

# Verba Hispanica

## III



Ljubljana 1993



# VERBA HISPANICA

## III

# VERBA HISPANICA

## III

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

*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  
*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

# **CREACIÓN LITERARIA**

1950-1951

Ciril Zlobec (nacido en Ponikve en Carso, 1925) es poeta, prosista, ensayista, traductor y político. Se licenció en lengua y cultura eslovenas en la Universidad de Ljubljana.

Sus primeras poesías se publicaron en varias revistas literarias en los años 50; en 1953 publicó, con otros tres poetas eslovenos: Kajetan Kovič, Tone Pavček y Janez Menart, una colección de poemas titulada *Pesmi štirih – Poesías de los cuatro*.

El verso libre es una de las características de la obra de Ciril Zlobec, en la que pueden percibirse sus contactos con la lírica italiana moderna. En cuanto a los temas, sobresalen el del erotismo (obras: *Ljubezen – Amor*, *Najina oaza – Nuestra oasis*, *Pesmi jeze in ljubezni – Poesías de ira y amor*) y el de la nostalgia de la infancia (*Pobeglo otroštvo – La huida infancia*) que abarca también el motivo del Carso, su tierra natal (*Vračanja na Kras – Regreso al Carso*, *Kras – Carso*). Ciril Zlobec reacciona en sus versos ante el mundo circundante.

Ha obtenido el Premio Prešeren, el Premio Internacional Città dello stretto y el Premio Internacional Eugenio Montale.

Por último no podemos omitir su actividad de traductor, sobre todo sus traducciones del italiano (Dante, Leopardi, Montale, Quasimodo, la selección de *Poesía italiana contemporánea*).

## **Piedra I**

Podría arriesgar una caída mortal  
por la promesa de un vuelo  
Como un pájaro bajo la piedra  
podría levantar vuelo,  
de un salto, sin ímpetu en las alas.  
Pero la piedra me esperó desde el origen,  
me esperó largamente hasta hacerse piedra,  
petrificada se refugia ahora de los vientos,  
este único sentido que hizo piedra.  
De tener manos, las extendería hacia mí,  
de tener piernas, me perseguiría,  
de tener cabeza, quizás se arrepentiría,  
de tener corazón, tal vez se lamentaría,  
pero como es piedra y atroz como toda piedra,  
me aplastará bajo su peso  
apenas quiera levantar vuelo  
y nadie sabrá jamás a dónde yo hubiera querido volar.



## **Piedra II**

Ni ha nacido ni es fecunda,  
no semeja la tierra, la hierba, el árbol,  
viva quizás en otro tiempo lejano  
en el nuestro apenas existe, dura  
sin primavera ni invierno,  
sin un signo de envejecimiento,  
sin caminos ni viajes,  
grano de arena, conchilla, guijarro,  
roca, peña, cueva,  
petrificada eternidad: piedra,  
pero bajo su peso, justo ahora,  
llega serpenteando un lagarto  
y aparta la cortina de hierba  
como un campesino  
erguido desde el alba ante su casa,  
extasiado por el nuevo día.

## Como si no fuera

En todo estoy y todo soy,  
como si a un tiempo no fuera ni estuviera,  
pero en verdad estoy y soy  
como la montaña, símbolo de la roca,  
qué en los bosques se viste  
y es sólo bosque,  
como el grano consistente y maduro  
que el tierno retoño desmenuza  
y es aún sólo una semilla,  
¿qué soy? ¿quién soy?  
¿soy amante o amado?  
¿procreador o procreado?  
¿soy padre o hijo  
sólo fortuita  
y débilmente acuñado entre ambos?  
ambos al mismo tiempo  
en pensamiento ocultos apenas,  
casi entero en las fatigas:  
soy una totalidad indivisible,  
y me descascaro, me deshago,  
me desmenuzo, me disperso  
y me escurro por los dedos.

## Verdaderapalabra

### 1.

Cuántas palabras  
por cada palabra,  
cuántas palabras de los suelos más fértiles,  
de las alturas y las profundidades de la tierra,  
cuántas palabras de lluvia en este suelo,  
palabras de luces, de aires,  
cuántas palabras buscadas con los ojos vendados  
y los pies descalzos por fatigosos caminos,  
cuántas palabras de acercamiento,  
de adulación, que yo presiento,  
de deseo de tocarlas  
ante las cuales me detengo  
como ante una mujer  
que me ha esperado,  
a la que he buscado,  
única entre las palabras,  
que es verdaderamente mía,  
mi  
verdaderapalabra.

Mi desnuda voz humana.

2.

¿Dónde está mi voz?

Y sin embargo, desde siempre,  
también en este instante,  
cual un pájaro el canto  
al irrumpir la mañana,  
yo la siento:  
esta voz mía,  
esta desnuda voz humana.  
La calidez que es su vida  
y a la cual da vida  
aún no se ha apagado;  
de su fuente de medianoche  
en los muertos claros de luna  
refulge aún esa luz de mediodía  
que era aún palabra  
en el silencio, no de muerte.  
De un muro a otro de la garganta,  
como en otro tiempo, las cuerdas tensas,  
esperanzadas en la palabra,  
aguardan el roce de un aliento  
o el estallido de un grito.

Todo te poseo, palabra,  
y no puedo gritar.

Poemas publicados en *Poesía Eslovena Contemporánea*, Ediciones LAR, Madrid - Concepción 1986. Traducción de Juan Octavio Prenz.

# **LITERATURA**



## ALMA Y VIDA, EL ORIGEN DE UN FRACASO HISTÓRICO

El 9 de abril de 1902 se estrenaba en Madrid *Alma y vida* de don Benito Pérez Galdós. Es de suponer cierta expectación tras el éxito, y escándalo, de *Electra*. Pero *Alma y vida* no logró igualar la obra precedente. Algunos autores hablan de un rotundo fracaso<sup>1</sup>, otros de una buena acogida (Ángel Berenguer, p. 30). Lo cierto es que Galdós, en el prólogo a la edición de la obra, se queja del mal trato que le dio la crítica, aunque sin referirse a la acogida del público, cosa que sí había hecho en el prólogo de *Los condenados*. Más bien, el autor parece achacar el que su obra pasase bastante desapercibida a la labor descuidada de una crítica mal preparada. Cuáles fueron esas opiniones de los contemporáneos de Galdós acerca de su nueva obra es el primer acercamiento a *Alma y vida* que debemos hacer.

Lo primero que llama la atención y que señalan casi todos los críticos que presenciaron el estreno, es la calurosa acogida que el público concedió al autor, haciéndole salir al escenario al final de los tres últimos actos. Esto, sin duda, no hace sino manifestar la buena disposición y el interés con que dicho público recibía cada novedad que Pérez Galdós presentaba. Un crítico de la época lo decía así: "¿Quién se libra de la obsesión de Galdós? Es nuestro dictador literario: hay que ser galdosista o antigaldosista forzosamente." (Berenguer, p. 245)<sup>2</sup>

Y es que Galdós era visto como un gran innovador del teatro, de la forma de hacer teatro, levantando opiniones tan entusiastas como la que sigue: "Galdós no es sólo un autor: es 'un teatro'. Apasiona, domina. Gran revolucionario artístico, lucha con la rutina y con la resistencia innata en las muchedumbres contra todo demoledor. También la inmortal labor de Shakespeare tropezó con estas grandes dificultades..." (Berenguer, p. 245).

Pero estas palabras, además de transmitir una gran admiración por el quehacer artístico de Pérez Galdós, dejan translucir otro problema: la incomprensión de un público que iba al teatro, según el propio Galdós, "en busca de emociones fáciles, de ideas claras, de accidentes alegres o patéticos, presentados con arte y brevedad" y sin filosofías.<sup>3</sup>

Sus contemporáneos eran conscientes de que Galdós estaba intentando reformar el teatro y de los problemas que trae no darle al público aquello a lo que está acostumbrado.

---

<sup>1</sup> Isaac Rubio, "*Alma y vida*, obra fundamental del teatro de Galdós", en: *Estudios escénicos*, 18/1974, pp. 173-193.

<sup>2</sup> Todas las referencias a artículos de la época están tomadas del volumen editado por Ángel Berenguer. Una ampliación de este tipo de bibliografía se puede encontrar en Theodore A. Sackett: *Galdós y las máscaras*. Instituto di Lingue e Letterature Straniere di Verona, 1982.

<sup>3</sup> Benito Pérez Galdós, *Los condenados, Obras completas VI*. Madrid, Aguilar 1968, p. 700.

Otro crítico del momento lo ve con lucidez: "el público, aunque resistiéndose al principio, con la fuerza de los gustos tradicionales, llegará finalmente a aceptar en su plenitud lo que con prodigalidad y constancia ejemplares, le ofrece la inagotable vena del eminente escritor" (Berenguer, p. 244, el subrayado es mío).

Es curioso también observar qué elementos separan a Galdós de los autores teatrales del momento según estos críticos. Por un lado, José de Lara se fija en la calidad artística: "holguémonos de que don Benito siga creyendo que al gran público, y aun al vulgo, se les puede conquistar sin hablarles en necio" (Berenguer, p. 244). Por otro lado, un crítico que firma con el seudónimo de "Caramanchel" se centra en el carácter "humanitario" de su obra literaria, que la hace más "digna de estudio que la de nuestros otros grandes literatos vivos. No busquéis sólo la belleza, sino también la intención social, sirviéndole de apoyo." (Berenguer, p. 245)

Y es ahí, en la intencionalidad de cualquier obra literaria donde comienzan los problemas de la crítica contemporánea de *Alma y vida*.

El propio Galdós afirma en el prólogo de *Alma y vida* que la obra es simbólica, como veremos más adelante. Muchos críticos señalaron este carácter simbólico e intentaron explicarlo como si se tratara de un jeroglífico que solucionar. Así, los dos protagonistas, Juan Pablo Cienfuegos y la Duquesa de Ruydiaz, pasaron a ser "la vida en toda su noble pureza" y "el ensueño y la gracia"<sup>4</sup> respectivamente, es decir, la vida y el alma que dan título a la obra. Un ejemplo de otras interpretaciones pueden ser las siguientes opiniones: "del drama de Galdós (...) despréndese por cima de todo una verdad desconsoladora: que la vida es irreconciliable con el ensueño. La fuerza triunfa, pero el ideal se va" (Berenguer, p. 246). Hay quien va un poco más allá y llega a decir que "la duquesa anémica de Ruydiaz (...) quiere representar a España conmovida por los malos gobiernos como el dijéramos por Sagasta y Canalejas, aunque no es como el que trata de poner en solfa el señor Pérez Galdós" (Berenguer, p. 255). Uno de estos críticos, Luis López-Ballesteros, recoge las opiniones de algunos asistentes al estreno; para uno de ellos la obra representa "el principio de autoridad disolviéndose en el seno del pueblo", para otro "Galdós (...) personifica en la duquesa Laura la realeza, anémica, agonizante; y Laura, moribunda, se enamora del pueblo, comprende que en él está la vida"; una opinión más: "Juan Pablo Cienfuegos es la democracia, y vea usted, vea usted qué simpática se hace la majestad cuando la defiende contra los déspotas." (Berenguer, p. 252)

Estos son algunos de los comentarios que suscitó la obra entre sus espectadores, pero la opinión más difundida fue la de la oscuridad y dificultad que presentaba el símbolo encerrado en ella y que impidió al público "saber a ciencia cierta lo que se ha propuesto demostrar el autor."<sup>5</sup> Este es el tema en el que nos vamos a centrar, pero antes quisiera mencionar simplemente otras quejas más pintorescas como las de aquellos que protestaron

---

<sup>4</sup> Estas opiniones de Manuel Bueno (Ángel Berenguer, p. 250) fueron calificadas por Galdós en su prólogo como "el mejor punto de vista" (XII).

<sup>5</sup> Esta opinión (Ángel Berenguer, p. 256) apareció también en otros dos periódicos, además de *El Liberal - Nuevo Mundo* y *El Diluvio*. (Á. Berenguer, pp. 257, 258 y 249)



por el trágico final, como si el autor tuviera la obligación de dar un "final feliz" al drama.<sup>6</sup> Más adelante veremos cuál era la opinión de Galdós al respecto y el significado que quiso dar a ese final.

Galdós reaccionó rápidamente a todas estas críticas. En el prólogo que aparece en la edición *Alma y vida* del mismo año 1902, el autor fue pasando revista a todas las opiniones que, a su juicio, eran injustas con la obra.

Lo primero que pide Galdós a los críticos literarios de la prensa de su época es "que no sean desabridos y regañones con el que se proponga *cambiar la tocata*, aunque en ello no resulte totalmente afortunado"<sup>7</sup>, enlazado con el primer aspecto destacado por los críticos de la época que se vio más arriba: Galdós es un innovador, y así le ven sus contemporáneos, y así se ve él mismo. Por ello, Galdós lamenta que esos supuestos especialistas en literatura "vayan al teatro con la esperanza y el deseo de ver la repetición de lo que antes vieron" (VI).

Pero rápidamente pasa Galdós a ocuparse del tema fundamental en casi la totalidad de las críticas recibidas: el simbolismo de *Alma y vida*. Galdós quiere explicar el porqué de la utilización de dicha fórmula para su obra, y lo hace, como casi siempre, desde una perspectiva histórica: "el simbolismo tendencioso, que a muchos se les antoja extravagante, diré que nace como espontánea y peregrina flor en los días de mayor desaliento y confusión de los pueblos, y es producto de la tristeza, del desmayo de los espíritus ante el tremendo enigma de un porvenir cerrado por tenebrosos horizontes."(VII) No estamos, pues, y según las propias palabras del autor, ante una literatura dirigida. El autor no pretende imponer un punto de vista a su público, sino que éste debe llegar a una conclusión propia a partir del texto.

Esa interpretación personal debe ir unida a la experiencia colectiva que busca ser la obra literaria, especialmente el teatro, y así lo dice Galdós al referirse una vez más a la tan criticada cuestión de la oscuridad del símbolo:

No es condición del arte la claridad, sobre todo esta claridad de clave de acertijo que algunos quieren (...) También puede lograrse el ideal dejando ver formas vagas, bastante sugestivas para producir una emoción que no se fraccione, sino que se totalice en la masa de espectadores y unifique el sentimiento se todos.  
(XXI)

Toda obra tiene su intención y significado. Pero después de lo visto hasta aquí, debe quedar claro que no es la intención de este trabajo rebuscar una nueva interpretación del mentado símbolo de *Alma y vida*, sino proponer y aportar una serie de textos del autor que sirvan para complementar el significado de la obra y aclarar o al menos contextualizar aquellas opiniones e intenciones de Galdós que por lo simbólicas puedan aparecer confusas en *Alma y vida*.

---

<sup>6</sup> La muerte de la duquesa de Ruydiaz impide la previsible boda entre los protagonistas.

<sup>7</sup> Benito Pérez Galdós, *Alma y vida*. 1902, p.VI. Todas las citas de esta obra son de esta edición. Se indicará la página entre paréntesis en el texto; las citas del prólogo aparecen en números romanos.

Una parte fundamental del prólogo está dedicada a explicar el origen de *Alma y vida* y su relación con ciertas circunstancias de la España de la época. Hemos visto algunas de las interpretaciones que la obra provocó en sus espectadores; veamos ahora lo que el propio autor dice acerca de los elementos a partir de los cuales surge el drama: "Nació *Alma y vida* del pensamiento malancólico de nuestro ocaso nacional"(XXII). Por tanto, y una vez más, estamos ante una reflexión acerca de la situación de España, una situación que Galdós define como de "parálisis patria"(XXVII). Pero siguiendo con la obra, un poco antes Galdós explica que su intención al escribir esta obra era

vaciar en los moldes dramáticos una abstracción, (...) la melancolía que invade y deprime el alma española de algún tiempo acá, posada sobre ella como una opaca pesadumbre (...) Veía yo como capital signo para expresar tal sentimiento el solemne acabar de la España heráldica llevándose su gloriosa leyenda y el histórico brillo de sus luces declinantes. (VII)

Efectivamente Galdós elige el siglo XVIII y un momento muy concreto de dicho siglo: "los años precursores de la Revolución francesa"(XXX). Nos encontramos así ante uno de los aspectos más interesantes de *Alma y vida*: el tiempo histórico y su relación con el momento de producción de la obra.

Como acaba de explicar el autor, el tiempo escogido es el final del siglo XVIII, más concretamente 1780. La proximidad de la Revolución francesa planea sobre el futuro del absolutismo, es decir, sobre el futuro de la clase dirigente hasta ese momento: la aristocracia. La nueva clase social que saldrá victoriosa de dicha revolución, la burguesía, encuentra ahora las condiciones históricas que al fin le permiten acceder al poder. España, una vez más, irá a remolque de Europa, pero el absolutismo está tocado y su fin próximo.

Algo más de un siglo después España termina definitivamente. En 1898 el imperio español, tan deslavazado desde hace tiempo, recibe su glope de gracia en una guerra desigual contra el nuevo imperio moderno. Como ya hemos visto, uno de los resortes que mueven a Galdós a escribir *Alma y vida* es la lucha contra el pesimismo que se había adueñado de la sociedad española a finales del siglo pasado y principios de éste. Este deseo de analizar la situación y los problemas de España hay que relacionarlo con el regeneracionismo. La necesidad de terminar con el caciquismo, la insinuación de una posible reforma agraria, son temas presentes en la obra. Pero, si bien los puntos de contacto son evidentes, también lo son las diferencias esenciales que separan a Galdós de las soluciones regeneracionistas. Lo veremos más adelante.

He hablado de pesimismo y es preciso recordar en este punto no sólo aquellas críticas ya mencionadas acerca del desgraciado final de la obra (la muerte de la duquesa), sino también y sobre todo, la respuesta que daba Galdós en su prólogo: "no hay final de drama más apropiado a la psicología nacional de estos tiempos". Pero seguidamente nos recuerda que el otro protagonista, Juan Pablo, no muere: "Harto simbolismo es dejarle vivo, con la particularidad, muy clara en toda la obra, de que representa la porción del país que no padece parálisis ni caquexia."(XXVIII) Hay, pues, una esperanza en la supervivencia de este personaje, que representa, al fin y al cabo, todo aquello que está realmente vivo en España a finales del XVIII, y quizá también a principios del XX.

No hay pesimismo en la obra de Galdós, pero sí un análisis de un momento histórico muy concreto (el desastre del final del XIX), análisis que busca encontrar el origen de un problema que, como ve Galdós, hunde sus raíces en ese vuelco histórico que supuso la Revolución francesa y el fin del Antiguo Régimen. Para entender *Alma y vida* no hay que perder de vista la relación que el autor quiere establecer entre esos dos momentos históricos, ya que como dice Stanley Finkenthal "los personajes, en las obras del teatro [de Galdós], y no importa lo simbólicos que sean, viven en un mundo que es el reflejo teatral de momentos específicos de la historia de España"<sup>8</sup>, cosa que, por otra parte no es nueva. Lo interesante es que Galdós para dar cuenta del estado de España en 1902 retrocede hasta 1780, ¿por qué?

Stanley Finkenthal, de nuevo, se acerca al verdadero problema de *Alma y vida* en cuanto a la relación entre 1780 y 1900, para él, lo que Galdós hace es utilizar episodios y hechos históricos en sus obras "para mostrar una vez más su visión del pasado y cómo ese mismo pasado continuaba influyendo y retrasando el pensamiento contemporáneo" (Finkenthal, p. 201).

*Alma y vida* presenta el momento en que se produce un cambio de poder en los dominios de la Duquesa de Ruydiaz. Monegro, el déspota que gobierna dichos estados en calidad de valido de la Duquesa, es derrocado en una supuesta revuelta popular. Digo supuesta, porque los que dirigen esa revuelta son los nobles, dominados también por Monegro y con ganas de sacudirse al molesto valido. La acción se distribuye de acuerdo con la siguiente estructura: el primer acto presenta el juicio al que es sometido el protagonista, Juan Pablo, al ser sorprendido la noche de San Juan dentro del castillo de la Duquesa; juicio muy interesante, porque en él se establecen dos puntos de vista: el del poder, que considera un criminal a este personaje, y el del propio Juan Pablo Cienfuegos que deja claro que su único crimen es precisamente su oposición en todos los aspectos (políticos, económicos y morales) al régimen opresor, venga de donde venga, como veremos.

El segundo acto parece detener la acción de la obra, ya que está ocupado por una representación teatral que los nobles habitantes del castillo preparan. Pero la intención de Galdós es clara al introducir este episodio:

Encariñado entonces, y de ello no me pesa, con la reconstrucción de una parte de la sociedad elegante de aquel tiempo y de sus afectados gustos literarios que anunciaban el ocaso de un mundo, pensé en la Pastorela, (...) esta clase de funciones señoriales, de una elegancia entre académica y suntuaria, que convertía en rosas el estiercol de las cabañas pastoriles, y en encajes las telarañas de los establos, signo del tiempo y de los delirios de una civilización refinada, que próxima á morir, suspiraba con los balidos de las blancas ovejitas. (XXX)

Mientras su mundo se desmorona, estos aristócratas se dedican a refugiarse en la ficción del mundo pastoril idealizado, tan alejado de esos pastores reales que brutalmente

---

<sup>8</sup> Stanley Finkenthal, *El teatro de Galdós*. Madrid, Fundamentos 1980, p. 14-15.

interrumpirán el ensayo reclamando justicia y pan (ya Cervantes, tan admirado por Galdós, había enfrentado a los protagonistas de las novelas pastoriles con los pastores reales a través de las realistas y sinceras palabras de Berganza en *El coloquio de los perros*<sup>9</sup>).

Los dos últimos actos están dedicados al triunfo de la revuelta contra Monegro, revuelta en la que está presente el pueblo, pero como simple acompañante, ya que como decía antes, esta "revolución" viene desde arriba, y quienes la dirigen son los nobles. Uno de estos nobles es Don Guillén, tío de la Duquesa Laura y adornado con las siguientes virtudes: (es Juan Pablo quien habla con don Guillén) "No olvido lo que me contásteis aquel día. Tan imperiosa es en vuestras entrañas la sed, mañana y tarde, que para remediaros habéis prevenido un depósito del tostadillo de la tierra en los distintos lugares que frecuentáis". (16-17)

Don Guillén es un borracho, pero no es la bebida su única obsesión; más adelante, comenta el propio don Guillén acerca de las doncellas de su sobrina: "Irene es linda... un poquillo pizpireta... Yo empecé á cortejarla, pero su coquetismo prolongó las resistencias más de lo que tolera mi carácter vivo, y me dediqué á Rosaura, que es más ingenua, más..." (19)

Vino y mujeres son las dos pasiones de don Guillén, y su odio hacia Monegro está basado en lo que podríamos denominar odio de clase. Lo que de verdad escuece a don Guillén no es la injusticia del régimen bajo el que vive, sino que un hombre de origen inferior, "ese insolente leguleyo"(20), sea quien decide lo que este noble venido a menos necesita para vivir. Así se lo cuenta el dolorido don Guillén a Juan Pablo:

para un hombre de alto nacimiento no hay pena más dolorosa que la humillación... Ese bárbaro [Monegro] satisface sus rencores plebeyos escarneciendo mi nobleza y cubriéndome de ignominia. Figúrate que ha limitado el socorro al plato diario en la mesa, y á una muda de ropa cada año, agregando para mi esparcimiento el tener bien surtidas mis cinco tabernillas, y dándome raciones muy tasadas de tabaco de segunda. (21)

Don Guillén vive de la caridad de su sobrina, en realidad, de la caridad de Monegro, que es quien dirige los estados de Ruydiaz, este noble es un parásito (y así lo denomina el propio Galdós en el prólogo, p. XXXIX) incapaz de solucionar su situación. Comparemos este personaje con las siguientes palabras que Galdós puso en boca de uno de los protagonistas de *La razón de la sinrazón* algunos años después:

la virtud verdadera y permanente consiste no sólo en el cumplimiento estricto de los deberes sociales, sino en la diligencia, en la actividad, en el trabajo constante, sin perder días, horas y minutos, en la creación de energías y en irradiarlas sobre los demás seres, contribuyendo a la florescencia de la vida humana.<sup>10</sup>

---

<sup>9</sup> Miguel de Cervantes, *Novelas Ejemplares*. Madrid, Edaf 1986, p. 498.

<sup>10</sup> Benito Pérez Galdós, *La razón de la sinrazón*; en *Obras Completas VI*, p. 389.

Pero volvamos a don Guillén de Berlanga. Este hombre, incapaz de hacer algo útil con su propia vida, es uno de los instigadores de la revuelta que pretende derrocar al tirano Monegro. Ahora que conocemos bien a este personaje, la respuesta de Juan Pablo Cienfuegos cuando don Guillén le propone unirse a ellos en la lucha, es evidente: "No se cuente conmigo. No pretenden los de Peñalba más que quitar un tirano para poner otro"(126). Idea que volverá a aparecer trágicamente al final cerrando la obra: "¿Qué habéis hecho, qué hemos hecho? Destruir una tiranía para levantar otra semejante. El mal se perpetúa..."(288)

Ese cambio de poder al que me refería más arriba no ha servido, pues, sino para cambiar algunos nombres, pero la organización de los estados de Ruydiaz seguirá siendo la misma, sin que en esencia cambie nada. Lo que parecía una revolución se ha quedado en una mera sustitución de un poderoso por otro. Las víctimas de aquella tiranía lo seguirán siendo bajo la nueva.

Si tenemos en cuenta que la obra transcurre pocos años antes de la Revolución francesa y que está escrita desde la perspectiva de 1902, no parece gratuito suponer que Galdós esté cuestionando ese cambio de poder histórico que supuso la primera revolución burguesa y que parece, en última instancia, haber llevado a España al Desastre del 98.

En relación con este tema, Isaac Rubio utiliza las palabras del propio Galdós para ejemplificar el pensamiento reaccionario y el atraso ideológico que, según Rubio, le llevó hacia el final de su vida a una deshistorización de los problemas y a una abstracción del sentido específico de toda coyuntura histórica (p. 174-175). Las palabras de Galdós son las siguientes: "... pues ahora resulta que la tiranía subsiste, sólo que los tiranos somos nosotros (...) la clase media, la burguesía..."<sup>11</sup>

Sin embargo, estas palabras parecen más bien un acto de lucidez por parte de Galdós a la hora de juzgar el significado de la burguesía en la organización del país. También hay que recordar que cada vez era más clara la idea de la existencia de dos dictaduras entre las que era forzoso elegir: la dictadura del proletariado y la dictadura de la burguesía<sup>12</sup>.

Parece clara, por tanto, la intención de Galdós de retroceder hasta 1780 para explicar la raíz de los problemas que sufre España en 1900. Otra cuestión es si Galdós vislumbra alguna solución.

Joaquín Casaldueiro, al dividir la obra de Galdós en etapas, decía que, en aquella que transcurre entre 1889 y 1907, período en el que se incluye *Alma y vida*, Galdós "no trata de estudiar la realidad histórica y de observar y explicar cómo Doña Perfecta mata a Pepe Rey, sino que le quiere dar un ideal a los españoles, y entonces Doña Perfecta es condenada a

---

<sup>11</sup> Benito Pérez Galdós, *Ensayos de crítica literaria*. Edición de Laureano Bonet, Barcelona, Península 1990, p. 167.

<sup>12</sup> Lenin, *La Literatura y el Arte*. Moscú, progreso 1976, p. 120.

muerte: este es el significado de Casandra."<sup>13</sup> ¿Cuál es ese posible ideal en el caso de *Alma y vida*?

Antes de nada quisiera situar *Alma y vida* entre dos textos de Galdós que ejemplifican a la perfección la evolución ideológica de su autor. El primero de ellos, fechado hacia 1895, dice así:

Tras de una perturbación más o menos grande, según las localidades (se refiere a la celebración del 1º de mayo), volverán las cosas al estado antiguo, y todo seguirá lo mismo, los capitalistas siempre explotando, los obreros trabajando siempre y viviendo al día (...) El remedio de la desigualdad no vendrá nunca, porque la desigualdad es irremediable, eterna y constitutiva.<sup>14</sup>

Diecisiete años después algo ha cambiado; Galdós parece vislumbrar una posibilidad que permite ser optimista. En 1912, en una entrevista, leemos las siguientes opiniones:

¿Qué preveo? Que todo seguirá lo mismo. Que volverá Maura y Canalejas, que los republicanos no podrán hacer lo que sinceramente desean, y así seguiremos viviendo hasta... Hasta que del campo socialista sobrevengan acontecimientos hondos, imprevistos, extraordinarios (...) ¡El socialismo! Por ahí es por donde llega la aurora.<sup>15</sup>

*Alma y vida*, situada a una distancia casi equidistante de estas dos opiniones, puede servir de puente entre ellas. El alma española que aparece en la obra está enferma, dominada su voluntad por un tirano, ansiosa de vida, pero encerrada en un cuerpo miserable. Tan grave es su estado que la alegría de un posible cambio real en la situación nacional acaba con ella. Un alma, en fin, y como dice Galdós en un texto de 1901, "esclava de lo que aquí llamamos caciquismo, tristísima repetición de los tiempos feudales y de las demasías de unos cuantos señores feuárbitros de los derechos y de los intereses de los ciudadanos".<sup>16</sup>

La causa de esta dolencia, de la que el Desastre del 98 no es sino una consecuencia más, es clara para Galdós: "nuestro enfermo [el pueblo español] reconoce con tristeza la esterilidad de sus esfuerzos, durante todo el pasado siglo, por darse un régimen político liberal a la europea".<sup>17</sup>

Y si seguimos leyendo, encontraremos la elaboración de pensamientos que luego serán acciones en *Alma y vida*, como es la negativa de su protagonista a participar en una farsa que consiste en quitar un tirano para poner otro. Veamos como aparece explicando en "La España de hoy":

---

13 Joaquín Casaldueiro, *Vida y obra de Galdós*. Madrid, Gredos 1970, p. 187-188.

14 Benito Pérez Galdós, *ibidem*, p. 170.

15 Julio Rodríguez Puértolas, "Prólogo" a *El caballero encantado*, Benito Pérez Galdós. Madrid, Cátedra 19874, p. 17.

16 Benito Pérez Galdós, *ibidem*, p. 227.

17 Benito Pérez Galdós, *ibidem*, p. 227.

Nuestros políticos agitaron la existencia nacional en el pasado siglo, sin fundar nada sólido, y todo lo hecho, en nombre de la democracia, contra el Gobierno personal, resultó de la misma hechura interna que lo que se quería destruir. Se variaban las apariencias y el nombre de las cosas; pero el alma permanecía la misma.<sup>18</sup>

O dicho en otros términos: no cambió la infraestructura del Antiguo Régimen y, por lo tanto, no se produjo una verdadera transformación de la sociedad española. En *Alma y vida* Galdós nos hace asistir al comienzo de la historia del siglo XIX, a aquellos cambios que no fueron tales y cuyas consecuencias sufre todavía España al comenzar el siglo XX, como observa el autor canario. Ángel del Río nos ofrece las siguientes palabras de Galdós: "Yo imagino, sin embargo, un tiempo en que cambiarán de parecer los que hoy empiezan a verme como un viejo maniático, obstinado en tomar en serio las luchas del siglo XIX y en ver por todas partes supervivencias del absolutismo."<sup>19</sup>

La opinión del propio Ángel del Río sobre esta obra, según la cual, "Al morir la duquesa Laura — la España heráldica, la ideal virtud — el pueblo — la vida — se queda sin alma, y su triunfo, sin ideal superior que le inspire, ya sólo servirá para dar paso a nuevas tiranías"<sup>20</sup>, cae en un error al considerar que la lucha a la que asistimos es una lucha del pueblo, cuando, como hemos visto, el pueblo aquí no es más que un instrumento de los que desean hacerse con el poder.

El personaje que en *Alma y vida* se alza como portavoz de ese pueblo oprimido es Juan Pablo Cienfuegos. ¿Cuáles son sus características principales? Desde el principio de la obra aparece ante el espectador como un ejemplo de libertad y de individualidad. Su lucha contra el poder despótico de Monegro es una lucha personal que, en ocasiones, se une a la lucha de otros menos favorecidos que él. En el improvisado juicio que se organiza en el castillo de la duquesa donde ha sido descubierto Juan Pablo "se le acusa de haber incitado á la desobediencia y al descato á los pastores de las cabañas del Toral, despedidos por el señor Monegro"(49), a lo que el acusado responde: "no creo sedicioso hacerles comprender que la casa ducal, al despedirles, procedió contra fuero y contra el uso inmemorial (...) Yo les prediqué y repetí mil veces que no cedieran, que no se resignaran á ser tratados como bestias (50). Interesante respuesta, si tenemos en cuenta que se apoya en el pasado para defender a los pastores, en la organización patriarcal y casi feudal que se está descomponiendo con la llegada de nuevas relaciones de producción. ¿Es que no hay más solución que volver atrás? Esa es la respuesta de Galdós según Isaac Rubio (p. 187). Sin embargo, hay ciertas opiniones del protagonista que parecen alejarle del inmovilismo social o del deseo de aceptar las cosas como están:

"De modo que si no os dan justicia... —La tomo. No hay otro remedio. Dios no nos ha puesto en el mundo para que nos dejemos sacrificar estúpidamente. Perezcamos defendiendo nuestro derecho, siendo jueces donde no los hay."<sup>(57)</sup>

---

18 ibidem

19 Ángel del Río, Estudios Galdosianos. Nueva York, Las Americas Publishing Co. 1969, p. 85.

20 ibidem

Si acudimos una vez más a otros textos de Galdós, quizá se puedan entender mejor algunos de estos aspectos de *Alma y vida*. En el mismo año de su estreno, 1902, Galdós publica uno de sus *Episodios Nacionales*, titulado *Las tormentas del 48*, en el que podemos leer lo siguiente: "La riqueza pertenece a los trabajadores que la crean, la sostienen y aquilatan, y todo el que en sus manos ávidas la retenga, al amparo de un Estado despótico, detenta la propiedad, por no decir que la roba."<sup>21</sup>

Si volvemos al juicio que en *Alma y vida* se celebra contra Cienfuegos, leemos la siguiente defensa que hace ante la acusación de haber robado trigo, algarroba y vino, y que no deja de recordar al texto anterior:

Yo no tomé lo ajeno: no hice más que recobrar lo mío ¿lo queréis más concreto? Lo mío recobré, que Vuestra Grandeza, no por sí, libreme Dios de pensarlo, sino por mano del señor Monegro, me había quitado, valiéndose de servidores desleales, alquiladizos, que hacen inicuas trampas en la medición de frutos. (56)

Pero la denuncia puede transformarse en amenaza. Juan Pablo le dice a Monegro cuando por fin el tirano es derrocado: "No llaméis al rayo que ya vendrá... Y no temáis a los del cielo; temed á los de la tierra, á los que forja el hombre, cansado de la esclavitud, de la miseria, de tanta y tanta iniquidad." (264)

Un rayo que parece estar más cerca de estallar cuando leemos *Cassandra*, escrita tres años más tarde: "Me declaro revolucionario callejero (...) Yo gritaré: ¡Abajo las fortalezas de injusticia y opresión, llámense leyes, tronos o altares! ¡Arriba nosotros, la turba, los desesperados, los desengañados!"<sup>22</sup> Al llegar al último de los *Episodios Nacionales*, *Cánovas*, ese rayo se ha convertido en la única salida para no perecer como la protagonista de *Alma y vida*, de consunción, de anemia, de parálisis:

Alarmante es la palabra Revolución. Pero si no inventáis otra menos aterradora, no tendréis más remedio que usarla los que no queráis morir de la honda caquexia que invade el cansado cuerpo de tu Nación. Declaraos revolucionarios, díscolos si os parece mejor esta palabra, contumaces en la rebeldía. En la situación a que llegaréis andando los años, el ideal revolucionario, la actitud indómita si queréis, constituirán el único símbolo de vida. Siga el lenguaje de los bobos llamando paz a lo que en realidad es consunción y acabamiento... Sed constantes en la protesta.<sup>23</sup>

Nada tiene que ver esta propuesta con las soluciones regeneracionistas como habíamos dicho anteriormente. Para que quede aún más claro no hay más que comparar estas palabras de Joaquín Costa con lo que se defiende en *Alma y vida*:

---

<sup>21</sup> Benito Pérez Galdós, *Las tormentas del 48*; en *Obras Completas II*, p. 1510.

<sup>22</sup> Benito Pérez Galdós, *Cassandra*, en; *Obras Completas VI*, p.170.

<sup>23</sup> Benito Pérez Galdós, *Cánovas*,; en. *Obras Completas III*, p. 1410.



Las revoluciones hechas desde el Poder no sólo son un homenaje y una satisfacción debida y tributada a la justicia: son además, el *pararrayos* para conjurar las revoluciones de las calles y de los campos.<sup>24</sup>

Juan Pablo Cienfuegos se negaba a participar en una revolución que, precisamente, venía desde arriba. Mientras tanto, esa escuálida alma española encarnada por la duquesa Laura muere consumida, incapaz de incorporarse a una vida nueva tantas veces anhelada: "Soñaba que Dios había dispuesto una transformación en mis estados; que mis vasallos vivían contentos; que tenían paz, bienestar, justicia... y yo... yo tenía salud... Mi endeble naturaleza también se transformaba."(253) Un anhelo de vida que se salta incluso normas y convencionalismos: cuando Cienfuegos es acusado de ser un mujeriego, Laura responde:

"Hace bien.

—¡Pero la señora le disculpa!

—¿Para qué se dejan ellas engañar tan á lo bobo?

—Pero los hombres no deben querer más que á una sola. —A una sola, ¿verdad señora?

—No, no: á muchas, á todas." (66–67)

Y en la conversación final entre Laura y Juan Pablo, ella le confiesa: "Lo mismo que tú haría yo si pudiese: burlar graciosamente las corrompidas autoridades, las estúpidas reglas y ficciones que nos encadenan."(261). Sin embargo, se trata de un alma incapaz de sobrevivir, y no hay que olvidar que la duquesa Laura se refugia en el mundo falso de la función teatral, ajena a la realidad que se desarrolla fuera de sus jardines. Un alma temerosa de todas las reacciones de su pueblo: al ver irrumpir a los pastores reales que vienen a reclamar justicia y comida, su primera pregunta es: "¿Nos harán daño?"(147). El mismo terror sentirá antes de morir y, según parece, dejar sin alma al pueblo español.

Pero, ¿es trágico el final de *Alma y vida*? ¿Es cierto que muere lo mejor del alma española, dejando el pueblo sumido en la desesperanza?

En 1903 Galdós escribe un artículo titulado "Soñemos, alma, soñemos" que empieza así: "Aprendamos, con lento estudio, a conocer lo que está muerto y lo que está vivo en el alma nuestra, en el alma española."<sup>25</sup> En *Alma y vida* muere Laura, que a pesar de su carácter ideal es, sin duda, infantil y arbitraria, dejándose llevar por los celos antes que por la justicia. El texto de "Soñemos, alma, soñemos" continúa de esta forma: "existe una capa viva, en ignición creciente, que es el ser de la Nación... Vida inicial, rudimentaria, pero con un poder de crecimiento que pasma."

Y ahí queda Juan Pablo Cienfuegos como representante de esta parte viva del alma española y no la enferma y desahuciada de la duquesa. Una vida nueva que mira hacia el futuro y que se niega a participar en una revuelta que empieza y termina en los de arriba.

---

<sup>24</sup> Julio Rodríguez Puértolas, Carlos Blanco Aguinaga e Iris M. Zavala, *Historia social de la literatura española II*. Madrid, Castalia 1986<sup>2</sup>, p. 200; el subrayado es mío.

<sup>25</sup> Benito Pérez Galdós en: *Obras Completas VI*, p. 1494.

En 1780, el comienzo de las luchas de la burguesía por hacerse con el poder dan paso a una nueva situación histórica. Para esos pastores hambrientos que aparecen de improviso en el jardín de Laura de la Cerda, duquesa de Ruydiaz, llegará un momento en que no se conformarán con la caridad y acabarán recuperando lo que en justicia les corresponde, como ya ha avisado Cienfuegos, un momento que en 1902 está ya peligrosamente cerca.

Povzetek

## DUŠA IN ŽIVLJENJE, ZAČETEK ZGODOVINSKEGA PROPADA

Leta 1902 so v Madridu uprizorili gledališko delo *Duša in življenje* Benita Péreza Galdósa, ki je vzbudilo precej ostrih besed pri uradni kritiki, nekateri so celo govorili o popolnem polomu, čeprav je publika sprejela uprizoritev dokaj prisrčno, z globokim spoštovanjem do staroste španskega realizma. V odmevih na kritične poglede želi Galdós razložiti simboliko svojega dela, ki jo tudi tokrat, kot že mnogokrat prej, skuša osvetliti iz zgodovinskega zornega kota. Namen pričujočega prispevka je približati včasih tudi nekoliko zapleteno simboliko *Duše in življenja* s številnimi mnenji, ki jih je pisatelj izrekel v obrambo svojega gledališkega dela.

## LOS HERMANOS MACHADO Y SU PRODUCCIÓN TEATRAL

Hasta hoy se ha prestado poca atención a la producción teatral que los dos hermanos escribieron en colaboración. Una de las razones podría ser la que señala Miguel Angel Baamonde en *La vocación teatral de Antonio Machado*<sup>1</sup>:

"(...) El trabajo no era agradecido y corría uno el riesgo de ser tachado de conservador debido al carácter mismo de este teatro. Quizá lo más grave de esas motivaciones fuese la posible indiferencia crítica ante un trabajo en el que forzosamente debían caminar unidos los nombres de Manuel y Antonio Machado."

En este artículo no pretendemos analizar cuál fue la participación de cada uno de los hermanos en sus obras teatrales, ni realizar un estudio exhaustivo de estas mismas, simplemente queremos aportar algunos datos inéditos sobre el tema.<sup>2</sup>

Es conocido el hecho de que cuando se acercaron al teatro tenían ya una edad muy avanzada y eran poetas famosos. En este campo demostraron el mismo interés que el que tuvieron por la poesía. Sus primeras experiencias como autores dramáticos fueron adaptaciones y refundiciones de textos teatrales del Siglo de Oro y del Romanticismo.<sup>3</sup>

Quando los hermanos Machado inician su propio teatro tienen ya los cincuenta años. Manuel (1874-1947) tiene cincuenta y dos Antonio (1875-1939) cincuenta y uno. Uno de los motivos de esta tardanza se menciona en un artículo que hemos descubierto en *La Voz*, en una entrevista de Abraham Polanco, "Dos palabras con el autor"<sup>4</sup>:

- ¿Cuándo empezaron a escribir?
- Lírica, hace treinta años.

- 
- 1 Baamonde, Miguel Angel, *La vocación teatral de Antonio Machado*. Gredos, Madrid 1976, pág. 11.
  - 2 Todo lo que exponemos en este artículo está ampliamente detallado en mi trabajo *La obra teatral de los hermanos Machado y la crítica de su tiempo*; tomos I y II (Tesis doctoral en curso de presentación, dirigida por el Doctor Angel Berenguer).
  - 3 Véanse Henri Guerra, Manuel, *El teatro de Manuel y Antonio Machado*. Mediterráneo, Madrid 1966, págs. 60-73.
  - 4 Polanco, Abraham, *La Voz*, el 22 de diciembre de 1928, pág. 2. En este artículo no se señala quién y cuándo uno de los dos hermanos contesta a las preguntas del periodista.

- ¿Y teatro?
- Hace tres, el veinticinco.
- ¿Cómo tan tarde?
- Encontramos muchas dificultades, muchas.
- Pero no las encuentran del veinticinco acá. Y también tardan.
- No; ahora no crea usted...
- Ustedes tardan siempre. Porque siempre se les espera.
- Traducciones sí hicimos: el "Hernani", "Los bandidos" de Schiller...
- Y arreglos del teatro antiguo.
- Que frecuentábamos desde chicos.
- En él empezamos a leer.
- Se les conoce!
- Pero el trabajo original... Al coger la pluma venían mil dudas, rectificábamos sin cesar y acabamos desistiendo, temerosos.
- Dudas y temores los tenemos todavía... a cada paso
- (...)

Este artículo vendría a explicar las varias suposiciones que hicieron los investigadores a propósito de su tardanza en el mundo teatral, un ejemplo de ello es la explicación de Miguel Angel Baamonde:

"(...) — Las traducciones, las adaptaciones — fueron realizadas a modo de aprendizaje preliminar para la labor posterior, no tiene nada de extraño que quisieran unir a sus nombres el de un tercero, posiblemente más avezado ya a esas lides. Y el de su más constante colaborador debió pertenecer a ese grupo de personas que, dominando una técnica, son incapaces, no obstante, de crear por sí solos."<sup>5</sup>

Otra duda que viene aclarar este artículo es que se ha atribuido hasta la fecha la traducción de Los bandidos (Die Räuber) de Friedrich Schiller (1759-1805) a Manuel Machado con un desconocido.<sup>6</sup> Fuerza es de reconocer que el desconocido no es otro que Antonio Machado.<sup>7</sup>

Si nos detenemos en la colaboración teatral de los dos hermanos tenemos que tener en cuenta que a pesar de que la afición al teatro se dio en los dos hermanos desde su infancia, Antonio nunca hizo una adaptación, una refundición o escribió una obra sin la colaboración de Manuel. No obstante este último había escrito, en 1904, en colaboración con José Luis

---

5 Baamonde, Miguel Angel, La vocación teatral de Antonio Machado... p. 27.

Véanse también Henri Guerra, Manuel, El teatro de Manuel y Antonio Machado... Cap. III.

6 Véanse Manuel Henri Guerra, op. cit., p. 64.

7 ibid.

Montoto de Sedas, *Amor al vuelo*<sup>8</sup> que se estrenó en el Teatro del Duque de Sevilla el 2 de enero de 1904. Por lo que se refiere a esta obra nos parece importante aportar un dato que no hemos visto mencionado hasta la fecha, es su relación con una obra de Georges Courteline (1861-1929) *La peur des coups*.<sup>9</sup> *Amor al vuelo* es una comedia en un acto, con diez escenas, típicamente modernista, escrita en prosa. El tema se basa en la confrontación entre la modernidad, es decir el amor libre fomentado por las novelas francesas en la España de aquel momento, y la tradición representada por el matrimonio como institución. La comedia termina felizmente con el triunfo del matrimonio y la quema de las novelas francesas cuya interpretación simbólica es el rechazo a la modernidad.

*La peur des coups* es una obra de corte modernista (más bien simbolista), en un acto, en prosa. Enfoca el conflicto de un matrimonio frente a la idea de libertad en la pareja y la tradición en la que tanto la mujer como el hombre tienen un papel determinado y establecido por la sociedad. La obra acaba con el triunfo de la tradición en la que el que manda es el hombre. La similitud de estas dos obras podría tener su explicación en el hecho de que Manuel escribió esta pieza después de su segundo viaje a París (1902).<sup>10</sup>

Si consideramos lo que Manuel Machado nos dice sobre su estancia en la capital francesa en *Unos versos, un alma y una época*:

"(...) Allí conocí (...) a Georges Courteline, del que fui yo, en cambio, traductor e intérprete (de la obra *La peur des coups*) — con Lola Noir— en la escena del Gran Guignol."<sup>11</sup> Además de ello hizo con Luis de Oteyza una adaptación de *El Aguilucho* (*L'Aiglon*) de Edmond Rostand (1868-1918), estrenada el 19 de enero de 1920 en el Teatro Español de Madrid.<sup>12</sup>

En cuanto a la obra personal de los dos hermanos su producción consta de siete obras: Dos son de carácter histórico: *Desdichas de la fortuna o Julianillo Valcárcel* es una tragicomedia que tiene como personaje central a un hijo del Conde-duque de Olivares, *La duquesa de Benamejí* es una comedia de bandidos; las otras son dramas contemporáneos: *Juan de Mañara* renueva la leyenda del burlador penitente, *Las Adelfas* utiliza las lecciones del psicoanálisis, *La Lola se va a los puertos* se funda en una copla popular e incorpora en un tipo de mujer la poesía del "cante" andaluz, *La prima Fernanda* es una sátira de la vida

---

8 Véanse Machado, Manuel, Montoto de Sedas, José Luis, *Amor al Vuelo*. Editor M. Hidalgo, Sevilla, 1904.

9 Véanse Courteline, Georges, *La peur des coups*. Ernest Flammarion, Paris, 1918.

10 Véanse Brotherston, Gordon, *Manuel Machado*. Taurus, Madrid 1976, p. 41.

11 El paréntesis es nuestro.

El nombre de la obra está señalado por Manuel Pérez Ferrero, *Vida de Antonio y Manuel*. 2.<sup>a</sup> edición, Espasa-Calpe S.A., Buenos Aires 1953, p. 59. Sin embargo no se sabe nada más sobre este dato, excepto el hecho de que Manuel Machado en *Unos versos, un alma y una época*, Discursos leídos en la Real Academia Española con motivo de la recepción de Manuel Machado, Ediciones Españolas, S.A., Madrid 1940, p. 52, confirma la adaptación y la traducción de una obra de Georges Courteline sin nombrarla.

12 Se publicó en la Colección *La Farsa*, VI/247, 4 de junio de 1929.

política y *El hombre que murió en la guerra* plantea el tema del amor humano en su más alto valor. Cinco de estas obras fueron escritas en verso mientras que *La duquesa de Benamejí* fue escrita en verso y prosa y *El hombre que murió en la guerra* en prosa.

Dado que este artículo no nos permite mucha extensión sobre cada una de estas obras intentaremos dar una visión de conjunto pormenorizada, que nos permitirá acercarnos a nuestros dos autores dramáticos como dos autores comprometidos ideológicamente con la España de su tiempo.

Cuando se intenta situar el teatro de los hermanos Machado en la época que les tocó vivir, hay que referirse a lo que fue el Modernismo español para entender lo que significó el teatro modernista, pero en un término más amplio de lo que se suele dar. Cuando Francisco Ruiz Ramón en su *Historia del teatro español*<sup>13</sup> o Gonzalo Torrente Ballester en *Teatro español contemporáneo*<sup>14</sup> definen el teatro modernista se refieren al teatro poético que fue un teatro conservador por el hecho de recoger de la tradición romántica, de vuelta al pasado, su expresión conservadora y del Modernismo la utilización del verso modernista y la imaginería con otros fines ideológicos que la que supuso el Modernismo de Rubén Darío, que implicaba una ruptura radical con la tradición.<sup>15</sup> Este teatro se dio con una ausencia de conciencia crítica de la historia y su intención ideológica fue la exaltación de las virtudes nacionales encarnadas en héroes del pasado. Pretendía salvar la tradición como única forma posible de que el pueblo español se sintiera satisfecho de su presente; se situó muy lejos de la "intrahistoria" española y de una visión crítica incluso del pasado.<sup>16</sup> Esta visión respondía plenamente a la ideología de la clase dirigente, la nobleza, aceptada como ideología dominante por los dramaturgos que solían pertenecer a la pequeña burguesía.<sup>17</sup>

No se puede seguir situando el teatro de los hermanos Machado en este nivel, y hay que hablar más bien de otro teatro en verso modernista que si bien retomó la tradición del teatro del Siglo de Oro y del Romanticismo,<sup>18</sup> fue distinto en cuanto a la temática de lo que se ha venido llamando teatro poético por las razones siguientes:

Cuando tratan el teatro histórico lo hacen desde la tradición de lo que fue una parte del teatro romántico. Dicha tradición desarrolló tesis políticas mediante las cuales los autores

---

<sup>13</sup> Ruiz Ramón, Francisco, *Estudio del teatro español clásico y contemporáneo*. Cátedra, Madrid 1978.

<sup>14</sup> Torrente Ballester, Gonzalo, *Teatro español contemporáneo*. 2.<sup>a</sup> edición, Ediciones Guadarrama S.A., Madrid 1968.

<sup>15</sup> Véanse acerca del Modernismo español las obras de Octavio Paz, *Los hijos del limo*. 2.<sup>a</sup> edición, Seix Barral, Barcelona 1974 y *La otra voz. Poesía y fin de siglo*. Seix Barral, Barcelona 1990.

<sup>16</sup> Pérez-Stansfield, María Pilar, *Direcciones de Teatro Español de Posguerra: Ruptura con el Teatro Burgués y Radicalismo contestatario*. Ediciones José Porrúa Turanzas, S.A., Madrid 1983, p. 52.

<sup>17</sup> Berenguer, Angel, *El teatro en el siglo XX (hasta 1939)*. Taurus, Madrid 1985, p. 29.

<sup>18</sup> Acerca de las teorías teatrales de Antonio y Manuel Machado, véanse Marrast, R., "Un texto olvidado" en *Ínsula* 212-213, Madrid, Julio-Agosto 1964 y Machado, Manuel, "El teatro español", en *La Libertad*, Madrid, 11 de diciembre de 1926.

defendían o condenaban ciertos principios ideológicos a través de significativas figuras históricas. En ellas se condenaba, desde la perspectiva contemporánea, toda la historia pasada que se mostraba habitualmente como un modelo que debía ser imitado y que aquí era duramente censurada.<sup>19</sup> Los hermanos Machado desarrollaron esta actitud crítica en toda su creación dramática.

Tal es el caso de la obra *Desdichas de la fortuna o Julianillo Valcárcel* en la que desmitifican el mundo de la nobleza, su ideología, su poder, la presentan como una clase cuyos valores están muertos y no como detentadora de unos modelos a seguir.<sup>20</sup> Su crítica se extiende aún más cuando, por boca del personaje principal, Julianillo, dicen que el pueblo (simbolizado por Leonor) ha desertado porque ha creído en los valores de esta clase y no en el poder del amor y de la libertad.

En *Juan de Mañara* se desmitifica la imagen de don Juan, así como el poder erótico utilizado por la clase dirigente.<sup>21</sup> El protagonista se humaniza, repara los daños que ha provocado en las mujeres, en su arrepentimiento se aleja de la clase aristócrata a la que pertenece y se acerca al pueblo.<sup>22</sup>

En *Las Adelfas* se denuncia el casticismo, la abulia de los latifundistas, el problema agrario del país.<sup>23</sup> Estos problemas coinciden con la protesta que llevaron los regeneracionistas y la generación del 98. En esta obra es obvio que los hermanos Machado eran conscientes de que la clase que podía solucionar los problemas económicos del país era la alta burguesía financiera. A través del personaje de Salvador encarnan este ideal burgués, tal como lo conciben ellos. Un individuo consciente de que en España los latifundistas tenían las tierras abandonadas y que el único remedio era trabajarlas e invertir capitales que permitirían levantar al país.<sup>24</sup> En esta obra aparece con mucha claridad el hecho de que tanto Manuel como Antonio eran dos autores comprometidos ideológicamente con lo que estaba ocurriendo en la España que les tocó vivir. No sólo denuncian los verdaderos problemas de España sino que también ofrecen soluciones. El sacrificio y la voluntad de la raza de Israel es utilizado por los Machado como ejemplo a seguir.<sup>25</sup>

---

19 Chicharro Dámaso, Chamoro & López, Julio, *Teatro y poesía en el Romanticismo*, Cuadernos de Estudio, Cincel, Madrid 1981, p. 12.

20 *Obras completas*, 5.<sup>a</sup> edición, Plenitud, Madrid 1973, acto I, escena II; acto III, escena IV. Seguiremos citando esta obra con las siglas OC.

21 Véanse el artículo de Berenguer, Angel, "Sociogénesis de Don Juan" en *Teoría y crítica del teatro*. Universidad de Alcalá de Henares, 1991, p. 71-72.

22 Para entender esta transformación que se da en el don Juan de los hermanos Machado es preciso referirse a las reflexiones de Antonio Machado sobre esta figura legendaria. Véanse OC, op. cit., págs. 1036 y 1039.

23 OC, acto II, escena IV.

24 OC, acto II, escena IV; acto III, escena I.

25 OC, acto II, escena IV.

En *La Lola se va a los puertos* también hay una denuncia del absentismo de los terratenientes, del poco caso que hacen del pueblo que trabaja su tierra<sup>26</sup>, de las invasiones económicas y culturales americanas que coinciden con un menosprecio por lo tradicional español.<sup>27</sup>

En *La prima Fernanda* hay una desmitificación de la política,<sup>28</sup> y de la burguesía financiera como los banqueros.<sup>29</sup> Se expone la hipocresía de estos dos mundos. Se denuncia la mala gestión del gobierno en detrimento del país.<sup>30</sup> En *La duquesa de Benamejí* se exalta al pueblo mediante la figura del bandido de la sierra y de su gente que roban para distribuir a los que necesitan, y se desprestigia a la aristocracia.<sup>31</sup> Se alude a lo que trajo el Romanticismo francés respecto de las libertades de pensamiento y de corrientes filosóficas.<sup>32</sup> También se señala la España pintoresca creada por una literatura extranjera y que quedaba muy lejos de la verdadera realidad que vivía el pueblo.<sup>33</sup>

En *El hombre que murió en la guerra*, desmitifican el mundo de la nobleza que presentan como vínculo de valores muertos.<sup>34</sup> Dos ideologías se enfrentan: una muerta (la nobleza) y la otra viva (el Ser auténtico) que tiende hacia un porvenir cuyos valores son humanistas.

El mundo dramático creado por los Machado nunca permite a sus personajes vivir refugiados totalmente en los mitos, las leyendas o en los ideales del pasado; el que sus personajes acepten o no las verdades de cada situación no es lo principal, el objetivo es siempre la desmitificación.

Otra constante que siempre está presente en sus obras es el amor como verdadero sentido de la vida y elemento del porvenir. Sin él no hay vida, los personajes de sus obras mueren cuando les toca seguir viviendo sin amor, como en *Desdichas de la fortuna o Julianillo Valcárcel*, en *Juan de Mañara* o en *La duquesa de Benamejí*; o se marchan como en *La Lola se va a los puertos* cuyo Cante Jondo ya no se aprecia en España; en *La prima Fernanda* cuyo amor de la infancia no le corresponde o en *El hombre que murió en la guerra*, donde Juan de Zúñiga se marcha del hogar paterno, después de haber vuelto, porque no hay en él este amor que lleva dentro y persigue. No obstante la única obra donde

---

26 OC, acto I, escena X y XI.

27 OC, acto II, escena I.

28 OC, acto I, escena II.

29 OC, acto I, escena V.

30 OC, acto II, escena V; acto II, escena X.

31 OC, acto III, cuadro II, escena III.

32 OC, acto I, escena III.

33 Estas alusiones son varias a lo largo de la obra, las emiten mediante el personaje de M. Delume.

34 Machado Manuel y Antonio, *El hombre que murió en la guerra*. Colecciones Austral, Espasa Calpe, Buenos Aires 1947, acto II, escena II, IV; acto IV, escena IV.



el amor triunfa es en *Las Adelfas*. Al amor unido a la muerte siempre coincide el libre albedrío que el ser humano tiene para elegir su camino en la vida. Todos los personajes machadianos se enfrentan con el hecho de que tienen la libertad de decidir su destino.

También está presente el problema de identidad, la vuelta a su propio Yo. En todas las obras hay un personaje o varios que descubren su yo profundo y dejan sus máscaras.

En *Desdichas de la fortuna*, Julián alcanza una lucidez que nos permite saber cuál ha sido el verdadero motivo de sus desdichas.

En *Juan de Mañara*, Juan al verse reflejado en Elvira, deja caer su papel de seductor, al mismo tiempo que Elvira y Beatriz se descubren a sí mismas.

En *Las Adelfas*, Araceli descubre que su difunto marido no tiene una identidad sino varias, al mismo tiempo que cada uno de los personajes principales de esta obra, revela su propia identidad al otro.

En *La Lola se va a los puertos*, la sublimación de la Lola, en Cante Jondo y en amor absoluto al arte, hace que a su alrededor, los individuos vuelvan a la propia autenticidad de su ser.

En *La prima Fernanda*, ocurre lo mismo; los que giran alrededor suyo van tomando conciencia de lo que son, pero no para cambiarlo. Es una de las razones por las cuales Fernanda se va como se había venido, sin que haya cambiado nada.

En *La duquesa de Benamejí*, Reyes asume su propio Yo, dejando la clase aristócrata a la que pertenece, para seguir a un individuo del pueblo, cuya actitud es más auténtica que la de la aristocracia.

En *El hombre que murió en la guerra*, la falsa identidad de Miguel le ha permitido alejarse de lo que hubiera podido ser su Yo en el mundo aristocrático, para encontrar los verdaderos valores humanos.

Casi todas las constantes que se encuentran en el teatro de los hermanos Machado sirven para un proceso de desmitificación<sup>35</sup> que tiende a defender el amor y la autenticidad del ser como valores reales de la vida, estos valores en varias obras pertenecen al pueblo.

Este teatro integra un alto valor humanista y liberal al mismo tiempo que una denuncia de los verdaderos problemas sociales y políticos que presenciaban nuestros autores en su época. Por estas razones que acabamos de exponer es evidente, que si sus obras teatrales fueron modernistas, no se pueden situar dentro de la temática y la ideología que encerró el mencionado teatro poético.

---

<sup>35</sup> Señalamos que Charlebois, Cécile, en *El teatro de la generación de 1898*, Librería de la Universidad Autónoma, Madrid 1992, señala el lado desmitificador del teatro de los hermanos Machado pero sin tocar los puntos que nos han parecido esenciales, es decir su contenido ideológico.

Sin embargo su producción dramática ofreció algunas reticencias en cuanto a la acogida tanto de los críticos como del público. Esto lo podemos averiguar a partir de los datos que damos a continuación. Nos permitimos abrir un paréntesis para señalar que hasta la fecha siempre hemos visto señalado el día de estreno de cada una de las obras pero nunca el último día de su estreno que ayudaría a valorar exactamente el éxito que debió tener cada una de estas obras en su tiempo. Esta carencia nos ha inducido a aportar estos datos.

- *Desdichas de la fortuna o Julianillo Valcárcel* fue estrenada el 9 de febrero de 1926 en el Teatro de la Princesa de Madrid y la última función se dio el 6 de marzo de 1926.<sup>36</sup> De esta obra se hizo dos reposiciones : una del 19 al 25 de octubre de 1928, en el Teatro de La Princesa de Madrid,<sup>37</sup> otra del 29 al 5 de diciembre de 1929, en el Teatro Español de Madrid.<sup>38</sup>
- *Juan de Mañara* fue estrenada en el Teatro Reina Victoria de Madrid, el 17 de marzo de 1927, la última función se dio el 11 de abril de 1927.<sup>39</sup>
- *Las Adelfas* fue estrenada el 22 de octubre de 1928 en el Teatro del Centro (hoy Calderón), de Madrid, la última función se dio el 6 de noviembre de 1928.<sup>40</sup>
- *La Lola se va a los puertos* se estrenó el 8 de noviembre de 1929, en el Teatro Fontalba de Madrid, la última función se dio el 3 de enero de 1930.<sup>41</sup>
- *La prima Fernana* fue estrenada en el Teatro Victoria de Madrid el 24 de abril de 1931, la última función se dio el 13 de mayo de 1931.<sup>42</sup>
- *La duquesa de Benamejí* fue estrenada en el Teatro Español de Madrid el 26 de marzo de 1932, la última función se dio el 27 de abril de 1932.<sup>43</sup>
- *El hombre que murió en la guerra* aunque escrita en 1928<sup>44</sup> se estrenó el 18 de abril de 1941, en el Teatro Español de Madrid, el último día de presentación fue el 24 de abril de 1941.<sup>45</sup>

---

36 Anunciada en El Diario Universal, el sábado 6 de marzo de 1926, p. 2.

37 Anunciada en El Diario Universal, en las fechas citadas, p. 2.

38 Anunciada en El Imparcial, en las fechas citadas, p. 7.

39 El Diario Universal del sábado 9 de abril de 1927 anuncia la última función para el lunes, 11 de abril de 1927, p. 2.

40 Anunciada en El Liberal el 6 de noviembre de 1928, p. 6.

41 Anunciada en El Imparcial el 3 de enero de 1930, p. 4.

42 Anunciada en El Liberal, el 13 de mayo de 1931, p. 6.

43 Anunciada en El Liberal el 27 de abril de 1932, p. 12.

A la luz de estos datos podemos averiguar que las dos obras que gozaron de mayor acogida por parte del público fueron *Julianillo Valcárcel o Desdichas de la fortuna* y *La Lola se va a los puertos* cuyo tiempo en el cartel fue aproximadamente de dos meses. Las que tuvieron menos éxito fueron *Las Adelfas* (dos semanas) y *El hombre que murió en la guerra* (una semana) mientras que las demás se dieron en un tiempo de tres semanas a un mes.

Lo que hemos podido averiguar a través de varios artículos<sup>46</sup> es que a pesar de la excelencia de sus versos reconocida por todos los artículos periodísticos, algunas obras cuyo tema era contemporáneo, no consiguieron convencer al público. La prosa se prestaba mucho mejor a la temática de la obra. Creemos que los hermanos Machado estaban demasiado aferrados al teatro tradicional para aceptar la utilización de la prosa. No obstante lo intentaron con *La duquesa de Benamejí*, que escribieron en prosa y verso, y con *El hombre que murió en la guerra* que concibieron totalmente en prosa.

El tiempo de duración en el cartel de *Las Adelfas* y *El hombre que murió en la guerra* muestra claramente que estas dos obras tuvieron una acogida menos favorable que las demás. Este hecho, según los artículos recogidos, se debe a que la primera obra citada integraba un tema psicológico que podía ser muy atrevido, en aquel tiempo, porque se tenía aún una idea muy vaga de la teoría freudiana; la segunda obra llevaba a la escena una preocupación humanista que no se podía apreciar sobre todo después de lo que había ocurrido políticamente en España (Guerra Civil, dictadura franquista).

Sin embargo, es cierto que si este teatro fue ideológicamente progresista, estéticamente no dejó de ser en cuanto a la forma un teatro conservador, puesto que correspondía a la restauración de las viejas fórmulas teatrales del Siglo de Oro y del Romanticismo. Además es importante advertir que siempre llevaron a la escena un medio aristocrático o de alta burguesía y, como tal, aunque desmitificador, expresaban la visión del mundo de estas clases. No obstante su creación teatral expresó una tendencia innovadora por integrar las nuevas técnicas que habían aparecido en aquella época y que estaba en contacto con la producción dramática occidental.

Pero es preciso tener en cuenta que tanto Manuel como Antonio, como autores dramáticos comprometidos estuvieron a la altura de su tiempo y que lo que fue realmente su trayectoria teatral nos la define Melchor Fernández Almagro:

---

<sup>44</sup> Manuel Machado lo dice en el prólogo de *El hombre que murió en la guerra*. Sin embargo su hermano Joaquín Machado en una carta citada por Manuel Henri Guerra (p. 189) afirma que terminaron de escribirla en 1935.

<sup>45</sup> Anunciado el 25 de abril de 1941, la función deja de serlo en *Arriba y Pueblo*.

<sup>46</sup> Véanse a propósito de los artículos periodísticos escritos en el momento del estreno de las obras teatrales el trabajo de Benhamamouche, *Fatma*, op. cit., tomo II. Este tomo recoge las reseñas que se escribieron sobre el teatro de los hermanos Machado.

(...) Han cruzado de punta a punta, con pasión de viajeros, tan inteligentes como sensibles, el mundo maravilloso, rico en sorpresas y quebrado de perspectiva, que es nuestro teatro clásico. La humanidad que puebla ese mundo les es conocida: desde la pasión que ruge en el pecho hasta el verso en que aflora, sin olvidar, naturalmente, ese algo que es todo y que puede llamarse atmósfera."<sup>47</sup>

Povzetek

## BRATA MACHADO IN NJUNO GLEDALIŠČE

Gledališče je brata Machado pritegnilo že v otroških letih, kasneje sta prevajala in prirejala gledališke igre drugih avtorjev, a svojih lastnih dramskih tekstov sta se lotila šele mnogo pozneje. Avtorica tega članka ne želi do podrobnosti analizirati njunih sedmih gledaliških del, niti osvetliti deleža vsakega posebej pri posameznih igratih, želi le podati splošen pregled ter nas približati Manuelu in Antoniu Machado kot dramatikoma, ideološko vpletanima v Španijo tistega obdobja. Gledališče bratov Machado odstopa od takratnega poetičnega, modernističnega gledališča, ki je povzdigovalo tradicionalne španske vrednote vladajočega razreda. Njuna dramska dela so res pisana v modernističnem verzju, izhajajočem iz tradicije zlatega veka in romantike, vendar je tematika drugačna, kritična do družbe, do vladajočih slojev in do aristokracije, veleposestnikov itd. Gre za demitifikacijo preteklosti, za družbeno angažirano tematiko, v katero pa vpletata tudi druge teme (ljubezen, pravico do svobodne odločitve, vprašanje identitete posameznika, vračanje k svojemu resničnemu jazu).

---

<sup>47</sup> Fernández Almagro, Melchor, *La Voz*, 18 de marzo de 1927.

## "...Y EL OJO QUE LOS MIRA": LOS POEMAS DEL DUERO

"Pensaba que el elemento poético no era la palabra por su valor fónico, ni el color, ni la línea, ni un complejo de sensaciones, sino una honda palpitación del espíritu ... al contacto con el mundo."

Prólogo a *Páginas Escogidas* (1917)

"Empiezo a creer aun a riesgo de caer en paradojas, que no son de mi agrado, que el artista debe amar la vida y odiar el arte. Lo contrario de lo que he pensado hasta aquí."

Machado a Unamuno (1903)

### I

Con regular insistencia, al tiempo que se constata la tardía incorporación del poeta sevillano al "noventayochismo" se ha dado por supuesta la relación de una parte de la obra machadiana con las tesis irracionalistas del filósofo francés Henri Bergson (1859-1941).

Fue el profesor Nigel Glendinning, hace ya treinta años, en su *The Philosophy of Bergson in the Poetry of A. Machado*<sup>1</sup> quien con más sistemática agudeza analizó y estableció los límites formales y literarios de tal relación.

Esa convicción de que el acceso a la realidad más cabal se produce esencialmente con datos de una conciencia liberada de la idea del espacio y de la noción científica del tiempo; la preocupación por las consecuencias del paso del tiempo en la aprehensión de los fenómenos... presentes en la obra machadiana desde el principio, no son rasgos que necesariamente tengan su origen en el pensamiento bergsoniano<sup>2</sup>.

Glendinning aporta, en la tradición castellana, antecedentes tan diversos como las obras de Jorge Manrique, de Calderón, o las anónimas composiciones de la lírica tradicional hispánica, que justificarían por sí mismas tales presencias. Únicamente el dilema CONTINGENCIA / ESENCIA ("things in time opposed to subject to it") es, en

---

<sup>1</sup> Nigel Glendinning, *The Philosophy of Bergson in the Poetry of Antonio Machado*; en: *Revue de littérature comparée* (XXXVI), 1962, págs. 50-70.

<sup>2</sup> Cf. Nigel Glendinning, op. cit.

opinión de Glendinning, un planteamiento verdaderamente bergsoniano, y hay pocos poemas, concluye, que lo planteen en términos estrictamente filosóficos, como en el número XXXV de "Proverbios y Cantares" en *Campos de Castilla*

Hay dos modos de conciencia:  
una es luz, y otra, paciencia.  
Una estriba en alumbar  
un poquito el hondo mar;  
otra, en hacer penitencia  
con caña o red, y esperar  
el pez, como pescador.  
Díme tú: ¿cuál es mejor?  
¿Conciencia de visionario  
que mira en el hondo acuario  
peces vivos,  
fugitivos,  
que no se pueden pescar,  
o esa maldita faena  
de ir arrojando a la arena,  
muertos, los peces del mar?

Aun en estos casos, no se trataría de la oposición intuición versus ciencia del filósofo francés, sino de la oposición Fe versus razón, del español Miguel de Unamuno.

La influencia de Unamuno en la obra de Antonio Machado resultaría, pues, más evidente y decisiva que la que podría establecerse entre el filósofo francés y el poeta español.

Más claros, no obstante, resultan los planteamientos bergsonianos en poemas tales como el número VIII de *Parábolas*, también en *Campos de Castilla*

Cabeza meditadora,  
¡qué lejos se oye el zumbido  
de la abeja libadora!  
Echaste un velo de sombra  
sobre el bello mundo y vas  
creyendo ver, porque mides  
la sombra con un compás.  
Mientras la abeja fabrica,  
melífica,  
con jugo de campo y sol,  
yo voy echando verdades  
que nada son, vanidades  
al fondo de mi crisol.

De la mar al percepto,  
del precepto al concepto,  
del concepto al la idea  
- ¡oh, linda tarea! -,  
de la idea al mar.  
¡Y otra vez a empezar!

o en el poema "Pensar el mundo es como hacerlo nuevo...", publicado en *La Lectura*, el año 1916.

A pesar de lo cual, concluye el autor del artículo, "...it seems probable that the extent of his debt to the French philosopher has been exaggerated."

## II

Aceptando que ello sea así, lo que a mi entender existe es una predisposición ideológica y estética de la generación de Machado a aceptar las tesis irracionalistas que emanan del pensamiento y del arte europeo de la época<sup>3</sup>. Predisposición que se manifiesta claramente en nuestro poeta, puesto que, desde muy temprano, asume la unidad esencial entre poesía y filosofía demandada por los románticos alemanes.

El sesgo dialogal de una parte significativa de los poemas que componen la primera versión de *Soledades*, como el titulado "Tarde", o "La fuente", en el que se anuncia la oposición *fuentes-tiempo, exterior/yo-tiempo interior*; la conciencia de la indeterminación y de la fragilidad del *Yo-tiempo interior*, o esa aspiración del "frágil" tiempo individual a fundirse, en una especie de ataraxia de los sentidos, con el "incommensurable" tiempo mineral y cósmico de los fenómenos: la fuente o la noche... no son finalmente más que trasuntos de esa conciencia dilógica y bilateral, de contenidos fuertemente individualistas, tan característica del pensamiento bergsonianos y del idealismo burgués en general desde el primer romanticismo hasta el existencialismo.

Sin embargo, es un hecho que Antonio Machado, sin abandonar nunca ese característico mundo interior, comparte a partir de un determinado momento de su obra este concepto escindido de la conciencia, propio del idealismo filosófico, con otro estado

---

<sup>3</sup> No es necesario resaltar, en tal sentido, el posicionamiento fuertemente crítico con respecto a la generación "naturalista y a la figura de Galdós. Con respecto al divorcio existencial entre lo "exterior" objetivo y lo "interior" subjetivo, sería interesante comparar la temprana obra de Machado con la del resto de la generación del noventa y ocho; con *El árbol de la ciencia* de Pío Baroja, especialmente el conflicto del héroe barojiano al tratar de integrar la "realidad exterior" en su particular concepto de la existencia, o con *La voluntad* de Azorín.

de la misma que se ha dado en llamar la "conciencia histórica"<sup>4</sup>, más volcada hacia lo ético, lo cívico o lo colectivo.

### III

Veamos, a continuación, cómo se manifiesta en dos poemas emblemáticos de la obra machadiana — que, por otra parte, responden a un mismo estímulo poético — ese tránsito hacia la percepción crítica de un entorno cívico colectivo, ya hecho materia poética y pleno de tonos sombríos: me refiero a los titulados "Orillas del Duero" y "A orillas del Duero".

"Orillas del Duero"<sup>5</sup>, publicado en la segunda versión de *Soledades* (SGOP), marca de alguna forma el inicio de ese camino, el descubrimiento del entorno, que inevitablemente desembocará en "A orillas del Duero" de *Campos de Castilla*. Ambos poemas se constituyen a partir de unos mismos elementos temáticos y formales:

1. Castilla: referente general y abstracto.
2. Soria y el Duero: referente existencial y concreto.
3. El paisaje: referente retórico, imbricado en la tradición.
4. Poética individual: una determinada concepción de la poesía.

A los que se añade, en el segundo poema, el Regeneracionismo pesimista, como referente generacional marcadamente decimonónico.

#### Orillas Del Duero

1.	Se ha asomado una cigüeña a lo alto del campanario.	16	A
2.	Girando en torno a la torre y al caserón solitario,	16	A
3.	ya las golondrinas chillan. Pasaron del blanco invierno	16	B
4.	de nevascas y ventiscas los crudos soplos de infierno.	16	B
5.	Es una tibia mañana.	8	C
6.	El sol calienta un poquito la pobre tierra soriana.	16	C
7.	Pasados los verdes pinos	8	D
8.	casi azules, primavera	8	E
9.	se ve brotar en los finos	8	D
10.	chopos de la carretera	8	E

---

<sup>4</sup> Geoffrey Ribbans denomina a esto proceso de "exteriorización". Cf. su edición de *SGOP*. Madrid, Cátedra 1990, págs. 53–54.

<sup>5</sup> De este poema puede encontrarse un completo comentario escolar del profesor Gregorio Salvador en *El comentario de texto*. Madrid, Castalia 1975.



11.	y del río. El Duero corre, terso y mudo, mansamente.	16	F
12.	El campo parece, más que joven, adolescente.	16	F
13.	Entre las hierbas alguna humilde flor ha nacido,	16	G
14.	azul o blanca. ¡Belleza del campo apenas florido,	16	G
15.	y mística primavera!	8	E
16.	¡Chopos del camino blanco, álamos de la ribera,	16	E
17.	espuma de la montaña	8	H
18.	ante la azul lejanía,	8	I
19.	sol del día, claro día!	8	I
20.	¡Hermosa tierra de España!	8	H

El poema se fundamenta en la descripción; en su composición, prevalecen el lirismo y la impresión, y toda es símbolo, cuya clave se desvela en el verso final: la enumeración de las impresiones, en efecto, culmina con una serie de epifonemas que recogen y compendian el ascendente clima emotivo, hasta dar con la causa primordial que lo justifica: "¡Hermosa tierra de España!"

Esencialmente unitario, todo en este poema conforma un bloque sin fisuras, en donde predominan las estructuras métricas encabalgadas, una organización paratáctica de la sintaxis, que, por otro lado, apenas ha sido forzada, y un ritmo octosilábico, distribuido en versos de ocho y dieciseis sílabas, a partes iguales, que sólo se rompe en el verso número doce: "El campo parece, más que joven, adolescente." Para consolidar expresivamente el tono oprimista y pletórico escogido por el poeta.

Unidad significativa y sobriedad retórica que apuntan, sin duda, al concepto central de la Poética de Antonio Machado, aquel que toma a la palabra como vehículo inmediato de emociones y de sentimientos.

"Orillas del Duero" es el encuentro tangencial con Castilla, con su paisaje fundamentalmente, desprovisto aún de contenido existencial, humano o histórico. Queda relativamente lejos el Machado "noventayochista"; sin embargo, ya sólo es cuestión del tiempo.

Por el tratamiento de la materia poética: ese intimismo en que predominan absolutamente las impresiones del Yo, "Orillas del Duero" pertenece al mundo de *Soledades*.

Por el tema que trata: el paisaje de Castilla, este poema anuncia el mundo de *Campos de Castilla*<sup>6</sup>, colección de poemas en la que, no es causal, aparece el mismo título ("Orillas

---

<sup>6</sup> Cf. Geoffrey Ribbans, Op. cit., págs. 53 y 54.

del Duero") para uno, el número CII de *Poesías Completas*<sup>7</sup>, en el que el paisaje ribereño es ya señal paradójica, histórica y poética, de la íntima solidaridad del poeta con la "heroica" (legendaria y literaria) derrota de Castilla:

"¡Oh tierra ingrata y fuerte, tierra mía!  
 ¡Castilla, tus decrepitas ciudades!  
 ... tierra inmortal, Castilla de la muerte!"

#### A orillas del Duero

1.	Mediaba el mes de julio. Era un hermoso día.	14	A
2.	Yo, solo, por las quebras del pedregal subía,	14	A
3.	buscando los recodos de la sombra, lentamente.	14	B
4.	A trechos me paraba para enjugar mi frente	14	B
5.	y dar algún respiro al pecho jadeante;	14	C
6.	o bien, ahincando el paso, el cuerpo hacia adelante	14	C
7.	y hacia la mano diestra vencido y apoyado	14	D
8.	en un bastón, a guisa de pastoril cayado,	14	D
9.	trepaba por los cerros que habitan las rapaces	14	E
10.	aves de altura, hollando las hierbas montaraces	14	E
11.	de fuerte olor -romero, tomillo, salvia, espliego-.	14	F
12.	Sobre los agrios campos caía un sol de fuego.	14	F
13.	Un buitre de anchas alas con majestuoso vuelo	14	G
14.	cruzaba solitario el puro azul del cielo.	14	G
15.	Yo, divisaba, lejos, un monte alto y agudo,	14	H
16.	una redonda loma cual recamado escudo,	14	H
17.	y cárdenos alcores sobre la parda tierra	14	I
18.	-harapos esparcidos de un viejo arnés de guerra-,	14	I
19.	las serrezuelas calvas por donde tuerce el Duero	14	J
20.	para formar la corva ballesta de un arquero	14	J
21.	en torno a Soria. -Soria es una barbacana,	14	K
22.	hacia Aragón, que tiene la torre castellana-.	14	K
23.	Veía el horizonte cerrado por colinas	14	L
24.	oscuras, coronadas de robles y de encinas;	14	L
25.	desnudos peñascales, algún humilde prado	14	D
26.	donde el merino pace y el toro, arrodillado	14	D
27.	sobre la hierba, rumia; las márgenes del río	14	LL
28.	lucir sus verdes álamos al claro sol de estío,	14	LL
29.	y silenciosamente, lejanos pasajeros,	14	M

---

<sup>7</sup> Antonio Machado, *Poesías Completas*. Edición de Manuel Alvar, 4.ª ed., Madrid, Espasa Calpe 1978, págs. 142 y 143.

30.	¡tan diminutos! -carros, jinetes y arrieros-,	14	M
31.	cruzar el largo puente, y bajo las arcadas	14	N
32.	de piedra ensombrecerse las aguas plateadas	14	N
33.	del Duero.		
33'	El Duero cruza el corazón de roble	14	Ñ
34.	de Iberia y de Castilla.		
34'	¡Oh tierra triste y noble,	14	Ñ
35.	la de los altos llanos y yermos y roquedas,	14	O
36.	de campos sin arados, regatos ni arboledas;	14	O
37.	decrépitás ciudades, caminos sin mesones,	14	P
38.	y atónitos palurdos sin danzas ni canciones	14	P
39.	que aún van, abandonando el mortecino hogar,	14	Q
40.	como tus largos ríos, Castilla, hacia la mar!	14	Q
41.	Castilla miserable, ayer dominadora,	14	R
42.	envuelta en sus andrajos desprecia cuanto ignora.	14	R
43.	¿Espera, duerme o sueña? ¿La sangre derramada	14	S
44.	recuerda, cuando tuvo la fiebre de la espada?	14	S
45.	Todo se mueve, fluye, discurre, corre o gira;	14	T
46.	cambian la mar y el monte y el ojo que los mira.	14	T
47.	¿Pasó? Sobre sus campos aún el fantasma yerra	14	U
48.	de un pueblo que ponía a Dios sobre la guerra.	14	U
49.	La madre en otro tiempo fecunda en capitanes,	14	V
50.	madrastra es hoy apenas de humildes ganapanes.	14	V
51.	Castilla no es aquella tan generosa un día,	14	A
52.	cuando Myo Cid Rodrigo el de Vivar volvía,	14	A
53.	ufano de su nueva fortuna, y su opulencia,	14	W
54.	a regalar a Alfonso los huertos de Valencia;	14	W
55.	o que, tras la aventura que acreditó sus bríos,	14	X
56.	pedía la conquista de los inmensos ríos	14	X
57.	indianos a la corte, la madre de soldados,	14	Y
58.	guerreros y adalides que han de tornar, cargados	14	Y
59.	de plata y oro, a España, en regios galeones,	14	P
60.	para la presa cuervos, para la lid leones.	14	P
61.	Filósofos nutridos de sopa de conventos	14	Z
62.	contemplan impasibles el amplio firmamento;	14	Z
63.	y si les llega en sueños, como un rumor distante,	14	C
64.	clamor de mercaderes de muelles de Levante,	14	C
65.	no acudirán siquiera a preguntar: ¿qué pasa?	14	A'
66.	Y la guerra ha abierto las puertas de su casa.	14	A'
67.	Castilla miserable, ayer dominadora,	14	R
68.	envuelta en sus harapos desprecia cuanto ignora.	14	R
69.	El sol va declinando. De la ciudad lejana	14	K
70.	me llega un armonioso tañido de campana	14	K
71.	-ya irán a su rosario las enlutadas viejas-	14	B'

72.	De entre las peñas salen dos lindas comadreja;	14	B'
73.	me miran y se alejan, huyendo, y aparecen	14	C'
74.	de nuevo, ¡tan curiosas!... Los campos se oscurecen.	14	C'
75.	Hacia el camino blanco está el mesón abierto	14	D'
76.	al campo ensombrecido y al pedregal desierto.	14	D'

Es este poema de setenta y seis versos, por el contrario, una penosa constatación, que va del sol ardiente a la oscuridad, de la tortuosa subida a los peñascos sorianos (particular Monte Carmelo) a la contemplación del cansino triunfo de las sombras; una desolada evocación de la decadencia española, de la ignorancia voluntaria y de la abulia endémica del paisaje y de los hombres (ahora, sí) que lo conforman esencialmente.

Es, además, una sincera introspección, de la historia colectiva y del alma individual. El paisaje ya rebosa de contenido, y el Duero y la vieja ciudad castellana devienen espejo repentino e involuntario de la postración de todo un pueblo.

Setenta y seis versos alejandrinos (toda una declaración de intenciones) en pareados de rimas consonantes. La Poética interna fundamentalmente coincide con la del poema anterior: claridad, simplicidad retórica, intimismo e inmediatez expresiva, aquí como allí, constituyen los pilares sobre los que se sustenta la creación.

No obstante, cabe destacar una diferencia, la naturaleza de las estructuras oracionales, aquí frecuentemente largas y policlauales, con predominio de la subordinación sobre la coordinación o la yuxtaposición: correlato estilístico, sin duda, de una disposición afectiva e intelectual distinta de la precedente.

En "A orillas del Duero" existe una voluntad indagadora, la descripción del paisaje se realiza desde una distancia y una experiencia del mismo ausentes, por motivos obvios, en el poema de *Soledades*. El tiempo ha transcurrido. En palabras del poeta,

Todo se mueve, fluye, discurre, corre o gira;  
cambian la mar y el monte y el ojo que los mira.  
(versos.45 y 46)

Antonio Machado indudablemente es consciente de ese cambio operado en su retina. Ha cambiado la perspectiva del poeta, pero en lo esencial su Poética permanece: el adjetivo, en ambos poemas, se constituye en verdadera alternativa de la metáfora, que, con el tiempo, de herramienta lírica heredada, ha pasado a ser símbolo estrictamente personal — como los adjetivos "claro", "blanco" o "azul" asociados al paisaje de Castilla.

Si "A orillas del Duero", por otra parte, supera la extensión media de los poemas contenidos en *Campos de Castilla* y sobre todo en *Soledades*, es porque intervienen en él elementos que se escapan a la síntesis lírica, que poseen una naturaleza fundamentalmente "extensa", discursiva y "racionalizadora".

El paisaje de Castilla ha pasado de "impresión poética" inmediata a realidad existencial (vívida)<sup>8</sup> e intelectual que debe ser poetizada de modo diverso: siendo el mismo, es diferente.

El conflicto inicial, la conciencia escindida de origen romántico, se ha resuelto en parte: el inconmensurable "tiempo exterior" ha devenido paulatinamente en reconocible "tiempo histórico" (con todas las consecuencias). La Poética machadiana, como sucederá con Valle Inclán, ha acogido una parte del conflicto más polémico y característico del arte moderno: el compromiso "razonador" con la realidad. Y es esto precisamente lo que hace de Antonio Machado un poeta distanciado de la sensibilidad dominante en este fin de milenio, patética y voluntariosamente postmoderno.

Povzetek

"...IN OKO, KI JIH OPAZUJE": PESMI O DUERU

Niegel Glendinning je leta 1962 v članku "The Philosophy of Bergson in the Poetry of Antonio Machado" vzpostavil formalne in literarne meje med španskim pesnikom in francoskim filozofom. Vendar želi pričujoči članek pokazati, da obstaja v Machadovi pesniški generaciji (to je generacija 98, kamor sodi tudi Miguel de Unamuno) nekakšna vnaprejšnja dovzetnost za iracionalistične teze v takratni evropski misli in umetnosti. Kot primer sta navedeni dve Machadovi pesmi o reki Duero, "*Bregovi Duera*" ("Orillas del Duero") iz zgodnje zbirke *Samote (Soledades)* in "Na bregovih Duera" ("A orillas del Duero") iz poznejše pesniške zbirke *Kastiljska polja (Campos de Castilla)*.

---

<sup>8</sup> Para comprender mejor cómo han influido en este proceso los años vividos en la Soria provinciana y postrada que conoció Antonio Machado, resultaría útil acudir al reciente (abril de 1993) estudio de Marcos Molinero: *Antonio Machado y Soria*. Madrid, Ediciones Terciarias



## LA FICIONALIZACIÓN DE LA HISTORIA EN *LOS PERROS DEL PARAÍSO*

"La literatura, la verdadera literatura sin mistificaciones, es la aliada y en ocasiones la guía del historiador. Ante la carencia de fuentes sólidas y más allá del transitorio deslumbramiento que puede producir un apartaje factual de bases endebles, es preferible acudir al relato".<sup>1</sup>

"En una novela siempre hay más mentiras que verdades, una novela nunca es una historia fiel. Esa investigación, esas entrevistas no eran para contar lo que pasó realmente en Jauja, sino, más bien, para mentir sabiendo sobre qué mentía".<sup>2</sup>

Con excelente intuición crítica, Angel Rama había señalado que los novelistas que él llamó "contestarios del poder", buscaban un "reingreso de la historia". No quiere decir esto que sean los iniciadores de esta tendencia en el siglo XX, pues los autores de la nueva novela latinoamericana ya habían penetrado en ese terreno con el fin de lograr una integración transculturadora que evitara los perjuicios del provincialismo.<sup>3</sup> Por otra parte, conviene recordar que esa relación entre historia y literatura es una de las características más definidas en el trascurso de la literatura latinoamericana.<sup>4</sup> En sentido estricto, esta tendencia se había iniciado con los cronistas.<sup>5</sup>

---

<sup>1</sup> Alvaro Tirado Mejía, *Sobre historia y literatura*. Fundación Simón y Lola Guberek, Bogotá 1991, p. 219.

<sup>2</sup> Mario Vargas Llosa, *Historia de Mayta*. Seix Baral, Barcelona 1985, p. 320.

<sup>3</sup> Angel Rama, *La novela en América Latina: Panoramas 1920-1980*. Procultura/Colcultura, Bogotá 1982, p. 464.

<sup>4</sup> En la introducción a la versión inglesa del texto *La novela histórica* de Georg Lukács, Frederic Jameson señala como vacío el hecho de que Lukács haya dejado de lado a escritores que, a no dudar, han contribuido al desarrollo del género: "The most elaborate and stunning of all European realizations of the historical novel, Pérez Galdós' enormous "National Episodes", are never mentioned, and the very remarkable Spanish and Latin American tradition of work in this genre is passed over in silence." (The Historical Novel by Georg Lukács, trans. Hannah and Stanley Mitchell; University of Nebraska Press, Lincoln 1983, p. 4).

<sup>5</sup> "La escritura histórica, incluso la de las crónicas, traduce más bien la historia en "historias", al escoger, dar énfasis y aun más, darle una forma – con una estructura trazable – a la masa informe de una realidad." (Stephanie Merrim, *Historia y escritura en las crónicas de Indias: Ensayo de un método*, *Explicación de Textos Literarios*, vol. IX, n° 2 [1981], p. 193). Otro penetrante ensayo que demuestra la importancia de la

Cabría, entonces, preguntarse: ¿cuál es la novedad en el manejo de la relación historia/novela que plantea la producción narrativa del *postboom*? Como toda originalidad es un ligero matiz, un cambio de modelo estructurador. Según Rama, los nuevos escritores no quieren emplear "el modelo historicista romántico de la reconstrucción de períodos pasados, que tuvo su esplendor en la obra de Alejo Carpentier".<sup>6</sup> Ahora pretenden no sólo escribir textos "contra/históricos", sino primordialmente "contra-discursos-históricos". La ficcionalización del discurso historiográfico permite, así, la apropiación del sistema de signos codificados... en la cristalización ideológica de una cultura".<sup>7</sup> Para Walter Mignolo, esa diferencia se puede explicar así: La novela histórica anterior se construye fundamentalmente con "enunciados ficcionalizadores de entidades existentes", mientras que ahora se privilegian los "enunciados ficcionalizadores de enunciados constitutivos de entidades existentes". En otros términos, la diferencia radica entre un tipo de enunciados que "permite ficcionalizar la historia en la medida en que los personajes que habitan el mundo ficcional, por medio de estos enunciados tienen reconocido valor histórico", y otro tipo de enunciados que produce la ficcionalización del discurso historiográfico, puesto que permite el ingreso al mundo ficcional no ya sólo de personas o de objetos sino de discursos conocidos, preexistentes.<sup>8</sup>

En definitiva, la intención implícita de esas novelas surgidas a partir de los años setenta, es la de retextualizar la historia por medio de un discurso global que mezcle distintos tiempos y espacios de forma tal que termine por explicar "el sentido histórico de nuestro destino presente".<sup>9</sup> *Yo el supremo* de Augusto Roa Bastos marcó ese cambio entre una obra con un rico referente histórico ficcionalizado (relato historiográfico) y una obra cuyo texto pretende constituirse, por medio de diversos procedimientos en una ficcionalización del discurso historiográfico. Este nuevo tipo de novela histórica rechaza abiertamente el realismo, renuncia a la fidelidad estricta a los datos documentales y crea un nuevo sentido para la verosimilitud novelesca. El objetivo buscado es conseguir la transgresión de la historia por medio de la escritura y no su consagración como discurso histórico. Noé Jitrik sintetiza así las características de la nueva novela histórica en América Latina: "En cuanto a la novela histórica de este siglo, si por un lado se propone la inverosimilitud del realismo mágico, por el otro sirve ya sea para descomponer una historia lineal previa, destrozando su armazón discursiva aparente, ya sea para componer mediante

---

escritura para lograr la dominación del Nuevo Mundo es el de Rene Jara y Nicholas Spadaccioni, "Allegorizing the New World" en el libro *1492-1992: Re-discovering Colonial Writing*. The Prima Institute, Minneapolis 1989, pp. 9-50.

6 Rama, 466.

7 Augusto Roa Bastos, citado por Walter Mignolo, "Ficcionalización del discurso histórico" en el libro *Augusto Roa Bastos y la producción cultural americana*. De la Flor, Buenos Aires 1986, p. 203-204.

8 Mignolo, 203-204.

9 Rama, 466.



la lectura una historia que existe, discursivamente, en fragmentos, en una discontinuidad para los historiadores quizás irritante e ininteligible".<sup>10</sup>

Esa intención narrativa de crear un "contra/discurso historiográfico" se ha plasmado ya en obras que permiten la re-textualización de la historia de América Latina, desde la imaginación histórica sobre el destruido pasado indígena, hasta los sucesos contemporáneos. Con base en una rápida enumeración de obras y autores se podría afirmar que los novelistas latinoamericanos contemporáneos se han propuesto la re-escritura ficcionalizada del discurso histórico oficial (ya en sí mismo ficcionalizado). Hayden White recuerda cómo frecuentemente se dice que la diferencia entre la "historia" y la "ficción" radica en que el historiador "encuentra" sus historias, mientras que el novelista las "inventa". Esta concepción de la labor del historiador, sin embargo, impide ver hasta qué punto la "invención" también hace parte de la actividad del historiador.<sup>11</sup> Conscientes de la necesidad de tomar la referencialidad histórica para trabajarla con los recursos propios de la ficción, estos escritores contemporáneos quieren ofrecer al lector la ficcionalización de los 500 años de vida histórica y de producción discursiva de "nuestra América".

En *Los ríos profundos* (1958) de José María Arguedas encontraríamos la articulación del doble discurso que sustenta la cultura mestiza: el discurso heredado del español y el discurso reprimido del indígena. El escritor Argentino Abel Posse, con esa especie de trilogía compuesta por *Los Perros del Paraíso* (1983, sobre el descubrimiento de América); *Daimon* (1987, sobre la figura del conquistador loco que es Lope de Aguirre); y *Los heraldos negros* (novela con título homenaje a César Vallejo, proyectada sobre las misiones jesuíticas), continúa con ese proyecto desmitificador de la historia de la Conquista.

La re-creación del ambiente colonial de la Cartagena de Indias en el siglo XVIII, aparece con el escritor Germán Espinosa en su novela *La tejedora de coronas* (1982). Allí "el discurso novelesco implica una doble de[s]codificación, pues no sólo supone lo que "ha ocurrido", sino cómo ha sido contado; el juego novelesco organiza un discurso plurisignificante en la medida que conoce lo que ha sido narrado y predice su propia narración".<sup>12</sup> Del final de este mismo siglo XVIII, surge un personaje de novela que hacía mucho tiempo esperaba su autor. Fray Servando Teresa de Mier lo encontró en el cubano Reinaldo Arenas. En la novela *El mundo alucinante* (1986), mediante el empleo de un discurso descentrado, en el que el autor ha perdido su hegemonía, se presenta una "burla de

---

<sup>10</sup> Noé Jitrik, "De la historia a la escritura: predominios, disimetrías, acuerdos en la novela histórica latinoamericana", en el libro *The Historical Novel in Latin America*. Ediciones Hispamérica, Gaithersburgh, MD, 1986, p. 23.

<sup>11</sup> It is sometimes said that the aim of the historian is to explain the past by "finding", "identifying" or "uncovering" the "stories" that lie buried in chronicles; and that the difference between "history" and "fiction" resides in the fact that the historian "finds" his stories, whereas the fiction writer "invents" his. This conception of the historian's task, however, obscures the extent to which "invention" also plays a part in the historian's operations." (Hyden White, *Metahistory*. The Johns Hopkins Univ. Press, Baltimore 1973, p. 6).

<sup>12</sup> Blanca Inés Gómez, "Genoveva, cronista de la nueva historia", en el libro *Estudios sobre la Tejedora de Coronas de Germán Espinosa*. Fundación Fumio Ito, Bogotá 1992, p. 73.

la historia y del concepto tradicional de la palabra."<sup>13</sup> Gabriel García Márquez con *El general en su laberinto* (1989) no ha sido ajeno a ese "reingreso a la historia" y por ello ha creado un contra-discurso bolivariano al intorducir al Libertador en el laberinto de la ficción con el objetivo manifiesto de transgredir la historia. En *Yo el supremo* (1974) de Augusto Roa Bastos, el dictador surgido inmediatamente luego del proceso de independencia, descubre que su poder radica en la escritura y con ella, en la manipulación histórica. La historia de América Latina en el siglo XX, aparece en muchos novelistas que quieren reinterpretarla y relacionarla con el inmediato presente. Simplemente a título de ilustración, se podría mencionar una obra novelística como la del argentino David Viñas. En una de sus últimas novelas, *Cuerpo a cuerpo* (1979), nos ofrece una retextualización desmitificadora de la historia contemporánea argentina. El título alude entre otras cosas al enfrentamiento entre el poder castrense y el poder de la escritura. Este mismo referente histórico es retextualizado por Ricardo Piglia en su novela *Respiración artificial* (1980) al presentar la "guerra sucia" durante el gobierno de Jorge Videla. Estos textos sobre una historia reciente se revelan como portadores de un nuevo conocimiento histórico, al mismo tiempo que prueban la emergencia de una nueva teorización de la misma sociedad. "Los narradores quieren así narrar historias para mediatizar una experiencia social que el discurso oficial ha silenciado y que la autoridad presenta como una superficie tersa sin escisiones".<sup>14</sup>

La anterior enumeración esquemática sirve para ejemplificar muy superficialmente ese creciente interés del escritor latinoamericano por responder al discurso ficticio de la historia con el discurso ficticio de la novela. El objetivo del presente ensayo será el de analizar la obra *Los perros del paraíso*<sup>15</sup> para probar que es un texto desmitificador en donde el encuentro de culturas se vuelve a retextualizar para que la utopía del Nuevo Mundo vuelva a tener vida y destrucción en la re-escritura del novelista argentino. De esta manera se intenta demostrar que esta novela es metahistórica,<sup>16</sup> pues en ella se enfatiza más en la ficcionalidad y sus recursos que no en la referencialidad y sus pruebas. Por supuesto que no se trata tan sólo de una experimentación en el manejo del discurso historiográfico sino de reinterpretar la historia para conseguir delinear más nítida y más auténticamente el rostro de nuestra verdadera identidad.

La estructura superficial de la novela gira en torno a los cuatro elementos naturales: El aire, el fuego, el agua y la tierra. Este ordenamiento corresponde a la dinámica misma de la

---

<sup>13</sup> Mónica Morley y Enrico Mario Santí, Reinaldo Arenas y su mundo alucinante [Entrevista], *Hispania*, n° 66 (1983), p. 118.

<sup>14</sup> Marta Morello-Frosch, "La ficción de la historia en la narrativa argentina reciente", en el libro *The Historical Novel in Latin America*, p. 201.

<sup>15</sup> Abel Posse, *Los perros del paraíso*. Emecé, Buenos Aires 1987. Las demás citas a esta novela se darán en el mismo texto del trabajo.

<sup>16</sup> Esta ha sido la intención declarada por su autor: "Yo no me propuse escribir una novela histórica de ninguna manera. Voy más allá de la historia, a la metahistoria si quieres, para comprender nuestra época, para comprender nuestra raíz, nuestra ruptura, nuestra adolescencia eterna" (Magdalena García Pinto, "Entrevista con Abel Posse", *Revista Iberoamericana*, n°s 146-147 [enero-junio 1989] 499).

historia, como también a las sucesivas etapas de la preregrinación del protagonista, Cristóbal Colón, en su búsqueda del Paraíso. Malva Filer ha anotado que "esta estructura corresponde al mismo tiempo a la idea de los cuatro soles sobre la cual se basa la cosmogonía que predomina en las culturas indígenas de México y Centroamérica".<sup>17</sup> La novela misma establece esa relación intertextual al citar *El libro de los Linajes del Chilam Balam* de Chumayel:

"Ha comenzado la era del Sol en movimiento  
que sigue a las edades del Aire, el  
Fuego, el Agua y la Tierra. Este es  
el comienzo de la edad final, nació  
el germen de la destrucción y de la  
muerte. El Sol en Movimiento, el Sol  
en la tierra, eso pasará" (p. 240)

La historia en este esquema mítico es cíclica y no lineal. El movimiento de estos elementos simboliza las necesarias mutaciones que caracterizan a la historia.<sup>18</sup> En forma simplista se podría decir que el **aire** representa la muerte/vida que está experimentando esa «Vieja ave fénix», que es Occidente a finales de la Edad Media; ahora aparece necesitada de «ángeles y superhombres». Le está faltando el soplo de la vida cuando, gracias a los de la secta de buscadores del paraíso, le llega «como un aire, un aura, un eros. Como una brisa tibia que ya pudiese haber llegado desde el Caribe» (p. 11). El segundo elemento, el **fuego**, simboliza la inquisición con sus tormentos, la decisión de Isabel y Fernando de construir un imperio. Maquiavélicamente, los reyes católicos funden política y religión para concretarlo. Por esta razón Rodrigo Borja, a quienes los reyes necesitan como Papa, participa en la comunión erótica: «...alcanzó en el muslo de la Princesa una gota de aquel precioso esperma, surgido del más puro y potente amor, y con él untóse la frente. Fernando dejó caer la capa y los tres se hincaron sobre la gramilla fresca de rocío» (88). Nada mejor que el **agua** para que presida la aventura del Almirante por los mares durante diez años. Colón es el nuevo Ulises que debe regresar al hogar prístino después de una larga ausencia. Inclusive tendrá que experimentar la aventura con Circe, en este caso, «la Dama sangrienta», pues «decíase que, vulvidentada (con molares y dos poderosos incisivos que surgían en las puertas de su intimidad), solía devorar con horrible parsimonia el sexo de esos amantes que se habían arriesgado en la delicia» (153). Pero aunque resulte «históricamente inexplicable», Colón vence la tentación, deja Gomera y se arriega en ese *mare tenebrarum* camino secreto que le conducirá al "Omphalos del mundo". Finalmente, **Tierra**. Colón y sus navegantes llegan al Paraíso Terrenal, a la tierra de la invención, en donde la utopía sí tiene lugar. Sólo dos ordenanzas: "la desnudez", símbolo de la inocencia recobrada y "el estar". Se encuentran en el mundo de la no-muerte. Afirma: «El Señor ama

<sup>17</sup> Malva E. Filer, "Los perros del paraíso y la nueva novela histórica", *Homenaje a Alfredo A. Roggiano: En este aire de América*. Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, Pittsburgh 1990, p. 396.

<sup>18</sup> En un trabajo sobre *Los perros del paraíso*, aún inédito, Robert Sims explica esta estructuración de la novela como un conjunto de relaciones de contradicción, contrariedad y complementariedad que combina binariamente estos elementos en activos (aire y fuego) y en pasivos (agua y tierra).

la simetría: uno nos perdió, Adán, uno nos reconduce al Jardín de eternidad, creo que soy yo...» (206). Pero muy pronto será testigo también de la esclavitud a la cual son sometidos los ángeles o figuras preadamíticas y el saqueo del Paraíso en nombre del mundo "occidental y cristiano".

Estos cuatro ciclos aparecen con una cronología inicial en cada uno de ellos; aparentemente, se presenta, en forma lineal, esa evolución histórica en la que participan los personajes de la novela. Se cumple así una de las condiciones, según Noé Jitrik, para que se dé una novela histórica: "la referencia a un momento aceptado como histórico". Pero aquí precisamente, el lector se ve obligado a mezclar la cronología histórica ubicada entre 1461 y 1500 con aquellos marcadores temporales de los indígenas que no toman el tiempo como lineal sino como circular, es decir, en su relación con el mito: «2-Casa, 4-Calli, 11 Ahau».

1461 Orígenes del occidente moderno: el 12 de junio Isabel de Castilla pone a luz la impotencia del Rey Enrique IV, su medio hermano. La Beltraneja.

1462 Cristoforo Colombo roba el alfabeto de la parroquia, en Génova. Dice que será poeta. Golpiza, amenazas. "Nada te salvará de tu destino de cardador o de sastre."

1468 Tardía, ambigua e intencionada circuncisión de Cristóbal Colón.

2-casa Fracaso de las reuniones incaico-aztecas en Tlatelolco. Abstención de crear una flota para invadir "las tierras frías del Oriente". Globos aerostáticos de los incas. Pampa de Nazca-Düsseldorf.

1469 El lasquenete Ulrico Nietz, acusado de bestialismo por besar un caballo, llega de Turín a Génova. La tierra *Wo die Zitronen blühen*. El color óptico y la estafa judeo-cristiana. "Dios ha muerto".

1469 En un clima de deliciosa lujuria adolescente Isabel y Fernando de Aragón se amanceban por Iglesia el 18 de noviembre. Los fidelísimos SS. Nace el imperio donde nunca se pondrá el sol. (10)

Un lector atento a esta primera cronología, correspondiente a la primera parte y que funciona como sinopsis orientadora, constata muy fácilmente las transformaciones a las cuales el novelista somete ese referente histórico. Altera conscientemente la historia europea al presentar a la Beltraneja un año antes de su nacimiento; imagina, la historia de los pueblos aborígenes, con una cronología que rompe la europea con su desfase temporal a causa de la presencia de "globos aerostáticos" entre los incas, introduce a un personaje a caballo entre la historia y la ficción, Ulrico Nietz: a pesar del deliberado anacronismo, el lector pueda ya comenzar a identificarlo con Federico Nietzsche por la transcripción del "Dios ha muerto". Finalmente, hace surgir la SS en época de Fernando e Isabel. En una nota posterior el autor explicará ese nexo:

«Sobre el nacimiento de la secta de los "SS" véase la *Historia* de Prescott y la obra de Ballesteros Gaibroiss, entre otros. No es misterio para autores como Pauwels, Sánchez Dragó, Bergier y otros que Hitler expresó a Goering y sus allegados su incondicional admiración por Isabel de Castilla. Austriaco y cursi al fin, el Führer llevaba un escapulario de felpa amarilla que encerraba una espiguita de trigo manchego y un retrato de Isabel» (52).

Como la novela histórica, en buena medida también es una forma de leer, de realizar una re-lectura y una re-escritura, la cronología introductoria de cada uno de los cuatro ciclos es también una manifestación del trabajo de documentación realizado por el novelista.<sup>19</sup> Pero, obviamente, el objetivo perseguido no es la objetividad ni la verdad. Por ello, la ficcionalización de esas fuentes históricas comienza con la transcripción. "El acto desrealizador de la escritura, de toda escritura, modifica la naturaleza de todos los discursos, incluso de los que, como los de la historia, se quieren solamente transcriptivos".<sup>20</sup> También se ficcionaliza el documento en la medida en que se le despoja de su narratividad para imponerle la narratividad propia de la ficción. El balance entre la veracidad del documento y su reinterpretación dentro de la práctica discursiva de la ficción llega a ser una característica fundamental de la novela histórica.

En el transcurso de la novela se emplean, en forma similar, estos recursos presentes en las cronologías. De esta manera, el discurso ficticio sobre la historia mezcla diversos tiempos y espacios tanto en el nivel anecdótico, base fundamental del referente histórico, como en el nivel discursivo. Sin duda alguna, el principal recurso empleado por Posse para la transformación de dicho referente histórico es el empleo de la intertextualidad con el fin de lograr un re-descubrimiento, una re-lectura y una re-escritura mediante la fiesta carnavalizada de la creación de nuevos contextos y, por ende, nuevos sentidos gracias al empleo de las estrategias de la ficción.

Entre estas se podrían enumerar las que más se destacan en el texto de Posse:

1. El empleo de un lenguaje irónico con sentido crítico de la narración histórica en donde proliferan los "juegos elípticos, sucesivos, de arabescos, o sea el barroco".<sup>21</sup> Se busca el extrañamiento del lenguaje para desligarlo de la expresión oficial. Ello explica el que Beatriz Peralta de Bobadilla aparezca con «una pronunciación caribeña» (155), o

---

<sup>19</sup> Esas novelas me exigieron un gran trabajo historiográfico para manejar textos, para formar una visión de lo americano que no sea solamente la consabida visión política adocenada con categorías europeas y para hacer que la visión fuera estética, que fuera surgiendo desde el lenguaje y no desde las ideas. Fue un trabajo muy grande que me llenó de alegrías, pero que me costó mucho hacerlo. Investigué mucho en la personalidad de Lope de Aguirre en la historia de América, y lo mismo con el libro de Colón. Uno me llevó siete años y el otro cinco." ("Entrevista con Abel Posse", 500).

<sup>20</sup> Jitrik, p. 22.

<sup>21</sup> Magdalena García Pinto, "Entrevista con Abel Posse", p. 500.

que Colón module el español con acento y expresiones porteñas: «Dígame, che, un árbol grande, muy grande un gran árbol...» (211). En otra nota, el autor ficticio explica así la presencia de los porteñismos en el habla de Colón:

Colón, como la mayoría de los argentinos, era un italiano que había aprendido español. Su idioma era necesariamente bastardo, desosado, agradablón y aclaratorio como el que abunda en la literatura de Río de la Plata. Colón decía *piba*, *bacán*, *mishiadura*, *susheta* palabras que sólo retienen los tangos y la poesía lunfarda. En su relación con Beatriz de Arana, en Córdoba, se le pegó el famoso ché. (Véase Nahum Bromberg, "*Semiología y estructuralismo*", cap. IV: "El idioma de Cristoforo Colón". Manila 1974, p. 65)

Acertadamente, Posse delimita el área de influencia de esa "jerga de mancebía": la literatura que cobija bajo su manto nominal al tango y a la poesía lunfrada. También allí, en la literatura del cronópio Julio Cortázar, se encuentra un antecedente al empleo de este recurso de imposición narrativa de un acento y una expresión a un personaje histórico.<sup>22</sup>

2. La aparición de personajes enmascarados y anacrónicos que coexisten sin importar que históricamente pertenecen a siglos diferentes. Ejemplo Ulrico Nietz, referencia evidente a Federico Nietzsche. Este visionario proporciona la retórica necesaria para dar existencia a los dioses y a los superhombres. Colón, Pizarro, Cortés, el cardenal Cisneros, son la encarnación del superhombre nietzscheano en la España de los Reyes Católicos.
3. La configuración del pasado a partir de las imágenes del presente y la visión desde el pasado de "imágenes de futuración". El discurso narrativo, entonces, menciona las multinacionales que «se asfixiaban reducidos a un comercio entre burgos» (13); un personaje como Lucrecia Borgia es descrita como «un tanto lorqueana con su mantón y volados agitanados» (111). El Almirante, desde la Santa María, ve el bajel *Mayflower* cargado de puritanos terribles que iban rumbo a la *Vinland*, escucha la música sincopada de *El manisero* tocada por Leucona, percibe palabras que no podía comprender: *fox-trot*, Andes, Hotel de Inmigrantes, Río de la Plata, milonga, "¡Hay oro en el Oeste, Jim!" (177-178). El efecto final será el de ampliar el referente histórico para que no se circunscriba tan sólo el siglo XV, sino que cubra toda la experiencia americana en estos cinco siglos. Por esta razón, ese primer golpe de estado o

---

<sup>22</sup> En el texto "Riesgos de las biografías", se presenta a Felipe el Rey sometido a la voluntad del escritor de su biografía: "¿A qué viene esto? ¿De manera que también pretende que adjure de mi lengua, que la prostituya a su jerga de mancebía [...] Pues no, ahí esta otra vez, imposible hablarle al de Peñaranda a menos que, nada cuesta intentarlo, a ver che, vení que te cuente una cosa [...] Está bien, inútil perder más tiempo, ahora sé que lo exige todo de mí, el pensar y el decir, todo a su gusto. Sin duda goza como un cer. Quise decir que sin duda goza en este instante porque estoy acatando su voluntad, yo, Felipe, su voluntad, yo, el rey." (Julio Cortázar, *Territorios*. Siglo XXI, México 1978, p. 76).

bolivianazo contra Colón y sus ordenanzas, perpetrado por Francisco Roldán «será el delito de acción continuada más largo que conocerá América» (229).

4. Una clara conciencia histórica por parte del narrador. La novela de Posse insistentemente menciona dos tipos de conocimiento histórico: el oficial y el del propio narrador. Es una continua confrontación que tiene el objeto de señalar cuáles son las diferencias en la concepción o en la conciencia de lo histórico. «Sólo hay una historia de lo grandilocuente, lo visible, de actos que terminan en catedrales y desfiles; por eso es tan banal el sentido de Historia que se construyó para consumo oficial» (66). Aquellos sucesos, íntimos, secretos, interiores, no registrada por los historiadores, conforman el centro de interés del narrador como nuevo historiador: «Lo cierto es que entre Fernando e Isabel había un combate de inmensa trascendencia. Una guerra de cuerpos y de sexos que era la base verdadera del actual Occidente y sus consiguientes horrores» (66). El historiador oficial, confiando en sus fuentes documentales cree ofrecer un panorama objetivo y real. Olvida que «muy poco de lo importante queda por escrito, de aquí la falsedad esencial de los historiadores» (109). Además, no siempre hay documentos puesto que «los fracasos y los miedos no se confían a la posterioridad» (159). El novelista no tiene por qué buscar los hechos convertidos en escritura por medio de las crónicas e historias – por su misma naturaleza superficiales – puesto que no se ocupan de «esa química profunda, inescrutable, donde nacen los deseos y los odios» (152).
5. La intromisión de un autor ficticio. Recurso que puede ligarse a la tradición iniciada por Roberto Arlt en la novela argentina. Textualmente, el autor ficticio aparece en esas expansiones del discurso literario realizadas por medio de notas de pie de página de carácter pseudoacadémico y pseudohistórico, lo cual quiere decir, contaminadas de ficción. El efecto producido en el lector por la aparición de estas notas es bien diverso. Algunas son simples referencias bibliográficas para dar la fuente o incitar a una mejor documentación de lo expuesto («Este artilugio aparece descrito por J. Huizinga en *El otoño de la Edad Media* [p. 96]»); otras son explicaciones complementarias sobre lo narrado: Por ejemplo lo relativo a la angeología musulmana y su concepto del "angelo" para aplicarlo a Fernando e Isabel y negarlo, a pesar de la opinión en contrario de Salvador de Madariaga, a Cristóbal Colón. Se recuerda de pasada que el poeta Rainer María Rilke tuvo una experiencia con estos seres (70). Inclusive en una de estas notas el lector encuentra: «Corresponde reiterar la nota de la pág. 202» (238). En todos los casos, estas notas aseguran la autoridad del texto extendiendo o restringiendo el argumento crítico. Introducen un "yo" que interpreta el texto, que le añade algo o simplemente que dialoga con él. El lector percibe que la nota de pie de página significa un cambio automático de nivel narrativo que revela la artificialidad del texto y la autoconciencia narrativa.<sup>23</sup>

---

<sup>23</sup> "The very use of a footnote in a work of fiction is unusual and automatically draws attention to the presence of a narrator reflexing on his own narration. Moreover, the footnote, contradicts the information given in the text, thus undermining either the credibility of the text or the reliability of the narrator or both. In any case, it

6. Relación intertextual con textos de autores contemporáneos que han tratado el tema de Colón y de la conquista. Así, al presentar el panorgasmo de Colón frente a la Reina Isabel por el cual ella se convierte en «cómplice secreta en la secretísima aventura del Paraíso» (120), el narrador refuta el texto de Alejo Carpentier en donde ha tratado el mismo episodio:

Ante ella, la Reina, su carne se retrajo sin posibilidad de movimiento alguno. Por eso yerra el gran Alejo Carpentier cuando supone una unión sexual, completa y libre, entre el navegante y la Soberana. La noble voluntad democratizadora lleva a Carpentier a ese excusable error. Pero es absolutamente irreal. La intimidación del plebeyo fue total en el aspecto físico. Total, en cambio, fue su descaro metafísico y así alcanzó la liberación del panorgasmo (119).

Ese texto carpenteriano sobre Colón aparece en la novela *El Arpa y la sombra*. En la parte central de esta obra, el Almirante recuerda su vida y se dispone a hacer acto de contrición; el relato proporciona una historia totalmente diferente a la consagrada en los libros colombinos pues se cuenta que la reina Isabel le concede apoyo al Almirante después de su unión sexual. En su monólogo, Colón revisa sus manuscritos de sus viajes y reconoce que están plagados de mentiras. Una de ellas, en el *Diario* del primer viaje, cuando afirma que vio tres sirenas, no tan bellas como las pintan porque tenían cara de hombre. La evocación del texto carpenteriano dentro de la novela de Posse, refuerza aún más el carácter ficcional. Por otra parte, el Colón de Carpentier no es más irreal que el Colón del panorgasmo el 9 de abril de 1486. Ambos autores se apoyan en algunos "textos de Colón [que], como sus mentiras, son, no obstante, el origen de la ficción latinoamericana".<sup>24</sup> El narrador de *Los perros del paraíso* va un poco más allá pues además de un protonovelistas, ve en el Almirante el prototipo del nuevo ser:

Sin saberlo, como para apenarse o jactarse vanamente, se había transformado en el primer sudamericano integral. Era el primer mestizo y no había surgido de la unión carnal de dos razas distintas. Un mestizaje sin ombligo, como Adán (243).

Hay un segundo texto contemporáneo sobre Colón y la conquista que se asoma al discurso de *Los perros del paraíso*. Es el libro *La conquista de América: el problema del otro* de Tzvetan Todorov.<sup>25</sup> Tanto el novelista argentino como el crítico búlgaro son testigos, como lectores, de una de las atrocidades cometidas durante la conquista

---

emphasizes the status of the text as artifice, provoking reflexions about fictionality which are typical of self-conscious narratives" (Shlomith Rimmon Kenan, *Narrative Fiction: Contemporary Poetics*. Methuen & Co., London 1983, p. 100).

<sup>24</sup> Roberto González Echeverría, "Últimos viajes del peregrino", *Revista Iberoamericana*, n° 154 (enero-marzo 1991), p. 128.

<sup>25</sup> Tzvetan Todorov, *La conquista de América: El problema del otro*. Siglo XXI, México 1987.



relatada por el cura Diego de Landa. El primero responde con la creación de un marco narrativo para el hecho: la mujer es la princesa Anaó y singulariza, con su acción, la decisión de suicidio colectivo que los indígenas acaban de tomar. El segundo, «el lasquenete»<sup>26</sup> Todorov, que presencié esa atrocidad, creyó enloquecer de impotencia» (228), pero escribe «este libro para tratar de lograr que no se olvide este relato, ni mil otros semejantes», porque cree «en la necesidad de "buscar la verdad" y en la obligación de hacerla conocer», que se recuerde «qué es lo que podrá producirse si no se logra descubrir al otro.»<sup>27</sup> El autor argentino responde con un texto consciente de la artificialidad de la ficción; el autor europeo con una crónica de intencionalidad moral sobre las crónicas.

7. Empleo de estructuras binarias para refutar el pensamiento histórico oficial. En toda la novela de Posse, es evidente el deseo de oponer el mundo europeo al mundo indígena. La historiografía oficial establece muy tempranamente la dicotomía civilización/Barbarie. Esta, aplicada exclusivamente a los indios, se probaba muy fácilmente recurriendo al tópico del sacrificio humano que tanta impresión causó a los primeros cronistas. Pues bien, el novelista subvierte esta visión al yuxtaponer dos micro-relatos correspondientes al ámbito europeo e indígena respectivamente pero con una misma temática: los sacrificios humanos. En Génova, para calmar al mar embravecido, cuando su furia duraba más de tres días «se compraba un deforme a alguna aldea vecina y se le arrojaba del acantilado con un collar de higos secos y una capa de plumas de gallina para facilitar al *sacrificado* su vuelo al limbo de los idiotas» [énfasis añadido]. Por su parte, los aztecas «estaban demasiado convencidos de la sed de sus dioses que sólo beben sangre. Pensaban que era indispensable una gran transfusión final. Una hecatombe que fortificara al sol anémico hasta el fin del ciclo de los tiempos» (31).

Las anteriores son algunas de las estrategias narrativas por medio de las cuales Abel Posse logra un texto de multiplicidad de voces, de dialogismo constante que exige lo que algunos críticos han denominado una "lectura palimpsestuosa". Allí se borran las fronteras entre el nivel de la historia y el nivel de la ficción, entre el tiempo pasado, presente y futuro, entre la persona de Colón y el Colón personaje de novela. Ahora bien, la novedad de estos recursos "no radica en la recuperación del pasado sino en el intento de otorgar sentido a la aventura del hombre americano mediante bruscos cortes del tiempo y el espacio que ligan analógicamente sucesos dispares, sociedades disímiles, estableciendo de hecho diagramas interpretativos de la historia".<sup>28</sup> En esta relación con la historia, es preciso

---

<sup>26</sup> Lasquenete: proviene del alemán *landsknecht* y se refiere al soldado de la infantería alemana que peleó también al lado de los Tercios españoles durante la dominación de la Casa de Austria.

<sup>27</sup> Todorov, p. 256.

<sup>28</sup> Rama, p. 466.

recordar que la escritura literaria lleva, al mismo tiempo, según ha dicho Barthes, la alienación de la historia como también su sueño.<sup>29</sup>

Precisamente, parte fundamental para la comprensión del discurso novelesco de *Los perros del paraíso* es la consideración de ese sueño que no es más que otro nombre para la utopía. Colón se convierte en personaje de novela porque aparece como el héroe arrojado del Paraíso por la culpa original; pero lleno de nostalgia del bien perdido, erige en ideal de vida la búsqueda de ese espacio de la utopía. Los epígrafes acumulados al comienzo de la novela son una clarísima señal de esta orientación utópica del relato posterior, no obstante que en todos ellos se presenta el paraíso como un lugar físico, objeto de conquista en el tiempo. Por supuesto que tendrá un valor muy diferente para Colón que para el Rey. El cuarto de los cinco epígrafes iniciales, atribuido a Fernando de Aragón, expresa el desencanto por el descubrimiento hecho por el Almirante: «¡Se le envió a que fuera por oro y demonios, y él que nos viene con plumas de ángeles!». La sola transcripción de estos cinco epígrafes comunica por sí misma ficcionalidad al texto que se va a leer. El discurso narrativo, con la guía de estos epígrafes, se dedicará a relatar y probar la aventura anunciada, así como también el resultado final:

Se estaban produciendo tres actitudes de muy significativa importancia: el Almirante en su moranza contemplativa, ya salvado, por decirlo en el lenguaje tradicional; el lasquenete Nietz, resurgido de los abismos de la locura y dispuesto a moverse hacia los hombres para hacerles ocupar el puesto del Gran Viejo fallecido; y Las Casas, judeocristiano incorregible, que no se disponía a vivir sino a morir con entusiasmo por la visión de Dios (241).

Estas tres actitudes generan tres destinos históricos diferentes: el del utópico, el del dominador (superhombre) y el de místico. A medida que avanza la re-escritura de sus anécdotas históricas, más se diluye la figura del Colón preestablecido y más se delinea la del Colón mesiánico, la del nuevo Adán, visionario e idealista. Ese Colón estático bajo el árbol de la vida, desasido de culpa y de racionalidad, dedicado al "estar" y no al "hacer", es la culminación del esfuerzo discursivo por transformar la historia en sueño, en utopía.<sup>30</sup> En este plano, la utopía sirve "para sacar el sentido", para "hacer funcionar el resorte del signo", para hacer posible "el discurso sobre lo real". *Los perros del paraíso* es una novela utópica puesto que hace "significar a la literatura" por medio de "esta nueva semántica".<sup>31</sup>

En relación con esta concepción de la utopía, como un nuevo proceso de significación, aparece el título de la novela: *Los perros del paraíso*. La expresión es tan ambivalente como recurrente en toda la novela. Desde el comienzo, aparece como una imagen: «Como perros rabiosos, impenitentes, los cuerpos huían de las sayas y de los nazarenos y de los

---

<sup>29</sup> Roland Barthes, *Le degré zéro de l'écriture*. Editions Du Seuil, Paris 1953, p. 126.

<sup>30</sup> Cf. E. M. Cioran, *Historia y Utopía*. Tusquets, Barcelona 1988.

<sup>31</sup> Roland Barthes, *Roland Barthes por Roland Barthes*. Monte Avila, Caracas 1978, p. 84.

caballeros de tiza» (11). Los españoles traen consigo alanos alemanes para consolidar la conquista: «Eran implacables en la caza al fugado y para evitar movimientos sospechosos. Tomaron tal importancia que hasta se escribieron biografías de algunos de estos celosos guardianes del orden cristiano. El cronista Oviedo escribió así del perro Becerillo destacando sus cualidades moralizadoras: "Era ferocísimo lebel defensor de la fe católica y de la moral sexual, descuartizó más de doscientos indios por idólatras, sodomitas y por otros vicios abominables, habiéndose vuelto con los años muy goloso de la carne humana.» (237). El narrador también emplea la imagen del perro para describir a los españoles que no "estaban a la altura que debería prevalecer en el Paraíso": «Aquello era un torrente de perros del deseo liberados todos en un mismo lugar y en el mismo momento» (221). En oposición a estos sentidos, aparecen aquellas «bestezuelas incapaces de ladrar que los primeros cronistas españoles hasta llegaron a negarles naturaleza perruna, la esencia de la perridad como diría Heidegger» (252). De acuerdo con su concepción, estos "perritos silenciosos" también son imágenes de los indios pues «según la tradición de los locales eran capaces de embeberse del alma de los difuntos con dificultades para pasar al Todo» (213). Además merodean, mudos, a los españoles: «¿Qué adivinaban en aquellos hombres extraños?» (242) Al final, se da «una sorpresiva revuelta de los perros. Fue una invasión silente. Más resistencia pasiva que acción depredatoria» (251). En definitiva, el título de la novela parece sugerir que los perros mudos, los indígenas, se oponen a los perros rabiosos, los europeos. Ambos se encuentran en el Paraíso, si bien los primeros terminan merodeando «por los campos y poblaciones, silenciosos, desde México hasta la Patagonia [...] por ahí andan esos seres irrelevantes que nadie inscribiría en ningún *Kennel Club*» (252).

Esta nueva semántica, producto de la utopía, es la que justifica la búsqueda de este paraíso, imposible de lograr en sentido absoluto, pero que es una necesidad para la historia y para la escritura misma. Simbólicamente, la novela termina con el relato de tres hechos: a) la muerte que vuelve a herir a Castilla en la cabeza del príncipe Juan, hijo bienamado de Fernando e Isabel; b) la mencionada invasión silente de «esos centenares de perrillos del Paraíso» que causaban miedo con «esa enorme presencia pacífica y silenciosa»; y c) la prisión y cadenas para el visionario Colón que en ese momento «comprendió que América quedaba en manos de milicos y corregidores como el palacio de la infancia tomado por lacayos que hubiesen sabido robarse las escopetas. Murmuró invencible: *Purtroppo c'era il Paradiso...!*» (253)

Esta insistente búsqueda utópica del Paraíso es una de las formas de ficcionalizar el discurso oficial de la historia del descubrimiento y la conquista. Ciertamente, al hacerlo su autor convierte su texto en un claro ejemplo de metahistoria por cuanto produce un discurso imaginario acerca de eventos reales que no tiene por qué ser menos válido precisamente por ser imaginario.<sup>32</sup>

---

<sup>32</sup> Hayden White, *The Content of the Form: Narrative Discourse and Historical Representation*. The Johns Hopkins Univ. Press, Baltimore 1987, p. 57.

Podría decirse que toda metahistoria es, por esencia, utópica, pues no quiere afincarse en lo real, en lo histórico dado, sino que pretende crear paraísos de la escritura por medio de la poética de la historia. Hoy que se afirma que "todos los escritos históricos, sean filosóficos o empíricos, son más formas de la ficción que reflexiones sobre una realidad del pasado",<sup>33</sup> es más fácil comprender este sentido metahistórico de una novela como la de Abel Posse, construida como un discurso sobre el discurso histórico que se fundamenta en la búsqueda, por medio de la imaginación, de la verdadera causalidad histórica, el nuevo discurso histórico construido con la ficción hace parte del pasado y del presente de América Latina, e inclusive, llega a adquirir el status de documento histórico. Gracias a esta nueva discursividad, se establece firmemente "una relación imaginaria con las condiciones reales de la existencia".<sup>34</sup>

En síntesis, la novela de Abel Posse permite llenar, por medio de la imaginación, de la invención, los vacíos que necesariamente ha **dejado** o ha **creado** la historia, en la consideración de nuestro pasado. Para lograrlo realiza una labor de desmitificación del discurso histórico oficial al constituirse narrativamente como un contra/discurso histórico, como una poética histórica. De aquí se desprende que la nueva novela histórica en Latinoamérica "desenmascara los mecanismos que operan en la elaboración del discurso histórico mediante una re-escritura que se reconoce así misma en su relación con el tiempo y el espacio de su producción".<sup>35</sup> Es entonces cuando se constata cómo la ficción, que en un comienzo parecía tener función anclar con respecto a la historia, termina "subordinando a la historia hasta lograr el milagro de hacerla olvidar".<sup>36</sup>

El efecto final de la novela que ficcionaliza el discurso histórico se manifiesta en la fundamentación para nuestra identidad cultural, para configurar por medio de este discurso metahistórico una imagen válida del ser latinoamericano. Por supuesto que, simultáneamente al proceso de desmitificar, la novela produce una mitificación en sentido contrario al consagrado por la historia oficial. Los personajes históricos, como Colón en este caso, adquieren una dimensión que jamás han tenido en el discurso histórico. Dimensión que en el discurso literario se justifica desde Aristóteles cuando estableció, en su *Poética*, la distinción entre el historiador y el poeta: "La diferencia radica en que uno narra lo que ha ocurrido y el otro lo que ha podido ocurrir. Por ello la poesía es más filosófica y elevada que la historia, pues la poesía canta más bien lo universal, y en cambio la historia lo particular".<sup>37</sup>

---

33 Gregor Mac Lennan, citado por Kathleen Newman, «Historical Knowledge in the Post-Boom Novel», *The Historical Novel in Latin America*, p. 210.

34 White, *The Content of the Form*, p. x.

35 Filer, p. 398.

36 Jitrik, p. 23.

37 Aristóteles, *Poética*. Bosch Casa Editorial, Barcelona 1977, p. 249.

## SPREMINJANJE ZGODOVINE V FIKCIJO V ROMANU *PSI IZ RAJA*

Roman argentinskega pisatelja Abela Posse *Psi iz raja* (1987) s pomočjo domišljije izpopolnjuje praznine, ki jih je pustila in ustvarila zgodovina ob pregledu naše preteklosti. Pisatelj demitificira uradno zgodovino in ustvarja zgodovinski protidiskurz, neke vrste zgodovinsko poetiko. Diógenes Fajardo, profesor literature na kolumbijski državni univerzi, analizira roman Abela Posse kot enega od predstavnikov latinskoameriškega "postbooma" in novega zgodovinskega romana v Latinski Ameriki, ki implicitno ponovno ubeseduje zgodovino s pomočjo splošnega diskurza, kjer se čas in kraj mešata tako, da vodita do razlage zgodovinskega pomena naše sedanje usode. Ta nova zvrst zgodovinskega romana odkrito zavrača realizem, se odreka strogi zvestobi dokumentiranim podatkom in ustvarja nov pomen verjetnega v romanu. Ne gre za posvetitev zgodovinskega diskurza temveč za prelom zgodovine s pisavo, za ustvarjanje metazgodovinskega diskurza. Fikcija si zgodovino sedaj podreja do take mere, da ji jo uspe celo izbrisati iz spomina.



María Jesús Franco Durán  
Salzburgo, Austria

## ANFINO, EL ELOGIO DEL HUMILDE: ALREDEDOR DE LA TEJEDORA DE SUEÑOS DE BUERO VALLEJO

"Todas las esperas saben a tibio  
siempre acaban en vómito  
o en sueño placentero.  
Todas las esperas son verdes:  
el viento y el sol las van tornando  
azules o amarillas".

Félix Jiménez López:  
*Poemas sin música... y otros ruidos.*

En *La tejedora de sueños*, obra de teatro estrenada en 1952, Buero Vallejo nos propone una recreación de mitos clásicos, en concreto, de personajes de *La Odisea*, harto conocidos a través de la tradición literaria.

Su actitud coincide con el resto de los autores contemporáneos<sup>1</sup>: ofrecernos personajes poetizados en la literatura griega, impregnados de una postura desmitificadora<sup>2</sup> comprendiendo a través de esta línea la persistencia del mito clásico y su eficacia actual.

Buero Vallejo ahonda en estos mitos mostrando facetas desconocidas que cambian de forma radical su significado, reelabora totalmente el relato para ofrecernos una nueva lectura basada en la verdad interior y la verdad histórica de los personajes, y rechazando cualquier tipo de versión idílica porque ésta es deformadora.

Algunas de estas transformaciones no son gratuitas porque ciertos versos de *La Odisea* ya nos muestran un conflicto subterráneo señalado por el autor en el "Comentario" a su

---

<sup>1</sup> La influencia de *La Odisea* en la literatura contemporánea es evidente: *El retorno de Ulises* de Torrente Ballester y *¿Por qué / corres, Ulises?* de Antonio Gala son dos ejemplos de dramaturgia contemporánea. Álvaro Cunqueiro con su novela *Las mocedades de Ulises* nos permite sumergirnos en un atractivo mundo de fábulas y en poesía, otra referencia es Gabriel Celaya: "La fábula de Ulises" conjunto de nueve poemas que relatan el viaje y el retorno, incluidos en *Cantos y mitos*.

<sup>2</sup> El propio autor insiste en este aspecto y nos aclara el vocablo: "desmitificar es saludable y necesario, pero no es, creo, la fórmula definitiva... Desmitificar es relativamente fácil; la dificultad — y el hallazgo — es volver a mitificar".

obra y por algunos helenistas como Lasso de la Vega que corroboran esta doble realidad del mito.<sup>3</sup>

Del poema griego, Buero Vallejo recibe prácticamente toda la trama aunque altera el argumento mítico: Penélope, reflejo de fidelidad, es transformada en una mujer que ya no desea a su marido, anhela olvidar un pasado heroico y está dispuesta a construir una nueva vida al lado de otro hombre, Anfino, el Anfino griego.

Anfino es un pretendiente aparentemente irrelevante en La Odisea. Buero Vallejo toma las sencillas notas que nos ofrece Homero para reelaborar al personaje de una forma total y absoluta y cobrar, así, una dimensión insólita. Sobre él reposa todo el plano poético de esta obra teatral. El dramaturgo nos descubre un héroe donde antes no existía y desenmascara un héroe ya constituido: Ulises.

Anfino, de típica filiación bueriana, pertenece a la galería de personajes contemplativos,<sup>4</sup> un hombre que duda, con conciencia clara de sus limitaciones y de la sociedad que vive, que sueña, como Penélope, con una realidad diferente pero fracasa en sus relaciones con los demás porque no posee la capacidad necesaria para afrontar los obstáculos de su medio.

Es el pretendiente que posee menos riquezas pero es el mejor como individuo, y no desea un matrimonio encaminado a conseguir el reino de Ítaca, cada vez más ruinoso, sino que desea a Penélope de forma sincera.

A la vez, motiva en la mujer el más alto concepto de sí misma y eleva su conciencia porque el amor y la bondad de Anfino la ennoblecen, enriquecen su espíritu... y su soledad:

"Él no era cruel y no me hubiese perdonado la crueldad".<sup>5</sup>

"Vosotras gemís por las noches, cuando los pretendientes os toman para distraer su espera. ¡Y ella gime sola!"<sup>6</sup>

El dramaturgo trata de la vida humana en una dimensión metafísica de autenticidad. No es una heroicidad exterior, de hazañas brillantes y extraordinarias, sino una heroicidad consigo mismo, en lo más recóndito del ser humano.<sup>7</sup>

---

<sup>3</sup> Lasso de la Vega, *Helenismo y literatura contemporánea*. Madrid, Prensa Española, 1967.

<sup>4</sup> La antinomia de personajes activos-contemplativos nos la aclara Ricardo Doménech, gran estudioso de Buero Vallejo. *El teatro de Buero Vallejo*. Madrid, Gredos 1979.

<sup>5</sup> Antonio Buerro Vallejo, *La tejedora de sueños. Llegada de los dioses*. Edición a cargo de Luis Iglesias Feijoo, Madrid, Cátedra 1985, p. 199.

<sup>6</sup> *Ibidem*, p. 112.

<sup>7</sup> Luis Díez del Corral, *La función del mito clásico en la literatura contemporánea*. Madrid, Gredos 1974, p. 233.



Pero Homero nos da una perspectiva, la exaltación de Ulises. En el poema griego, prácticamente todos los personajes están en función de Ulises, pero en la obra teatral se nos presenta a aquel con un sentido diferente, un hombre pusilánime e inseguro al que el tiempo y el espacio le han quitado todas las telarañas. Veinte años son demasiados para que su memoria no se deteriore, sobre todo en la mente de Penélope que ahora ya no es tradicional símbolo de la espera. Buero Vallejo nos presenta ya desde el primer acto el desnudo espiritual de esta mujer tejiendo silenciosa y ayudada por sus esclavas mientras éstas emiten un canto monótono pero artificioso como descubrimos cuando nos acercamos al clímax de la obra. Ya no es ese ser casi sobrenatural que nos legó Homero, queda convertida en una mujer que ha sufrido los veinte años, día tras día y noche tras noche, la angustiosa espera de un presente mejor.

Reflejo de su insatisfacción y su tensión acumulada es su envidia por Helena. Ella ha sido capaz de suscitar una guerra. Ulises, incluso, cuando retorna al reino, llega a justificar esta guerra:

"...Helena es tan hermosa que..., incluso una guerra como la de Troya, puede comprenderse por ella... Pues yo he envidiado a Menelao, y a Paris y a todos los que tuvieron a Helena. Yo la he visto en Esparta y he comprendido el rapto y los crímenes, y me he sentido, por primera vez, ambicioso de poder y riquezas para lograr a esa mujer".<sup>8</sup>

Estas frases suponen para Penélope una fuerte agresión psicológica que surte su efecto porque Ulises juega con el pasado de Helena convirtiéndolo en presente e intenta que permanezca bella aún ahora, cuando sabemos, que es decrepitud y vejez y fue causante de una guerra estúpida.

Mientras, Penélope, ofendida en su vanidad de mujer, se encierra en el templete para tejer y destejer sus sueños: Helena vencida, demacrada por el paso del tiempo, Ulises que no regresa y una vida por realizar al lado del hombre que la quiere. Y así, ríe neurótica, cada vez que su nodriza Euriclea le comunica la devastación de su hacienda:

"Se que cuando alguna nueva desgracia nos abate...  
Cuando te anuncian que se acaban las reses, o que  
hay que aguar el vino escaso, o que esos bandidos  
te robaron tus joyas, entonces... no gimes. Ríes."<sup>9</sup>

---

<sup>8</sup> *La tejedora de sueños. Llegada de los dioses...* p. 123.

<sup>9</sup> *Ibidem*, p. 116.

Esta actitud refleja en Penélope el deseo de que renuncien los pretendientes.<sup>10</sup> ¿Con el vehemente deseo de que permanezca el que realmente la desea, o el menos ambicioso? A su manera, ella también defiende su vida afectiva.

Pero como Penélope no es el símbolo de virtud que le ha atribuido la leyenda<sup>11</sup> y sí un ser con sentimientos contradictorios, también aparece su deseo de prolongar la situación de los pretendientes, con la ilusión de recuperar su juventud, revivir su existencia, efectuar su particular guerra de Troya, intención que confiesa a Anfino:

"Helena nos quitó a nuestros esposos. Por esa...  
puerca las mujeres honradas hemos quedado viudas,  
condenadas a hilar y tejer en nuestros fríos hogares.  
A consumirnos de vergüenza y de ira porque  
los hombres razonaron que había que verter sangre,  
en una guerra de diez años, para vengar el honor  
de un pobre idiota llamado Menelao. Así pensaba  
yo cuando vinisteis a pretenderme. ¡Ah, cómo respiré!  
¡Treinta jóvenes jefes, hoy viejos o muertos,  
conducían nuestros ejércitos en Troya por causa de  
Helena. ¡Y treinta jóvenes jefes, hijos de los anteriores  
muchos de ellos venían a rivalizar por mí!  
¡Por mía, por Penélope! ¡No por Helena, no!  
Sino por Penélope. Era mi pequeño desquite...  
Mi pequeña guerra de Troya. Me sentía vivir.  
Había que hacer durar, como fuese, esta lucha vuestra,  
que alimentaba mi amor propio herido, que me daba  
seguridad de mi propia existencia, como no la había vuelto  
a sentir desde... que Ulises me ganó a otros diecinueve  
príncipes hace muchos años."<sup>12</sup>

Pero su guerra de Troya no será ganada porque Ulises no lo permitirá. Su vida quedará en unos sueños que deshace cada noche en el intento de evitar un conocimiento público de los mismos.

Buero Vallejo introduce en la obra un personaje original que nos da la pauta argumental de la obra: Dione, esclava sabedora de que Penélope gime por el pretendiente de quien ella misma también está enamorada. La esclava es la única que ha descubierto el alma de Penélope en el plano del ensueño, porque desea que su reina se decida pronto, le comunica su juego a Anfino:

---

<sup>10</sup> En el poema griego son ciento ocho los que han aguardado una decisión durante tanto tiempo. Homero, *La Odisea*. Traducción de Lluís Sagalà, Barcelona, Bruguera 1982, Canto XVI, versos 247-251, p. 257.

<sup>11</sup> El mito de Penélope no se agota en *La Odisea*.

<sup>12</sup> *La tejedora de sueños. Llegada de los dioses...* p. 157.

"...Tú debes ser el hombre de esta casa y necesitas a una mujer verdadera a su lado. Y nadie, sino yo puede ser la verdadera mujer de esta casa... cuando tú seas el hombre.

Nuestro juego debe hacerse pronto, si queremos, todavía..., poder administrar algo."<sup>13</sup>

Oferta que éste rechaza porque es honesto, y Dione, menospreciada, es la que se encarga de comunicar a los pretendientes la estafa de su reina que es, por otra parte, revelación pública de su intimidad, de sus deseos, lo que la historia no ha contado.<sup>14</sup>

Porque Penélope sueña con un futuro diferente ya no desea el regreso de su marido. Intenta olvidar su vida anterior para luchar por su placer y su satisfacción.

Pero Ulises vuelve, embaucador y mentiroso, disfrazado de extranjero. A lo largo de la obra hay diversas alusiones a su tiranía. Incluso la misma Penélope emite algún que otro comentario irónico:

"Yo soy la fiel Penélope... La prudente esposa del no menos prudente Ulises. Si el volviera, a todos nos sobraría prudencia."<sup>15</sup>

Penélope se enriquece personalmente y aprende a criticar al héroe cuando regresa para retomar las cosas en el mismo punto donde las dejó hace veinte años. Y sin embargo la casta mujer no es capaz, no sabe vivir su momento. La aparente venganza del héroe impide que Penélope consiga hacer realidad sus sueños porque su crítica únicamente se queda en palabras, no sabe rebelarse. El héroe con su marcha abatió a su compañera, él mismo con su vuelta, la llena de tristeza y sumisión. Y Penélope se aflije:

"...La vida llora por los míos, Euriclea. La vida que no he vivido. Porque toda mi vida ha sido destejer... Bordar, soñar... y despertar por las noches, despertar de los bordados y de los sueños... ¡Destejiendo!"<sup>16</sup>

---

<sup>13</sup> *Ibidem*, p. 152.

<sup>14</sup> Al respecto, Gabriel Celaya en su libro de poemas "La fábula de Ulises" nos refiere su particular interpretación de la historia del héroe. Y en su Proemio:

"Canto el vivir del cuento, las mentiras de Ulises  
que acabaron al fin por volverse verdades  
más llenas de sentido que los hechos reales.  
¿Qué nos dicen los hechos desnudos por sí mismos?  
Lo que mueve la Historia son interpretaciones  
de algo que nadie sabe cómo fue si es que ha sido."

Gabriel Celaya, *Cantos y mitos*. Madrid, Visor 1984, p. 67.

<sup>15</sup> *La tejedora de sueños. Llegada de los dioses...* p. 141.

<sup>16</sup> *Ibidem*, p.143.

En este universo de ensoñación Anfino se manifiesta con un carácter amable, desmitificado y a la vez mitificado sobre lo que aparecía en la tradición literaria como poco significativo, configurándose el nuevo héroe de la tragedia moderna, navegante en un mar agitado y trazando el sendero con su fuerza personal.

En la prueba del arco, — de nuevo los pretendientes deberán medir su vigor físico —, Anfino no desea obtener ventajas a pesar de que Penélope le propone tenderlo horas antes del certamen y le revela que ella misma ayudó a Ulises en su momento, pero Anfino desea luchar sin ventajas:

"¿No comprendes que no podría probar aquí, solo, frente a ti? No me atrevería a mirarte más a la cara. ¿No lo comprendes?"<sup>17</sup>

Es así como Penélope lo ha soñado y por los dos no sucumbirá al oprobio, es más honesto luchar limpiamente.

Ulises no desea arriesgarse. El héroe de *La Odisea* ha desaparecido y la honradez que caracteriza a Anfino no es la suya. Continuamente aparece la oposición activo-contemplativo en estos dos personajes.

Ulises, porque es la mejor representación de un ser primitivo, acompañado de las Furias vengadoras, conseguirá su objetivo pero también con la supuesta venganza alcanzará su ruina espiritual. Con su dureza: "Terminaron tus sueños, mujer,"<sup>18</sup> despierta a Penélope a la cruel realidad, su marido ha regresado para vengarse, pero no arriesga su vida, mata a unos enemigos indefensos. Con Anfino adoptará otra actitud por la amistad que le une con su padre y porque es un hombre valiente, no corre ni se atemoriza, espera pacientemente la muerte. Ulises le dará la oportunidad de defenderse porque reconoce sus valores:

"Sabes morir... Ninguno de esos valía lo que tú."<sup>19</sup>

Anfino recibe la muerte de forma enérgica y sus últimas palabras tienen un profundo significado en la obra. Reflejan el exterminio que ha sido realizado, es la voz de su conciencia:

"Yo también defendía a Penélope, Ulises. Pero acepto morir en tus manos. Me matas porque tú estás muerto ya; acuérdate de lo que te digo. La muerte es nuestro gran sueño. Morir en vida es peor; prefiero hacerlo ahora. Gracias por tu flecha, Ulises. La muerte es nuestro gran sueño liberador... Gracias por tus sueños, Penélope."<sup>20</sup>

---

17. Ibidem, p. 176.

18. Ibidem, p. 189.

19. Ibidem, p. 193.

20. Ibidem, p. 194.

Con la venganza llega la muerte pero no únicamente de los pretendientes, también de los sueños y de la vida misma. La acusación de Anfino es cierta. Ulises ya ha muerto. Y no podrá vengarse con la desaparición de Anfino porque en el ensueño del humilde quedará el recuerdo de una mujer eternamente joven y bella. Es Anfino quien hace comprender muy pronto a Ulises la certeza de sus últimas palabras. La heroicidad será sustituida por nuevas actitudes que vislumbran la bondad y la humildad. El nuevo héroe configurado por Buero Vallejo, Anfino, nos indica una forma auténtica de vida, desde el interior, ese camino monótono en el que no encontramos nuestras propias decisiones, nos impone mirarnos en el interior, girar lentamente hacia nosotros mismos, sin esperas, porque éstas se alteran con el transcurrir de la vida...

Ulises no ha logrado su venganza. Sólo le queda descubrir su engaño y con él la declaración del actual estado físico de Helena:

- "- En cuanto a Helena... Te he mentado. ¡Ya no hay Helena, mujer!  
¡Ya no existe!  
- ¿Murió?  
- No. Pero está fea y vieja."<sup>21</sup>

Penélope ha luchado contra un fantasma, — "Ha envidiado inútilmente" — y la degradación de Helena es la suya propia. También la de Ulises que ha llegado a Ítaca disfrazado de extranjero, inseguro, porque se sabe viejo y lleno de arrugas. El castigo, la venganza de Anfino será el desconocimiento para ambos esposos. Ulises será testigo de la senectud de Penélope, el héroe está realmente vencido porque Anfino se ha llevado todo para siempre.

Porque ya no está Atenea para rejuvenecer a sus preferidos, la única posibilidad de Ulises es salvar la fama, el prestigio, pues ya nadie le recordaba cuando regresó a su Ítaca y ya no puede realizar nuevos viajes ni aventuras porque está viejo.

Sólo le queda ser glorificado como pretende. Ha regresado para perpetuar su nombre. Los sueños de Penélope contenidos en el sudario serán quemados junto al cuerpo de Anfino en la pira de festines. Anfino se lleva todo consigo. Y el coro final ofrecido también al principio de la obra es un nuevo artificio que sólo nos transmite la versión "oficial" de los hechos:

"Penélope nos dice desde Grecia:  
cinco, diez, veinte años no son nada.  
El amor no envejece y nuestra sangre  
sabe esperar la vuelta del amado.  
Cual roca poderosa es la hembra fuerte.  
El esposo partió pero la reina  
su palacio y su lecho ha defendido,

---

<sup>21</sup> *Ibidem*, p. 196.

cual nuevo Ulises sin olvidar nunca.  
Penélope fue sola, y circundada  
estuvo de peligros y deseos.  
Más sólo para Ulises vive ella.  
Y no caerá cual otra Clitemnestra.  
Tejía y destejía durante años  
para burlar así a los pretendientes.  
Ella bordó sus sueños en la tela.  
Sus deseos y sueños son: ¡Ulises!"<sup>22</sup>

Cuando nos acercamos al clímax de esta obra dramática comprendemos la abismal diferencia entre apariencia y realidad.

Ahora el inhumano Ulises se dedicará a cobrar tributos a las gentes, cual opresor, para recuperar su decadente reino. Y mientras... Penélope esperará la rapsodia de Anfino que... nunca llegó a componer.

Povzetek

AMFINOM, HVALNICA PONIŽNEGA:

O TKALKI SANJ (LA TEJEDORA DE SUEÑOS) BUERA VALLEJA

Buero Vallejo, španski avtor tega stoletja, je v *Tkalki sanj* (*La tejedora de sueños*) oživel osebe iz Odiseje.

Vendar Penelopa ni zvesta žena, ki nestrpno pričakuje junakovo vrnitev; pa tudi vedenje drugih oseb ni takšno, kakršnega poznamo iz klasične literaure. Amfinoma, nepomembnega prosilca v Homerjevi pesnitvi, pisatelj dojema kot ponižnega in razumnega človeka, ki pa na koncu nima toliko moči, da bi lahko spremenil stvarnost. In medtem ko Penelopa venomer znova tke in razdira svoje sanje, prispe Odisej, da bi se maščeval in razblinil prazna upanja. Vsi so nekaj izgubili med čakanjem, kajti samo spomin ne more nadomestiti stvarnosti. In ostane samo še rešitev slave – to, kar nam je zapustila legenda. Mirni Amfinom pa sprejme smrt in s seboj odnese spomin na večno mlado Penelopo.

---

<sup>22</sup> Ibidem, pp. 204 y 205.

## UNAMUNO, "ABISMO DE TRAGEDIA RELIGIOSA"

La obra de Unamuno refleja la tremenda lucha de un alma singular atormentada por los problemas esenciales del ser humano, sobre todo el de la muerte y la resurrección, vividos de un modo angustioso, pero profundamente religioso. Pues religioso y mucho era el Rector de la Universidad Salmantina, aunque hay críticos que señalan que perdió la fe "por pretender racionalizarla, por intentar probarla; y al querer reducirla a la evidencia de la ciencia natural, se sintió vencido."<sup>1</sup> Juicio riguroso y simplificador hecho desde la estricta ortodoxia católica, que se refuta con las propias palabras de Unamuno: "tengo, sí, con el afecto, con el corazón, con el sentimiento, una fuerte tendencia al cristianismo, sin atenerme a dogmas de esta o aquella confesión cristiana ... me repugnan los ortodoxos, sean católicos o protestantes — éstos suelen ser tan intransigentes como aquellos —, que niegan cristianismo a quienes no interpretan los Evangelios como ellos."<sup>2</sup>

En su tiempo, como aún ahora, fue y es frecuente la acusación de impiedad y ateísmo. Y es que resulta más fácil ver sólo las exteriorizaciones, los gritos arrebatados de duda o de negación de dogmas o del propio Dios, tal como entienden estos conceptos los "espíritus perezosos (que) propenden al dogmatismo, sépanlo o no lo sepan, quieranlo o no lo quieran, proponiéndose o sin proponérselo. La pereza individual huye de la posición crítica o escéptica."<sup>3</sup>

Pero, ¿qué importa la disputa si Unamuno era o no ortodoxo; si católico o protestante; si filósofo o místico? Él mismo abominaba del encasillamiento y la etiqueta: "... Y yo no quiero dejarme encasillar; porque yo, Miguel de Unamuno, como cualquier otro hombre que aspire a conciencia plena, soy una especie única."<sup>4</sup>

Fue, sobre todo, un hombre en duda y en lucha. Una lucha múltiple y titánica en todos los ámbitos y con todos los medios: la pluma, la tertulia, la tribuna del orador (recordemos su intervención en la vida pública y política de la España de su época) poniendo en todo ello su apasionado carácter. Pero quizás su preocupación más característicamente suya fue el problema religioso, que supone una constante en toda su obra.

---

<sup>1</sup> S. I. Ramón Ceñal, "En el centenario del nacimiento de Miguel de Unamuno. Figura del pensamiento contemporáneo" en: *Ya*, Madrid 23-II-1964.

<sup>2</sup> Miguel de Unamuno, *Mi Religión*. Obras selectas de Miguel de Unamuno. Círculo de Lectores, Barcelona 1970, Vol. I, p. 132.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 130.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 132.

En su primera juventud, estudiante en Madrid, se inició en él la crisis religiosa que anegó su alma en duda y angustia que le acompañarían toda su vida. Hay un punto de inflexión, el año 1896, cuando nace su hijo Raimundo-Jenaro enfermo, hidrocefálico, muerto prematuramente, en que estas inquietudes se ahondan aún más hasta conducirle a la crisis definitiva cuando advierte claramente que para él es imposible creer, tener un asidero, un soporte para su espíritu. Necesita creer en la existencia de Dios para poder creer en la suya propia.

Esta dicotomía, escisión o cisma íntimo le lleva a una búsqueda constante y una permanente decepción que proyecta — quizás intentando resolver —, sobre todo su obra literaria. Esta lucha singular buscando "su" Dios, refleja una dimensión religiosa comparable sólo con la de los grandes místicos del Siglo de Oro: Santa Teresa de Jesús y San Juan de la Cruz.

¿Creía realmente? ¿Era fe o necesidad lo que movía a Unamuno? Las respuestas son inmediatas y abundantes: "Y si creo en Dios, o por lo menos creo creer en Él, es, ante todo porque quiero que Dios exista, y después, porque se me revela, por vía cordial, en el Evangelio, y a través de Cristo y de la historia. Es cosa de corazón."<sup>5</sup> Y es que para Unamuno "no basta con pensar, es necesario sentir nuestro destino."<sup>6</sup> ("Piensa el sentimiento, / siente el pensamiento..."<sup>7</sup> comienza su Credo poético con sus habituales oposiciones de ideas.)

Pero aclaremos que para Unamuno agonía significa lucha, según la etimología griega αγων. Don Miguel, que fue Rector del viejo Alma Mater Salmanticense, fue también profesor de griego preocupado por la etimología y la exactitud del lenguaje. Y en él, las palabras no son sólo vehículo de expresión, sino una exigencia de claridad y concisión. "Denso, denso" titulará un poema donde nos conmina:

"...Dios en pocas palabras,  
y sin dejar el sendero,  
lo más que decir se pueda,  
denso, denso."<sup>8</sup>

Esta etimología nos la explicará él mismo: "Agonía quiere decir lucha. Agoniza él que vive luchando, luchando contra la vida. Y contra la muerte. Es la jaculatoria de Santa Teresa de Jesús: *Muero, porque no muero*. Lo que voy a exponer aquí, es mi agonía, mi lucha por el cristianismo, la agonía del cristianismo en mí, su muerte y su resurrección en cada momento de mi vida íntima."<sup>9</sup> Y cuando tiene que responder cuál es la religión dirá: "Mi religión es buscar la verdad en la vida y la vida en la verdad, aún a sabiendas que no he

---

<sup>5</sup> Ibid., p. 132.

<sup>6</sup> Ibid.

<sup>7</sup> Ibid., p. 437.

<sup>8</sup> Ibid., p. 438.

<sup>9</sup> Miguel de Unamuno, *La Agonía del cristianismo*. Obras completas.



de encontrarla mientras viva; mi religión es luchar incesante e incansablemente con el misterio; mi religión es luchar con Dios desde el romper del alba hasta el caer de la noche, como dicen que con El luchó Jacob."<sup>10</sup> Y sigue, ahondando en su duda e inseguridad: "Confieso sinceramente que las supuestas pruebas racionales — la ontológica, la cosmológica, la ética, etc., etc., — de la existencia de Dios no me demuestran nada; que cuantas razones se quieren dar de que existe un Dios me parecen basadas en paralogismos y peticiones de principios. En esto estoy con Kant. [...] Nadie ha logrado convencerme racionalmente de la existencia de Dios, pero tampoco de su no existencia."<sup>11</sup>

Dios es para Unamuno una duda constante; pero también es la causa y razón necesaria que explique y garantice su propia existencia y , sobre todo, su trascendencia personal: "Sí, si existiera el Dios garantizador de nuestra inmortalidad personal, entonces existiríamos nosotros de veras. ¡Y si no, no!... No es pues, necesidad racional, sino angustia vital, lo que nos lleva a creer en Dios... [...] Creer en Dios es anhelar que lo haya, y es además conducirse como si le hubiera; es vivir de ese anhelo y hacer de él nuestro íntimo resorte de acción."<sup>12</sup>

Porque para Unamuno la vida, el fin inevitable y cierto al que está abocado todo ser viviente, se le presentaba como "una emoción viva que le hacía temblar a la idea del momento en que le cogiera el sueño, aplanado ante el pensamiento de que un día había de dormirse para no despertar. Era un terror a la nada, a hallarse solo en el tiempo vacío, terror loco que, falto de aire, ahogado, caía continuamente y sin descanso en el vacío eterno con terrible caída."<sup>13</sup>

Pero gritará revelándose ante el destino: "En una palabra: que con razón, sin razón o contra ella, no me da la gana de morirme."<sup>14</sup>

La idea de la muerte le acompañará desde la temprana adolescencia: "Hay un momento en la vida en que se entra en la pubertad espiritual — y este momento puede ser antes o después de haber entrado en la pubertad corporal o fisiológica —, y ese momento es cuando se descubre de veras que uno se muere."<sup>15</sup>

Reiteradamente hablará del hombre como "suicida nato que se pasa la vida defendiéndose de la idea de matarse, (...) y cuando se mata, se suicida, es por miedo de morirse."<sup>16</sup>

---

<sup>10</sup> *Mi Religión*. Op. cit., p. 131.

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 132.

<sup>12</sup> Miguel de Unamuno, *Del Sentimiento Trágico de la Vida*. Planeta – De Agostini, Barcelona 1993, Cap. VIII final, pp. 178-179 y 121.

<sup>13</sup> *Paz en la Guerra*.

<sup>14</sup> En el fondo del abismo, *Del Sentimiento Trágico de la Vida*. Op. cit., Cap. VI, p. 129.

<sup>15</sup> *En mi viejo cuarto*. Bilbao, sept. 1909. Obras completas, Afrodisio Aguado, Madrid, Vergara Barcelona 1959-64, Vol. X, p. 189-190.

<sup>16</sup> *Juvenalia "Studio"* 1926. Obras completas, Vol. XI, p. 473.

En la "Autocrítica a Machado" cuando éste comentando de la vida eterna dice "si lo creyese, no vacilaría en ir a buscarla por medio de la muerte", Unamuno añade: "Pero esto, ¿quién lo ha escrito, Machado o yo? Hablo en serio; ¿no vale la pena lanzarse en busca de todo eso? Y ahora, amigo Machado, aquí para entre los dos, y al oído, que no lo oigan otros: Mire, a mí se me ha ocurrido cien veces lo mismo; pero si no me he pegado un tiro es porque tengo mujer y ocho hijos que mantener; porque no me va tan mal en la vida, gracias a un pesimismo que me ahorra desengaños y sobre todo porque abrigó muchas dudas de que la muerte, y más si es voluntaria, sea medio de salir de la lucha, de la única que vale."<sup>17</sup>

Su obsesión por Dios le llevó a sentirse tan unido a Él, tan próximo a Él, que se confundió con Dios mismo. Pero no al modo del anonadamiento del místico que siente su persona abandona a la divinidad. En cierto modo actuó como un dios, apropiándose sus cualidades para creerse, sentirse él mismo ser eterno, ya pasado el trance terrible de la muerte física, y desvelado ¡al fin! el dudoso secreto de la "resurrección de la carne." Así le vemos dialogando con Augusto Pérez, protagonista de su "nivola", Niebla, al que hace rogarle a él, a Unamuno, su creador, que le permita seguir viviendo y reprochándole el fin que le destina: "No quiere usted dejarme ser yo, salir de la niebla, vivir, vivir, vivir, oírme, tocarme, sentirme, dolerme, serme, ¿conque no quiere? ¿Conque he de morir ente de ficción? ¡Pues bien, mi señor creador Don Miguel de Unamuno: también usted se morirá; también usted, y se volverá a la nada de que salió!... ¡Dios dejará de soñarle! ¡Se morirá usted, sí, se morirá, aunque no lo quiera se morirá usted, todos, sin quedar uno! ¡Entes de ficción como yo, lo mismo que yo! ¡Se morirán todos, todos, todos!"<sup>18</sup>

Y no es sólo el diálogo con su criatura, como el hombre con Dios cuando reza; también el poder disponer de su vida como Dios dispone de la vida del hombre, de su vida misma, de la vida de Unamuno: "... y como ya me tienes hartó y además no sé ya qué voy a hacer de tí, decido ahora mismo no ya que te suicides, sino matarte yo. ¡Vas a morir, pues, pero pronto! ¡Muy pronto!"<sup>19</sup> le había dicho a su criatura cuando éste, en tempestad del alma — o crisis existencial —, decidido a poner fin a su vida, acude a consultarlo con su creador, "como el naufrago que se agarra a una débil tabla."<sup>20</sup>

En una genial pirueta, Unamuno el escritor, se transforma en divinidad ante el personaje de su novela y le hace expresar sus propias dudas y angustias: "ente de ficción" que no existe más que en el sueño de su creador; ser novelesco, — o nivelesco —, que si piensa, dudará de su propia existencia; que, además, no es dueño de su vida ni de su destino; y que, a pesar de toda su fatua pretensión de ser presente, de ser racional, ha de volver a la nada de la que salió... Porque la vida es un simple diluirse, anodino, en la

---

<sup>17</sup> Manuel Machado y yo. *Arabesco tópicó paradójico*. Los lunes del Imparcial. 5-I-1914, Op. cit., Vol. X, p. 252-253.

<sup>18</sup> "Niebla". Círculo de Lectores, Op. cit., Vol. I, p. 311.

<sup>19</sup> Ibid., p. 309.

<sup>20</sup> Ibid., p. 304.

niebla... "¡Morir..., dormir..., dormir..., soñar acaso...!" le hace decir a Augusto Pérez parafraseando a Hamlet.<sup>21</sup>

*Resurrección de la carne*: he aquí otro concepto torturante para Unamuno, ¿será posible la existencia de una realidad, — la realidad del ser Unamuno —, más allá de los límites naturales, físicos, del existir?

En *San Manuel Bueno, mártir* presenta a su protagonista — trasunto espiritual del propio Unamuno —, rezando el Credo conjuntamente con el pueblo del que era cura, "... al llegar a lo de *creo en la resurrección de la carne y la vida perdurable*, la voz de Don Manuel se zambullía, como en un lago, en la del pueblo todo, y era que él se callaba."<sup>22</sup>

Y más adelante hará decir a Don Manuel: "No hay más vida eterna que ésta..., que la sueñen eterna..., eterna de unos pocos años..."<sup>23</sup>

Pero no nos engañemos, Unamuno no quería sólo su propia inmortalidad: "¡Pobres mentecatos los que suponen que vivo torturado por mi propia inmortalidad individual! ¡Pobre gente! No, sino por la de todos los que he soñado y sueño, por la de todos que me sueñan y sueño. Que la inmortalidad, como el sueño, o es comunal o no es. No logro recordar a ninguno a quien haya conocido de veras — conocer de veras a alguien es quererle, y aunque se crea odiarle —, y que se me haya ido sin que a solas me le diga: ¿Qué eres ahora tú? ¿Qué es ahora de tu conciencia? ¿Qué soy yo en ella ahora? ¿Qué es de lo que ha sido? Esta es la niebla, ésta la nivola, ésta la leyenda, ésta la vida eterna... Y esto es el verbo creador, soñador."<sup>24</sup>

"Que crean lo que yo no he podido creer" hará decir a su San Manuel<sup>25</sup> haciéndole portavoz de su decepción, convencido ya de la inutilidad de sus esfuerzos: "¿Por qué quiero saber de donde vengo y adónde voy, de dónde viene y adónde va todo lo que me rodea, qué significa todo esto? Porque no quiero morirme del todo, y quiero saber si he de morirme o no definitivamente. Y si no muero, ¿qué será de mí,? y si muero, ya nada tiene sentido."<sup>26</sup>

Su lucha entre razón y fe, le condujo a la duda y al escepticismo, sumiendo su espíritu en una agitación torturante marcada por la búsqueda permanente de un credo imposible de conciliar con su logos racional, lo que marcó su personalidad y su psiquismo con claros síntomas neuróticos. En múltiples ocasiones se plantea sus dudas sobre su propia personalidad: "¿Estaré loco? ¿Seré como me creo o como se me cree? ¿No será acaso que

---

21 Ibid., p. 318.

22 "*San Manuel Bueno, mártir*". Círculo de Lectores, Op. cit., p. 332.

23 Ibid., p. 351.

24 Ibid., p. 155.

25 Ibid., p. 353.

26 Para un mejor conocimiento de la personalidad de Unamuno, véanse:  
Luis Sánchez Granjel, *Retrato de Unamuno*. Guadarrama, Madrid 1957;  
José Luis Abellán, *Miguel de Unamuno a la luz de la psicología*. Tecnos, Madrid 1964.

pronuncio otras palabras que las que me oigo pronunciar, o que se me oye pronunciar otras que las que pronuncio?"<sup>27</sup>

Se quejará de insomnio, de estado hipertensivo, de que "mi corazón, el de carne, envejece de prisa"<sup>28</sup> creyéndose enfermo. Y cuando nos habla de "... terror a la nada, a hallarse solo en el tiempo vacío, terror loco que sacudiéndole el corazón en palpitaciones, le hacía soñar que, falto de aire, ahogado, caía continuamente y sin descanso en el vacío eterno, con terrible caída..."<sup>29</sup>, nos da clave para pensar en neurosis obsesiva que sublimó, o disimuló, transfiriendo y proyectando sus complejos y angustias a los personajes de su fecunda creación literaria. Su endiosamiento no es sino un modo de encubrir sus complejos; el conocimiento de su pequeñez y debilidad ante la idea imponente de Dios; su incapacidad para resolver su íntimo problema del destino personal.

Pero su obra demuestra abundantemente que "Unamuno vive de hecho en el ámbito espiritual del catolicismo."<sup>30</sup> Y ello a pesar de lo que el mismo Don Miguel llamó su abismo de tragedia religiosa.<sup>31</sup>

Su tragedia fue el desgarramiento de un hombre profundamente religioso que necesita cordialmente creer, pero racionalmente no puede aceptar esa fe. Pero vemos claro que más que racionalizar la fe, como generalmente se acepta, lo que hizo fue cordializarla.<sup>32</sup>

Povzetek

## UNAMUNO, "PREPAD VERSKE TRAGEDIJE"

Celotni ustvarjalni opus Miguela de Unamuna sloni na njegovem notranjem verskem dvomu, na verskem boju, ki ga je silil k razmišljanju o nekaterih bistvenih vprašanjih človekove eksistence. Ali je bil Unamuno globoko veren človek ali ne? Ali je bila njegova vera nuja okolja, v katerem je živel, ali pa resnična notranja potreba, tista gonilna sila, ki je razvijala njegovo filozofsko misel?

Pričujoči članek skuša odgovoriti na nekaj bistvenih vprašanj v zvezi z Unamunovo vero, med drugim tudi s številnimi citati iz njegovih razprav, esejev in drugih del.

---

<sup>27</sup> Vid. nota 26.

<sup>28</sup> Carta a Manuel Laranjeira, 13-III-1911 / Portugalia Editora Lisboa, 1943, p. 181.

<sup>29</sup> Paz en la Guerra.

<sup>30</sup> Julián Marías, *Lo que ha quedado de Miguel de Unamuno. Al margen de estos clásicos*. Afrodisio Aguado, Madrid 1966, pp. 39 y 55-56.

<sup>31</sup> Carta inédita a Lorenzo Giusso, Milán. Fechada en Salamanca a 21 de noviembre de 1936 (apenas a un mes de su muerte), publicada por Epoca, diciembre de 1986, p. 72-73.

<sup>32</sup> Vid. nota 5.

## LOS MOTIVOS ESPAÑOLES EN LOS DRAMAS DEL "CICLO ESPAÑOL" DE ANDREJ HIENG

### Sobre el "ciclo español"

El ciclo llamado español abarca cuatro obras: *Burla sobre el griego* (Burleska o Grku), *Regreso de Cortés* (Cortesova vrnitev), *Hombre sordo en la frontera* (Gluihi mož na meji) y *Conquistador* (Osvajalec). Hieng utiliza material histórico, en concreto la historia de España, como un medio para comunicar ideas, para presentar los destinos humanos, los problemas y las decisiones de la vida. Le interesa el hombre en relación con la historia, el transcurrir del tiempo, lo que trae a sus protagonistas conocimientos fundamentales de sí mismos y del mundo. Sus protagonistas son tragicómicos, como Don Quijote, porque el ideal de su vida, su orientación espiritual, se encuentra con una realidad histórica distinta, que no aceptan, quedándose así encerrados en su ideal. Esta lucha entre el ideal y la realidad los lleva a aflicciones psíquicas, a una mala e intranquila conciencia, a sensaciones de culpa, a la amargura y la duda sobre el sentido de sus acciones pasadas. Les persiguen el pasado y la historia. Las memorias les causan un mudo dolor en el presente y predicen un futuro nada fácil. Al final esta lucha determina el destino de cada uno de los protagonistas: se dan cuenta y reconocen la realidad y con ello se abren dos soluciones posibles — o bien la aceptación y la serenidad o bien la mentira y la huida. El reconocimiento de la realidad ocurre en el presente, en el que se encuentran los personajes, pero está relacionado con las memorias, con el pasado que ocupa la mayor parte del drama, como ya hemos dicho, y que predica el futuro del protagonista: El Greco termina en un sosiego resignado, Goya en la rebelde y orgullosa resignación, don Francisco acepta el presente con lo que borra sus recuerdos de Méjico, de su pasado. En ello le ayuda la huida a la infancia, queriendo conectarla con el presente. Parece como si tratara de borrar a Méjico de su memoria, borrarlo como si fuera un fragmento de película que le gustaría quemar. En *Conquistador* estamos ante tres destinos: don Felipe está pasando los últimos días de aquel glorioso pasado de sangre cuando él creaba la historia. Después de la rebelión inútil termina en resignación y, en resignado sosiego, acepta la realidad; su hijo Baltasar concluye su lucha contra la realidad, muriendo (después de una loca venganza con la que intenta allanar la injusta corriente de la historia); y Margarita, la mujer india de don Felipe, es capaz de seguir adelante (como Goya) con un vitalismo y una alegría de vivir, es capaz de aguantar y solucionar la situación conflictiva.

El ciclo español es un ciclo de dramas psicológicos que se refieren a las memorias de los protagonistas, a su desengaño a reconocer, por una parte, que son importantes para la sociedad sólo por su gloria (El Greco y Goya), que son simplemente necesarios y que, por

eso, se les exige negar su unicidad y estar de acuerdo con las autoridades gobernantes. Son dos artistas excepcionales que bajo la mortífera presión social o bien pierden sus ideales y se quedan paralizados en la impotencia creativa, o bien estallan en increíble, áspera y aguda crítica, llena de dolor por haber reconocido que todas las imágenes ideales no son sino polvo... Por otra parte don Francisco y don Felipe reconocen que hacían el mal en el nombre del bien y que ese mal les amenaza ahora con comerlos también a ellos mismos.

La impresión que el autor crea con sus protagonistas, con el ambiente entero y con la percepción del mundo en la obra (y que percibe también el lector) es mórbide, pesada, negra, sin salida, llena de miedo y de la muerte. Los protagonistas intentan conseguir en vano lo que no se puede: el tiempo corre, la historia igualmente, tan sólo quedan memorias e ilusiones perdidas y éstas son las que determinan el presente y el futuro. Cortés, solo y olvidado, va reconociendo su error: el de haber derramado demasiada sangre en su fanática fe y en su convicción de la extensión del Reino de Cristo en la Tierra, sembrando odio y preparando el camino a los colonizadores rapaces. Sus ilusiones se volatilizan igual que los bonitos sueños de El Greco, los sueños de la ideal y celeste Toledo, con la que tan convencido soñaba...

Veamos en primer lugar los dos dramas de la conquista — *Conquistador y Regreso de Cortés* —, y sobre todo los motivos más destacados:

1. Una vez que el héroe ha conquistado un nuevo país su patria empieza a olvidarse de él y da todo el poder a la gente que no tiene las manos manchadas de sangre.
2. El total desagradecimiento, el sentimiento de estar rechazado y olvidado y de menospreciar los sacrificios y esfuerzos pasados, el sufrimiento etc. Todo esto provoca un dolor insoportable.
3. El preguntarse constantemente sobre el sentido de lo que habían hecho y el dudar de sus actos pasados. No les han traído como soñaban, entre otras cosas, la paz y el reino de Dios y tampoco el amor hacia Dios y hacia el hombre; sino la muerte y el odio. El mundo se derrumbó y empujó a los conquistadores al abismo espiritual, moral y físico.  
El encuentro del amor y el odio.
4. La pérdida de la esperanza y de la fe en un mundo mejor y en el significado del porqué empeñarse en arreglar el mundo según su propia visión. Han dejado de creer en el sentido de la acción de Dios (no de su existencia sino de su presencia y justicia). Al principio Francisco cree todavía en la posibilidad de la reconquista, de la creación de un país nuevo cuando vuelva Cortés. Pero reconoce, después de hablar con él, que nada se puede cambiar, rehacer; que no hay solución, que está enterrada la esperanza. El pasado no ha tenido sentido; en el presente Francisco no sabe vivir, ¿cuál será su futuro?

Los protagonistas tienen dos caras: una invencible, fuerte y otra sin fe, llena de dudas... El cambio de los protagonistas se realiza de lo positivo a lo negativo: después de su hundimiento, después de darse cuenta de la realidad (la excepción aquí es Baltasar que llega de la pasividad a la acción rebelde, pero termina muerto), la fe pasa a la incredulidad, el amor al odio, la vida al vegetar, la dureza al llanto y a la humildad...

De esta manera se nos plantean cuestiones filosóficas como el sentido de la transitoriedad de la existencia humana, cuestiones sobre las fuerzas mayores (Dios, el tiempo, la historia) y la justificación de las matanzas en nombre de objetivos elevados, sobre el mentiroso y falso amor al prójimo etc. Y sobre todo: ¿Cómo soportar la imagen del mundo que es ciego, sordo, podrido, apestando, oscuro, pesimista, negativo y diabólico? ¿Cómo vencer el desencanto, la amargura y la resignación cuando uno se da cuenta que la realidad es distinta del ideal, de la esperanza y de los sueños?

### ¿Dónde está el elemento español o latinoamericano en estos dos dramas?

Sobre todo en el material histórico que sirve de escena: la conquista de Méjico, el carácter de Cortés, las batallas, las injusticias, los indios, el botín, las dudas, la situación política y social de España en los siglos de oro. Sobre todo debió de impresionarle al autor la conquista de Tenochtitlán, la capital mejicana, y el triunfo sobre los aztecas, los amos del Valle Mejicano. Hieng debió de estudiar bien las batallas porque de esos dramas emana la crueldad que se veía entonces en aquellas tierras. Si pudiéramos detenernos más detalladamente encontraríamos en el texto un sin fin de referencias exactas, de datos históricos: los nombres de los lugares, la manera de luchar (la española y la india), los personajes históricos, como por ejemplo Moctezuma, y sus destinos, etc.

Se pueden comparar en cierto modo los dos dramas con el "Bautismo" (Krst) de Prešeren<sup>1</sup>, sobre todo con aquellos versos que describen la terrible lucha de Črtomir contra los paganos. Y hay otro paralelo entre "Bautismo" y los dramas mencionados: la paradoja cristiana de cómo relacionar la matanza, los hechos sangrientos con la fe cristiana, con el amor cristiano. No se puede contestar con una palabra pero podemos suponer que la religión era para ellos sólo la expresión de unas formas exteriores, de unos ritos, ceremonias y preceptos y que el espíritu cristiano había desaparecido hacia mucho.

El autor dice que describe a los personajes a través de la vida real, que no los inventa sino que tan sólo escoge de la multitud a los que llaman su atención. Estas palabras confirman lo que acabamos de decir sobre el material histórico.

Si a continuación examinamos el drama de El Greco — *Burla sobre el griego* —, tenemos que decir que la base histórica es la España del siglo XVI, el Renacimiento, la Inquisición, la vida de El Greco y su papel en el arte español de aquel entonces. También este texto nos ofrece una imagen de El Greco en la que se reconoce perfectamente a El Greco histórico con su carácter, su arte y su comprensión del arte, de la vida, de la religión... Los dos conflictos centrales que se nos presentan en el diálogo entre El Greco, su mujer Gerónima y el padre Cargano, muestran toda la problemática de la obra: la fe en la religiosa España y la búsqueda del Dios personal. En una frase, la relación del individuo (que no es uno más de la masa) con la sociedad (y sus exigencias). La relación es doblemente

---

<sup>1</sup> "Bautizo" (Krst) de France Prešeren (1800-1849): poema épico (1836) del poeta esloveno más destacado, que trata de los comienzos del cristianismo entre los paganos en el territorio esloveno de aquel entonces.

conflictiva: o bien su relación como creyente con la iglesia o bien su relación como pintor con el arte.

Los problemas principales que se desarrollan en el drama son:

1. La fe (que es fuerte al principio y que va disminuyendo poco a poco) en la religiosa España. El Greco idealiza demasiado esa España sin saber que la imagen "oficial" del país no coincide con la realidad por lo menos la idealizada visión de España, sobre todo de Toledo, que El Greco llevaba en sí mismo. Tampoco coincidían con la realidad las maravillosas visiones del reino de Dios que El Greco pintó toda su vida — por eso se preguntaba sobre el sentido de su obra pasada y su unicidad (igual que los protagonistas de los dos primeros dramas).

Podemos comparar a El Greco con Trubar<sup>2</sup> que criticaba en sus predicaciones las procesiones, reuniones, peregrinajes, en las que veía un elemento pagano. Trubar se esforzaba a introducir la fe íntima, interior, en lugar de la imagen exterior y del vacío de la fe. Lo mismo se nota también en las reacciones de El Greco ante las exigencias de las "majestades eclesiásticas". Su dilema es obedecer las normas de la sociedad, aunque cristiana, o las normas de Dios; del corazón (entendido como la esencia de la persona) y de la conciencia que son necesariamente y siempre personales. Ante el mismo problema deberían detenerse los conquistadores antes de haber partido de España a América; pero ellos recibieron simplemente las normas sociales como si fuesen suyas propias y las cumplieron. Así se encontraron "post festum" ante un problema que era mucho más duro porque no dejaba ninguna elección: ¿Estaba bien lo que habían hecho?

2. La búsqueda del Dios personal se hace urgente cuando a El Greco se le destruye la fe en un Dios presentado eclesiástica y tradicionalmente. Al mismo tiempo se pierde también su fuerza artística que se basaba en la fe de la religiosa España, en la comunidad de la iglesia, que era pura ilusión. No sabe pintar más. Ahora quiere encontrar a Dios en la soledad de la reflexión porque ya no le queda otra cosa (ya que le abandona incluso su hijo). El regreso de su hijo es casi simbólico porque le impide a El Greco la continuación de la búsqueda. ¿Significa eso que admite la vieja realidad? El gobierno quiere "atraerle" por su gloria y prestigio (igual que a Goya, aunque con él no da resultado) y claro que a los gobernantes no les gusta su búsqueda, su individualismo. Pero El Greco hace lo que le parece necesario — sabe que el momento del encuentro entre él y Dios es la oración personal. Siente que la crisis de los cristianos, de la fe y de la iglesia es la crisis de la oración. Y lo dice. Sus palabras confirman las amenazas del padre Cargano, representante de la iglesia oficial. Cada día el hombre debe apostar por Dios o contra él; debe decidir, hasta la muerte — cuando ya es demasiado tarde para tomar decisiones porque entonces le queda tan sólo echar una ojeada por lo que ha vivido. El Greco lo sabe, por eso anhela un Dios personal y lo busca en las profundidades de su ser. No se conforma con lo superficial. ¿Significa su individualismo la negación de la iglesia como le reprocha el padre Cargano? Sea como

---

<sup>2</sup> Primož Trubar (1508–1586): escritor protestante, iniciador de la literatura eslovena (Abecedarium, Cathecismus...).



fuere, El Greco conoció la paradoja del cristianismo de aquel entonces: la fe es posible sólo si es posible apostar por ella, decidirse por ella o rechazarla libremente. Si una institución impone el cristianismo, lo destruye porque niega el mismo plan de Dios, que es la libre voluntad del hombre. El Greco habría dicho que no aceptaba el gobierno cristiano, que quería una iglesia cada vez más pobre y servidora, si se lo hubiéramos preguntado...

3. La familia juega un papel importante. Sirve de apoyo al protagonista a pesar de que al final incluso Gerónima se desespera porque no llega a comprender a su marido. A los dos les parece que viven un amor marchito y cansado, que están juntos por costumbre, que a lo mejor incluso se odian. Los sentimientos se están apagando, el amor verdadero no es sino memoria. Gerónima es portadora de la realidad y no de las ilusiones (igual que las mujeres de los dos dramas anteriores). En cuanto a la fe y a la iglesia ella es más "firme", puede que por no haberla idealizado o por no haberse preguntado tan profundamente sobre ella.
4. El monólogo final de El Greco, que en realidad es un diálogo con el sordomudo, nos revela su opinión (la de El Greco) sobre el sentido del trabajo y de la vida pasada. Está claro que este resumen de los pensamientos no habla exclusivamente de El Greco sino del hombre en general.

Antes de concluir, le debemos también algunas palabras a Goya — *Hombre sordo en la frontera*:

1. Al principio también él cree en la grande y religiosa España. Pero al reconocer la realidad se rebela contra ella con la sátira, con la ironía, con las imágenes grotescas que critican y quitan su máscara a la cara oficial del país. En éste drama se nota claramente cómo el poder oficial y también sus opositores (emigrantes) tratan de "conquistarle" — a Goya — no porque les interese Goya como tal sino su gloria y su prestigio. Pero Goya, solitario y razonable, no cede ante nadie. Le mueve la alegría de la vida, el vitalismo, que vence al conocimiento de lo pasajero, y el dualismo de estar pegado al pasado, de desear el futuro y de estar al mismo tiempo todo presente en el presente; lo que difícilmente se pueda decir de los protagonistas anteriores. Goya es un personaje soberano, capaz de vivir a su manera sin vanas esperanzas ni exageraciones.

2. Uno de los motivos principales es el contraste entre el amor y la muerte (como antes entre el amor y el odio) en su arte y en su vida. Ante el problema de la muerte Goya se queda en la mitad del camino. Siente un miedo espantoso ante la muerte que llena su alma, su vida y su arte. No sabemos cuál fue la verdadera causa de su locura pero intuimos que podría ser su "coco" — la muerte — a la que no supo responder y que empezó a pesarle infinitamente al final de su vida. Era un genio pero no suficientemente genial para encontrar una respuesta válida.

3. La profundidad del afecto humano entre Isidro (el servidor del pintor) y Goya, que posibilita la irónica y despectiva relación al mismo tiempo que el respeto y la admiración, no es el último motivo del drama; podríamos encontrar y analizar muchos más como la

relación entre la iglesia y el poder profano, la visión de Goya sobre el hombre y la mujer, etc.

## Conclusión

Podemos hablar de lo típicamente español (o sea hispanoamericano) sólo en la elección del material histórico, de la base escenográfica: la conquista de Méjico, la vida de El Greco y de Goya, el ámbito cultural de la España de aquel entonces... Así que no se trata de dramas históricos o puramente españoles o latinoamericanos sino de dramas profundamente presentes, actuales, universales porque abren cuestiones sobre el sentido de la vida humana, de su transitoriedad; sobre la justificación de las matanzas en nombre de fines elevados; sobre el falso amor hacia el prójimo, sobre la muerte, la religión y la sociedad... El mundo está ciego, sordo, podrido, es un barranco del diablo; la resignación, el desengaño, la amargura, el pesimismo, la oscuridad, la ironía y la locura son abismos delante de los cuales se detienen los protagonistas de los dramas: ¿Dónde encontrarán las alas para atravesarlos?

## Povzetek

### ŠPANSKI MOTIVI V HIENGOVI DRAMATIKI

Če imenujemo Hiengov ciklus dram "španski", je poimenovanje upravičeno zaradi snovi, ki si jo je avtor izbral — osvajanje Mehike, bitke za zavzetje Tenochtitlana, Cortesova zvitost in odnos belcev do Indijancev, odnos Španije do osvajalcev... pa Španija v dobi razcveta (siglos de oro), El Grecovo življenje in doživljanje Toleda in umetnosti, Goyevo življenje, tedanje španske razmere... iz tega snovnega okvira vzame in predela motive, ki so splošno človeški — človek v odnosu do zgodovine in minevanja, stiske, ki jih povzročajo razhajanja med idealom in resničnostjo, občutki krivde, slabe vesti, nesmisla zaradi povzročanja zla v imenu dobrega, konflikti med enkratnim posameznikom in uniformirano družbo, nehvaležnost, dvom, izguba vere, upanja, opora družine... v tem okviru se dotika tudi problema krščanskega paradoksa pri osvajalcih (ubijati s Kristusovim imenom na ustnicah).

Drame so psihološke. Odgovor na vprašanja o smislu življenja in smrti, o sovraštvu in lažni ljubezni, o Bogu je slepota sveta. Okvir za dialog, snov, zgodovinsko ozadje dram pa je "špansko".

## LA ESPAÑA PEREGRINA EN SU LITERATURA: UNA CULTURA TRASTERRADA

### I

#### Mínima consideración previa

En 1518, un español de 62 años que pretendía emigrar a las Indias casi recién descubiertas, declaraba ante un comisionado oficial el por qué de su intención: "A la mi fe, Señor, a morirme luego y dejar mis hijos en tierra libre y aventurada."<sup>1</sup> cierto que este español de comienzos del siglo XVI deseoso de libertad no era exactamente lo que llamamos un exiliado, pero su actitud coincide con la de tantos otro compatriotas suyos — y nuestros — que a lo largo de los siglos han sido lanzados a las tinieblas exteriores por razones acaso no muy diferentes. El recuerdo de los sucesivos exilios de la España Moderna y Contemporánea ofrece un panorama en verdad estremecedor, aunque no conviene caer en tópicos habituales, pues con seguridad en la historia de todos los países se ha dado, recurrentemente, tal trágica circunstancia, producto de intolerancias varias.

Pero nuestra lista es, en verdad, espectacular: judíos a final del siglo XV; conversos y heterodoxos en los siglos XVI y XVII; moriscos en el XVII; partidarios del archiduque Carlos y jesuitas en el XVIII; afrancesados, liberales, progresistas, republicanos y carlistas en el XIX; los enemigos del general Primo de Rivera en el XX, y por fin, los republicanos de 1939.<sup>2</sup> En sentido estricto, la lista no termina ahí: añadamos los sucesivos exilios durante la larga dictadura del general Franco, ya con España oficialmente en paz, y en otro orden, el llamado "exilio interior".<sup>3</sup>

A principios de 1939, con la derrota republicana, salieron de España aproximadamente medio millón de españoles. Varios millares murieron en los campos de internamiento

---

<sup>1</sup> Julio Rodríguez Puértolas et al., *Historia social de la literatura española*. Madrid, Castalia 1981<sup>2</sup>, p. 229.

<sup>2</sup> Gregorio Marañón, *Españoles fuera de España*. Madrid, Espasa Calpe 1957;

Vicente Llorens, — *Memorias de una emigración. Santo Domingo 1939–1945*. Barcelona, Ariel 1975.

— "Emigraciones de la España moderna" y "La emigración republicana de 1939" en: *El exilio español de 1939* (J.L. Abellán, Dr.); Tomo I, Madrid, Taurus 1976, pp. 25–200.

— *Liberales y románticos. Una emigración española en Inglaterra*. Madrid, Castalia 1979.

Jorge Campos, "Balance del exilio republicano", en: *Insula* 363/1977, p. 11.

<sup>3</sup> Paul Ilie, *Literatura y exilio interior*. Madrid, Fundamentos 1981.

franceses, otros, más tarde, durante las miserias y el hambre de la Segunda Guerra Mundial, en la que muchos lucharon contra los nazis en el *maquis*. La inmensa mayoría quedó en Francia. México acogió a unos 20.000 refugiados españoles, entre ellos tal vez la mayoría de los intelectuales y profesionales prominentes.<sup>4</sup> Hubo exiliados también en otros varios países hispanoamericanos, y no faltaron en Estados Unidos y Canadá, así como en Inglaterra y la Unión Soviética, y un número difícil de precisar en el norte de África. El falangista Torrente Ballester escribía en 1940 (en un artículo que será comentado más adelante) que aproximadamente el noventa por ciento de la inteligencia hispana se encontraba en el exilio, entre ellos 110 profesores universitarios, 200 de Instituto y unos 2.000 maestros. La lista de intelectuales exiliados a raíz de la guerra civil se haría interminable, y ya es bien conocida, a la cual habría que añadir la de fusilados durante la guerra misma, como Federico García Lorca, o después, como Julián Zugazagoitia; o muertos en la cárcel, como Miguel Hernández.

La labor intelectual de los exiliados ha sido ingente a lo largo de tantos años, particularmente en aquellos países en que se les dieron facilidades y se les asimiló a un proceso social, económico y cultural en marcha, siendo el caso de México el más destacado. Profesores, investigadores científicos, juristas, poetas, novelistas, traductores, filósofos, pintores, músicos: es incalculable su producción cultural en el exilio y profundo el vacío que deja su ausencia en España. Un exilio en el cual animarán instituciones y revistas de prestigio internacional. Sirva como ejemplo de las primeras *El Colegio de México*, y de las segundas, *Asomante*, *La Torre* o *Nueva Revista de Filología Hispánica*.

Frente a los datos masivos de esta producción en el exilio, es inútil hacer un recuento de nombres de intelectuales activos en España durante los años cuarenta y a principios de los cincuenta para demostrar la continuidad interior de una cultura progresista durante los años más duros de la postguerra. El hecho histórico escueto es que con la derrota de la República y en compañía de todos los que pudieron evadirse — al final bajo el acoso de las tropas y de la aviación enemiga — sale del país la inmensa mayoría de los intelectuales y técnicos de la España progresista, esto es, de la España moderna. Los que quedan dentro, al igual que el resto de los vencidos, se ven silenciados y postergados, perseguidos y acorralados. No se equivocaba León Felipe cuando declaraba, refiriéndose a los poetas del exilio, que se habían llevado "la canción". Y con la canción, por mucho tiempo, la esperanza y las posibilidades de desarrollo moderno.

Pero no ha de olvidarse que todos los nombres de intelectuales que podamos recordar se inscriben en el nombre común y colectivo del pueblo español derrotado en la guerra civil. Los intelectuales presos o muertos; los intelectuales emigrados, salen de su patria en compañía de medio millón de exiliados cuyos nombres no pasan a la Historia, o si pasan, adquieren en ella una especial forma de anonimato heroico. Como José Merfil Escolana, primer español muerto en el campo de concentración de Mathausen (28 de agosto de 1940),

---

<sup>4</sup> Salvador Reyes Nevares (Dr.), *El exilio español en México*. México, Fondo de Cultura Económica-Salvat 1982.

de quien sólo queda el nombre en los registros; o los cuarenta ajustadores, o el único alpargatero, que constan entre los primeros 4.600 refugiados que desembarcan en México. El sufrimiento causado por la derrota de la Segunda República Española alcanzó, en verdad, a todo el pueblo.<sup>5</sup>

Como es bien sabido, la represión y el terror continuaron de modo sistemático en la *Nueva España* después del 1 de abril de 1939. El conde Ciano, ministro de Asuntos Exteriores de Mussolini, visitó nuestro país en julio de ese mismo año. En su *Diario* anota que durante ese mes se ejecutaban *diariamente* en Madrid entre 200 y 250 personas; 150 en Barcelona; 80 en Sevilla. En diciembre de 1939, el ministro de Justicia de Franco declaraba oficialmente que existían en las cárceles del Régimen 271.000 presos. Todavía en 1946 funcionaban tres campos de concentración y 137 de trabajo.<sup>6</sup>

### La opinión de los vencedores

En tal ambiente, no puede extrañar la actitud de los intelectuales franquistas hacia sus colegas republicanos. Ya durante la guerra civil, Ernesto Giménez Caballero publicaba un tremendo artículo, "¡Que se queden sin Patria!" (*ABC* de Sevilla, 6. X 1937) al que pertenecen estos fragmentos:

Pues bien: como el nacer fortuitamente en un país no significa "ser" de ese país, pues los hebreos y los gitanos jamás serán de ninguna nación, también esos señores [...] se han quedado sin dónde guarecerse. Y como israelitas errantes, como buhoneros de la cultura ginebrina o de un falso catolicismo antirromano y antiapostólico, por ahí andan pordioseando.

Yo no pido a la juventud española que fusile o aniquile a tal clase de hombres. Yo sólo exijo a esta juventud que los deje cumplir su propia voluntad, lo que ellos mismos pidieron al Destino [...] La condena que Dios por mi boca exige para ellos es bien simple. ¡Que se queden sin Patria!

Y así fue, en efecto. Todavía durante la guerra, Dionisio Ridruejo pronunciaba una conferencia ante los micrófonos de *Radio Nacional de España* (15. X 1938) donde, de improviso, utilizaba el nombre y la obra de un inminente exiliado, don Antonio Machado, en los siguientes términos:

Decía Antonio Machado, el gran poeta traicionado y traidor: "quiero un duelo de trabajo y esperanza. / Yunques: ¡sonad!". Pues bien, camaradas de España: no hagamos un duelo estéril y flojo. No hagamos una pantomima de dolor por José Antonio. Que suenen los yunques.<sup>7</sup>

---

<sup>5</sup> Rodríguez Puértolas et al... pp. 124-126.

<sup>6</sup> *Ibidem*, p. 75.

<sup>7</sup> Julio Rodríguez Puértolas, *Literatura fascista española, I. Historia*. Madrid, Akal 1987, p. 211.

Se trataba, sin duda, de un primer intento, bien vergonzante y desvergonzado, de utilización de Antonio Machado por parte del fascismo español. El propio Ridruejo, ya acabada la guerra lo intentaría de nuevo, al prologar una sedicente edición de *Poesías Completas* de Machado (Madrid, Espasa-Calpe 1941). Ahí, bajo el significativo título de "El poeta rescatado", y tras afirmar que la República contó con intelectuales a su servicio coaccionados, "moralmente secuestrados por la hábil explotación de sus fibras más débiles", afirma también que Antonio Machado fue "uno de estos secuestrados morales"; "en fin, no debió serlo, pero fue un enemigo".<sup>8</sup>

Frente a todo esto, vamos a recordar las nobles y hermosas palabras dedicadas a Antonio Machado por Juan Ramón Jiménez en 1941:

Murió del todo en figura, humilde, miserable, colectivamente, res mayor de un rebaño humano perseguido, echado de España, donde tenía todo él, como Antonio Machado, sus palomares, sus majadas de amor, por la puerta falsa. Pasó así los montes altos de la frontera helada, porque sus mejores amigos, los más pobres y los más dignos, los pasaron así.<sup>9</sup>

Mas en este ámbito la palma se la lleva Agustín de Foxá con su artículo "Los Homeros Rojos" (*ABC*, 28. V 1939). Veamos algunos fragmentos:

Sender, Herrera, Benavides, Falcón, en la prosa, Alberti, Cernuda, Miguel Hernández, Altolaguirre, en el verso, son los tristes Homeros de una *Iliada* de derrotas [...] La poesía roja es químicamente pura, deshumanizada, y tenía que concluir en el marxismo, concepto helado, simple esquema intelectual de la vida y el alma del hombre [...]

Desarraigados de la Patria, teniendo que cantar el plan quinquenal o el movimiento stajanovista, sin ninguna norma moral, los poemas de Alberti, de Cernuda, de Miguel Hernández, son unos poemas de laboratorio, sin fuerza ni hermosura, equívocos, cobardes y llorones, donde sólo se habla de la sangre derramada de los niños, donde están ausentes la pasión de la mujer y la alegría de la victoria [...]

Darvinistas [sic], materialistas, invertidos, sarcásticos, pedantes [...].

Con otro tono, el falangista Gonzalo Torrente Ballester se ocupaba con preocupación de la "Presencia en América de la España fugitiva" (*Tajo*, 3. VIII 1940). Comparaba ahí Torrente Ballester la situación cultural de la España de los vencedores con la de los intelectuales exiliados. Señalaba su número y calidad, y, como algo obsesivo, les equiparaba también con los judíos de la Diáspora:

Por esos mundos de Dios, desgarrada y amarga, anda la España peregrina, con todas las maldiciones del destierro sobre su cabeza. Dios les quitó a sus

---

<sup>8</sup> idem, p. 1112-1113.

<sup>9</sup> Juan Ramón Jiménez, *Guerra en España*. Barcelona, Seix-Barral 1985.

hombres el sosiego, como a casta maldita, pero no la inteligencia, que conservan más despierta y sensible por el dolor. Y como aquellos judíos fugitivos, similares suyos en la suerte, al fin y al cabo unos y otros miembros de razas elegidas, pondrán la desdicha y lejanía en sus palabras y acentos profundos, aunque resentidos, acaso fórmulas admirables de universal valor.

Tras consideraciones varias, llega Torrente Ballester al núcleo de la cuestión que, como falangista militante, le inquietaba:

El tronco común se ha bifurcado por obra de la guerra, y si nosotros reclamamos la primogenitura, no dejan los ausentes de reclamarla también, proclamándose a sí mismos, lo mismo que nosotros, continuadores de la tradición nacional [...] Ellos, con el vigor que les da su situación desesperada, se entregan ya a la tarea creadora, derramando su obra intelectual por todos los pueblos de nuestra habla. Nosotros, durmiendo en los laureles, sólo despertamos para pequeños tiquismiquis literarios. La labor de la España peregrina puede ser, hay que proclamarlo crudamente, muy apreciable. La nuestra, hasta ahora, es casi nula. ¿A cuál de las dos Españas seguirán los mozos estudiosos del otro lado del Atlántico?

Señalado así el peligro y tras afirmar que "es necesario recobrar nuestra conciencia y vivir alerta, como se nos ordena por la Falange", Torrente Ballester hace una crítica demoledora de los supuestos valores intelectuales de la España franquista — esto es, de la suya —, y tras proclamar la urgencia de ciertas tareas cultural-imperialistas, termina:

Lo que no podemos es permanecer impasibles ante la falsificación evidente que se mueve entre nosotros, mientras la España peregrina pretende arrebataros la capitania cultural del mundo hispano, ganado para la Patria por nuestros mayores.

Los ejemplos de la gran inquietud de los vencedores ante el peso cultural del exilio podrían multiplicarse. Baste uno más, un editorial de la revista falangista universitaria *La Hora* (22. II 1947), "Un destino lamentable":

¿Por qué esos expatriados voluntarios no querrán venir otra vez a su Patria, si tienen la conciencia tranquila de no haber cometido ningún crimen fratricida? Y si creen que esta seguridad es un engaño, ¿por qué no se atreven a arriesgar su vida en una duda, si la dilapidan inútilmente por defender los intereses de nuestros "queridos vecinos"? Nosotros no hablamos a los rojos: hablamos a los españoles de alma y cuerpo.

La inflexión no llegó — y muy precariamente — hasta 1953, año en que José Luis L. Aranguren publicó un artículo que alcanzaría notoria resonancia por su tono *aperturista* hacia el exilio, en el que intentaba tender un puente entre las dos Españas. Aunque no sin alguna reticencia y ambigüedad, pues Aranguren hacía una distinción entre *intelectuales* y *políticos* exiliados:

Nos sorprende el contraste entre la visible mordedura del tiempo, en su inquieto pasar, sobre el alma de los primeros y la imperturbable monotonía, ajena a la realidad, ajena a la Historia, de los segundos.<sup>10</sup>

### Breve cuestión de semántica

Hecho el anterior excurso, que pienso clarifica muchas cosas, debemos pasar a una cuestión previa de semántica<sup>11</sup>, que parece de significativa relevancia. En efecto, como dice Joan Corominas (1976), *exilio* es galicismo "raro hasta 1939", y *exiliado*, la variante *exilado* aparece en 1939, "imitado del francés *exilé*". La lista de sinónimos que podemos encontrar utilizados por los españoles de fuera de España incluyen — y no de modo exhaustivo, ni mucho menos —: *despatriados*, *desterrados*, *emigrados*, *expatriados*, *peregrinos* (*España Peregrina* es, precisamente, el título de una revista del exiliado José Bergamín), *refugiados*, *transplantados*, *transterrados*... Tal variedad, que va desde formas bien castizas hasta otras más bien poéticas — y dejo aparte los calcos bíblicos utilizados por León Felipe, por ejemplo —, podría explicarse de modo bien patético. Si bien *exilio*, *exiliados*, serán las formas más bien habituales con el paso del tiempo (que por otra parte remite al *exules filii Evae* cristiano), la existencia de las otras posibilidades indica una manera en cierto modo desesperada de no aceptar de modo definitivo la pérdida de la españolidad, de la Patria. Por ejemplo, un *peregrino*, en efecto, *peregrina*, pero termina por regresar. Tengamos en cuenta lo que dice Tomás Segovia, poeta que volvió a España en 1976, de la que había salido a los nueve años de edad:

Hace poco tiempo, una amiga judía me contaba la celebración del año nuevo entre los suyos, y yo identificaba aquella celebración con la de mi casa, en Méjico. Mi padre decía "el año que viene en Madrid" del mismo modo que ellos dicen "el año que viene en Jerusalén".<sup>12</sup>

### Actitudes, reacciones, salvaciones del exiliado

En el *Quijote* de Cervantes, el morisco Ricote, vecino de Sancho Panza y uno de los expulsados por Felipe III en 1609, explica algo que podría haber dicho cualquiera de los exiliados de 1939, o de cualquier otra época:

Fuimos castigados con la pena del destierro, blando y suave al parecer de algunos; pero al nuestro, la más terrible que se nos podía dar. Doquiera que estamos lloramos por España; que, en fin, nacimos en ella y es nuestra patria

---

<sup>10</sup> José Luis L. Aranguren, "La evolución espiritual de los intelectuales españoles en la emigración", en: *Cuadernos Hispano-Americanos*, 38/1953. Cf. también *Memorias y esperanzas españolas*. Madrid, Taurus 1969, pp. 69-70.

<sup>11</sup> Cf. Ilie, 1981, pp. 17-21.

<sup>12</sup> Fernando Delgado, "Entrevista. Tomás Segovia: un poeta sin patria", en: *Insula* 363/1977, 4.



natural; en ninguna parte hallamos el acogimiento que nuestra desenvoltura desea [...] No hemos conocido el bien hasta que le hemos perdido [...], y ahora conozco y experimento lo que suele decirse: que es dulce el amor de la patria. (*Quijote II/54*)

Las palabras del morisco Ricote son paralelas de tantas otras de los exiliados republicanos, que llegan, como se ha dicho, a la "nacionalización de la Arcadia".<sup>13</sup> O como lo ha visto Vicente Llorens:

Ciudades, pueblos, paisajes, todo adquiriría ahora otro relieve, visto desde lejos y con perspectiva diferente. A veces eran las cosas más pequeñas, los detalles nimios, los que asumían de repente significación insospechada. El redescubrimiento de lo propio necesita, al parecer, del contraste con lo ajeno.<sup>14</sup>

Por lo demás, y como ha dicho Paul Ilie:

Existe una abundante información relativa a los siguientes hechos: el éxodo republicano; el destino de diversos grupos emigrados en distintas actividades [...]; las obras intelectuales y literarias de determinados emigrantes. Todas las versiones históricas, cosa que no debe sorprender, dan testimonio del tema en términos de salida de la tierra natal seguida de experiencias establecidas sobre las razones de la derrota y posterior dispersión.<sup>15</sup>

Por contraste, la problemática del exilio tiene también unos componentes personales y subjetivos que son difícilmente aquilatables, y que acaso se manifiestan de modo más coherente en la literatura, como habremos de ver. Conviene añadir a todo esto lo que José Luis Abellán ha visto con referencia al exilio republicano en la América de habla española.<sup>16</sup> Primero, un "acercamiento entre España y los países hispanoamericanos", lo cual había dicho ya desde perspectiva muy diferente y como vimos el falangista Torrente Ballester. Segundo, más en general, "la ejemplaridad moral en el futuro político español" de esos exiliados. Resulta curioso, por otro lado, que al deseo manifiestamente claro y negativo de los fascistas españoles de identificar a los exiliados con la diáspora sefardí o judía en conjunto — como también vimos — se una lo que un crítico como Paul Ilie considera (p. 40) "El exilio judaico como modelo para España".

Para terminar con este punto se hace necesario tener en cuenta un ya viejo y muy importante trabajo de Francisco Ayala, de 1948. "Para quién escribimos nosotros"<sup>17</sup>, y que

---

<sup>13</sup> Biruté Ciplijauskaite, *Nationalization of Arcadia in Exile Poetry*. Books Abroad, 50 (1976), pp. 295-302.

<sup>14</sup> Vicente Llorens, *Memorias de una emigración...* (1975), p. 77.

<sup>15</sup> Paul Ilie, *Literatura y exilio interior...* p. 8-9.

<sup>16</sup> José Luis Abellán, "Presentación General" de *El exilio español de 1939, I*. Madrid, Taurus 1976, p. 21.

<sup>17</sup> Francisco Ayala, "Para quién escribimos nosotros"; en: *Confrotaciones*. Barcelona, Seix-Barral 1972, pp. 171-198.

me voy a permitir seguir con algún detenimiento. Es, en efecto, una clásica meditación acerca de la condición del exiliado. Comienza Ayala por hacer una rotunda afirmación:

Hemos perdido toda posibilidad de dirigirnos a esa comunidad activa, hosca y amarga, sí, pero sensible, que era la nación española. (p. 174)

Cierto. Pero ¿no quedaba nada más? Sigue Ayala:

¿Hemos hallado tal vez nosotros, al pasar a América, otro público para destinatario de nuestros mensajes?. (p. 175)

Pregunta fundamental, sin duda. Una posible respuesta puede ser la obsesión del exiliado con el tema de España, pero "una vez agotadas las posibilidades del tema 'España: su ser y su destino', ¿de qué hablará y para quién?" (p. 180) Al llegar aquí es necesario hacer una distinción básica, ya indicada más arriba, entre las circunstancias de quienes emigraron a la América Hispana y las de quienes lo hicieron a países con otras lenguas y culturas. Estos últimos, como los pertenecientes al "exilio interior", han solido refugiarse en una suerte de subjetivismo, evocación y erudición, "sin salida al mundo", como dice Ayala, quien añade:

Las tiene, en cambio, el que vive en Hispanoamérica, con sólo apoyarse sobre los elementos de la comunidad local, abierta para él hasta cierto punto, y desde cuyo seno puede hacerse oír, puede actuar en alguna medida como hombre de pensamiento. (p. 182)

Mas no sin limitaciones, las cuales

Se remiten, directa o indirectamente, a la vigencia de sentimientos nacionalistas; a la vigencia de sentimientos nacionalistas en nuestro propio corazón de españoles. (p. 183)

Y tras otras consideraciones de interés complementa Ayala su meditación acudiendo al título de la misma:

Pues si nos preguntamos: ¿para quién escribimos nosotros? Para todos y para nadie, sería la respuesta. Nuestras palabras van al viento: confiemos en que algunas de ellas no se pierdan. (p. 187-188)

El caso de los escritores

Todo lo dicho vale, claro está, para todo exiliado que se mueva en el amplio ámbito de la cultura, y también de fuera de ella. Pero seguramente las cosas se plantean de modo algo distinto y también más acuciante entre los exiliados escritores: poetas, narradores, dramaturgos. Pues científicos, filósofos, historiadores, filólogos, profesores de literatura, han podido o bien refugiarse en la investigación o en la abstracción los primeros, o en el estudio de la Historia, de la lengua y de la literatura nacionales los segundos, lo que, sin

duda, les ha mantenido unidos por un cordón umbilical al país perdido. Y dice Ayala que si bien el escritor lo es "a partir de su personal genio" (p. 188), tal impulso

Requiere ser realizado sobre la base de unos materiales de experiencia con los que se relacionará, no sólo el contenido concreto de la obra, y no sólo el grado de su logro estético, sino la posibilidad misma – posibilidad espiritual, tanto como material – de ejecutarla. (p. 188-189)

Y en fin, la fórmula de Ayala para que el escritor español exiliado pueda continuar su tarea creativa en el destierro:

En orden a la producción literaria, esto significa entregarse a ella con plenitud espiritual, y no postergarla o bordearla en nostálgicos ejercicios más que a otra cosa destinados a hacer tiempo; significa afrontarla con seguro aplomo desde el estricto presente y alimentarla con los jugos de ese presente en que el escritor vive [...], con aceptación de la experiencia que la vida ha querido proporcionar al artista. (p. 193)

Pero la tarea, sin duda, no es fácil, y frente a la serenidad con que Francisco Ayala se encaraba a la situación, otros exiliados han manifestado mucho más trágicamente la problemática del escritor *sin tierra*. Así Segundo Serrano Poncela<sup>18</sup>:

Arrancado de su materia alimenticia, su paisaje y su mundo circundante; obligado a asimilar desde el aire una realidad siempre foránea; solicitado por la urgencia del recuerdo que se va y no vuelve y por los temas que circulan junto a él sin que pueda asirles más que por encima, vive en el círculo de los helados a que se refiere el Dante. Tiene que escribir "a la española" y sin embargo España no le presta jugos para la pluma; quiere corresponder con la realidad americana y no la siente más que conceptualmente; está sometido a un ritmo histórico que deja atrás sus problemas y sin embargo éstos permanecen dentro, enconados, pidiendo salir de algún modo. Es inactual y a la vez se encuentra siempre en compromiso con todo. Se desgarras entre la evasión y la acción. (p. 117)

A no ser... A no ser que el escritor exiliado pueda llegar a ser capaz de identificar *lengua* con *patria*, al modo de Alfonso Sastre, que refiriéndose a la lengua castellana, la suya, ha podido escribir

Ella es el único territorio en el que yo me reconozco a mí mismo [...] Si fuera preciso hablar de patrias, la mía es la lengua castellana.<sup>19</sup>

---

<sup>18</sup> Segundo Serrano Poncela, "La novela española contemporánea", en: *La Torre* 1/1953, pp. 105-128.

<sup>19</sup> Alonso Sastre, *Escrito en Euskadi. Revolución y cultura, 1976-1982* (Madrid 1982, Revolución), p. 181.

No es, desde luego, mi intención, ocuparme aquí de la enorme producción literaria del exilio español causado por la guerra civil, y ello por muchas razones. Voy a limitarme a trazar un breve esquema de las referencias que al destierro hacen, en concreto, algunos de los poetas. No se espere, por tanto, exhaustividad en autores ni obras, sino escuetas observaciones que podrán, quizá, servir para situar más adecuadamente la problemática del escritor trasterrado. En todo caso, para la narrativa véase Sanz Villanueva (p. 109-182) y Rodríguez Puértolas *et al.* (p. 156-174); para el teatro Domenech (p. 183-246) y Rodríguez Puértolas *et al.* (p. 175-176). Y para el ensayo, Gullón (p. 247-286).<sup>20</sup>

### Poetas<sup>21</sup>

Muerto Antonio Machado en febrero de 1939, era *Juan Ramón Jiménez* el poeta mayor del exilio, que para él había comenzado en plena guerra civil. Seguirá escribiendo importantes obras en el destierro, y en el destierro recibirá el Premio Nobel de Literatura en 1956, que seguramente no es solamente "suyo", sino de toda la poesía española moderna, perseguida, amordazada, desterrada o muerta. En varias de las anotaciones de un diario en prosa publicado póstumamente, se ocupaba Juan Ramón de la situación del exiliado. Por ejemplo:

España (corazón, cerebro, alta entraña) sale de España. Mucho de lo que significa espíritu, idealidad, esfuerzo, cultura mejor, deja ¿por qué, por quién? a España sin ello, sin ellos, sin ella, para trabajar sobre el suelo distendido, bajo el cielo distendido, en lo normal de España y de ellos que es, por ellos, la vida de España. ¡Ay de mi España!<sup>22</sup>

Por lo demás, lo que se ha venido diciendo más arriba acerca de los particulares problemas del exilio para un escritor, para un poeta, es meditación angustiosa para Juan Ramón:

[...] el destierro de mi lengua diferente, superior a toda alegría, a toda indiferencia, a toda libertad, a toda pena. No la puedo soportar. Porque "desterrado", no tener lenguas mías alrededor, no hago nada, no soy nadie, estoy más muerto que muerto, estoy perdido. (p. 48)

¡No oír el español al pueblo de España; al hombre, a la mujer, al niño; ese español que es el rumor de mi sangre, la razón de mi vida! ¿Qué es mi vida sin rumor español eterno e interno? (p. 64)

<sup>20</sup> — Santos Sanz Villanueva, "La narrativa del exilio", en: *El exilio español de 1939...* pp. 109-182.

— Ricardo Domenech, "Aproximación al teatro del exilio", *ibidem*, pp. 183-246.

— Germán Gullón, "El ensayo y la crítica", *ibidem*, pp. 247-286.

<sup>21</sup> Aurora de Albornoz, "Poesía de la España peregrina: crónica incompleta", *ibidem*, pp. 11-108 y Rodríguez Puértolas *et al.* pp. 126-156.

<sup>22</sup> Juan Ramón Jiménez, Obra citada, p. 42.

En 1948, ya con doce años de exilio a cuestas, llegaba Juan Ramón a Buenos Aires. Y entonces es el descubrimiento y el milagro ante todas las tonalidades del español peninsular allí escuchadas, y también ante el propio acento rioplatense:

Aquella misma noche yo hablaba español por todo mi cuerpo con mi alma, el mismo español de mi madre, muchas de cuyas palabras, que ya no decían en España el año 36, eran allí corrientes y vivían del todo [...] Era la seguridad de un convencimiento, un reconocimiento que se prolongará ya en esta existencia americana mía mientras yo viva.

No soy ahora un deslenguado ni un desterrado, sino un conterrado, y por ese volver a lenguarse, he encontrado a Dios en la conciencia de lo bello, lo que hubiera sido imposible no oyendo hablar en mi español. En la casa de Dios estoy ahora hablando y España está, en Dios, conmigo. Ahora soy feliz, madre mía, España, madre España, hablando y escribiendo como cuando estaba en tu regazo y en tu pecho. (p. 284)

Por lo demás, queda claro que la persecución de la belleza sigue siendo en estos años — como lo fuera antes — la obsesión de Juan Ramón, quizá más dolorosa durante su estancia en los Estados Unidos y en Puerto Rico. Obsesión que ahora parece como una lucha por salvar esa belleza buscada, y por lo mismo la unidad de su propia poesía y de su visión del mundo, contra la ruptura del ser que significa el exilio.

Pero no olvidemos que el primer libro de exilio de Juan Ramón (1936-1942) se titula *En el otro costado*, esto es, en "el otro lado" de España y del Atlántico. Y es a partir de encontrarse *en el otro costado* (a veces muy concretizado, como *Romances de Coral Gables* (1948, Florida) cuando se produce ese deseo del poeta de no romper la unidad de su obra, de no permitir fracturas en su conocida visión del mundo. Pues es, en efecto, *el otro costado* del mismo mar, de la misma belleza, de la misma realidad:

Este ocaso que se apaga,  
¿qué es lo que tiene detrás?  
¿lo que yo perdí en el cielo,  
lo que yo perdí en el mar,  
lo que yo perdí en la tierra?

Y más explícitamente todavía en el poema titulado, de modo harto significativo, "Con mi mitad allí":

¡Mi planta aquí en el sur, en este sur,  
conciencia en planta lucidera, palpitando  
en la mañana limpia,  
cuando la primavera saca flor a mis entrañas!  
Mi planta aquí, respuesta de la plata  
que soñaba esta plata en la mañana limpia  
de mi Moguer de plata,

de mi Puerto de plata,  
de mi Cádiz de plata,  
niño yo triste soñando siempre  
el ultramar, con la ultratierra, el ultracielo.

Acaso sea *León Felipe* la antítesis poética de Juan Ramón Jiménez, y ello en más de un sentido. Por lo que aquí atañe, lo es también por su actitud lírica ante el exilio. León Felipe, en efecto, se vuelca bíblicamente, torrencialmente, hacia afuera, y se califica a sí mismo y a los demás exiliados de españoles "del éxodo y el llanto", desarraigados violentamente de la tierra original y también violentamente arraigados en el viento de la Historia. Su conocida "Canción del poeta vagabundo" ha llegado a ser considerado por muchos como el más característico poema de cierto tipo de emigrados, los que podemos llamar "apocalípticos":

Franco, tuya es la hacienda,  
la casa,  
el caballo  
y la pistola.  
Mía es la voz antigua de la tierra.  
Tú te quedas con todo y me dejas desnudo  
y errante por el mundo...  
Mas yo te dejo mudo..., ¡mudo!  
y ¿cómo vas a recoger el trigo  
y a alimentar el fuego  
si yo me llevo la canción?

León Felipe sustituye, no sin evidente desesperación, la "España de la tierra" por la "España de la sangre":

La España de la tierra ya no me importa más que para sacar  
de allí a los que aún buscan justicia.  
Y hoy me lo juego todo por la España de la sangre.  
Esta España... está en estas latitudes del aire y de la luz...  
Y me lleno de una ruidosa alegría cuando oigo voces  
extrañas y celestes que me anuncian que he de venir  
a ser no un ciudadano de México..., de Guatemala...,  
de Nicaragua..., del Perú..., de Bolivia...,  
de Chile..., de Argentina..., del Uruguay...,  
sino un ciudadano de América.

Como bien se sabe, la generación del 27 o de la República partió al exilio prácticamente en bloque. Mencionaré aquí sólo a tres de sus poetas, Alberti, Cernuda, Guillén.

*Rafael Alberti*, ininterrumpido militante comunista hasta hoy mismo, publica en 1959 un libro de memorias, *La arboleda perdida*, que, sin embargo, no llega en sus evocaciones

sino hasta 1931. Pero ha de leerse como el fondo explícito de memoria y de dolor de un pasado — y presente — perdido visto desde el exilio, al igual que ocurre con *Retornos de lo vivo lejano* (1948-1952), extraordinario libro de poemas que bien podría titularse, recordando al cubano Alejo Carpentier, "los recuerdos del porvenir". Así la juventud ("Retornos de la dulce libertad"):

Podías, cuando fuiste marinero en tierra,  
ser más libre que ahora  
[...]  
Podías, bien podías entonces, bien podías,  
sin lágrimas inútiles, sin impuestas congojas,  
viajar, llenos de viento los labios, con un golpe  
de abierta luz en medio del corazón, bien alta  
la valerosa vida cayendo de tu frente.  
¿En dónde las fronteras entonces, ese miedo,  
ese horror a los límites,  
ese cerco que escuchas avanzar en la noche  
como un triste mandato que ha de cumplirse al alba?

O esos magníficos "Retornos de *Niebla* en un día de sol", *Niebla*, el perro de Alberti en la España bombardeada y al que ya dedicara entonces un gran poema, y que ahora es evocado así:

Vienes herida, Niebla, de escombros y de hambre,  
como un pobre soldado herido que anduviera  
anhelando en sus ojos preguntar si la muerte  
fue leal con sus otros compañeros.  
Déjame que te limpie la sangre en estos bosques  
y te lleve despacio a ver el mar tranquilo  
[...]  
Habrás pensado, Niebla, lejos ya de tus mares,  
sin ti, ya en otros tristes y extranjeros kilómetros  
ignorando en qué prados,  
en qué montes u orillas,  
yacías pobremente llorando por mi vuelta;  
habrás pensado, amarga flor mía, habrás pensado,  
y con cuánta dolida razón, que mi memoria  
te perdía, cayéndose  
tu nombre fiel, tu puro  
amor con la caricia de otros nuevos amigos.  
Pero no, que aquí estás jubilosa a mi lado,  
Niebla de sol y bosques,  
viva en mí para siempre,  
junto a la mar tranquila.

La producción poética de Alberti durante su largo exilio es en verdad extraordinaria, tanto en cantidad como en calidad, desde el primer poema, "Vida bilingüe de un refugiado español en Francia" (1939-1940):

— Yo a Chile,  
yo a la URSS,  
yo a Colombia,  
yo a México,  
yo a México con J. Bergamín.  
¿Es que llegamos al final del fin  
o que algo nuevo comienza?  
[...]  
Y el sollozo del mar  
en mi pañuelo.  
Miremos a otro lado que no resuene a sangre.  
Bajo la Cruz del Sur  
cambiará nuestra suerte.  
América.  
Por caminos de plata hacia ti voy  
a darte lo que hoy  
un poeta español puede ofrecerte.

No es posible, ni siquiera mínimamente, seguir aquí la poesía del Alberti exiliado, pero tampoco es posible dejar de mencionar sus populares "Coplas de Juan Panadero":

Juan Panadero de España  
tuvo, cuando la perdió,  
que pasar la mar salada.  
  
Pero aunque la mar pasó,  
Juan Panadero de España  
ni se fue ni se perdió.  
  
Porque es de Juan Panadero  
no dar nada por perdido,  
aunque la mar ande en medio.

Ausencia y presencia, nostalgia y realidad inmediata aparecen en la obra de *Luis Cernuda* en el exilio, de modo tan noble como angustiado. En Inglaterra, Estados Unidos, México, profundiza más y más en sus grandes temas: la soledad humana, la dificultad y aun imposibilidad del amor, el paso del tiempo, la inutilidad de la creación poética..., y como otros, descubre la verdad del país perdido. Pero antes de todo eso recordemos su libro en prosa *Variaciones sobre un tema mexicano* (1952), donde vamos a encontrar meditaciones propias del exiliado que, de improviso, se encuentra en un país hispano (y no se olvide, es el caso de Cernuda, tras su experiencia británica y norteamericana). Véase lo que escribe al pasar la frontera entre Estados Unidos y México y escuchar de nuevo la lengua perdida:



Sentí cómo sin interrupción continuaba mi vida en ella por el mundo exterior, ya que por el interior no había dejado de sonar en mí todos aquellos años. La lengua que hablaron nuestras gentes antes de nacer nosotros de ellos, ésa de que nos servimos para conocer el mundo [...], importante como es en la vida de todo ser humano, aún lo es mía en la del poeta [...], condición misma de su existencia.<sup>23</sup>

Mas no sólo la lengua. El primer pueblo mexicano, "desastrado y polvoriento", con mendigos, luto, desolación, es "lo nuestro", y provoca "recuerdos de tu tierra, también pobre y también grave":

Oh gente mía, mía con toda su pobreza y su desolación, tan viva, tan entrañablemente viva.<sup>24</sup>

Cernuda termina sus *Variaciones* con un "Recapitulado" fundamental, en el que, en un diálogo consigo mismo, dice cosas como éstas:

-[...] ¿No has creído hallar en esta tierra los mismos defectos ancestrales de la tuya?

-También sus mismas virtudes. Cuando casi no creía en mi tierra, la vista de ésta me devuelve la fe en la mía, cuyos defectos no existirían sin sus virtudes.<sup>25</sup>

Es el poeta, y Cernuda mismo, un peregrino, según el último poema de la edición definitiva de *La realidad y el deseo*:

Sin hijo que te busque, como a Ulises,  
sin Ítaca que aguarde y sin Penélope.

"Sigue, sigue adelante y no regreses", escribe con enorme amargura,

No eches de menos un destino más fácil,  
tus pies sobre la tierra antes no hollada,  
tus ojos frente a lo antes nunca visto.

Pues, por el contrario, España, pese a todo ("Elegía española" I),

Que ninguna mujer lo fue de nadie  
como tú lo eres mía.  
Háblame, dime  
una sola palabra en estos días lentos.

---

<sup>23</sup> Luis Cernuda, *Variaciones sobre un tema mexicano*. México, Porrúa y Obregón 1952, p. 17.

<sup>24</sup> *Ibidem*, p. 25-26.

<sup>25</sup> *Ibidem*, p. 79.

Durante su estancia en Londres ("en la ciudad alzada para su orgullo por el rico, / adonde la miseria oculta canta por las esquinas"), ya "voz sin tierra y sin amigo", siente Cernuda que nada tiene "entre sus brazos, sino el aire en torno":

Amargos son los días  
de la vida, viviendo  
sólo una larga espera  
a fuerza de recuerdos.

Y Cernuda recuerda el Sur al que no habría de volver:

Recuerdo bien el sur donde el olivo crece  
junto al mar claro y el cortijo blanco,  
mas hoy va mi recuerdo más arriba, a la sierra  
gris bajo el cielo azul, cubierta de pinares,  
y allí encuentra regazo, alma con alma.  
Mucho enseña el destierro de nuestra propia tierra.

Como altísimos ejemplos de la lírica castellana moderna quedarán muchos poemas escritos por Cernuda en el exilio, y como básicos para la visión de ese mismo exilio. "Nocturno yanqui" es un poema que puede compararse, por muchas razones, con "Meditaciones de un día" de Antonio Machado, y en el que podemos leer, por ejemplo:

Callas y escuchas. No. Nada  
oyes, excepto tu sangre,  
su latido  
incansable, temeroso;  
y atención prestas a otra  
cosa inquieta.  
Es la madera, que cruje;  
es el radiador, que silba.  
Un bostezo.  
Pausa. Y el reloj consultas:  
todavía temprano para acostarte.

Y en "Un español habla de su tierra":

Ellos, los vencedores  
caínes sempiternos,  
de todo me arrancaron.  
Me dejan el destierro.

Y en "Tierra nativa":

Todo vuelve otra vez vivo a la mente  
irreparable ya con el andar del tiempo,  
y su recuerdo ahora me traspasa  
el pecho tal puñal fino y seguro.

Raíz del tronco verde, ¿quién la arranca?  
Aquel amor primero, ¿quién lo vence?  
tu sueño y tu recuerdo, ¿quién lo olvida,  
tierra nativa, más mía cuanto más lejana?

Como absolutamente fundamental es "Díptico español", cuya segunda parte, y contra las corrientes literarias más de moda entonces (1956-1962), es una memorable e impresionantemente aguda relectura de Galdós, que termina así:

La real para ti no es una España obscena y deprimente  
en la que regentea hoy la canalla,  
sino esta España viva y siempre noble  
que Galdós en sus libros ha cerrado.  
De aquélla nos consuela y cura ésta.

Para terminar con Luis Cernuda. En 1952, Ricardo Gullón sometía a la censura obligatoria un estudio sobre el poeta sevillano, *La poesía de Luis Cernuda*; un intelectual del Régimen, Pedro de Lorenzo, informaba así sobre el libro, aunque se centraba, sin duda, más que en otra cosa en la figura del autor de *Los placeres prohibidos*:

Exaltación de un autor que se mostró comunista en la Antología de 1934, de Gerardo Diego, que ha combatido públicamente al Régimen y continúa en el exilio manifiestamente hostil [...], apología de una figura y una temática declaradamente enemiga de los principios religiosos: es blasfematorio; morales: es uranista; y políticos: es rojo.<sup>26</sup>

Y *Jorge Guillén*, por fin. En principio, no es particularmente evidente la realidad del exilio, y de España, en el autor de *Cántico*, libro que siempre ahondado, reaparecerá en 1945 y en 1950, con un subtítulo: "Fe de vida". Y Guillén lo explica con claridad:

Heme ante la realidad  
cara a cara. No me escondo,  
sigo en mis trece. Ni cedo  
ni cederé, siempre atónito.

Mas poco antes de 1950 Guillén había iniciado un segundo libro, *Clamor*, con tres partes: *Maremagnum* (1957), *Que van a dar a la mar...* (1960) y *A la altura de las circunstancias* (1963). Encontramos aquí — y bastaría acudir a los títulos — una visión humanista de la existencia frente a la destrucción, la del cuerpo, la de la vida, la de la libertad. Pero ahora aparece España, la lajana España, como tema central, como también en *...Y otros poemas* (1973). Paisajes, amigos muertos en la guerra y en el exilio (Lorca, Hernández, Moreno Villa, Salinas), pero también el descubrimiento de nuevos poetas "del interior" (Otero, Celaya). Todo en el contexto de feroces sátiras políticas, entre las cuales destaca la dedicada al Dictador y sus secuaces, "Potencia de Pérez", tras de la cual se hace todavía más explícito el sentido histórico de la plenitud del poeta:

---

<sup>26</sup> Manuel L. Abellán, *Censura y creación literaria en España, 1939-1976*. Barcelona, Península 1980, p. 113.

¿Crímenes en cada bando?  
De diferente sentido:  
hacia un pasado bramando,  
al porvenir dirigido.  
¿Dos Españas? En efecto,  
una asesinó a la otra.  
Y el país quedó perfecto.  
¿Un poeta asesinado?  
Mucha gente asesinada.  
Sobre el crimen un Estado.  
Aquí no ha ocurrido nada.

Pero lo cierto es que la Historia no cesa, ni la vida:

Por entre tantas muertes y catástrofes  
algo subsiste sin cesar feroz,  
el más feroz de todos los poderes:  
vida, vida sin fin.

*Clamor*, título que se opone obviamente a *Cántico*, lleva por subtítulo "Tiempo de Historia". Ahora, frente a toda posible perfección, la Historia es acoso y posibilidad de caos, pero también realidad objetiva, nuestra única realidad: Historia es vida y esperanza, anhelo de perfección del ser humano. Ya lo había percibido Guillén en 1957, en un poema de *Maremagnum*, "Los hijos", inspirado en los acontecimientos ocurridos en España en 1956, las primeras manifestaciones de jóvenes contra el Régimen:

Después de aquellos desfiles  
alardeados en aire  
jovial de sol y victoria  
con gallardetes y sables,  
por avenidas y plazas  
van sin desfilar — no es tarde  
nunca para convivir  
de veras — los más joviales  
[...]

Las esperanzas combaten  
a los solemnes embustes,  
y puños de mocedades  
esgrimen Historia clara  
que ilumina porque arde.  
Resistiendo están las fuerzas  
forzadas. Se ve la sangre.  
Entre tumultos se yerguen  
estaturas de estudiantes.

Pero a Guillén le preocupa ahora toda la Historia. Europa, la Segunda Guerra Mundial, la sociedad de consumo, el imperialismo, Viet-Nam, los negros de los Estados Unidos, donde el poeta vive. Cerca del final de ... *Y otros poemas*, un breve y significativo texto que acaso puede resumir la experiencia de tantos desterrados, vivos y muertos:

(1938-1968)

A pie salí de España por un puente  
hace ya... ¿Cuántos años? Treinta. ¡Treinta  
de emigración! Recuerdo: Bidasoa,  
Irún, Hendaya, lucha cainita.  
Fiel al destino sigue el caminante,  
a cuestas con su España fatalmente.

En 1559, Fadrique Furió Ceriol escribía algo que bien puede servir para cerrar esta lamentosa evocación:

No hay más de dos tierras en todo el mundo: tierra de buenos y tierra de malos. Todos los buenos, agora sean judíos, moros, gentiles, cristianos o de otra secta, son de una misma tierra, de una misma casa e sangre; e todos los malos de la misma manera.<sup>27</sup>

*De una mesma tierra, de una mesma casa.*

Povzetek

## ŠPANJIA, ROMARICA SKOZI KNJIŽEVNOST: PRESELJENA KULTURA

Španija je preganjala svoje kulturnike, pisatelje, pesnike, politične disidente, Žide, Arabce in druge uporne duše in jih silila v izgnanstvo že od konca 15. stoletja dalje. Ti so potem romali po svetu in v tujini iskali zavetje za nadaljevanje svojega kulturnega poslanstva, začetega v domovini. Tudi v 20. stoletju ni bilo nič drugače. Po zmagi frankističnega režima leta 1939 so mnogi zbežali v tujino, drugi so bili mučeni in pogubljeni v številnih domačih koncentracijskih taboriščih, tretji spet so le nekako skušali delovati v morečem ozračju falangistične kulture. Bilo pa je nekaj tudi takih, ki so se uvrščali med zmagovalce, kot Gonzalo Torrente Ballester na primer, in ki so se čutili ogrožene od španske intelektualne moči v izgnanstvu. Številni dramaturgi, pesniki in pisatelji (na primer Francisco Ayala, Alfonso Sastre, Juan Ramón Jiménez, León Felipe, Rafael Alberti, Luis Cernuda, Jorge Guillén in drugi) so se v tujini morali soočiti s tragedijo državljanske vojne in potem še z lastno usodo izkoreninjenih umetnikov, otožnih ustvarjalcev brez prave domovine, le s špansko kulturo v svojih srcih.

---

<sup>27</sup> Henry Méchoulan, *El honor de Dios*. Barcelona, Argos Vergara 1981, p. 30-31.



## EL TEXTO DE TERROR EN LA NOVELA ESPAÑOLA DEL SIGLO XIX: ESPACIOS DE CIRCULACIÓN DEL PODER\*

Una cita de *El paraíso perdido* de Milton abre la obra de la escritora inglesa Mary Wollstonecraft Shelley *Frankenstein* (1818). Inglaterra prácticamente convertida en la primera potencia comercio-industrial en los incios de lo que se define como la "Revolución Industrial", traerá, como es sabido, a la escena social un modo de producción radicalmente distinto al de siglos pasados y, sobre todo, la construcción social de categorías nuevas y una quiebra-fractura en las mentalidades. En un prólogo para su novela, Mary Shelley explicaba qué cosa era su *Frankenstein* (lo que constituye la base de lo que malamente se ha llamado "gothic Tale"):

Una historia que hablase a los miedos misteriosos de nuestra naturaleza y despertase un horror estremecedor; una historia que hiciese mirar en torno suyo al lector amedentrado, le helase la sangre y le acelerase los latidos del corazón.<sup>1</sup>

Y más adelante define dónde está el horror:

*Vi — con los ojos cerrados, pero con la aguda visión mental —, vi al pálido estudiante de artes impías, de rodillas junto al ser que había ensamblado. Vi el horrendo fantasma de un hombre tendido; y luego, por obra de algún ingenio poderoso, manifestar signos de vida, y agitarse con movimiento torpe y semivital. Debía ser espantoso; pues supremamente espantoso sería el resultado de todo esfuerzo humano por imitar el prodigioso mecanismo del creador del mundo.*<sup>2</sup>

La novela de terror se produce pues en dos planos: la memoria del lector (huella derrideana), la conciencia, el alma, un hablar a su "yo", y un espacio de representación

---

\* La literatura española del siglo XIX no produjo, como tal, una novela de terror. Existieron imitaciones y traducciones pero no hubo una red de obras que conformase un corpus orgánico formado en un discurso específico. Sí se escribieron, sin embargo, algunos textos narrativos de esta tendencia y así los tratamos aquí, como "enunciados" integrados en narraciones románticas y realistas. El artículo fue leído el 22 de noviembre de 1990 en el Simposio Internacional "Erotismo y terror en la literatura española decimonónica", organizado por la Asociación Hispanista de Estudios Literarios, razón por la cual no incluye su bibliografía ensayos de los tres últimos años.

<sup>1</sup> Mary Shelley, *Frankenstein*; p. 12.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 14.

donde confluyen las contradicciones propias de la ideología romántica: positivismo científico y miedo a las categorías instauradas por el poder religioso: Dios, Creador, Mecanismo, etc. Se trata pues de una reacción ante lo infranqueable, lo prohibido según quién lo designe. El horror para Shelley se convierte en un efecto de parálisis (del sujeto y del grupo social). Como lo define Alfonso Sastre:

una imaginación paralizadora: una dilatación abrumadora y asfixiante de la vida: una como tumuración más que una dilatación ensanchadora de nuestro horizonte.<sup>3</sup>

Pues bien, esta novela de terror aparece justamente cuando la clase burguesa está intentando configurar un nuevo orden: de pensamiento, de acción, de relación, — en definitiva — de producción en todos los niveles. Ese nuevo orden se va a imponer mediante determinados mecanismos de poder. En el proceso de consecución de este nuevo sistema, los románticos tomaron varias posiciones ideológicas, razón por la cual se ha hablado de "romanticismo aristocrático", "burgués progresista" o "burgués reaccionario", entre otras cosas. La novela de terror — o mejor — la creación de espacios de terror tiene que ver con esta postura ideológica adoptada ante estas transformaciones ya que todo arte es finalmente una mediación sobre la realidad (la vida cotidiana). Si bien es verdad que la representación de los espacios de poder-terror han existido en la producción literaria de alguna forma será preciso entonces ver cómo han sido contruidos por la burguesía decimonónica.

La cita del prólogo de Shelley vuelve a ser reveladora en este sentido. La construcción de *Frankenstein* inscribe en la literatura el debate entre poder "espiritual" y poder "material". El primero procede de los límites categoriales impuestos por el Antiguo Régimen: la Aristocracia que sustentó el poder político en una monarquía absoluta ligada a Dios, en la persona del Rey; la Iglesia que determina el régimen moral del individuo apoyándose en la "norma divina"; y la pequeña burguesía asimilada. El segundo proviene de una burguesía y pequeña burguesía revolucionaria que consideran que "el reino es de este mundo" y que el control material, el control regido por la Razón, es la única forma de dominación social.

Visto así y entendiendo la novela como "la puesta en escena de una ideología"<sup>4</sup> deberemos concluir que el discurso narrativo que tratamos será, tal y como se plantea, una lucha entre metafísica y la Razón burguesa y sus respectivas lógicas. Será necesario comprender cómo se articula un discurso terrorista mediante la categoría "racional": esto es, respecto a nuestro tema, entre la representación del terror según qué espacio de poder racional en la novela decimonónica. Así pues, siguiendo la *Crítica de la imaginación* de Sastre, diremos que todo discurso se genera en la imaginación, esto es, introduciendo en la transcendencia (de la vida cotidiana [Lukács]) una "ocurrencia", o un "efecto", "impresión",

---

<sup>3</sup> Alonso Sastre, *Crítica de la imaginación*; p. 299.

<sup>4</sup> Pierre Macherey, "La literatura como forma ideológica" en *Para una crítica del fetichismo literario*; p. 35.



"imagen", si tomamos el sistema de composición que describe Edgar Allan Poe o Rosalía de Castro.

Tal "ocurrencia" es ya, sin embargo, en la literatura del XIX, un espacio donde se representa lo conocido y lo desconocido pero donde lo primero está categorizado como "mal" o "peligro" probable al que se empiezan a sumar una serie de elementos (serie ideológica<sup>5</sup>) también categoriales que refuerzan las expectativas (tensión) sobre la escena: el inicio de *El clavo* de Pedro Antonio de Alarcón es bien significativo de todo esto.<sup>6</sup> El terror, una vez terminada la obra, desde su proceso inicial (ocurrencia) hasta su vertebración y conclusión textual, puede ser definido como un "ideologema", en el sentido en que el crítico norteamericano Frederic Jameson da a este concepto: la experiencia social de una ideología y en su constitución formal como una "experiencia social solidificada".<sup>7</sup> Así entendido, la falsa realidad que crea la ficción estructura un orden de clase. El discurso narrativo es un medio de transmisión ideológica. Los espacios que, en muchos casos, sintetizan la acción, sean simbólicos o reales, serán especificaciones del poder, de un poder material (las clínicas–medicina–psiquiatría–ciencia; la fábrica y la organización del espacio urbano cf. *Metropolis* de Fritz Lang) o de un poder espiritual (la Naturaleza–Dios; la casa–familia, etc.). En ambos casos el espacio narrativo se convierte en espacio de poder por medio de la "sacralización" política o espiritual respectivamente. El romanticismo establece un discurso revelador de los "misterios del alma" y de nuestra naturaleza (como afirma Shelley) pero lo hace a través de lo simbólico, atacando la razón por cuanto ésta desvincula el "alma" de los terrores sobrenaturales o divinos con que se construyó el poder religioso en los siglos "oscuros" y durante nuestro "Siglo de Oro", por lo menos. Ya que

el mundo de lo simbólico es la actividad con que el hombre se apodera de las cosas con el objetivo de someter a los individuos,<sup>8</sup>

y hace confundir así

niveles de realidad "textual" con niveles de verdad. (Zavala, p. 8)

---

<sup>5</sup> cf. Macherey, *Para una teoría de la producción literaria*; págs. 202-203.

<sup>6</sup> El espacio en este cuento es el medio como se manifiesta la justicia divina. Haremos un breve resumen secuencial del final de la narración: Cementerio: los cadáveres son exhumados – salen y acusan, provocan el misterio: un clavo atravesado por un clavo (ocurrencia), el mismo craneo acusa en la conciencia de la ejecutora del crimen su delito mediante una imagen irracional "como si él mismo (por el marido) saliese de la sepultura" (Pedro Antonio de Alarcón, *La comendadora, el calvo y otros cuentos*, Cátedra, Madrid 1989, p. 51). La providencia empuja las vidas de los culpables: "Reconozco la Providencia! (...) Cumpliré con mi deber, tanto más cuanto que parece que el mismo Dios me lo ordena directamente *al poner* ante mis ojos la taladrada cabeza de la víctima! (Alarcón, p. 144). La *naturaleza* de los sujetos son otras muestras del poder de Dios (en la obra de Pérez Zaragoza se llega a decir que uno de los personajes nació "para el crimen" (Pérez Zaragoza, p. 69), que escamotea en realidad la materialidad social del crimen por la naturaleza moral de todo individuo.

<sup>7</sup> Ernst Fischer, *La necesidad del arte*; p. 181.

<sup>8</sup> Iris M. Zavala, *Ideología y política en la novela española del siglo XIX*; p. 4.

La tesis romántica supone la destrucción de esta realidad, por tanto imposibilita el camino hacia un discurso realista en cuanto que éste (categoría de la ideología burguesa) excluye sistemáticamente la búsqueda de "caminos interiores", únicos caminos hacia la verdad y hacia Dios según la ideología religiosa y romántica, imponiendo la Razón como lenguaje y representación social y humana. El programa idealista romántico pasa por un planteamiento de la "verdad" fundamentado en un reduccionismo de lo real a los escenarios del sueño y a los "espacios del alma":

Debemos romantizar el mundo. Descubrimos nuevamente su significado original [...] dando una elevada significación a todo lo común, una apariencia misteriosa a todo lo ordinario, la dignidad de lo desconocido a todo lo corriente, el aspecto de infinito a todo lo finito. [...] Si no conseguimos vernos en un mundo de leyenda es por la debilidad de nuestros órganos físicos y de nuestras percepciones (Novalis apud Fischer, p. 71)

Se ha fragmentado la visión total, monológica del mundo y de lo social alienando al individuo una vez más, sumiéndole en un cúmulo de contradicciones sólo negada cuando se atiende a "lo interior" del individuo, aquello que restablece la armonía — el antiguo orden — entre las cosas y los individuos.

En el mundo capitalista "el individuo se enfrenta solo con la sociedad, sin intermediarios, como un extraño entre extraños, como un "yo" aislado opuesto al inmenso "no yo" (Fischer, p. 63). Los escritores románticos más progresistas están sumidos en un caos social provocado por el hundimiento del Antiguo Régimen y las luchas burguesas. Y así

la actitud romántica tenía que ser forzosamente confusa, pues la pequeña burguesía era la encarnación misma de la contradicción social: esperaba participar en el enriquecimiento general pero temía ser aplastada en el curso del proceso, soñaba con nuevas posibilidades pero se aferraba a la seguridad del viejo orden jerárquico, volvía la vista hacia los nuevos tiempos, pero también miraba con nostalgia los "buenos" tiempos de antes (Fischer, p. 62).

Como en el cine de los años veinte en Alemania o la novela de ciencia ficción norteamericana de los años cincuenta,<sup>9</sup> el terror es una experiencia de la realidad pequeño burguesa, la experiencia de un mundo fragmentado, inconexo, caótico que debe volver a un orden.

El discurso de terror (o el texto) de la literatura española del siglo XIX se va conformando históricamente y en sucesión dialéctica con lo que se produce en la realidad española y de esta manera, el texto de terror de la burguesía asimilada en el período de la Restauración no olvida el texto de terror de la aristocracia o pequeña burguesía reaccionaria que actúa durante los reinados de Fernando VII e Isabel II, ya que:

---

<sup>9</sup> Cf. mi "La construcción de un imaginario social en el cine norteamericano de los cincuenta" (en prensa).

una nueva clase no vuelve a iniciar la creación de toda la cultura, desde el principio sino que toma posesión del pasado, lo clasifica, lo retoca, lo readapta y continúa construyendo a partir de ahí.<sup>10</sup>

Así las cosas, los espacios de terror/poder que crea esta nueva clase en sus inicios son los espacios de terror/poder del Antiguo Régimen readaptados y enfrentados al nuevo orden burgués: el terror del poder religioso sostenido en la conciencia<sup>11</sup> y en las parábolas-milagros-narraciones simbólicas-castigos infernales...

El resultado de que no exista un movimiento burgués hegemónico en la España del XIX, es decir, la ausencia de una transformación del modo de producción (y como consecuencia tampoco de los medios de producción), es la existencia de un falso romanticismo. Los temas, las formas poéticas, narrativas y teatrales propias de esta tendencia estética entran en España por imitación de otras literaturas (el caso de Pérez Zaragoza) y sólo en muy contados casos, Larra o Espronceda, aparece una obra consciente de la necesidad de renovación política y estética. Larra que encuentra una ausencia absoluta de rebelión en los escritores de su época, que desprecia a Pérez Zaragoza sin llegar a confundirlo, como otros, con una muestra del revolucionario espíritu romántico, advierte ya en 1836 en *El Español* que es necesario

echar los cimientos de una literatura nueva para una nueva sociedad, *toda* de verdad. La literatura al alcance de la multitud ignorante aún, enseñando verdades; mostrando al hombre *no como debe ser* sino como es, para conocerle. Literatura expresión de la ciencia de la época, del programa intelectual del siglo.<sup>12</sup>

Y empieza él mismo a construir el texto de terror de un romanticismo radical, que se acabará unos años más tarde, pretendiendo exponer al individuo ante la soledad de un espacio sacralizado por la muerte y la desolación. La transformación espacial de la ciudad-Estado en un cementerio significa el poder absoluto de la destrucción sobre toda la estructura social y cultural, el legado de Fernando VII, que había muerto tres años antes, y las guerras carlistas:

Vamos claros, dije yo para mí, ¿dónde está el cementerio? ¿Fuera o dentro? Un vértigo *espantoso* se apoderó de mí y comencé *a ver claro*. El cementerio está dentro de Madrid. Madrid es el cementerio. Pero vasto cementerio donde cada casa es el nicho de una familia, cada calle el supulcro de un

---

<sup>10</sup> León Trotsky, *Literatura y revolución*; p. 139.

<sup>11</sup> Para un análisis de la estructura formal de la ideología religiosa y el problema de la "conciencia" puede verse Louis Althusser, *La filosofía como arma de la revolución*. México, Siglo XXI, 1989, pp. 138-149.

<sup>12</sup> Robert Marrast, *José de Espronceda y su tiempo*; p. 466.

acontecimiento, cada corazón la urna cineraria de una esperanza o de un deseo.<sup>13</sup>

Si bien esto no es más que una señal que nos demuestra cómo en la España del XIX, la literatura de terror *no* procede del romanticismo sino de la readaptación de las *formas* narrativas europeas. Fernán Caballero o Alarcón intentarán mantener las categorías del pensamiento reaccionario del Antiguo Orden por una parte mediante la asimilación-control de la cultura popular (leyendas de terror...), y por la otra, contaminando la mentalidad pequeño burguesa con los miedos aún de la conciencia, enmarcándola en un mundo regido por Dios que castiga en *cualquier lugar* al inmoral, al pecador. La tradición católica aún no ha sido corregida por la razón burguesa. Y lo hacen con los medios textuales de esa nueva clase. Estructuralmente su obra, su texto de terror funciona ideológicamente en el interior de las contradicciones históricas como la novela de terror en la literatura inglesa, por ejemplo.

Como en el período más represivo de la Inquisición, las brujas, sectas y grupos contrarios a las prácticas políticas y sociales son categorizados como espíritus impuros, blasfemos, demoníacos y poderosos: seres terroríficos y ubicados en espacios muy concretos. Pérez Zaragoza o Alarcón, por ejemplo, van a categorizar a los "bandoleros" como seres crueles en espacios de poder "asociales": la tierra, los valles de orografía abrupta, las cuevas... Se trata de subvertir las leyendas populares que loaban a algunos bandoleros para que la imagen del mismo se convierta en "sanguinaria" y *amenazadora*. El ideologema "terror" construye redes imaginarias entre las brujas, los bandoleros, la noche (tiempo privado y no público), la culpa, el peligro porque se necesita identificar el positivo y el negativo de la sociedad, el orden y el desorden como marcas ideológicas.

Ciertamente, la idea es reducir la totalidad social por la totalidad sobrenatural. Elidir el nuevo orden burgués que no acaba de consolidarse y mantener el orden espiritual, susceptible de manipularse precisamente por su inmaterialidad.

La ocurrencia que se generaría para imponer el poder espiritual estaría conformada en primer lugar por la idea de que todo espacio, toda realidad exterior es una expresión del alma. Así pues sólo existe nuestro "interior" y su conciencia (es decir, su presencia ante Dios según la matriz ideológica de la que hablamos.) El exterior y sus elementos son en el texto de terror la manifestación del poder divino o del poder demoníaco. Como explica Robert L. Stevenson en *El doctor Jeckll y Mr. Hyde*:

fue, pues, la exageración de *mis* aspiraciones y no la magnitud de mis faltas lo que me hizo como era y separó *en mi interior*, más de lo que es común en la mayoría, las dos provincias del bien y del mal que componen la doble naturaleza del hombre.

---

<sup>13</sup> Mariano José de Larra, *Artículos políticos*; p. 284.

Pero, como él mismo escribe: esas dos ramas opuestas están siempre en las entrañas agonizantes de la conciencia. La misma es, en verdad, un espacio del que no se puede escapar porque es un lugar inmaterial, sobrenatural, imaginario y está supeditada al poder divino por la Providencia ya que Dios es el *espectro* de la conciencia. El destino humano funcionará en el texto de terror por su dependencia de la lógica divina: "la Razón es sólo una y es Dios" dirá Alarcón. Los espacios transmiten el poder de la justicia divina en *El clavo*. El pecado convierte los espacios del alma en espacios tenebrosos:

todo es misterioso y lúgubre en las altas horas de la noche; en esas horas eternas para el que vela, y llena de supersticiones y tenebrosos rumores para el que esconde en su corazón el roedor remordimiento.<sup>14</sup>

La naturaleza, los bosques, las montañas, las calles se transforman — transmiten el poder divino o el poder diabólico; advirtiendo que toda certeza se halla en la conciencia, siendo ésta el resultado de la elección de caminos morales, políticos: ideológicos. Según Sastre la conciencia es "el escenario habitado por nuestras representaciones del mundo". Para Alarcón, Pérez Zaragoza, Fernán Caballero o Bécquer, el texto de terror es la representación de las transgresiones morales (ideológicas) de la conciencia. La imposición ideológica del texto expresa esas transgresiones y el resultado del castigo final. El lector queda sometido al temblor (Kirkegaard), al terror y obligado a la observancia del poder espiritual que a lo largo del siglo XIX va a detentar la Iglesia, último baluarte del Antiguo Régimen (temor de Dios que enseña a tener limpia el alma). Se entiende así la lucha de Galdós y Clarín por desmontar las estructuras del terror religioso mostrándolas en su mecánico quehacer.

Se conciben así las descripciones narrativas como redes siniestras. El hombre es puesto, por medio de la palabra, en un lugar-espacio en el que reconoce, se pierde o modifica. La red que crea el espacio se concluye cuando se ponen los elementos propios de la culpa que sacralizan el lugar (una vez más, el espacio se convierte en objeto privilegiado por la novela al ser soporte de la serie ideológica). Por ejemplo, la Naturaleza:

La niebla densa y de un olor acre que de ella se levanta a la hora en que sale el sol, apaga las hermosas tintas de la mañana y cubre *como un sudario* aquella desnuda tierra que semeja una tumba (Castro, p. 36);

pero en *Los pazos de Ulloa*:

Era noche cerrada, sin luna, cuando desembocaron en el soto, tras del cual se eleva la ancha mole de los pazos de Ulloa. No consentía la oscuridad distinguir más que sus imponentes proporciones, escondiéndose las líneas y detalles en la negrura del ambiente.<sup>15</sup>

---

<sup>14</sup> Rosalía de Castro, *La hija del mar*; p. 151.

<sup>15</sup> Emilia Pardo Bazán, *Los pazos de Ulloa*; p. 15.

El espacio cerrado del Pazo tiene una significación exclusivamente social a pesar de que se utilicen las descripciones e imágenes del terror fundadas por el romanticismo. Es ya literatura de la burguesía que está articulando sus propias instituciones ideológicas. La calle, espacio organizado por la burguesía (ángulos, sombras, luces geométricas) es transformado en espacio de terror cuando al personaje lo acompaña la culpa (Alarcón, *La mujer alta*). El palacio, las casas aun cuando están categorizados como zonas "sin peligro" pueden convertirse en espacios de terror en cuanto en la conciencia culpable del personaje actúen los remordimientos. Así lo explica Pérez Zaragoza:

un temblor penoso se apodera de sus sentidos: sus vestidos colgados de una percha son ya en su espíritu aturdido y aterrado objetos fantásticos que le amenazan con sus miradas. Su gorro y su sombrero adornados de guirnaldas y flores, a través de la sombra de la luz toman la figura de dragones volando (Pérez Zaragoza, p. 62)

El espejo que debiera reflejar la imagen "sin distorsión" se convierte — y así el espacio reflejado — en un signo del poder espiritual:

la enferma se paró delante de un magnífico espejo sobre el cual la lámpara de noche lanzaba su amortiguada luz, y al ver reflejarse en el *fondo sombrío del cristal* su imagen, pálida como un verdadero cadáver, fantástico como una aparición que se movía acercándose a ella y retirándose cuando ella se acercaba o retiraba, quedó de tal modo aterrada que... (Castro, p. 210)

El espacio natural-urbano-privado (el espejo) son, en principio, espacios reales cuyos detalles confirman que el orden que rige el universo sólo puede ser conocido desde la aceptación de la conciencia, del alma, como único transmisor de la verdad: "ver" no es "ver" sino "mirar-ojo" desde la conciencia, desde una construcción específica de la realidad. El atormentado, el loco, el pecador, el culpable, todos los que alteran los espacios sacralizados son castigados. Las representaciones del espacio llegan a su más alto grado de saturación ideológica en el cuento de Alarcón *El amigo de la muerte*, en el que ésta es capaz de hacer ver al protagonista una doble realidad espacial, supeditada, claro está, a su poder:

son cementerios. Estamos encima de París. Al lado de cada ciudad, de cada villa, de cada aldea viva hay siempre una ciudad, un villa o un aldea muerta, como la sombra está siempre al lado del cuerpo. La geografía es doble (Alarcón, p. 94).

Las distancias (en este caso la cercanía de la otra ciudad, el otro-sombra) sirven también para instaurar una "célula" de terror en el texto narrativo. Así ocurre en *La mujer alta* del mismo Alarcón en la que se viola el espacio individual. El terror aparece igualmente cuando ni siquiera existe la posibilidad de huida pues la distancia se ha hecho mínima con la entrada de algo "peligroso" en el interior del cuerpo: la enfermedad, también categorizada: la enfermedad del cuerpo es la enfermedad del alma (o la muerte: la "ejecución" del castigo). El lector queda integrado en el momento en que lo alegórico —

como dice Todorov<sup>16</sup> — es tomado en el sentido literal y así se entiende el intento de Alarcón por encontrar un personaje que cuente en primera persona sus instantes sobrenaturales o de terror, creyendo en lo que dice y vacilando en los esquemas "racionales" previamente categorizados. Induce, pues, al lector.

Para Fernán Caballero, por ejemplo, el terror, el espacio de terror tiene el mismo valor que la palabra. En la obra de la escritora el fetichismo de la palabra (y su ideología) trata de responder a las prácticas lingüísticas y narrativas de la burguesía: justamente con el fetichismo de la imagen alegórica (el rayo de *La familia de Alvareda*). La palabra oculta la práctica social, no muestra; sacraliza, mientras que el escritor granadino conoce ya la práctica narrativa de la nueva clase y desde dentro intenta reorganizar el discurso burgués para asimilarlo: una de las formas, mediante el texto de terror.

A partir de 1864 aproximadamente la burguesía española empieza su definitivo "asalto al poder". El texto de terror se ha convertido sólo en un recurso de la narrativa realista (esto es, ha dejado de ser un ideograma). Autores como Galdós, Clarín, o incluso Emilia Pardo Bazán, están edificando una novela con materiales opuestos a los que cimentan las producciones de la primera mitad del siglo XIX:

el gran defecto de la mayoría de nuestros novelistas, es haber utilizado elementos extraños, convencionales, impuestos por la moda, prescindiendo por completo de los que la sociedad nacional y coetánea les ofrece con extraordinaria abundancia.<sup>17</sup>

Y es capaz de reconocer quiénes serán los lectores—espectadores del futuro inmediato:

la clase media — es hoy la base del orden social.— En ella está el hombre del siglo XIX con sus virtudes y sus vicios.— La novela moderna de costumbres ha de ser la expresión de cuanto bueno o malo existe en el fondo de esa clase. (Pérez Galdós, p. 122)

Así pues, lo terrorífico se convierte, en la obra de los novelistas burgueses, en un elemento de relación entre los personajes, algo que sucede porque *lo crean los seres humanos* y no porque exista independientemente de ellos. El terror es producido. Ahora no existen los espacios sacralizados por lo espiritual sino por lo material: los espacios prohibidos rompen la comunicación social, dislocan las relaciones inmediatas. El terror no aparece con la transgresión de lo prohibido sino por el castigo (no está en los objetos sino en los sujetos). En el mismo discurso de la razón se demuestra que sólo la ley conoce la diferencia entre el bien y el mal sociales y que por lo tanto sólo ella puede controlarlos, al igual que el texto de terror de la primer mitad del siglo demostraba que sólo la religión conocía el misterio del alma y que, por lo tanto, sólo ella podía controlarlo.

---

<sup>16</sup> Tzvetan Todorov, *Introducción a la literatura fantástica*, 1981.

<sup>17</sup> Benito Pérez Galdós, *Ensayos de crítica literaria*; p. 115.

El terror se genera en el discurso racional por la vigilancia (amenaza) y por el tratamiento de dos nuevos espacios de poder: la clínica y la cárcel. El orden burgués se fundamenta en el tratamiento psiquiátrico y en el tratamiento carcelario, categorizando así que el otro es peligroso, en tanto en cuanto su mente se fragmente o en tanto en cuanto se convierta en un delincuente, agazapado en los lugares en los que la vigilancia es imposible: la oscura calle, el descampado... Pero, lo que es más significativo, consiguiendo legitimar las propias condiciones que lo hacen así. Esto es lo que explica Foucault:

lo que hace que el poder se sostenga, que sea aceptado es sencillamente que no pesa sólo como potencia que dice no, sino que cala de hecho, produce cosas, induce placer, forma saber, produce discursos; hay que considerarlo como una red productiva que pasa a través de todo el cuerpo social en lugar de como una instancia negativa que tiene como función reprimir.<sup>18</sup>

Lo que significa que ahora el terror se produce, por ejemplo, en el mismo discurso, en la circulación social de la comunicación, del intercambio comunicativo y que el espacio de todos esos circuitos ya está categorizado por una estructura de poder (pre-juicios). Produce zonas cerradas: la casa burguesa y las relaciones en el interior de la misma pueden hacerse "opresivas" y "obsesivas" (como ocurre en *Madame Bovary*). El palacio burgués del pazo se convierte en un lugar del que hay que huir. La ciudad burguesa, con sus límites, organiza los espacios de representación social clasista y consolida la "norma" vital de sus habitantes. El sujeto está sometido a la amenaza pero, como dicen socialistas y anarquistas,<sup>19</sup> toda barrera es física y el terror del espacio cerrado urbano es la amenaza de la pérdida de libertad, como contrarréplica la búsqueda de los espacios de comunicación social:

Cuando vio la calle, sus ojos se iluminaron con fulgores de júbilo y gritó: "¡Ay, mi querida calle del alma!" Extendió y cerró los brazos, cual si ellos quisieran apretar amorosamente todo lo que veían sus ojos. Respiró después con fuerza.<sup>20</sup>

Pero Galdós, que no necesita hacer de su narración un texto de terror, sí abstrae la imagen real y la inserta en una metáfora bien significativa por su carácter amenazador; ha racionalizado las "células" de terror románticas:

paróse mirando azorada a todos lados, como el toro cuando sale al redondel (Galdós apud Rodríguez Puértolas, p. 92)

---

<sup>18</sup> Michel Foucault, *Espacios de poder*; p. 9.

<sup>19</sup> Lyly Litvak, *Musa libertaria*; 1981.

<sup>20</sup> Galdós apud Julio Rodríguez Puértolas, *Historia social de la literatura española*; p. 92.



para después describir a qué/quienes se *teme* en la calle: la mirada vigilante de la guardia acivil. Pero a Galdós no le interesa el terror como forma narrativa e ideológica, sino como medio paródico.<sup>21</sup>

La obra del escritor canario y en buena medida la de Clarín es un esfuerzo por destruir los fundamentos ideológicos metafísicos que constituían la narrativa decimonónica hasta ese instante. Todo queda ordenado racionalmente. Los espacios de poder/terror son lugares de encierro pero símbolos de la nueva sociedad, *instituidos* por ella. En el caso de Galdós su discurso los hace bien explícitos. Rodríguez Puértolas los resume perfectamente:

uno, el manicomio de Leganés, donde será internado Maxi. Otro, el convento de las "arrepentidas" de las Micaelas. Otro, el internado donde es educada la hija de Mauricia. El cuarto, en fin, y definitivo, es el cementerio. Pero no sólo eso. Además, y como ha sido visto en todo lo anterior, la cárcel. Y además en el otro mundo, el Infierno. La ley y el orden de la restauración burguesa, pues en efecto, quien manda manda. (Rodríguez Puértolas, p. 102)

Clarín, por su parte, identifica los espacios de poder a los que son sometidos los habitantes de una ciudad de provincia: jerarquizados según apreciamos por la mirada de Fermín de Pas. Pero sin duda Clarín manejó los elementos propios del terror para componer una última página que concluye todo el intento de dominación que se ha generado entre tres personajes de *La Regenta*. Pues todo espacio para la burguesía radical, está dominado por un transimsor ideológico, esto es, todo terror está generado por un ejercicio de poder siniestro que realiza esa transmisión ideológica. El confesario, símbolo para Ana Ozores de la confidencia y de la confianza se ha transformado, debido a Fermín de Pas, en un lugar amenazador:

La Regenta, que estaba de rodillas, se puso en pie con un valor nervioso que en las grandes crisis le acudía y se atrevió a dar un paso hacia el confesionario. Entonces crujió con fuerza el *cajón sombrío* y brotó de su centro una figura larga, larga. Ana vió a la luz de la lámpara un rostro pálido, unos ojos que pinchaban como fuego, fijos, atónitos, como los del Jesús del altar. El Magistral extendió un brazo, dio un paso de *asesino* hacia la regenta, que horrorizada retrocedió hasta tropezar con la tarima.<sup>22</sup>

Es la narración la que crea los elementos "terroríficos" y no la percepción de los personajes o una presencia maligna. La literatura, como ha dicho Pierre Macherey, no cesa

---

<sup>21</sup> El elemento paródico ya había sido utilizado por P. Martínez López en su libro *Las brujas de Zugarramurdi* (Burdeos, 1835). En sus primeras páginas explica: "¡Empero pocas chanzas, lector, con los espíritus maléficos! Exorciza, anatemiza, conjura, patalea si así lo quieres, y da parte al Santo Oficio de esta hechicera producción, que tú puedes asar, guisar, quemar, cocer, despedazar o tragártela pura, después que la hubieras pagado; más, ¡guárdate de acusarme de impostor! Entonces convirtiéndome en vampiro imploraré el socorro de cuantos cocos aspergea la Iglesia — ad ominia mala evitanda — Te chuparé la sangre bien así como ciertos ministros chupen el dinero al ignorante pueblo,...".

<sup>22</sup> Leopoldo Alas "Clarín": *La Regenta*. Alianza, Madrid, pp. 675-676.

de producir sujetos, de insertarlos en el mundo. Transforma a los individuos reales en sujetos y dota a los sujetos de individualidad. Este efecto es el que permite que esa mediación sobre la "transcurrencia" de la vida cotidiana, permita que el texto de terror se imponga finalmente proclamando una obediencia al paralizar la imaginación-conciencia (el terror romántico) o la imaginación-razón (el terror realista).<sup>23</sup> De cualquier forma se trata de suprimir la imaginación dialéctica que permite construir un mundo destruyendo el orden burgués. Se trata, con el texto de terror, de alienar al lector manteniendo la ley y el orden pues como dijo Trotsky:

todo Estado se ha impuesto por la violencia y el terror;

Pero justamente por ello

es preciso establecer claramente qué se está defendiendo, cómo y contra quién, lo estamos defendiendo.

O, cambiando el verbo, qué se está imponiendo con el terror, cómo y contra quién se hacen esos textos en el siglo XIX.

#### Bibliografía

- Alarcón, Pedro Antonio de: "*Discurso sobre la moral en el arte*" en *Obras completas*. Faz, Madrid 1977, pp. 1201-1223.
- Alas "Clarín", Leopoldo: *La Regenta*. Alianza, Madrid.
- Alonso, Cecilio: *Literatura y poder*. Comunicación, Madrid 1971.
- Bollnow, O. Friedrich: *Hombre y espacio*. Labor, Barcelona 1969.
- Castro, Rosalía de: *La hija del mar*. Akal, Madrid 1986.
- Dumas, Claude: *L'Homme et l'espace dans la littérature, les arts et l'histoire en Espagne et Amérique Latine au XIX siècle*. Université de Lille III, Lille 1985.
- Fischer, Ernst: *La necesidad del arte*. Península, Barcelona 1985.
- Foucault, Michel: *Espacios de poder*. La Piqueta, Madrid 1985.
- Fraile, Pedro: *Un espacio para castigar*. Serbal, Barcelona 1987.
- Gómez Marín, José Antonio: *Bandolerismo, santidad y otros temas*. Castellote Editor, Madrid 1972.
- Gullón, Ricardo: *Espacio y novela*. Bosch, Barcelona 1980.
- Hobbes, Thomas: *Leviatan*. Editora Nacional, Madrid 1983.
- Joseph, Isaac: *El transeúnte y el espacio urbano*. Gedisa, Barcelona 1988.
- Larra, Mariano José de: *Artículos políticos*. Taurus, Madrid 1979.
- Lefebvre, Henri: *La production et l'espace*. Anthropos, París 1974.
- Litvak, Lyly: *Musa libertaria*. Bosch, Barcelona 1981.

---

<sup>23</sup> Evidentemente es necesario distinguir aquí de entre los novelistas burgueses aquellos que evolucionan ideológicamente hacia posiciones críticas frente al sistema (el caso de Galdós, como se ha visto), de aquellos otros que institucionalizan la serie ideológica producida por la burguesía.

- Lovecraft: *El horror en la literatura*. Alianza, Madrid 1989
- Marrast, Robert: *José de Espronceda y su tiempo*. Crítica, Barcelona 1989.
- Macherey, Pierre:  
 –*Para una teoría de la producción literaria*. Universidad de Venezuela, Caracas 1974.  
 –"La literatura como forma ideológica" en *Para una crítica del fetichismo literario*. Akal, Madrid 1975.
- Novalis: *Himnos a la noche*. Editora Nacional, Madrid 1981
- Pardo Bazán, Emilia: *Los pazos de Ulloa*. Alianza, Madrid 1985.
- Pérez Galdós, Benito: *Ensayos de crítica literaria*. Península, Barcelona 1972.
- Rodríguez Puértolas, Julio:  
 –*Historia social de la literatura española*. Castalia, Madrid 1983.  
 –«*Fortunata y Jacinta: entre la libertad y el "orden"*» en *Galdós en el centenario de Fortunata y Jacinta*. Palma de Mallorca 1989, pp. 85-102
- Sastre, Alonso:  
 –*Anatomía del realismo*. Seix Barral, Barcelona 1974.  
 –*Crítica de la imaginación*. Grijalbo, Barcelona 1978.
- Shelley, Mary: *Frankenstein*. Alianza, Madrid 1989.
- Todorov, Tzvetan: *Introducción a la literatura fantástica*. Barcelona 1981.
- Trotsky, León: *Literatura y revolución*. Akal, Madrid 1976.
- Zavala, Iris M.: *Ideología y política en la novela española del siglo XIX*. Anaya, Madrid 1971.

Povzetek

## GROZLJIVA BESEDILA V ŠPANSKEM ROMANU V 19. STOLETJU: PROSTORI KROŽENJA OBLASTI

Španska književnost v 19. stoletju ne pozna grozljivih romanov, bilo pa je napisanih nekaj besedil s to tematiko, ki so del romantičnih pripovedi. Avtor v svojem članku razmišlja o grozljivkah in grozljivih besedilih, ki nastanejo na dveh ravneh, v zavesti bralca, v njegovi duši, in v prostoru, kjer se srečujejo nasprotja lastna romantični ideologiji. Srhljivke nastanejo v Angliji ravno v obdobju, ko si meščanski razred poskuša ustvariti nov red s pomočjo določenih oblastvenih mehanizmov. Grozljivi romani oziroma grozljiva besedila imajo opraviti z ideološkim stališčem, ki ga avtorji zavzemajo glede na te spremembe. Tudi v španski literaturi grozljiva besedila kažejo na družbeno zgodovinsko stvarnost. Ker v Španiji v 19. stoletju ni pravega, strnjenege malomeščanskega gibanja, ker ni sprememb v načinu proizvodnje, je tudi romantika uvožena in lažna, razen v redkih primerih, pri Larri in Esproncedi na primer. Avtor preučuje srhljiva besedila, vključena v dela španskih romantikov in realistov, ter analizira pomen grozljivih tekstov glede na družbene spremembe v takratni Španiji.



# LINGÜÍSTICA



## UNA METÁFORA CERVANTINA: EL NORTE DE LA CABALLERÍA ANDANTE

1. El punto de partida es la concepción tradicional de la metáfora, magistralmente presentada en las obras de Stephen Ullmann; aceptamos también su clasificación en metáforas antropomórficas, animales y sinestésicas, a las que el lingüista húngaro añade una cuarta metáfora donde las experiencias abstractas se expresan por medio de términos concretos.

Querriamos tomar en consideración unas metáforas en *El Quijote* donde un término concreto sustituye a otro: *tertium comparationis* es una cualidad del mundo material, luminosidad, y el término sustitutivo, metafórico, que contiene el sema /luminosidad/, sustituye al nombre de persona que es muy a menudo — aunque no exclusivamente — el héroe de la novela.

2. Por cierto, en *El Quijote* para señalar el personaje hay metáforas donde se invocan otros trechos de carácter en común; los términos metafóricos no expresan luminosidad:

El espejo de la caballería (...) la flor y la nata de la gentileza (I/29)

¡Oh, flor de la andante caballería! (II/7)

Del gran Sancho Panza, flor y espejo de todos los insulanos gobernadores (II/52)

¡Dios te guíe, nata y flor de los andantes caballeros! (II/56)

Con todo, las metáforas con el sema /luminosidad/ son frecuentes y los términos metafóricos son varios: *luz, lucero, lanterna, farol, sol, norte*. Son fuertes y conocidas en todo tiempo. Para citar un poeta esloveno, Oton Župančič (1878-1949): *svetel konj – zarje val* "caballo fulgente – oleada de aurora". Tales metáforas sobresalen más porque la luminosidad de un cuerpo incluye la idea de atracción. No siempre el término metafórico sustituye el nombre del personaje: en *Amadís fue el norte, el lucero, el sol de los valientes y enamorados caballeros* (I/25), en *Siendo él /Sancho/ su norte, su lanterna y su lucero tendrían buen fin sus negocios* (II/53), el término metaforizado podría ser "guía", "ideal". Aun en estos casos la metáfora es pura, para recorrer a la terminología del Diccionario de términos filológicos de Lázaro Carreter (B en lugar de A); claro, el término metafórico no sustituye al nombre de persona. Hay otros pasos donde se verifica tal sustitución: *Luz y espejo de la caballería manchega* (I/9), *¡Oh, luz resplandeciente de las armas!* (II/7), *Don Quijote, de la Mancha esplendor, de España estrella* (II/35), *¡Luz y farol, sendero, norte y guía de aquellos que (...) se acomodan a usar el ejercicio (...) de las armas!* /palabras del disfrazado en el mago Merlín/ (ibid.), *Bien sea venido a nuestra ciudad el espejo, el farol, la estrella y el norte de toda la caballería andante* (II/61).

3. Nos interesa en modo particular el uso del nombre de un astro luminoso, de estrella polar. Por el procedimiento metonímico – contigüidad de sentido — aparece bajo el nombre de uno de los cuatro puntos cardinales, *el norte*. Ahora bien, como se considera una metáfora más fuerte cuanto más distantes son los campos conceptuales (sustituir, por ejemplo, el nombre de una flor al de una otra sería metáfora apropiada, pero ineficaz), el doble procedimiento de sustitución, metonímico y metafórico, hace tal metáfora más fuerte aún.

En *El Quijote*, el término *norte* no está usado siempre metafóricamente; aparece en su sentido original, es decir, de punto cardinal, también en forma adjetiva: *No soplaron sino vientos Nortes* (II/4). Constatado ya por Julio Cejador y Frauca, *La lengua de Cervantes* (1905), *norte* aparece metonímicamente sustituyéndose a *estrella polar*:

¡Ay de aquel que navega, el cielo oscuro.

Por mar no usado y peligrosa vía.

Adonde *norte* o puerto no se ofrece! (I/34)

Por ella dejé la casa de mi padre, y por ella me puse en este traje, para seguirla dondequiera que fuese, como la saeta al blanco, o como el marinero al *norte*. (I/44)

En los pasos citados *norte* se sustituye a *estrella polar* en el sentido de "punto de apoyo, de justa dirección". En tal sentido entendemos *norte* en las palabras de Isabel calderoniana (*El alcalde de Zalamea*, III): *discurrí, bajé, corrí, sin luz, sin norte, sin guía*. El sentido es bastante concreto.

Lo es menos en los ejemplos que aduce el Diccionario de Autoridades (1732): "NORTE. Metaphoricamente vale guia, tomada la alusión de la estrella del Norte, por la qual se guian los navegantes, con la dirección de la agüja náutica." El Diccionario de la lengua española, vigésima edición, de la Real Academia Española (1984), s.v. *norte*, diccionario sin ejemplos par excellence, no hace sino repetir casi con las mismas palabras la definición del Diccionario de Autoridades: "Dirección, guía, con alusión a la Estrella polar que sirve de guía a los navegantes." Pero el Diccionario de Autoridades añade ejemplos literarios donde *norte* aparece usado metafóricamente y menos concreto: *Para gloria de Dios y bien de su Santa Iglésia, que es el fin y norte à que él atienda con todos ellos*. Un ejemplo análogo, moderno, lo ofrece el Diccionario de uso del español de María Moliner (1966): *La prosperidad del país debe ser nuestro norte*.

El uso de *norte* como "ideal abstracto", "modelo de seguir" tiene que ser muy literario. Es apenas posible encontrarlo en la lengua de hoy; para la lengua hablada, espontánea, el uso es poco creíble. Bahner, *El español coloquial*, 2.ª ed. española (1968), no lo registra. Me anoté, todavía, pero no es lengua coloquial, aunque hablada, en el noticiario de Radio Exterior de España, Servicio mundial, 26-IX-91: *El equipo español contra Islandia jugó sin algún norte*.

4. No nos son de ayuda las demás lenguas románicas. Sí, en el francés moderno existe la frase *perdre le nord*; se encuentra, nos asegura Le Grand Robert, *Dictionnaire historique de la langue française* (1992), ya en 1572. Pero, sólo en esta estructura fraseológica. En italiano, *nord* no aparece ni en la Divina Comedia ni en el Decamerón. El UTET, el gran



diccionario del italiano literario, cita, s.v. *norte*, un solo paso de Riccardo Bacchelli: *Il timor di Dio è il nord dell' anima, è se l'ago impazzisce, la rotta è persa*.

5. *Norte* en el sentido de "estrella polar", como metonimia, y en el de "modelo" o incluso de "personaje de seguir", como metáfora, despierta un interés más: en la esfera cultural europea de los puntos cardinales el más importante es el oriente: nos orientamos, buscamos la orientación, concreta y figuradamente. En la jerga militar de algunas lenguas eslavas existe, y puede ser que provenga del alemán, *orientir*, "punto de servir de orientación". En las lenguas europeas el terrícola no recurre a los astros para orientarse: nos basta el Sol.

En la búsqueda del origen del empleo traslado de norte la primera idea es la de la influencia árabe. La cultura árabe influyó mucho al mundo europeo y dió al español, y no sólo a él, algunos nombres de estrellas como *Aldebarán*, *Altair*, *Vega*, ésta del ár. *an-nasr al waqui*<sup>c</sup> "estrella fugaz" (v. Giovan Battista Pellegrini, *Gli arabismi nelle lingue neolatine*, I, Brescia 1972, p. 78) o términos científicos en el campo semántico de astronomía como *acimut*, *cenit*, *nadir*, *auge*. Por cierto, los astros tienen en la vida árabe una singular importancia. Parece, todavía, que el término para el norte, punto cardinal, no sea usado metonímicamente para "estrella polar", ni metafóricamente para "personaje de seguir".

Por lo tanto, parece no quedar otra explicación que la del habla de los navegantes. Cervantes tuvo que estar en contacto no sólo fugazmente con la vida del mar. Los pocos pasos citados, literarios, de las tres lenguas románicas mediterráneas señalan, sí, el término *norte* en su uso metafórico, siempre en el sentido relativamente abstracto de "ideal", "norma", "modelo de seguir", es decir, su empleo es muy intelectual. En la metáfora cervantina, fruto de la fantasía creadora del artista, al contrario, es el personaje carismático que aparece y es concreto, vivo.

Povzetek

#### METAFORA PRI CERVANTESU: SEVER

*Sever* je v Don Kihotu rabljen v svojem prvotnem pomenu, je pa tudi metonimija za "zvezdo severnico" in odtod še metafora, ali močno razumsko in literarno "vodilo, zgled" ali močno kreativno in emfatično: karizmatična oseba.

V svojem bleščečem prevodu (*Veleumni plemič don Kihot iz Manče*, DZS, Ljubljana 1973) se je prevajalec Niko Košir izognil metonimičnemu izrazu *sever*, ki bi zvenel v slovenščini nenavadno, celo nerazumljivo, s svojim znanim mojstrstvom pa je znal ohraniti ves čar Cervantesove metafore: *Takisto je bil Amadis zvezda severnica, zvezda danica, sonce srčnih in zaljubljenih vitezov* (I/25); *Svetilnik, luč, stezá, tečaj, vodnik... don Kihot, ti zvezda Španije in slava Manče*. (II/35); *Dobrodošlo v našem mestu ogleđalo, svetilnik, zvezda in kažipot vsega blodečega viteštva* (II/61).



**VARIA**



Irene Mislej  
Ljubljana, Eslovenia

## EL PAPEL DEL CASTELLANO EN LA REVISTA ESLOVENA *LA VIDA ESPIRITUAL*

*La vida espiritual* (Duhovno življenje) es desde hace muchos años, el mensuario más popular en la comunidad eslovena residente en la República Argentina. Nacida como rúbrica en el *Semanario esloveno* (Slovenski tednik), fue insituída por el sacerdote Jože Kastelic, quien llegara en 1933 a Buenos Aires con la finalidad de atender las necesidades religiosas de la comunidad eslovena que, en esos años, estaba en pleno crecimiento. El padre Kastelic, nacido en Šmihel, Žužemberk en 1898 y fallecido en medio de una terrible tormenta en la cima del Aconcagua, el monte más alto de América en 1940, era una personalidad singular, hombre de gran cultura y decididos fines. Dió vida a la revista teniendo en vista el modelo de la prensa cultural católica en Eslovenia. En los primeros años, la revista aparecía semanalmente, con la intención primordial de llegar hasta los inmigrantes eslovenos residentes en los lugares más apartados de la República. En diversas ocasiones el padre Kastelic escribió que la revista quería ser una especie de universidad popular al servicio de la gente, a fin de guiarla en el difícil mundo de la inmigración, con sus exigencias de adaptación a nuevos modelos culturales.

La comunidad eslovena estaba en su gran mayoría constituída por jóvenes emigrados de las zonas ocupadas por las fuerzas italianas luego de la primera guerra mundial. De ahí que la cultura latina no les era del todo ajena, casi todos sabían, aún de forma precaria, el italiano. La adaptación lingüística al castellano fue rápida, en numerosos casos, alcanzaron una autonomía de expresión comparable al nivel secundario. La comunidad comenzó a formarse con la llegada masiva de emigrantes a partir de 1925; al momento de crearse la revista, la ocupación mayor del padre Kastelic eran las numerosas ceremonias de matrimonio (entre ellas, también la de mis padres). Naturalmente, entonces, en los años alrededor de la segunda guerra mundial, una buena parte de la comunidad estaba constituída por jóvenes y niños que se educaban en el sistema escolar argentino. Este hecho, y la necesidad creciente de presentar ante la opinión pública general, su posición de eslovenos provenientes de una zona ocupada, y por lo tanto, con exigencias de reivindicaciones nacionales, hizo que el papel del castellano se afianzara.

A partir de 1942, en cada número aparece un artículo de fondo en castellano. Ya antes había esporádicamente aparecido alguno que otro artículo en castellano, como por ejemplo "El Chaco, orgullo de la Patria", escrito por Srečko Ferfolja en 1934, desde Pampa del Infierno, en el territorio nacional chaqueño, invitando, a pesar del nombre del lugar, a colonizar esta zona de bosques tropicales, con condiciones ideales para el cultivo del algodón.

En 1937, el padre Kastelic editó un número especial de la revista, de más de 200 páginas, dedicado a la colonia "yugoslava" de la ciudad de Rosario y alrededores. Se trata de la comunidad más antigua, formada en general por dálmatas, croatas de Eslavonia, algunos montenegrinos e istrianos, chacareros en general, llegados al país en el último tercio del siglo XIX. En la revista, Sulpicio Mohorović escribe un artículo, "Nociones generales sobre Yugo eslavía", en un castellano límpido y con dejes periodísticos. En 1939, un entero número de la revista, dedicado "a la noble Nación Argentina – nuestra segunda patria – y a los participantes al gran festival que la colectividad Eslovena realiza al conmemorar el 4<sup>o</sup> Centenario de la Aparición de la Virgen en el Monte Santo", aparecen una serie de artículos en castellano: Los eslovenos y la Eslovenia; La Parroquia de Santa Inés y la Colectividad eslovena; Los eslovenos en la Argentina; Palabras amigas, del arzobispo y cardenal A. Copello; y la traducción Noche buena en Carniola de Fran Erjavec, realizada por Miguel Naglič. Junto al artículo sobre la parroquia de Santa Inés, escrito por el cura párroco, aparece la traducción de Verba, "de Francisco Prešeren":

Verba, feliz aldea, caro rincón nativo  
que guardas la dulzura de la casa paterna  
¿por qué mi afán de saber me arrebató a la tierna  
suavidad de tu dulce vivir contemplativo?

Ignoraría cómo los más puros fervores  
del alma, en cruel veneno se tornan; guardaría  
la fé en mí mismo intacta, y hoy no sería  
juguete de las graves borrascas interiores.

Una virgen sin tacha, cuya dote no fuera  
sino sus manos diestras y un corazón amante  
sería, como rico caudal, mi compañera...

Así en paz bogaría mi nave hacia adelante  
y del fuego en el atrio, del granizo en la era  
San Marcos cuidaría, risueño y vigilante.

Según nota, "fue traductor del presente soneto el Señor ministro de Cuba en esta Capital Sr. Ramiro Hernández Portela". Así comienza una serie de traducciones al castellano tanto de prosa como de poesía eslovenas; la intención es clara: por medio de la literatura reafirmar la propia cultura y elevar la imagen ante la opinión pública argentina.

Miguel Naglič llegó a Uruguay en los años previos a la primera guerra mundial, trasladándose luego a Buenos Aires. Era un simple empleado, del cual carecemos de datos sobre sus posibles estudios. Sin embargo, sus traducciones son de calidad, con lujo de detalles precisos y con numerosas explicaciones al pie. El nivel de lengua es rico: "A la vera del camino espían cornejas hambrientas y revolotean perezosamente de un árbol a otro, mientras que los gorriones, verdecillos, pinzones y petirrojos ambulan alrededor de las casas, escarbando por los muros, por si acaso encontraran allí alguna migaja de alimento." (*Noche buena en Carniola*, Fran Erjavec). Naglič es autor de muchas otras traducciones,

siempre de cuentos cortos, como por ejemplo *El galeote*, de Lea Fatur (1943). Asimismo tradujo del castellano al esloveno diversos cuentos.

Entre las jóvenes, ya nacidas en Argentina o bien venidas a tierna edad, que cursaban estudios secundarios en esos años, comienzan a perfilarse algunos talentos, así por ejemplo la triestina Vida Kjuder tradujo en 1940 "*Martín Kerpán de la Cima*, de Francisco Levstik", en 1944 "*Se avergonzó de su madre*, cuento de Ivan Cankar". Sobre todo en *Martín Kerpán* (la acentuación es necesaria para el lector de habla castellana), Vida Kjuder trató de transmitir el tono popular, campesino, del habla del protagonista sirviéndose del uso de palabras o frases tales como "¡La gran siete!", "¿A dónde vamos a parar?", "no arme líos". Las descripciones son claras y se leen con gusto, en los diálogos hay ciertas torpezas, debidas sobre todo al apego excesivo al original. La estructura sintáctica de la oración es fundamentalmente diversa, este es el error común a todos los traductores aficionados.

Ivan Cankar es el autor más traducido, si tomamos en cuenta el número de cuentos: "*Cuando yo era monagullo*" (1939), "*La historia de Simón el miserable*" (1940) y otros fragmentos menores. En 1942 comienza a aparecer la traducción de la novela de F. S. Finžgar; *Bajo el sol libre*. La autora es una joven estudiante, Darinka Čehovin (que se presentara ya con el *Simón* de Cankar), con ilustraciones originales realizadas por su hermana Vanda. Se trata de un esfuerzo excepcional si tomamos en cuenta no sólo la dificultad del texto sino también su longitud y la continuidad mensual de las partes. La serie comienza en 1942 y continúa hasta 1947. Por su calidad lingüística y por el hecho de ser, según las informaciones con las que cuento, la única traducción del esloveno al castellano de alguna obra novelística integral, merecería un análisis más detallado. Invito a los jóvenes graduados de la Cátedra, a enfrentarse con esta tarea. Según mi opinión, se trata de una base ideal para, con las correcciones necesarias, interesar alguna editorial española. Los errores más comunes se refieren a la estructura de la oración y al uso de ciertas palabras cultas.

"El Danubio brillaba bajo la luna lánguida, serpenteaba y rodaba entre las altas cañas y los juncos cual un monstruo inmenso, brillante, escamoso. Silenciosamente se deslizaban las poderosas aguas. A veces ni siquiera formaban olas, no se movían entonces en la orilla los juncos y las cañas, ni podía hombre alguno pensar que se trataba de una corriente."

Durante el transcurso de la serie de Finžgar, la segunda guerra mundial con sus horrores conmovió a la comunidad, que esperaba el reconocimiento de sus derechos nacionales. Viejos y jóvenes, todos por igual tomaron diversas obligaciones, sobre todo en cuanto a la presentación de sus exigencias ante la opinión pública en general. Es así que los artículos escritos en castellano se multiplican, sobre todo a partir de 1942. En las portadas es de rigor el bilingüismo, el director de la revista en estos momentos era el padre Janez Hladnik, que sucedió al fallecido Kastelic. Hombre de carácter sumamente decidido, se atrevía a escribir en un castellano bastante torpe artículos de fondo y comentarios. Alentaba asimismo a sus colaboradores, la traducción *Bajo el sol libre* nació de su sugerencia, a traducir al castellano y a escribir artículos originales. Así por ejemplo, los textos de significado patriótico abarcan tanto artículos estadísticos e históricos como poéticos. Darinka Čehovin, en 1943, escribe una oración *¡Señor, ten piedad!*, de la que citamos tan

sólo un fragmento: "Señor, dales la paz, la luz de tus días claros, de tus cielos puros, de tus montañas majestuosas! ¡Señor, que vuelvan los días alegres de las canciones, los días felices del trabajo, los días de plenitud de la vida hogareña! ¡Señor, ten piedad de Eslovenia!"

Entre los aportes de contenido histórico es necesario destacar la traducción de la obra de Franc Gabrovšek *La Frontera Nacional Yugoslavo-Italiana*. Probablemente la traducción se haya realizado del italiano, por lo menos en parte, a juzgar por los nombres de los traductores. La redacción de la serie estuvo a cargo del dr. Viktor Kjuder, periodista triestino, director del semanario esloveno *Novi list* y en esos momentos secretario de la Legación diplomática, a la cual lo invitara el dr. Izidor Cankar, embajador del Reino de Yugoslavia entre 1936 y 1942.

El transcurso de la guerra era presentado en regulares rúbricas en castellano, generalmente en la contratapa — algunos títulos: El pueblo que no quiere morir; La Patria y los patriotas; Los guerrilleros yugoslavos; Trieste o Trst; Mihailovich y Tito; El proceso de Trieste, etc. Las organizaciones patrióticas constituídas durante los años de guerra también se dirigían en castellano al público argentino, intervenían en polémicas sobre todo con periódicos de la comunidad italiana en Buenos Aires. El ejemplo más saliente es sin duda la "Carta abierta del Comité de los Yugoslavos de la Venecia Julia al Conde Sforza", que apareciera en todos los periódicos eslovenos y en varios argentinos, además de circular en toma de panfleto. El castellano de estos artículos es correcto, con pocos errores estilísticos y gramaticales. Los autores se pueden identificar, se trata por lo general de los redactores y colaboradores más salientes de las publicaciones eslovenas.

Las obras de contenido histórico, escritas directamente en castellano constituyen un grupo muy especial. Además de algunas traducciones de Miguel Naglič, como por ejemplo "La colonización de los Eslavos del Sud", de Anton Melik, la mayor parte estuvo a cargo del publicista France Krašovec, autor de una numerosa obra en esloveno sobre las características del mundo americano que los rodeaba. En la serie *Películas argentinas* (Argentinski filmi) que aparecía en esloveno en *La vida espiritual*, durante largos años pasó revista a aspectos diversos tanto de la geografía como de las costumbres y características de la nueva patria. En el *Semanario esloveno* (Slovenski tednik) escribía también una serie bajo el título de Aspectos de nuestra nueva patria (Utrinki iz naše nove domovine). Ambas series constituyen la obra más completa, por medio de la cual el público esloveno puede conocer la Argentina y los países vecinos; el paso del tiempo no ha ensombrecido sus valores estilísticos y la gracia de sus palabras.

Al irrumpir la segunda guerra, resultó de imperiosa necesidad el presentar la historia eslovena, absolutamente desconocida aún entre los argentinos cultos (y también entre muchos eslovenos). De ahí el pedido expreso formulado por Kastelic y Hladnik a Krašovec, ya que consideraban que era la persona más indicada. En 1939 aparece el "San Cirilo y San Metodios, Los apóstoles eslavos", en 1941 comienza la serie "Una página de historia — Una compilación de varias obras históricas eslovenas". Su estilo característico se muestra ya en la introducción: "Para presentar una breve historia del pueblo esloveno, es menester delimitar su posición geográfica, que siempre le fue, le es y le será adversa, pues



queda enclavado entre tres pueblos numéricamente mayores: alemanes, italianos y húngaros, los que en el curso de la historia diezmaron su población y territorio, de tal manera que hoy apenas cuenta con 2 millones de almas." La serie alcanzó 14 capítulos (hasta 1943) y llegó a la época de la revolución francesa. Gravemente enfermo, Krašovec no pudo continuar la serie, si bien siguen apareciendo artículos cortos que pueden identificarse como suyos. Falleció en 1948.

Un grupo especial de textos escritos directamente en castellano está constituido por cartas y artículos escritos por jóvenes eslovenos estudiantes en Seminarios Teológicos de diversos países americanos. Sobre todo la Orden Salesiana enviaba a sus futuros misioneros ya en sus años de estudio, a fin de que se compenetraran del idioma. Es así que una parte de la correspondencia que mantenía J. Hladnik con ellos está en castellano – los lugares donde estudiaban o ya servían en su función de sacerdotes, son realmente diversos: Tierra del Fuego, tanto la parte argentina como la chilena, el centro de Chile, Brasil (São Paulo, Matto grosso), Colombia, Ecuador, Perú, Uruguay, Cuba.

Dos ejemplos son especialmente interesantes: el firmado por el P. Federico Rijavec, misionero salesiano, que luego de acabar sus estudios en Colombia, se trasladó al Ecuador. En el texto "Venga a Nos El Tu Reino" (1945) pasa revista a los nombres más prominentes entre los misioneros eslovenos de todas las épocas. Relacionado con el texto anterior, aparece en 1943 los "Pequeños rasgos biográficos del Siervo de Dios Monseñor Federico Baraga", cuyo autor es el padre Bogomil Trampuž, también salesiano. Llegado a América en 1926 realizó sus estudios en Colombia yendo luego a evangelizar la tribu de los jívaros. Más tarde fue cura párroco en Santa Isabel. Se trata de uno de los colaboradores más fieles de *La vida espiritual*, escribía en su mayoría en esloveno pero hay varios textos y cartas también en castellano. El nivel de la lengua en ambos ejemplos es culto, sin torpezas gramaticales ni sintácticas. Ambos autores, resulta evidente, escribían regularmente en castellano, con toda seguridad han producido más de una obra de valor, dentro del campo de sus funciones pastorales.

En 1944, después de la capitulación italiana del año anterior, la labor de las organizaciones patrióticas alcanzó su cumbre con las manifestaciones con las que la comunidad celebró el Centenario del nacimiento del poeta Simon Gregočič. Sin lugar a dudas, es el poeta más querido por los eslovenos del Litoral, y resultaba evidente que en esos momentos alcanzara un valor simbólico particular. En septiembre de 1942 ya apareció en la portada de *La vida espiritual* la traducción del poema Nazaj v planinski raj, bajo el título Volveré a mis montañas:

Entre lozanas vides  
de singular riqueza  
oculta belleza  
un valle encantador.  
Mas yo, hoy más que nunca,  
posar mi planta anhelo  
sobre el abrupto suelo  
de mi serrano Edén.

De verdes tapizados,  
los valles y las lomas  
ofrecen mil aromas  
a la estación floral.  
Los trinos, melodías  
desgranán placenteras,  
aquí, la primavera...  
allí, la nieve aún...

Contempla los viñedos,  
cargados de racimos,  
en oro convertidos,  
alegres como el sol.  
¿Por qué, por qué prefieres  
las ásperas pendientes  
a la visión sonriente  
del fruto y de la flor?

No ves cuántos amigos,  
rodeándote ansiosos,  
te dicen cariñosos:  
¿Por qué te quieres ir?  
¿Qué lazos misteriosos  
te ligan a las sierras?  
¿Por qué, dí, no te quedas?  
¿Por qué quieres partir?

Recuerdos imborrables  
a ellas me han unido,  
en ellas he nacido,  
allí quiero morir.  
¡Oh adoradas cumbres,  
cómo alcanzarlas quiero!  
Tan cerca estáis del cielo,  
que allí me siento en él.

En 1944, el número doble 201-202 está íntegramente dedicado a Simon Gregorčič. El padre David Doktorič, compositor y poeta que residía en Montevideo, Uruguay, trazó la vida y la obra del poeta en esloveno. El dr. Viktor Kjuder lo hizo en castellano. Un equipo de traductores integrado por las hermanas franciscanas Majda y Bojana, el padre Doktorič, dos argentinos Mariotti y Capriotti y la joven Silvia Nanut, publicó las siguientes poesías: Socha (¡Hermosa!: cristalina/ hija de los montes...), El arco iris (Escala brillante se eleva del suelo), Solo (¡Ay del que solo llora sus penas!), El mendigo (Desde que Dios me dio la vida), Ofrenda (Haz de tu vida una sola ofrenda), La vida no es día festivo (Con rostro alegre, en la flor de tu edad), Mi tierra robada (Cual sueño dorado te miro, mi tierra), El reto (Mamita me reta), Día de invierno (La nieve ha cubierto todo el paisaje), A todos los

olvidados (Hoy viste el camposanto), En la feria (Llegóse a la feria un tendero ambulante), Mira tu corazón (Desde la altura en que crees), A la Patria (Oh, viuda triste, desamparada), La pureza del alma un edén (Frente a frente mírame), Después de la batalla (De rayos fulgor y truenos fragor).

La mayoría de las poesías se publican tanto en castellano como en esloveno, salvo Soča, y la repetición de la conocida Nazaj v planinski raj. El resto (en el mismo orden de los títulos citados en castellano) son: Mavrica, Sam, Siromak, Daritev, Življenje ni praznik, Na potujčeni zemlji, Svarilo, Zimski dan, Pozabljenim, Na semnju, V srce mi glej, Domovini, Pogled v nedolžno oko, Po bitki. La Comisión de Homenaje al Centenario publicó en 1945 un libro con una selección de las poesías de Simon Gregorčič, pero tan sólo en el original, quedando las traducciones, de alta calidad poética, prácticamente desconocidas. Es interesante destacar que los traductores se decidieron por una transcripción libre, conservando el ritmo de la poesía original.

En 1948 apareció otro libro, esta vez completamente en castellano, bajo el título de *Recuerdos de Eslovenia. Leyendas y poesías*, compilado y escrito por Vanda Čehovin. Ya en 1942, en *La vida espiritual*, Vanda Čehovin publicó (en la portada) su poesía A Eslovenia:

Tierra lejana y triste de los días  
milagrosamente grandes,  
milagrosamente ignotos;  
tierra cercana y bella que suspiras  
porque no te expandes,  
porque lloramos solos,  
tierra que eres madre y eres dueña  
de bandadas dispersas  
y de hijos que sufren;  
Señora que desees la paz hogareña.  
¡que a la luz amanezcas,  
de soles que te busquen!

Con la llegada, a partir de 1947, de un grupo de refugiados políticos eslovenos, la revista comenzó a cambiar de fisionomía. Las diferencias ideológicas y las divisiones producidas por la guerra hicieron que los lectores tradicionales fueran abandonando la revista en manos de los recién llegados. La redacción fue entregada por el padre Hladnik en 1948, y, poco a poco, la revista se fue perfilando como estrictamente de contenido religioso. En los primeros años casi no hay artículos en castellano, es menester mencionar el aparecido en 1950 "La espiritualidad del general San Martín", en el año en que Argentina conmemoró su Libertador.

La legislación argentina, cambiante, muchas veces exigía que el artículo de fondo fuera escrito en castellano. Así nos explicamos la sucesión de tales artículos en diversas épocas, la mayoría de los mismos son en realidad transcripciones de libros católicos

escritos o traducidos al castellano. En la segunda época de la revista desaparecen del todo las traducciones literarias.

La revista *La vida espiritual* ha cumplido ya 60 años ininterrumpidos de aparición, y sigue viviendo. Se trata de un cuerpo enorme de información, de fuentes para la historia cultural de la comunidad eslovena en Argentina y en los demás países sudamericanos. A la vez, trae el grupo más numeroso de traducciones del esloveno al castellano aparecido en publicaciones periódicas. En este sentido, constituye una fuente a investigar ya que contamos con poquísimas traducciones literarias al castellano. La finalidad de esta presentación del papel del castellano en *La vida espiritual*, es la de invitar a los expertos en la materia a revisar la colección, que se encuentra en la Biblioteca Nacional y Universitaria de Ljubljana.

Povzetek

## VLOGA ŠPANŠČINE V SLOVENSKI REVIMI *DUHOVNO ŽIVLJENJE*

Revijo Duhovno življenje — *La vida espiritual* je v Buenos Airesu, Argentini, ustanovil izseljenski duhovnik Jože Kastelic kmalu po prihodu v to deželo leta 1933. Slovenska skupnost v Južni Ameriki je v tistih letih bila že tako številna, da je Kastelic uporabil revijo kot povezovalno sredstvo med Slovenci, ki so živeli v glavnem mestu Argentine, in tistimi, ki so bili razpršeni po podeželju in ostalih južnoameriških državah. Revijo je Kastelic osnoval po vzoru katoliškega kulturnega tiska v domovini. V njej je najti tako razprave in novice verske vsebine kot veliko literarnih prispevkov v slovenščini in španščini. Gradivo v španščini lahko razdelimo na članke informativne ali politične narave ter na prevode slovenske literature. V članku avtorica našteva pomembnejše prevode v španščino, citira nekaj odlomkov ter omenja prevajalce. Poudariti je potrebno predvsem celotni prevod Finžgarjevega romana *Pod svobodnim soncem* (prevedla Darinka Čehovin) in vrsto pesmi Simona Gregorčiča. Originalno v španščini je bilo napisanih več člankov informativnega in političnega značaja v času med drugo svetovno vojno, da bi predstavili pričakovanja Primorskih Slovencev, ki so tvorili 70% slovenske skupnosti v teh deželah. Publicist France Krašovec je v španščini napisal daljši pregled slovenske zgodovine pod naslovom "Una página de historia". Največ člankov v španščini je izšlo v 40-ih letih, ko je druga generacija slovenskih priseljencev že obiskovala srednje šole v španščini.

Članek opisuje vlogo španščine v reviji Duhovno življenje ter nakazuje potrebo po nadaljnji literarnozgodovinski in jezikovni analizi tako prevodov kot člankov, napisanih v španščini.

## **RESEÑAS**



Branka Kalenić Ramšak  
Universidad de Ljubljana, Eslovenia

**Gloria Bautista Gutiérrez**  
**REALISMO MÁGICO, COSMOS LATINOAMERICANO**  
**TEORÍA Y PRÁCTICA**  
**Editorial América Latina, Santafé de Bogotá, D.C.,**  
**edición noviembre 1991, p. 141**

La autora de este libro, Gloria Bautista Gutiérrez, actualmente profesora en la Universidad de Clemson (South Caroline, en Estados Unidos), ha publicado hasta ahora muchos ensayos de crítica literaria fijando su especial atención en temas literarios contemporáneos, sobre todo en los narradores hispanoamericanos del siglo XX, como son por ejemplo Gabriel García Márquez, Jorge Luis Borges, Ernesto Sábato, Juan Rulfo, Carlos Fuentes, Isabel Allende y otros. Como resultado de varios años de investigación y enseñanza apareció en 1991 el libro *Realismo mágico, cosmos latinoamericano* donde la profesora Bautista vio la necesidad de esclarecer el término "realismo mágico" tan vaga y libremente empleado por muchos críticos literarios hispanoamericanos y europeos a lo largo de nuestro siglo. El mayor valor del libro es el esfuerzo de alumbrar y hacer más comprensible el término mencionado, de concretizar y determinar sus límites formales, tanto en el campo teórico como en el práctico, porque en la segunda parte del libro la teoría se aplica a dos novelas, a *Cien años de soledad* y a *La casa de los espíritus*, cuyos autores son escritores muy eminentes, el Nobel colombiano Gabriel García Márquez y la chilena Isabel Allende.

El presente estudio está dividido en la introducción, en tres capítulos centrales y uno aparte donde se enumeran las conclusiones más importantes, en el anexo que es una entrevista de la autora con Isabel Allende y en la bibliografía general como sección obligatoria de cada ensayo crítico.

En la *Introducción* la autora quiere explicar muy breve y superficialmente el porqué del libro presentando la complejidad del término realismo mágico, su carácter polifacético y la importancia que éste tiene para el discurso narrativo de la literatura del Nuevo Mundo. A continuación se explica la construcción formal de los capítulos siguientes, sobre todo de la tercera sección que elabora un análisis detallado y comparativo de dos novelas, *Cien años de soledad* y *La casa de los espíritus*.

El primer capítulo tiene como subtítulo *El realismo mágico* y está dividido en varios subcapítulos: *Historia y conceptualización, El sentido de irrealidad, Teoría y confrontación, Desarrollo y controversia, El realismo mágico, lo maravilloso y lo fantástico, ¿Carpentier o Roh?* y *Aspectos críticos*. Primero la autora revela una visión

histórica mencionando a varios críticos, como por ejemplo Angel Flores, Alejo Carpentier o Enrique Anderson Imbert, que en las décadas de los años cuarenta y de los cincuenta intentaron definir y aclarar el confuso concepto del realismo mágico. Como muestra de la dificultad en la conceptualización adecuada de dicho término, lo que muy bien ha subrayado Gloria Bautista, puede servir el hecho de que hasta ahora no existe una definición clara y unánime que tenga aceptación general, aunque todos más o menos conocemos sus elementos constituyentes. Se remonta también al comienzo del término realismo mágico que curiosamente es una invención europea, es decir volvemos al año 1925 cuando el crítico alemán Franz Roh lo utilizó por primera vez calificando mágicorrealista la pintura post-expresionista. Con los años y con el aumento de las teorías sobre el realismo mágico, se llega a utilizarlo estrictamente para el discurso narrativo de la literatura hispanoamericana. De este modo se cree que sus elementos fundamentales son el mito, la leyenda y lo fantástico; la realidad se presenta como si fuera mágica o sea el realismo mágico convierte la realidad en fantasía (Seymour Menton); como ejemplos concretos se citan cuentos y novelas de Miguel Angel Asturias y Alejo Carpentier. A este nivel el autor mexicano Fernando Alegría llega a la conclusión de que "el realismo mágico" y "lo real maravilloso" (cuyo teórico, Alejo Carpentier, estableció en sus ensayos toda una teoría sobre su concepto de narrar) son términos sinónimos. Poco a poco, sin embargo, los críticos empiezan a distinguir el realismo mágico, lo real maravilloso y lo fantástico. De este modo Lucila Inés Mena llega a determinar que el realismo mágico y lo fantástico, en realidad, se excluyen mutuamente (los cuentos de Jorge Luis Borges, por ejemplo, se suelen calificar como fantásticos y no mágicorrealistas). Valbuena Briones establece distinción entre lo fantástico y lo mágico. La diferencia es muy clara, o sea lo maravilloso comprende sólo una parte del realismo mágico. Sin embargo, el crítico eminente Jaime Alazraki, por ejemplo, opina que la mejor definición del realismo mágico es la de Alejo Carpentier presentada para su teoría sobre lo real maravilloso.

Después de varias décadas de discusión, el término ha sufrido muchos cambios y transformaciones. Por eso, al final del capítulo, Gloria Bautista trata de sintetizar varias posiciones críticas, definir los temas principales de la concepción mágicorrealista y determinar sus objetivos.

La sección siguiente se divide en cuatro capítulos: *Teoría y características*, *La fe y lo maravilloso*, *El tiempo mágico y la fe*, *Características mágicorrealistas*. A fuerza de querer esclarecer numerosas dudas alrededor del confuso concepto mágicorrealista, la autora le atribuye clara y distintamente diez características más típicas. Primero intenta eliminar unas confusiones básicas estableciendo las diferencias entre lo mágico y lo fantástico (cita a Tzvetan Todorov y su *Introducción a la literatura fantástica*) determinando las relaciones entre lo mágico por un lado y lo maravilloso y lo sobrenatural por otro. A pesar de que las características del realismo mágico, presentadas en este libro, son precisas y, dentro de las posibilidades del tema, hasta lo máximo claras, Gloria Bautista admite al final del capítulo que resulta muy difícil establecer los límites de la realidad mágica: «¿Dónde termina la realidad y comienza la magia?» (39). Esta es la dificultad esencial del concepto



mágicorrealista a la que se deben también en parte numerosas confusiones mostradas ya a partir de la misma aparición del término.

Sigue el último y el más largo capítulo en el que se aplican las definiciones teóricas a dos novelas cuyos autores pertenecen a épocas diferentes dentro de la historia de la narrativa hispanoamericana del siglo XX. Se trata de Gabriel García Márquez e Isabel Allende y sus obras *Cien años de soledad* y *La casa de los espíritus*. En la crítica literaria la segunda suele considerarse como un tipo de continuación de la primera, porque también es la saga de una familia, los Trueba, sólo que su relación frente a la realidad histórica y mágica latinoamericana es distinta de la que tiene la historia sobre el destino circular de los Buendía.

El estudio de *Cien años de soledad* y de *La casa de los espíritus* conlleva una constante y minuciosa comparación analítica que determina los elementos mágicorrealistas. Gloria Bautista opina que los motivos sobresalientes de estas dos novelas, siguiendo la óptica del realismo mágico, son la soledad, el amor, la muerte, el manejo del tiempo y la caracterización de los personajes. En el análisis detallado de los motivos destacados cabe exponer las opiniones de los filósofos y escritores célebres (como son por ejemplo Platón, Séneca, San Agustín, Leibniz, Kierkegaard, Unamuno, Dante, Montaigne, Camus y muchos más) a las que recurre la autora del libro con el fin de ser más comprensible en su investigación teórico-literaria. Sin embargo, a veces consigue justamente lo contrario. Porque las enumeraciones amontonadas de las interpretaciones filosóficas, dadas sobre un tema por varios pensadores pertenecientes a épocas históricas muy distintas, sólo pueden confundir al lector. Pero a veces estas ilustraciones, siempre muy interesantes, también pueden ser entendidas como apoyo objetivo del análisis de la autora que debe confrontarse con muchas vaguedades procedentes del tema en elaboración.

Los aspectos narrativos, destacados al comienzo del capítulo, se analizan siempre paralelamente en las dos novelas desde el punto de vista mágicorrealista. La conclusión es que las dos obras ofrecen claras diferencias tanto en la conceptualización básica como en numerosos procedimientos narrativos, pero las unen la estilística del realismo mágico, la preocupación constante y común por el futuro histórico de su continente y una sensibilidad especial proveniente del cosmos maravilloso latinoamericano.

El estudio comparativo de *Cien años de soledad* y de *La casa de los espíritus* y la contribución al conocimiento más preciso e integrado del concepto mágicorrealista, con la vista histórica sobre el desarrollo del término, representan los dos mayores valores del libro *Realismo mágico, cosmos latinoamericano*. Este termina con una interesante e informativa entrevista con Isabel Allende donde la autora chilena expresa sus propios pensamientos sobre lo mágico, lo maravilloso, las supersticiones, el papel de la mujer en su narrativa, el feminismo y unos temas más.



**La contribución de los lingüistas españoles al  
COLOQUIO "LATIN VULGAIRE — LATIN TARDIF III"  
Innsbruck, 2-5 IX 1991, Actas editadas por Maria Iliescu y Werner Marxgut,  
Niemeyer, Tübingen 1992**

1. El llamado "latín vulgar", tardío y medieval sigue siendo uno de los temas centrales de la lingüística tanto latina como románica y una prueba son los coloquios internacionales dedicados a este dominio científico: el primer coloquio organizado en Pécs en 1985, el segundo en Bologna en 1988 y el tercero en Innsbruck en 1991 (el cuarto es previsto en Caen, en 1994). En estas páginas queremos presentar y comentar las contribuciones de los lingüistas españoles, especialistas de filología latina, que han participado al último coloquio. La contribución española es algo modesta, ya que de las treinta comunicaciones presentadas solamente cuatro son de filólogos españoles (frente a catorce en alemán y doce en francés). Sin embargo, las ponencias españolas son de evidente interés tanto latino como románico.

2. Las comunicaciones en castellano son éstas:

- 1) Carmen Arias Abellán (Universidad de Sevilla), *Sobre el sufijo latino -osus y su empleo con significado "aproximativo" en parte del románico*, págs. 11-24;
- 2) Carmen Gallardo (Universidad de Madrid), *Resultado a del diptongo au*, pp. 133-141;
- 3) Olegario García de la Fuente (Universidad de Málaga), *Sobre la colocación de los adverbios de cantidad en el latín vulgar y en el latín bíblico*, págs. 143-157;
- 4) Benjamin García Hernández (Universidad de Madrid), *Nuevos verbos impersonales en latín tardío e influencia griega*, págs. 159-172.

Los niveles de descripción lingüística son por lo tanto la fonética, la formación de palabras y la sintaxis. Son los dominios tratados también en la mayoría de las otras ponencias (junto a algunos temas hoy centrales, como la lingüística del texto, la sociolingüística y la pragmática).

3. Carmen Arias Abellán estudia las formaciones con el sufijo *-osus* especialmente en las expresiones para el color. La alternativa principal es entre el significado aproximativo ya latino o solamente tardío, románico (11). Para la "reducción cromática" el latín se sirve de diminutivos (*albus*) y de compuestos (*subalbus*); cuanto a los primeros, en latín pueden ser sólo denotativos o también afectivos (13). Para expresar la aproximación se encuentran también los participios de presente [nosotros preferimos denominar estas formas participios de simultaneidad, porque son posibles tanto en el presente como en el pasado y el futuro]. Se cita el ejemplo *rubens* (al cual sería posible añadir formaciones como *crocizans* "de color semejante a azafrán; crocino" en Oribasio, o *subamarizans* "un poco amargo" en Dioscóride, que no pertenece al dominio de los colores pero sí tiene el significado aproximativo, atenuado). El latín carecía de expresiones para la aproximación

cromática (15) y no se le puede atribuir a *-osus* un valor diminutivo (17). Por otra parte, nace en latín la función del sufijo para expresar la semejanza (*aurosus, cinerosus, herbosus, vinosus* etc.). La conclusión es que la noción primaria de abundancia de *-osus* se pierde poco a poco y que este sufijo funciona en la comparación de colores apenas desde los siglos IV y V y, sobre todo, que en latín no hay significado aproximativo, el cual es pues románico, no latino.

4. Una explicación histórica innovadora e interesante nos la proporciona la breve comunicación de Carmen Gallardo. La reducción del diptongo /au/ a /a/ ha sido explicada de diversos modos: a) como un simple error gráfico; b) como disimilación ante una /u/ u /o/ [explicación más frecuente y casi general]; c) como resultado de la convergencia de los dos miembros del diptongo (esto es, resultado de la monoptongación progresiva de /au/). En las páginas 135-138 la autora cita una larga serie de ejemplos de disimilación, y también de otros contextos fonéticos (por ejemplo *Cladius, Fastina, axilium* etc.) y, de lo que parece ser la confusión de /u/ (segundo miembro del diptongo) con una consonante (p. ej. *attem* para *autem, abscultare, cabsa* etc.).[En el segundo grupo figura también *Glacus* para *Glaucus*, que no se distingue en nada de *clasula* (si vale *clausula*), voz que se cita en el primer grupo.] La evidente conclusión es que la reducción /au > a/ no está necesariamente ligada a una /u/ u /o/ en la sílaba siguiente. Según la hipótesis de la autora los hablantes conservadores queriendo proteger la pronunciación correcta, exageraban cerrando la /u/ en sonido fricativo que ocasionalmente podía convertirse en una oclusiva (139). [Esta consonantización del segundo miembro de /au/ recuerda los llamados diptongos "endurecidos" (*verhärtete Diphthonge*) de algunos dialectos retorrománicos de Suiza, p. ej. *nekf < neif* NIVE "nieve".] Habría pues dos pronunciaciones cultas e imitadas por las capas sociales inferiores: 1) /au/ pronunciado como [âo], luego [o] (pronunciación más inculta); 2) /au/ pronunciado como [av/ab], con la posibilidad, también en la lengua de los incultos, de asimilación total de *v/b* a la consonante siguiente. La presencia de una /u/ u /o/ en la sílaba siguiente podía entonces favorecer por su parte la dicha reducción, como factor secundario.

5. Para estudiar la colocación de adverbios de cantidad en el latín vulgar y en el latín bíblico Olegario García de la Fuente escoge la *Peregrinatio Aegeriae* [sic; de corregir en *Egeriae* o *Aetheriae*] para el primero y la *Vulgata* para el segundo. Pasa en reseña los adverbios *nimis, valde, vehementer, satis, amplius, magis, plus, minus, modice/modicum, penitus, plurimum, nimium* en ambos textos; *multo/multum, fortiter, abundanter, recte, parum* y *paululum* solamente en la *Vulgata*; *ingens* e *infinitum* sólo en la *Peregrinatio Aegeriae*. La comunicación termina con conclusiones sobre la distribución/colocación de los adverbios examinados. Hay que hacer algunas observaciones: 1) Si — como es usual en la lingüística románica contemporánea — por "latín vulgar" se entiende el conjunto de todas las variedades de latín, lengua viva y hablada, el latín bíblico no puede oponerse al "latín vulgar" *sans plus*, ya que éste abarca a aquél; 2) Las formas en *-ísimo* o el positivo precedido de *muy* (analogamente en los otros idiomas románicos), citadas en la nota 17 (146), no son superlativos sino elativos (estando hoy el superlativo expresado por la perífrasis analítica *el + más/menos + positivo*); y, sobre todo, no son superlativos las formas compuestas *multo maius, multo minus* etc. (153); 3) Es interesante, que en la *Peregrinatio* el

adverbio *modice/modicum* va detrás del verbo en sólo dos casos, ambos con el verbo *sedere* (152): *sedete vobis et modico*; *sedent modice*. ¿Habrá una relación particular entre el verbo *sedere* y la posición de *modice/modicum*?

6. Benjamin García Hernández se dedica a los verbos impersonales (los sin sujeto: *pluit*) y unipersonales (los usados solamente en la 3ª persona: *decet*) en latín vulgar, tardío y medieval. Los tres factores de la evolución estudiada son la influencia griega, el cristianismo y el latín vulgar (159), y todos ellos deben tenerse en cuenta. El griego influye sobre el latín con el cristianismo y también por medio de tratados técnicos (Antimo, Dioscóride, Oribasio, Mulomedicina [añádase el tratado conocido como *Compositiones Lucenses*]). Al lado de la influencia griega hay asimismo factores latinos internos. El autor examina los impersonales intransitivos (*capit, est, subiacet, vacat*) y los transitivos (*cogit, debet, facit, habet*). En ciertas ocasiones adquiere importancia una indicación locativa: p. ej. la intransitivación de *habet* (pérdida del sujeto) parece ligada a la presencia de una determinación espacial: *habet bibliotheca librum* > *habet in bibliotheca librum* (167). En latín tardío se difunden los impersonales transitivos y, contemporáneamente, los transitivos tienden a hacerse intransitivos. Estos dos procesos "revelan, en definitiva, la decadencia funcional de la voz pasiva" (168). En la parte final de la comunicación se lee una interesante comparación de tres posibilidades de expresar la noción de *habet* impersonal [el llamado verbo existencial], esto es *esse, habere* y *dare*: *c'è, there is/hay, il y a/es gibt* (169-170). En conclusión: "los nuevos verbos impersonales que surgen en latín tardío bajo el impulso de la lengua griega se desarrollan en un marco evolutivo propio de la lengua latina y gracias a ello consiguen prosperar" (170).

7. Éstas son pues las cuatro contribuciones de los lingüistas de lengua castellana; sin embargo, de temas españoles o por lo menos de formas españolas se trata también en otros textos: véanse p. ej. las páginas del artículo de Y. Malkiel sobre el sufijo *-ium* en los idiomas románicos (225-232), la etimología del español *llegar*, portugués *chegar*, discutida en la comunicación de W. Mańczak (233-241, esp. 236-237), los resultados españoles *HOMINEM* > *hombre*, *\*RETUNDUS* > *redondo*, *ERIS* > *eres*, en la contribución de R. de Dardel (83-91, esp. 83-84) etc.

En resumen, las contribuciones españolas así como todas las Actas del III Coloquio sobre el latín vulgar y tardío, merecen ser leídas por cada lingüista interesado en la base latina de las lenguas románicas. Esperamos con comprensible interés las Actas del IV Coloquio.



**Elena de Miguel Aparicio**  
**EL ASPECTO EN LA SINTAXIS DEL ESPAÑOL:**  
**PERFECTIVIDAD E IMPERSONALIDAD**  
**Ediciones de la Universidad Autónoma de Madrid, 1992, p. 264.**

No son muchas las obras destinadas en su totalidad al estudio del aspecto en español por lo que la publicación del libro de Elena de Miguel Aparicio llama tanto más la atención especialmente en nuestro ambiente lingüístico eslavo donde el aspecto, como es sabido, tiene una importancia especial. La autora se dedica al estudio del aspecto como categoría independiente del tiempo desde una perspectiva oracional utilizando el modelo actual de la gramática generativa denominado Rección y Ligamiento.

El libro consta de un prólogo seguido de cuatro capítulos, la conclusión, los apéndices, la lista de las abreviaturas más usadas y una extensa bibliografía.

El primer capítulo es una detallada exposición del aspecto concebido como categoría independiente. En él se exponen las consideraciones generales sobre el aspecto, la polémica, a lo largo de la historia, sobre si cabe distinguir o no el aspecto (en su sentido estricto de categoría que cuenta con una realización morfológica) de la Aktionsart (o modo de acción) en el sentido de información aspectual aportada por el lexema del verbo. Ya que la Aktionsart y el aspecto son distintos procedimientos para expresar cómo se desarrolla y concibe una situación, la autora opta por un camino intermedio. Por una parte, hace uso del término Aktionsart no sólo en el sentido habitual de la información contenida en el lexema del verbo sino también como información aspectual que puede aportar el verbo cuando se proyecta en la sintaxis. Por otra parte, utiliza el término aspecto tanto en su sentido restringido, opuesto al de Aktionsart, es decir, la información del tipo de evento verbal independiente del lexema que se realiza de manera morfológica (tiempos verbales, perífrasis verbales, en español) — en ese caso se especifica en el texto como aspecto en sentido estricto, aspecto morfológico, gramatical, formal, etc. —, como en su sentido amplio que abarca los dos conceptos tradicionales de aspecto y Aktionsart. Las interacciones entre el aspecto léxico y el aspecto formal constituyen el núcleo del estudio en este libro que se propone integrar la entrada léxica de un predicado por medio de un argumento especial, es decir, según el supuesto chomskyano de que la sintaxis es una proyección del léxico, busca una representación adecuada de las relaciones semánticas y formales entre el predicado y sus argumentos. Antes de abordar el estudio concreto del aspecto dentro del modelo mencionado la autora presenta un claro y breve esbozo de la Teoría de Rección y Ligamiento.

Partiendo del examen de los verbos inacusativos en español, la autora comprueba que, para demostrar la existencia de la inacusatividad en español, no son suficientes los análisis

basados en los papeles  $\theta$  (papeles temáticos) ni las posiciones en las que se proyectan los verbos inacusativos, sino que es necesario postular otros elementos semánticos. La autora plantea la hipótesis de que existen diferentes clases aspectuales de verbos que repercuten en la sintaxis, es decir, que el aspecto es uno de los elementos semánticos que faltaba en la teoría de Rección y Ligamiento para demostrar la existencia de los verbos inacusativos y su comportamiento distinto. Este elemento se expresa a través de un rasgo inherente de [ $\pm$  perfectivo] según el cual se clasifican los lexemas verbales. Pero este rasgo no se aplica solamente a los verbos sino también a los adjetivos y a determinados sintagmas preposicionales. El libro se dedica únicamente a los predicados verbales.

Siendo el aspecto una categoría independiente que ofrece información acerca de los sintagmas verbales y no sólo acerca de los verbos, Elena de Miguel Aparicio postula que el aspecto (ASP) constituye el núcleo de una categoría sintáctica, el sintagma aspectual (SASP) distinta del sintagma temporal (STPO) y del sintagma verbal (SV). La oración cuenta pues con tres tipos de categorías funcionales CONC (concordancia), TPO (tiempo) y ASP (aspecto) que aparecen en el orden mencionado.

Los capítulos siguientes analizan tres procesos del español en los que intervienen los factores de orden aspectual: la construcción de participio absoluto, las impersonales con *se* y la construcción pasiva.

En lo tocante a la construcción con participio absoluto (CPA) se define primero lo que se entiende por esta construcción y el tipo de verbos que intervienen en ella. La CPA se considera como un tipo de oración subordinada adverbial sin nexos subordinantes explícitos que determinen la naturaleza lógico-semántica de su conexión con la oración a la que se adjunta (no se dan estas construcciones en oraciones simples o aisladas). La CPA se compone del participio de un verbo transitivo o inacusativo y un sintagma nominal (SN) postpuesto. La distinción entre los verbos intransitivos puros y los inacusativos reside en el hecho de que los intransitivos tienen un sujeto agente que se genera en la posición de especificador del sintagma verbal en la Estructura-P, mientras que los inacusativos expresan normalmente un proceso, por lo que un sujeto no es un agente sino un tema que ocupa la posición estructural de objeto en la Estructura-P. Los intransitivos no entran en la composición de la CPA. Los inacusativos pueden o no formar la CPA. La autora demuestra que su comportamiento depende de la categoría ASP, es decir, "el diferente comportamiento de los inacusativos depende de una restricción impuesta por el valor aspectual de la CPA sobre el valor aspectual inherente al verbo inacusativo en cuestión" (p. 74). Se trata de la (in)compatibilidad del valor aspectual del léxico de la raíz verbal (Aktionsart, según la definición supra) y el valor aspectual perfectivo del participio. Los verbos inacusativos que denotan procesos con un cambio de estado y tienen un valor terminativo admiten la CPA igual que los verbos transitivos (Ej.: "Agotado el ozono de la atmósfera, el fin de la vida en la Tierra es inminente." p. 73), los inacusativos que expresan eventos cuyo término o resultado no se menciona no pueden formar la CPA (Ej.: "\*\*Faltado el café en la posguerra, hubo que recurrir a sucedáneos." p. 73). La CPA no admite verbos imperfectivos porque se trata de un tipo de oración subordinada cuya especificación



temporal depende del predicado de la principal que la marca como anterior y exige por lo tanto la perfectividad del evento denotado por ella.

La autora examina un amplio corpus de verbos inacusativos que entran o no en la formación de las CPA. Hace una comparación con las CPA en italiano y defiende la hipótesis del nudo Sintagma Aspectual (SASP) dentro del marco del modelo que utiliza para su análisis.

Las impersonales con *se* son el tema del segundo capítulo en el que se demuestra que el mayor o menor grado de aceptabilidad de la construcción de la impersonal con *se* está relacionado con el aspecto, es decir, con la interrelación de la clase de evento que expresa el verbo (acción o proceso) y de la forma verbal (perfecta o imperfecta) en que éste aparece. La oración impersonal consta de un sujeto elíptico (categoría vacía), el morfema *se* (marca de la persona no específica — arbitraria o genérica) y un verbo en 3ª persona singular. El sujeto tiene dos interpretaciones: sujeto agente de referencia inespecífica (*alguien*) o sujeto de referencia genérica (*todo el mundo*). Los verbos que entran en la construcción de una impersonal pueden ser transitivos o intransitivos, los inacusativos no siempre pueden formar dichas construcciones. Según la autora el *se* impersonal indica, por una parte, la inespecificidad del agente cuando el evento expresa una acción, y por otra parte, la genericidad del proceso cuando el evento expresa un proceso o actividad habitual. Estas diferentes interpretaciones del sujeto de una impersonal parecen estar relacionados con la referencia aspectual de la oración. La oración aspectualmente perfectiva tiene un sujeto de referencia inespecífica que excluye al hablante. Este caso sólo es posible con verbos transitivos e intransitivos y no con verbos inacusativos (Ej.: "Se dio la orden de atacar el Líbano." "\*Se entró mucho en este bar en invierno." p. 157). En la oración aspectualmente imperfectiva el sujeto se interpreta como genérico y se da con verbos transitivos, intransitivos, inacusativos y copulativos (Ej.: "Se entra por aquí." "Se es honrado o se es un trepa." p. 157). En este caso se trata de verdades atemporales, hechos cotidianos, hechos típicos, etc.

El último capítulo se dedica al estudio de la pasiva y en él se demuestra que el aspecto determina también la aceptabilidad de la construcción pasiva en español. Es un análisis basado, como los dos anteriores, en la combinación entre la Aktionsart del verbo, la información aspectual que aporta el tiempo verbal en que se usa el verbo y el valor aspectual de los morfemas *se* y *do*.

Con respecto a la pasiva perifrástica (formada por una perífrasis verbal, ser + participio) la autora comprueba que el morfema *do* informa sobre la perfección del evento denotado por el verbo al que se afija y por lo tanto selecciona verbos perfectivos (en el sentido de la Aktionsart). Con verbos perfectivos siempre es posible una pasiva perifrástica. Si el tiempo verbal es perfectivo la construcción es plenamente aceptable (Ej.: "María es descubierta detrás de la puerta." p. 209; "Napoleón es vencido en Waterloo." *ibid.*). En principio no sería posible una pasiva perifrástica con verbos imperfectivos, sin embargo esa posibilidad, aunque no muy frecuente, existe si el auxiliar en forma perfecta perfectiviza el

evento (Ej.: "McEnroe fue temido (= llegó a ser temido) por todos los jueces mientras estuvo en activo." p. 217) y si el auxiliar en forma imperfecta, junto al verbo imperfectivo, tiene valor genérico (acción habitual o general) (Ej.: "Arantxa, desde Roland Garros, es conocida por todos los aficionados al tenis." p. 218).

La pasiva pronominal (pasiva refleja o pasiva con *se*) se construye con el sujeto en 3ª persona del singular o del plural, el morfema *se* y el verbo en forma activa que concuerda con el sujeto. La pasiva pronominal conoce menos limitaciones aspectuales que la pasiva perifrástica y se puede formar con verbos perfectivos o imperfectivos en forma perfecta o imperfecta. Las diferencias entre la construcción pasiva pronominal y la perifrástica son determinadas en gran parte por el aspecto. El *se* pasivo marca que el evento es pasivo (al igual que *do* en la pasiva perifrástica) y añade la información de que el evento es indefinido debido a su genericidad o a la inespecificidad del agente. Los predicados de tipo genérico se relacionan con la especificación aspectual de [- perfectivo]. Con ello quedaría explicada la diferencia entre una pasiva pronominal (su sujeto es vacío, indeterminado y realiza una acción o sufre un proceso) y la pasiva perifrástica cuyo sujeto es siempre un SN generado en la posición de objeto. El aspecto es importante también para explicar los casos raros pero existentes cuando una pasiva pronominal acepta el sintagma-por. En el Apéndice 2 del libro figuran ejemplos de este uso. El sintagma-por puede aparecer con algunos predicados perfectivos, pero aún en estos casos su uso es limitado (Ej.: "Se aceptó la paz por los plenipotenciarios." p. 248).

Los procesos que se estudian a lo largo de este libro son procesos en los que interviene como factor determinante la proyección sintáctica de la información relativa al aspecto. La autora hace uso de los métodos formales de la teoría actual de la gramática generativa y de numerosos datos para adentrarse en el análisis semántico-sintáctico del aspecto en español llegando a interesantes conclusiones a nivel de la aceptabilidad o no aceptabilidad de determinados tipos de construcciones. El libro está escrito de manera clara y lógica, la autora sabe llevar al lector paso a paso introduciéndolo en los aspectos más complejos del modelo de la Teoría de Rección y Ligamiento pero aún así para los no consagrados en la gramática generativa la lectura es un tanto difícil y necesita de un apoyo teórico adicional sobre este modelo lingüístico. En lo referente a la bibliografía la autora ofrece numerosos títulos relativos al aspecto, a la gramática generativa y a otros temas lingüísticos afines.

## LEXIKON DER ROMANISTISCHEN LINGUISTIK (LRL).

**Edité par Günter Holtus – Michael Metzeltin – Christian Schmitt. Volume VI,1. Aragonés/Navarro, Español, Asturiano/Leonés. Max Niemeyer Verlag, Tübingen 1992, págs. XXXVIII+708**

1. El Diccionario enciclopédico de lingüística románica (LRL) es un compendio general de todo el saber romanístico sobre la génesis, el desarrollo y el estado actual de las lenguas románicas. La obra consta de ocho volúmenes, de los cuales han aparecido, hasta ahora, los que tratan de las lenguas románicas desde el Renacimiento hasta nuestros días, con excepción del volumen reservado al gallego y portugués. Esperamos, por tanto, con gran interés la aparición del segundo volumen, dedicado al latín y al desarrollo de las lenguas románicas desde la Edad Media hasta el Renacimiento.

Sobre más de un punto, el LRL se muestra innovador, revolucionario o por lo menos sorprendente respecto a la mayoría de los manuales de lingüística románica. Así, el franco-provenzal, cuya existencia e independencia fue constatada por primera vez por G. I. Ascoli en el *Archivio Glottologico Italiano III* (1878), está incorporado al dominio francés (vol. V,1). El catalán parece tomar parte de la esfera galoromance: está tratado en el mismo volumen que el occitano. Nos sorprende también el presente volumen: al lado de español están como lenguas románicas el aragonés/navarro y el asturiano/leonés. Estamos acostumbrados a ver estas dos realidades romances como dialectos del español.

2. Por su estructura el presente volumen sustancialmente no difiere de los volúmenes sobre el italiano, corso, sardo (LRL IV) y francés (LRL V,1) que tuve ya ocasión de reseñar en la *Revue de Linguistique Romane*, respectivamente tomos 54 y 56. Pero sí en un detalle a tener en cuenta. En los dos volúmenes mencionados — lamentablemente — muchas aportaciones (en el volumen francés la mitad) están escritas en alemán. Es comprensible: la obra se escribió en un ambiente universitario alemán y está destinada, según mi opinión, sobre todo al ambiente estudiantil alemán. Con todo, como la consultarán romanistas de varios países me parece más que razonable escoger el español para tratar temas hispánicos. En nuestro volumen, de las 51 aportaciones sólo 12 están en alemán: además del capítulo introductorio sobre las lenguas de la Península Ibérica y su difusión aun *Lengua hablada y lengua escrita*, *Lengua y sexos*, *Jergas*, *Lingüística y valoración*, *Lengua y escritura*, *Antroponimia*, *Gramaticografía* y, de los capítulos sobre las áreas lingüísticas hispano-hablantes, los del español en las Islas del Caribe y sobre el leonés.

De los casi cincuenta colaboradores, y hay entre ellos verdaderos maestros de nuestra ciencia, la mitad provienen del mundo universitario hispánico e hispanoamericano. Estos datos hacen innecesarias mis excusas: mi reseña consiste en unas observaciones muy parciales, concierne a los campos que me resultan más familiares. Me empuja, más que

otro, el deseo de atraer la atención de los estudiantes de español porque les considero — el precio de los volúmenes a parte — verdaderos destinatarios del LRL.

3. El volumen está introducido por el capítulo sobre las lenguas románicas en la Península Ibérica y su difusión en la mejor tradición de Wartburg y Baldinger, claro, a distancia de decenios. En él están presentadas, sumariamente, todas las lenguas románicas de la Península y de las Américas.

Los tratados reservados al español (págs. 55-651) podrían ser agrupadas en algunas unidades más amplias:

- sonidos, sus valores, su grafía;
- formas, sus valores, su funcionamiento;
- vocablos, sus valores semánticos y estilísticos;
- toponimia y antroponimia;
- sociolingüística;
- historia de la lengua;
- áreas lingüísticas del español, dialectología, modalidades hispano-hablantes.

4. El área de fonética y fonemática presenta la situación actual con mucha claridad. Es sabido que el español, fonológicamente, posee cinco fonemas, es decir, no distingue dos fonemas en las vocales medianas. Pero, según Navarro Tomás, hay distinciones fonéticas. El autor por el contrario, basándose en sus propias investigaciones constata que las diferencias entre los grados de apertura de las vocales medianas, abiertas, cerradas, son pequeñas. Además, no se produce la pretendida distribución complementaria, es decir, no hay variantes posicionales. Son importantes las observaciones sobre realizaciones de la /s/ y sobre todo valiosas las de la entonación en español.

5. De las formas y de su funcionamiento se ocupan los capítulos bajo los títulos de flexión, morfosintaxis y sintaxis. Es decir, los de la parte central de cada gramática.

El capítulo titulado "Flexión" se ocupa de la morfología flexiva (declinación, conjugación y comparación). La presentación es exhaustiva, tradicional. Por eso no nos sorprende encontrar la clásica nomenclatura como la de *superlativo*, aunque la autora misma dice muy exactamente que el "superlativo absoluto señala una cualidad en su máximo grado sin relacionar el sustantivo en cuestión con otros sustantivos" (p. 82). Es muy probable que la lucha contra el término "superlativo" (cuando es elativo) sea una lucha contra los molinos de viento. La gran responsable es la lengua latina que, formalmente, no distinguía entre el grado más alto y el grado muy alto de una cualidad. Es curioso, en el caso del español, descuidar tal distinción; el español dispone de una gran escala para formar elativos. Piénsese al *Estaba más que rebién pagado* de Sancho (*El Quijote* I/23) y a la escena de la *dolorosísima dueñísima* (ib. II/38), cuyo ejemplo es una verdadera provocación lingüística cuando se hable de elativo. Una observación: no hay, casi, citas de obras literarias, ni hay refranes o proverbios. Parece ser que los ejemplos que arrojan luz son propios de las gramáticas y de los gramáticos.

Siempre en lo que concierne al elativo: es difícil creer que formas como *celebérrimo*, *sapientísimo* o *ubérrimo* formen parte del lenguaje coloquial, como se nos asegura en la página 82.

El capítulo "Flexión" tendría que tratar sólo el lado formal, pero es obvio que algunas veces no es posible evitar observaciones de índole semántica o del uso, es decir sintácticas. En las páginas reservadas al verbo están presentados los paradigmas verbales, hay anotaciones muy útiles sobre las alternancias vocálicas y consonánticas, sobre las diferencias en cuanto a la forma del participio, como *abstracto/abstraído*, que actualmente es también semántico. No me parece acertado el título de un sub-capítulo "Tiempos perifrásticos" ya que la autora habla de las perífrasis verbales; las cuales merecerían más de unas pocas líneas y, sobretodo, es un problema sintáctico, tratado más acertadamente en el capítulo sobre la sintaxis (p. 162). La cuestión es siempre la misma: hablando de forma, incluir o no el examen sintáctico.

Los capítulos sobre la morfosintaxis y la sintaxis se ocupan, respectivamente, del sintagma y de la oración, complementándose armónicamente. El autor del primero con su conocida maestría presenta el sintagma de manera muy original: hace distinción entre *lexía*, *torre de marfil*, y sintagma (= construcción sintáctica no memorizada), *torre de ladrillos*. La base de su tratación son las transformaciones. Claro, muy prudentemente creeríamos que cada transformación, es decir, cada alteración, por insignificante que pueda parecer, se refleja también en la alteración del significado de la enunciación: *Empezaba a llover. No me atreví a salir* puede dar *No me atreví a salir porque empezaba a llover* o *por la lluvia*. Con la subordinada explícita se expresa un matiz aspectual que le falta al sustantivo. Son valiosas las anotaciones sobre las partículas negativas, como en *puede salir/no puede salir; puede no salir/no puede no salir*.

*La a ante un objeto N<sup>2</sup>* (p. 153), es un verdadero estudio minúsculo del fenómeno. No es sólo del español, ya que lo conoce el italiano coloquial de algunas regiones y, aunque con otra preposición, el rumano. Aprendemos de este tratado que la cuestión no está resuelta del todo, o, por lo menos, que ya no es suficiente referirse únicamente al <sup>+</sup>*animado* como, en general, aprendemos en las gramáticas. El docto autor muestra con óptimos ejemplos que un papel importante lo juega la más o menos pronunciada especificidad: *tener hijos/tener dos hijos/tener a dos hijos enfermos*. Cita, para convalidar su tesis, de un mismo artículo en el ABC: *El Papa ordena nuevos sacerdotes/Juan Pablo II ordenó a once diáconos*. Están en juego, aquí, además del objeto, los diferentes paradigmas verbales.

El capítulo abunda en observaciones importantes, también de naturaleza práctica: se afirma, por ejemplo, que el *se* (genérico) no se puede combinar con el *se* reflexivo: *\*si se se levanta temprano* tiene que sonar *si uno se levanta temprano*. El italiano que tiene el mismo problema (el francés no) lo resuelve con la disimilación a distancia: *\*se si si alza di buon'ora* → *se ci si alza di buon'ora*; es posible también *se uno si alza di buon'ora*.

El autor dedicó una atención particular al sintagma adjetival; es el eterno problema de la posición del adjetivo: *la madrileña calle de Serrano*, ejemplo sólo aparentemente contrario a la regla de las buenas gramáticas: explicativo/especificativo. En este campo parece no bastante claro el paso, (p. 156), *El chico que llegó ayer es mi primo* con la proposición relativa entre comillas para el valor explicativo; un ejemplo con el sujeto en plural estaría, quizás, más claro. Son importantes también las notas sobre restricción semántica; pero, dice el autor, una sinécdoque permite *un hombre con la cara fea* y *un hombre feo de cara*, lo que no es posible en *\*una chica verde de sombrero*.

El capítulo sobre la sintaxis está reservado a la oración simple y a la oración compleja. El autor delimita, en primer lugar, la oración y la frase; ésta, sin verbo en forma personal. En tratando la diferencia entre la oración compleja, pone en evidencia que en la tradición gramatical española el término de *proposición* es igual al de *subordinada*. Se evita el término de *período*, pero se usa en el sentido que lo conoce Lope Blanch, *El concepto de oración en la lingüística española*. Están presentados también otros puntos de vista sobre la oración, como el funcionalista de la escuela de Oviedo (Alarcos Llorach).

En cuanto a la oración simple se constata muy justamente que es el sujeto el único elemento que fije su relación mediante la concordancia con el verbo (p.162). El autor pone en primer plano las perífrasis verbales: algunas sirven para expresar nociones de aspecto — preferiríamos decir de Aktionsart, de modo de acción verbal; hay otras perífrasis donde el verbo (semi)auxiliar comenta la acción verbal como en *suele pasar por aquí*, *acertó a pasar por aquí*. En tales pasos, un adverbio modal podría hacer la misma función del verbo semiauxiliar. El autor distingue, muy oportunamente, tales perífrasis de las construcciones de tipo *echar de menos* que tienen más similitud con las frases hechas. Hace, además, una útil distinción entre impersonales reflejas (incluida la oración con un verbo transitivo con complemento directo) y pasivas reflejas. El español parece ser más claro que algunas otras lenguas románicas, por poseer el acusativo preposicional: *Se oye perfectamente a los cantantes*. Otras anotaciones importantes conciernen sobretudo a la componente semántica: *X. escribe mucho*. Es más ilustrativo aun el verbo *beber* (p. 166): no cambia el sentido sólo la presencia o la falta del objeto, sino también altera el sentido la presencia o la supresión del modal como está mostrado, oportunamente, con *Alfredo bebe moderadamente/Alfredo bebe*.

En las páginas dedicadas a la oración compleja querríamos un tratado más detallado sobre el uso del subjuntivo. Se precisa, sí, que es obligatorio en las atributivas que expresan duda, posibilidad o actitud personal. Además, que con los verbos de comunicación el indicativo es general en la forma afirmativa, mientras aparecen el indicativo y subjuntivo en forma negativa por razones de estilo: *X. dijo que vendría mañana. X. no dijo que viniese mañana*. Se considera, justamente, al llamado potencial un indicativo.

En la misma página (171) hay una oración compleja problemática con el verbo *oir* (estamos por consiguiente en el área de los verbos *sentiendi et dicendi* latinos): *X. oyó abrir la puerta. X. oyó a Ana abrir la puerta*. Como la segunda oración tiene un neto olor de

*acc.c.inf.* querriamos saber, nosotros extranjeros, si una oración tal pertenece al lenguaje coloquial.

Hace falta, por lo menos para nosotros que llegamos al español de las lenguas eslavas y tenemos en la nuestra otro sistema para concórdar los paradigmas verbales, una observación sobre la concordancia de los tiempos o, dicho con la terminología latina, la *consecutio temporum*, saliente con más claridad, aunque no exclusivamente, en la subordinada objetiva. Todos los ejemplos que el autor cita (p. 170-171) respetan esas reglas; en un solo caso, *No se ha dicho que viniese/que viene*, se admite la libertad de escoger también el presente (el indicativo!). El autor se limita a precisar que "si el discurso es referido por el hablante, acomoda los tiempos", lo que no es suficiente, por cierto. No sólo porque hablan todas las gramáticas de la concordancia de los tiempos<sup>1</sup>, sino porque Gili Gaya, *Curso Superior de Sintaxis Española*, par. 220, hace observar que las reglas heredadas de las gramáticas y obras literarias latinas no son escrupulosamente observadas en español, especialmente cuando el sujeto de la subordinada es diferente al de la principal. Como este complejo de reglas, este sistema, o mejor dicho esta visión de las acciones o situaciones es común a las lenguas románicas — el rumano y algunas pocas regiones italianas, las que están en contacto con el mundo eslavo, a parte —, podemos presumir también violaciones análogas. Es curioso que el LRL IV (italiano) hace, a página 127, una pequeña anotación, mientras el LRL V (francés), no dice nada sobre este tema, a pesar del célebre juicio apodíctico de Ferdinand Brunot, *La Pensée et la Langue*, (p. 782): *Le chapitre de la concordance des temps se résume en une ligne: Il n'y en a pas.*

6. El complejo de aportaciones que podríamos englobar bajo el título de sociolingüística está precedido del capítulo sobre la pragmlingüística, la cual no está, stricto sensu, ligada a los cambios de la sociedad, supera, todavía, un análisis meramente lingüístico. La autora destaca el problema central: tener distintos los tres niveles, sintáctico, semántico, pragmático o considerar pragmática la base de los demás. En este caso se pone el problema de justificar la existencia de un nuevo ramo. Están confrontados cuatro textos literarios españoles (Antonio Machado, Jorge Guillén, Clarín, Valle Inclán). Uno de los problemas tratados exhaustivamente es el de la relación entre el emisor y el receptor. Siguiendo Bakhtine se llama en ayuda el super-destinatario; en el teatro éste es el público. No sólo en el teatro: el emisor, en general, se da cuenta de los límites receptivos del interlocutor u oyente; piénsese a la poesía infantil. Por cierto, están en juego elementos paralingüísticos: tono, timbre, ritmo, entonación más o menos intencionada. Son paralingüísticos, no extralingüísticos. Y sería difícil enumerarlos todos. ¿Qué decir, por ejemplo, de la repetición de un elemento en el discurso? Un elativo como LIBER LIBER SUM nos es conocido por Horacio. Por el contrario, una repetición como la de Antonio en la oración fúnebre *And Brutus is an honourable man (Julius Caesar, III/2)* por ser repetida tres veces aniquila la veracidad del dicho.

---

<sup>1</sup> Cf. Esbozo de la nueva gramática española de la Real Academia Española, 3.13.7.

El complejo de estudios que podemos considerar más estrictamente sociolingüísticos abarca además del estudio introductorio, *Sociolingüística*, los de *Lengua y generaciones*, *Lengua y sexos*, *Tecnolectos*, *Jergas* y también *Diglosia y poliglosia*, *Norma y lengua estándar*, *Lengua y legislación*. En el estudio introductorio se dan informes útiles y exhaustivos sobre los trabajos sociolingüísticos en España y en las Américas de habla española. En un punto querríamos disentir, parcialmente, de las opiniones de la autora, cuando dice (p. 263), aceptando la idea de Rona<sup>2</sup>, que "Los nuevos hábitos del habla se difunden desde las clases superiores a las inferiores y de las comunidades más modernas a las menos modernas". Para las lenguas románicas, la primera parte de la aserción es problemática, porque sabemos que las innovaciones lingüísticas en el paso del latín al romance llegaron siempre del latín coloquial, es decir de las capas bajas. Pero, si dicha aserción está limitada exclusivamente a la suerte del *voseo* y las oposiciones *tú-vos-usted*, la idea es indudablemente justa: en fin, se difundió en el latín tardío (¡no popular!) VOS en perjuicio de TU desde las capas altas de la sociedad. En el habla popular sería incomprensible no tutear a una sola persona.

En el capítulo *Lengua y generaciones* se insiste sobre el hecho que un estudio serio sociolingüístico no puede descuidar la edad de los encuestados. No sólo en casos obvios: sólo la generación más vieja es, eventualmente, analfabeta y por eso "más digna de fe", de habla más auténtica. Los encuestados de hoydía habían frecuentado, casi todos, la escuela, leen, siguen la TV y por esta razón el encuestado exento de influencia literaria ya no existe. Pero, los factores generacionales reaparecen de otra manera: las nuevas generaciones, hoy, están más expuestas a la influencia del inglés o del inglés de América.

En el área sociolingüística domina la aportación sobre lengua y sexos. No solamente por su extensión, (p. 276-295), sino más bien porque la autora está *engagée* en extremo.

Son las mismas ideas expresadas en el volumen del LRL dedicado al francés; la autora colaboró tratando el mismo argumento, con el mismo empeño. La situación en el mundo español es más propicia aun para las críticas (siempre en el campo lingüístico), siendo el machismo, según la convicción común y arraigada una de las características esenciales de la vida social en España. La autora inicia su tratado con una serie de informes históricos y demuestra como la mujer española sólo recientemente, sobre todo a partir de la II.<sup>a</sup> República, ha podido entrar activamente en la vida social. Claro, bajo el régimen franquista tuvo lugar una nueva reducción de sus derechos. De la mitad del siglo pasado, la autora cita (p. 276), el caso de una mujer que hizo sus estudios de derecho vestida de hombre.

La autora presenta la situación de la mujer en el arco social y cultural español como absolutamente desfavorable y apoya su tesis con ejemplos convincentes. Convidimos en pleno sus convicciones. El problema, por cierto, supera límites lingüísticos. De manera general, la vieja literatura y tradición atribuye a las mujeres la culpa de casi todo: para permanecer en el ámbito literario románico, querría recordar de la literatura italiana los

---

2 Rona, *Geografía y morfología del voseo* (1976).



*Proverbios que dicuntur super natura feminarum*, del siglo XIII, quizás el primer texto misógino en romance, donde el origen de todo mal, de cada guerra que la humanidad tuvo que sufrir se encuentra en mujer, empezando con Eva en el paraíso terrestre o Helena de Troya. Parece que los hombres, mejor dicho los varones, sean seres muy débiles.

Para volver al campo lingüístico: la desigualdad de los sexos se refleja también en los idiomas. Para no repetir lo dicho ya en la reseña del volumen sobre el francés (RLiR 56, p. 197-198), querría añadir sólo que hay casos (lingüísticos) de desigualdad en todas las lenguas, probablemente. En el latín, VIRTUS proviene sin duda de VIR: semánticamente es muy distinta de la VIRTUS de la semántica cristiana y *virtud* romance. Para encontrar el sentido originario hay que esperar el renacentista italiano Maquiavelo y su *Príncipe*: conforme a su etimología la palabra sirve para expresar la energía, el carácter inflexible, brutal.

La autora llama los acontecimientos lingüísticos "reglas gramaticales asimétricas" y ofrece ejemplos convincentes: en el léxico español hay vocablos que en forma femenina tienen un valor negativo, mientras resultan de valor positivo o por lo menos neutro en la forma masculina. El fenómeno, todavía, es general: es suficiente recordar en el griego *hetairos/hetaira* y en el francés *gars/garce*.

Pues, la variante masculina, no marcada, según parece, sirve para expresar también el femenino. En un punto el español es muy categórico: la forma masculina se usa para dar idea de la pareja: *los padres, los tíos, los hermanos, los reyes*. Este último caso no es seguido por el italiano el cual exigiría *i reali di Spagna*, mientras el plural masculino significa sólo más de uno de los reinantes. Tal uso es desconocido en las lenguas eslavas, ni lo conoce el francés. Aparte de designar las parejas, la costumbre de considerar la forma masculina como no marcada es general. Mala costumbre. Merece, por lo tanto, elogios el presente volumen del LRL ya que se lee en la página 1: *Ursprungsgebiete, Verbreitung, Sprecher(rinen)-zahl*. ¡Por desgracia!, sólo en el título.

Tercero, el eterno problema del nombre de una actividad que, estando en la forma del sustantivo, se niega o se negaba al sexo femenino: *maestro/maestra* no son y nunca eran problemáticos; ni *señor/señora, superior/superiora, doctor/doctora*, a pesar del morfema femenino no etimológico. Es posible que *médica* sea problemática y El País, hace algunos años, escribía regularmente *la primera ministro*. Es de esperar que las formas femeninas con el tiempo se impongan: *la ministra de cultura declaró* (Radio Exterior de España, Servicio mundial, noticiario, 1. IX. 1993; pronunciado tres veces).

Para no tachar de espíritu conservador toda la producción lingüística precedente: *alcaldesa* figura ya en el Diccionario de la lengua española de la Real Academia Española (16.<sup>a</sup> edición; se declara como terminada la impresión en julio de 1936): 1) Mujer del alcalde; 2) Mujer que ejerce el cargo de alcalde.

Y cuarto, para terminar, la autora halló una expresión muy apropiada con "asimetría sexual": analizando minuciosamente los grandes diccionarios españoles constata que, de ejemplo, hombre y mujer no tienen, los dos, el mismo valor connotativo. Si el Diccionario de Autoridades (1732) s.v. "mujer" dice: *Criatura racional de sexo femenino*, el Diccionario de la Real Academia Española (1984) recurre al calificativo *racional y adulto* sólo en el lema "hombre", el cual llega a la *edad viril o adulta*, mientras la mujer llega a la *edad de la pubertad* (v. páginas respectivamente 741 y 936). La asimetría sexual es visible también en fraseología: de unas cincuenta expresiones que contienen el elemento léxico "hombre" la mayoría tiene significado positivo, de tipo *hombre de pecho, ser hombre, hacerse hombre*; cuatro, en todo, son claramente negativos, como *hombre de dos caras*. Al contrario, de las once unidades fraseológicas con "mujer" sólo dos expresan algo positivo: *mujer de digo y hago, mujer de su casa*; en las demás la connotación es negativa.

La autora trata en su aportación un problema actual y eterno a la vez. Eterno, porque el problema se pone desde cuando el hombre habla. ¿Hombre? — Se pregunta ya Dante en *De vulgari eloquentia* (1305 o 1306) ¿quién habló primero, el hombre o la mujer? — Actual, porque en nuestro siglo las mujeres han alcanzado a (casi) todas las profesiones. Los grandes cambios sociales se reflejan también en la lengua. El papel de las mujeres en la vida pública es siempre más importante: casi un tercio de los autores del volumen del LRL que estamos reseñando son autoras.

7. Los capítulos sobre tecnolectos (el título en alemán es, quizás, más comprensible: Fachsprachen) y jergas presentan un subsistema en la lengua. Es decir, si todos los manuales lingüísticos han hablado siempre de términos técnicos, llamados en general cultismos, latinismos, voces cultas, los tecnicismos de las últimas décadas han invadido también el campo sintáctico: *países no alineados*. Hay que distinguir las lenguas técnicas de las jergas: éstas tienen un marcado carácter social, no sólo profesional (p. 297). Son interesantes las anotaciones sobre las influencias extranjeras en español: así, *computadora*, se nos asegura en la página 301, va siendo desplazada por el galicismo *ordenador*; claro está, en el español peninsular.

El autor hace una reseña histórica desde la época alfonsí. La más amplia es la parte dedicada al español de hoydía, donde la influencia greco-latina, aún no inmediata, es siempre actual, siendo de década a década la anglosajona, americana, la más importante en modo particular. No sorprende la ausencia de los tecnicismos y préstamos del alemán, grande en el italiano por influjo del área centroeuropea.

8. El capítulo intitulado "Diglosia y poliglosia" hace una rigurosa y justificada distinción entre bilingüismo y diglosia. Está bien presentada la situación del español que ocupa o la situación dominante frente al catalán, gallego, vasco, lenguas indígenas en Hispanoamérica, o una situación dominada como en el suroeste de los Estados Unidos. Más detalladamente, claro, tratarán los mismos problemas las partes dedicadas a las áreas hispanohablantes.

9. Etimología y léxico cuentan con aportaciones importantes. Constatamos sobre todo que también el español espera la edición de un diccionario histórico bajo la dirección de Manuel Seco. Al igual que su análogo italiano, bajo la dirección de Max Pfister, mientras el francés ya lo posee con FEW de W. v. Wartburg. El autor del capítulo, muy razonablemente, supera los límites temporales: hablando de *aitia*, uno no puede empezar con la época del Renacimiento. Además, el autor no tiene en cuenta la sola etimología inmediata; además, es importante su esfuerzo de mantener distintos los conceptos de cultismo y semicultismo (cf. *siglo*). Eventualmente, podríamos hacer una objeción al término *pseudolatinismo*; el autor lo explica: no son latinismos y helenismos originarios. Existen (y forman una inmensa mayoría) los compuestos y derivados con elementos latinos y grecolatinos. Sería mejor, quizás, hablar de iberolatinismos, francolatinismos, anglolatinismos, cuando fuera posible, porque "pseudo" podría sugerir la idea errónea que sólo por una casualidad, por ser homófono un vocablo parece de proveniencia latina. Son muy correctas las observaciones sobre los dobles, como *tilde/título*; otro gran mérito es el tener distintos no sólo préstamos y calcos, sino también calcos semánticos y calcos sintácticos.

Una atención particular se da a la creación en español, por medio de la derivación y (menos frecuentemente y limitada a la lengua técnica) de la composición. Son interesantes también algunas observaciones de menor peso, como las abreviaturas donde aprendemos, por ejemplo (p. 442), por qué uno de los trenes españoles viene llamado TALGO. Se exponen principios de etimología y si no estamos de acuerdo con el autor de que la "Etimología pueda servir para resolver problemas ortográficos", no siempre, por lo menos, estaremos plenamente de acuerdo con su idea de que la etimología, además de descubrir el origen de un vocablo, interpreta la historia cultural de una nación. Hay aportaciones lexicales prerrománicas, vocablos característicos del romance hispánico, como *catar* (Etymologiae de Isidoro forman una etapa obligatoria para toda búsqueda etimológica) o *amarillo*. Entre las aportaciones más modernas se encuentran las francesas, las inglesas y las italianas. De éstas (p. 451-452), al lado de los términos de bellas artes, de comercio y de náutica nos gustaría encontrar también los de la actividad bancaria donde figura el calco *quiebra* al lado del préstamo *bancarrota*.

10. Una pequeña parte del léxico, pequeña e importante, la forman los antropónimos y los topónimos. La historia de los nombres no es sencilla: las lenguas románicas no han heredado del latín el sistema de los tres elementos constitutivos. En la época de transición y durante largos siglos bastaba, según parece, un nombre solo para una sola persona, seguido, eventualmente, de un calificativo, del nombre del padre, del lugar o de una característica cualquiera. Desde hace siglos, la costumbre europea es la de individuar una persona por su nombre y apellido. Ahora, para nosotros extranjeros es curioso observar que el apellido en España es doble. El autor cita (p. 461), el Código civil: "Las personas son designadas por su nombre y apellidos, paterno y materno (...) apellido paterno es el primero del padre; materno, el primero de los personales de la madre aunque sea extranjera. En el Registro, uno y otro, se expresarán intercalando la copulativa y". De modo que todos los españoles

poseen dos apellidos; hay excepciones, a veces, celebérrimas, como la de Pablo Picasso (las telas antes el 1904 están firmadas también con apellido del padre).

Un segundo dato curioso, la mujer casada lleva sus propios apellidos de soltera. Lo que constituye una excepción en las demás partes de Europa en España es regla o, como dice el Código civil: "La mujer casada se designará con sus propios apellidos, aunque usare el del marido."

Se pasan en reseña nombres de pila: siendo España un país de fuerte tradición católica, no sorprende que la mayoría de ellos sean de ámbito cristiano. Si "Marías", estadísticamente, no hay tantas como, digamos, en Italia, es sólo porque en lugar de *María* se encuentra su apodo, por un normal procedimiento metonímico, quizás a causa de un tabú religioso. De aquí (María de) *Dolores, Mercedes, Carmen* (del monte de Carmelo), *Pilar, Rosario*; más de cien, dice el autor. Es útil también la lista de los hipocorísticos, en general nombres abreviados como *Concha, Pili, Lola, Quico* (p. 472).

Por todo lo visto se detecta la ausencia, en España, de nombres de proveniencia eslava. Es curioso, porque en Francia la moda de poner nombres de pila rusos surgió al empezarse a conocer la literatura rusa, a Dostoiewski, en manera particular. Esta moda parisiense, reforzada después de la primera guerra mundial por las olas de refugiados rusos, no atravesó los Pirineos.

11. Los topónimos están estrechamente ligados a los antropónimos. El LRL VI,<sup>1</sup> trata en dos capítulos, separando la toponimia española de la hispanoamericana. En el primero están presentados algunos problemas concernientes influjos fonéticos de áreas distintas del castellano, como el mozárabe en *Carabanchel* o el árabe en *Zaragoza, Játiva* (p. 477). Los topónimos interesan, a veces, a la morfosintaxis, así en los compuestos y en los que integran el nombre con el artículo.

Es de gran valor la microtoponimia, es decir, nombres de cortijos, dehesas, caminos vecinales, bosquecillos, arroyos, pozos ecc. donde se conserva más genuina la índole popular. Es que las grandes cosas, en nuestro caso los nombres de ciudades importantes, los de las arterias de una ciudad están más expuestos a los seísmos de la historia. No hay que escandalizarse: la adulación a una nueva situación política o a un personaje creído carismático en una época determinada ha dado el nombre, o parte de él, a muchos topónimos. Para recurrir a una época lejana: ¿cuántas veces aparece en los topónimos romances AUGUSTUS?

El autor nos ofrece observaciones agudas: de los cambios que datan de la época franquista, dice, muchos no se impusieron en el habla; los habitantes seguían empleando los nombres tradicionales. Me sea permitido intercalar un pequeño detalle, italiano: en Nápoles existe la arteria central que lleva el nombre de *Via Roma*. Pero la gente de Nápoles continua llamándola *Via Toledo* debido al virrey de Nápoles Pedro de Toledo (siglo XVI). ¿Qué nombre tendría, hoydía, la madrileña Granvía?

Son valiosas las anotaciones sobre las muchas deformaciones de los topónimos, debidos sobre todo a la etimología popular: *Ranosa* "sitio de ranas" llegó a ser *Reinosa*, es decir algo como "reina de las osas" (p. 477). No puedo resistir la tentación de recordar un caso análogo en la trilingüe Valcanale (región de Friuli-Venecia Julia, Italia): el topónimo esloveno *Žabnice* (*žaba* "rana"), pasado al alemán como préstamo *Seifnitz*, resulta calco semántico en la versión italiana. En vez de una traducción fiel, semánticamente menos agradable, algo como \**Camporospo* la etimología popular optó para una solución más poética, *Camporosso*.

Son significativos sociolingüísticamente los casos de tautología como en *Puente de Alcántara* o *Minas de Almadén*.

Cuando hay cambios en la toponimia, puede ocurrir lo imprevisto; léase en la página 476 la interesante historia de la lápida que decía: Plaza de Alfonso X el Sabio, antes Burro.

Una observación más: no hay muchos topónimos en *-ana* que abundan en Italia del Norte. No se trata de un sufijo cualquiera: *-ana* (en algunas partes *-ac*, *-aco* de *-ACUM* lat.) unido al nombre de persona, romano, forma el prediale (del lat. *PRAEDIUM* "propiedad de tierra") y hace patente una situación social característica en la historia.

Los topónimos hispanoamericanos tienen el valor intrínseco como indicadores de lugares determinados (p. 482); además atraen el interés lingüístico y sociolingüístico por varios motivos.

Primero, una buena parte de los topónimos son indígenas y por eso informan sobre varias áreas culturales y varias lenguas. El autor los examina detalladamente: algunos elementos toponímicos son transparentes, como *acatl* "caña", *tepetl* "montaña" (náhuatl) o *chuqui* "oro" (quechua). Otros lo son menos, para algunos la interpretación es dudosa, incierta, pero, siempre estamos en presencia de un indigenismo. El autor examinó con provecho un texto antiguo *Historia general de las Indias* de Francisco López de Gómara (Zaragoza, 1552) y constata, en la primera época colonial, que la mitad de los topónimos son indígenas o contienen un elemento indígena.

Aquí surge un problema sustancial: en los territorios biétnicos, y más ampliamente cuando dos etnias, y dos lenguas entran en contacto ¿en qué manera se forman los topónimos? Tres son las posibilidades: a) préstamo, es decir, aceptar, adaptando a su sistema morfológico el topónimo de origen extranjera; b) calco, es decir, traducir el nombre de lugar; c) escoger un nombre en la propia lengua ajeno al nombre originario en cuanto al significado y a la forma fónica. Curiosamente, la segunda posibilidad, según parece, en el período de la colonización no se realizó y, como consecuencia, no hay en toponimia ni calcos ni tautologías. ¿Eran las etnias, no sólo lingüísticamente, absolutamente extrañas entre sí? La práctica más seguida, desde Colón, era la de escoger un nombre nuevo. Las motivaciones han sido varias: aspecto físico del lugar, posición geográfica, presencia de una determinada materia, vegetación, fauna. Y la más importante

y frecuente: la personalidad del "descubridor" que se refleja en lembrarse con nostalgia de su lugar de origen, con o sin *nuevo*, o en mostrar su fe patriótica (*Española, Fernandina*; en otra parte *Filipinas*) o, absolutamente predominante, su fe religiosa: (*Pascua Florida, San Salvador, Asunción, Trinidad, Santa Fe, Santa Cruz* y muchísimos otros).

Los topónimos no se sustraen de los acontecimientos lingüísticos generalmente válidos: elipsis del elemento sustantival: (*María, reina de*) *Los Ángeles*, posición del adjetivo connotativa o denotativa: *Santo Domingo, Nueva Granada, Cabo redondo*. En cuanto a las influencias de las demás lenguas europeas es interesante la observación que los inmigrantes germánicos no aportaron muchos topónimos, mientras los italianos, numerosos, sí: *Nova Milano, Nova Bassano*. Compárese *Nova Barcelona* en Voivodina, hoy *Zrenjanin* (cf. *Linguistica XXIX*, p. 102). Sí, la denominación de este tipo es fruto de un ingenuo espíritu nacionalista, comprensible y no violento. Claro, desatiende siempre la tradición indígena, y con eso hace daño. Por suerte, no todas las aspiraciones de este tipo tuvieron éxito. Es el caso de *Cordón Marconi* (p. 483) en Patagonia, nombre propuesto por un misionero y geógrafo italiano. Existe, sí, en Italia, en la falda de los Apeninos, un *Sasso Marconi*, pero éste es el lugar natal del científico italiano.

La vida social y acontecimientos históricos son importantes en toponimia: nombres de personajes ilustres han sido siempre una fuente respetable para nombres geopolíticos. Es suficiente acordarse de *Colombia y América* (la historia es injusta), de *Bolivia*, la cual debe su nombre en reconocimiento a Simón Bolívar (1825). Una consideración científica dió el nombre al *Ecuador y Argentina*, explica el autor, en la página 492, muestra un aspecto latinizante y literario, respecto al más antiguo *Río de la Plata*.

12. Las áreas hispanohablantes están presentadas condensadamente en el capítulo de introducción y, ampliamente, en los capítulos reservados a cada una de las áreas lingüísticas: Castilla, Andalucía, Canarias, África, Estados Unidos, Islas de Caribe, México y América Central, América del Sur, Filipinas y, como colofón, "Variedades regionales del castellano en España". Es un trabajo importante de unas cien páginas.

Aquí encuentro dos problemas a los que busco respuestas.

El primero es el de judeo-español. Siendo los límites temporales del volumen el período desde el Renacimiento hasta nuestros días es comprensible que una investigación sobre, digamos, el mozárabe no tenga lugar. Mientras sí tendría lugar una sobre el judeo-español. Con sorpresa, se encuentran sólo algunas raras alusiones fragmentarias, como las del capítulo sobre la evolución lingüística interna (p. 428): "Por otro lado se encuentra el judeo-español (→476), dialecto que se ha desarrollado durante quinientos años prácticamente sin contacto alguno con el terreno originario." Lo que hace pensar que esta variante del español será examinada fuera del presente volumen. Con todo, algunas veces hay notas o alusiones al judeo-español, como en el mismo capítulo cuando se habla de la coincidencia fónica de *b/v* y se precisa que el judeo-español los distingue. Pero, se habla

del ensordecimiento de las oclusivas intervocálicas y se descuida la situación particular del judeo-español.

El judeo-español es siempre una realidad lingüística viva del español. Su aspecto lingüístico, bastante arcaico, es muy importante para la justa valoración del español de finales del siglo XV, del de Nebrija. Además, hay un lado humano. La trágica suerte de los judíos en la Península balcánica durante la segunda guerra mundial aniquiló casi la etnia sefardí la cual, manteniéndose lingüísticamente, había desarrollado una floreciente cultura. Como si no hubiese bastado la barbarie nazi, sobrevino, en Bosnia, una otra de cuya barbarie no se ve el final todavía. Algunos por suerte emprendieron su éxodo hacia Israel. ¿Quién podría saber exactamente cuántos judíos hispanohablantes se quedarán en Bosnia?<sup>3</sup>

13. El segundo problema es el del número de los hispanohablantes. En el presente volumen del LRL se leen en varias ocasiones cifras en general concordantes (de unos 400 millones), pero no en todos los autores aparecen con igual convicción. El problema no está tanto en contar los individuos hispanohablantes cuanto en delimitar el criterio. Es hispanohablante, según mi modesta opinión, quien tiene el español como lengua materna o, quizás mejor dicho, como lengua de la propia familia, lengua de su vida íntima. No es hispanohablante quien *se sirve* regularmente del español, sólo en la vida pública. Esta opinión no será, por cierto, absolutamente válida, ni siempre aplicable: hay personas que hablan con igual espontaneidad dos, quizás tres idiomas, hay incluso escritores que escriben en más de una lengua, hay también naciones o partes de una nación verdaderamente bilingües. Por ejemplo, los eslavos sorbios (en la ex-Alemania oriental) que tienen para cada significado dos significantes, uno sorbio, otro alemán; pero, sólo una de las lenguas es la lengua del individuo, una sola es la lengua del corazón; la otra es la lengua del trabajo, de la vida social. "Für die Sprecherzahl kann man grundsätzlich von den jeweiligen Einwohnerzahlen ausgehen", leemos en la página 15 y me parece un punto de partida erróneo, y peligroso. Establecer el número de los hablantes es una tarea sumamente difícil y exige una extrema circunspección. Lázaro Carreter en su *Diccionario de términos filológicos*, de ejemplo, s.v. *español* no da ningún número de hablantes: "Lengua románica nacional de España y de casi todos los pueblos que constituyeron el antiguo Imperio español. Es, pues, lengua oficial y de cultura, de unos 120 millones de personas." Bec, *Manuel pratique de philologie romane*, I (1970) juzga muy realísticamente el número de los hispanohablantes en unos 140 millones.

14. Los capítulos sobre las áreas hispanohablantes están hechos, todos, según un módulo simple y eficaz: cuadro geográfico, breve bosquejo histórico y situación lingüística actual con rasgos más destacados. Una bibliografía seleccionada permitirá al estudioso ampliar y profundizar su saber. Empiezan los estudios sobre las áreas hispanohablantes con las peninsulares. Surge en seguida el problema de nomenclatura: *español/castellano*. El LRL se sirve de manera general del término *español*. La elección está justificada ya en el

---

<sup>3</sup> Véase VERBA HISPANICA I, Alicia Knezović, *Unas características específicas del judeo-español de Sarajevo, Bosnia*.

capítulo de evolución interna: "Se prefiere aquí el término *español*; se utiliza su sinónimo *castellano* sólo donde conviene dar énfasis al contraste de este idioma con las demás hablas regionales de la Península, sea durante la Edad Media, sea en la época moderna," (p.428). Resulta algo oscura la noción del castellano como abstracción (p. 495); por el contrario, son absolutamente aceptables las palabras de Navarro Tomás, citadas en la misma página: "Una cosa es esa forma de hablar correcta y otra muy distinta la forma de hablar *castellana*, que ha avanzado, por lo menos en su evolución fonética, mucho más que la forma de hablar correcta, anclada en el modelo de la lengua literaria." La vida de los idiomas nos enseña que entre la lengua escrita, literaria y el dialecto hablado, aunque sea de gente culta, no puede existir una completa concordancia. Sírvanos el italiano como caso más claro: en el dialecto toscano del Trecento, en el siglo XIV, nacieron las grandes obras literarias. En aquel entonces, el toscano era efectivamente la lengua literaria italiana. Después, la norma literaria se quedó anclada, mientras el dialecto hablado, como tal, tuvo que cambiar en muchos rasgos lingüísticos.

Lamentamos con el autor que el ALPI, Atlas Lingüístico de la Península Ibérica, no haya llegado más allá del primer tomo, presentado con gran entusiasmo a los romanistas participantes al XI Congreso internacional de lingüística y filología románicas (Madrid, 1965). Nuestro conocimiento del castellano peninsular sería mucho más exacto, si dispusiéramos de una tal obra importante.

Están muy condensados los datos históricos esenciales del paso del castellano a lengua nacional. Con la Reconquista no se concluye una época, más bien, empieza. Hay otros puntos significativos. "Con la llegada de los Borbones y del siglo XVIII," dice el autor, "la idea de la pureza de la lengua se convierte en purismo," (p. 498). En la presentación del castellano actual se hace mención de algunas variantes fonéticas (la *è* abierta). En el capítulo de morfología y sintaxis hay observaciones interesantes sobre la mayor liberalidad del habla respecto a la lengua literaria: son aceptadas las formas femeninas como *sicóloga*, *abogada*, *médica* "a pesar de la resistencia de algunos hablantes" (p. 501). Es decir, en el habla las formas femeninas son un hecho general. Se mencionan muchas innovaciones morfosintácticas: puramente morfológica es la presión de la analogía en los paradigmas de las conjugaciones, como *crezo*, *merezo*, *conozo*; son morfosintácticas las anotaciones sobre el uso del artículo determinado, sobre la tendencia a la desaparición de los comparativos sintéticos, herencia del latín. En algunos puntos la materia sintáctica está tratada menos felizmente. Nos damos cuenta, claro, de que un diccionario enciclopédico no es ni un manual de gramática ni una historia de la lengua. Sin embargo, las seis líneas sobre la suerte del subjuntivo y la constatación de su pérdida a favor del indicativo parecen poca cosa. Porque es en el habla donde esperamos, sobre todo, los cambios lingüísticos. La sintaxis en la esfera de las áreas hispanohablantes queda siempre un poco como la Cenicienta. A pesar de algunas observaciones interesantísimas: en este capítulo, por ejemplo, las del empleo del condicional en las subordinadas condicionales donde la norma literaria, y de acuerdo con ella el habla culta, exige el subjuntivo: *Me compraría un coche si tendría dinero*. Para el habla en Andalucía, se nos asegura en la página 517, que el módulo de un período hipotético puede ser también *Si tuviera dinero, iba al cine*.



Otras observaciones sobre la sintaxis andaluza conciernen a la alteración del orden de los elementos, el adverbio modal cargado de valor negativo, falta de concordancia entre el pronombre personal átono y el sintagma a que apunta (debido a la desaparición de la *-s*): *le dan igual* "les da igual", empleos del verbo *ir* con varias preposiciones, competiciones entre *hacer* y *haber* en *hay tiempo que no lo veo*. Como, en el pronombre personal, *vosotros* no existe, hay un aparente desacuerdo en *ustedes hacéis*.

En algunas áreas lingüísticas (África, Estados Unidos) nos interesa más el lado sociolingüístico. Así leemos que en los EE.UU. hay un número considerable, 20 millones de hispanohablantes (según el censo oficial sólo 14 millones). De los cuales los más numerosos son los mexicanos como consecuencia de varias oleadas de inmigrantes. Un pequeño dato interesante: al incorporarse la región del suroeste a la Unión Americana, en 1848, había solamente unos cien mil hispanohablantes.

15. Las áreas lingüísticas hispanohablantes que más llaman la atención, es obvio, son las de la América de habla española, repartidas entre tres grandes capítulos (Islas del Caribe, México y América Central, América del Sur). Claro está, y es válido aquí como lo es en otros lugares y como lo era para el latín en la época del imperio romano: la imagen de la lengua escrita es mucho más unitaria que la de la lengua hablada, mejor dicho, de las distintas hablas regionales.

Todos los estudios de las áreas hispanohablantes son ricos en detalles sociolingüísticos. Escojamos uno: la evangelización del Nuevo mundo. Al decreto de Felipe II del 1580 sobre el establecimiento de cátedras de lenguas indias y la prohibición de la ordenación sacerdotal de quienes no supieran las lenguas autóctonas (p. 568) se contraponen la constatación del Consejo de Indias, unos quince años más tarde, de la "excesiva multiplicidad de lenguas indígenas con la consiguiente dificultad para explicar bien el catecismo".

En todos los tratados se aducen las distinciones respecto a la norma del español peninsular. Muchas veces habrá que buscar la razón en el sustrato indígena. El LRL, prudentemente, no sigue la visión exagerada de Rodolfo Lenz, el cual consideraba al chileno "el español con sonidos araucanos": el error fundamental de tales comparaciones es confrontar el habla de una región con la norma (ideal) de la variante literaria o estándar de una lengua. De todos modos, hay que tener en cuenta el sustrato indígena. En fonología, no hay duda de la influencia quechua en cuanto al sistema vocálico, reducido a sólo tres elementos, *i-a-u*. Otras veces, las variedades podrán ser atribuidas a la vivacidad de la lengua hablada y como tal sometida a inestabilidad, así *el/la calor*, *azucar*, f. (Perú); *hambre*, m. (Argentina), ecc. Los sufijos con valor afectivo son numerosos, más que en dialectos peninsulares: *mamajita*; a veces aparecen dobles, *-ito* + *-ico*: *chiquitico* (Ecuador).

Para el pronombre personal, sin ser ni obligatorio ni dominante, se registra su uso con el verbo en las interrogaciones: *¿Qué tú quieres?* (Panamá, Venezuela), *¿Por qué vos*

*querés que yo diga esto?* (Río de la Plata). Una atención particular ha sido reservada, en todos los estudios, al *voseo* y al *leísmo/loísmo*. Las observaciones sintácticas añaden nuevo material a la *Sintaxis hispanoamericana* de Kany. Es inútil decir que el campo de los problemas sintácticos es inconmesurable: la sintaxis en esta gran área exigiría un espacio mayor. Del verbo, por ejemplo, se encuentra muy poco: subjuntivos en *-se* y *-ra*, conservación del futuro hipotético (Colombia, Venezuela, Ecuador, Canarias), sustituciones por varias estructuras del futuro romance, sintético. Para el léxico, siendo imposible tratarlo ampliamente, están indicadas las tendencias más destacadas, es decir la influencia siempre más fuerte del anglosajón, sentida particularmente en las regiones limítrofes con los Estados Unidos y en sectores que por una u otra razón tenían y tienen conexiones más estrechas con el mundo angloamericano.

El examen de las áreas lingüísticas hispanoamericanas está muy oportunamente completado con un sumario de las variedades regionales del castellano en España, donde unas páginas muy interesantes están reservadas a la representación del llamado español vulgar. Con el español del Nuevo mundo se constatan muchos trechos en común.

16. Para concluir. El Diccionario enciclopédico de lingüística románica, volumen reservado al español y sus realizaciones regionales, ofrece un amplio y exhaustivo panorama del saber romanístico sobre el español desde la época del Renacimiento. A parte de algunos capítulos que más específicamente se dedican a la historia, los tratados se limitan a la situación actual. Estamos por consiguiente en plena sincronía, a pesar de que algunos autores se ven obligados para iluminar mejor su exposición a extender la presentación del problema a épocas anteriores. La tarea de una enciclopedia no es la de formular ideas nuevas, sino la de presentar el punto hasta el cual llegó nuestra ciencia en la hora actual. El LRL VI,1 responde plenamente a estas exigencias y a nuestras expectativas, estimulándonos a ampliar y profundizar nuestro saber en el marco hispánico. La riquísima bibliografía seleccionada es una guía segura. Aunque la obra es fruto de la labor de unos cincuenta hispanistas, especialistas en varias direcciones, el conjunto de la obra es sustancialmente unitario: se plantean los problemas, se presenta el estado de la investigación actual, se indican, a veces, las vías de investigaciones futuras.

El lado técnico es excelente; no hay, casi, errores tipográficos. El volumen sobre el español y toda la colección — repito, el precio a parte — llegará a ser un manual indispensable.

## FE DE ERRATAS

Pavao Tekavčić:

### LOS ELEMENTOS IBERROROMÁNICOS EN LOS *ELEMENTOS DE LINGÜÍSTICA ROMÁNICA* DE PETAR SKOK (VERBA HISPANICA, II)

Página	Errata	Corrige
82	M. Bartoli!]	M. Bartoli!]
83	y otros más cumbre, cámara, cebolla	y otros más] 'cumbre', 'cámara', 'cebolla'
84	<i>Al contrario ... naciones pequeñas</i>	"Al contrario ... naciones pequeñas"
85	<i>el español en diáspora ... su centro</i> <i>La '-a' se alivia o abaja antes de '-s'</i> <i>impresionística!]</i>	"el español en diáspora ... su centro" La "'-a' se alivia o abaja antes de '-s'" impresionística!]
86	latina, no española] prov. lonhdan	latina, no española] ) prov. lonhdan
87	<i>porque la l palatal ... de labiales</i>	"porque la l palatal ... de labiales"
88	evolucióm	evolución
89	<i>razónes</i>	<i>razones</i>
(nota 10)	<i>en la gran zona oriental de España</i>	"en la gran zona oriental de España"
90	(158-204) <i>contra la regla</i> <i>incoativo</i>	(185-204) "contra la regla" "incoativo"
(nota 12)	clase -ERE	clase -ĚRE
91	hube impessoal, pessoal, para eu comprar Es preciso añadir	<i>hube</i> <i>impessoal, pessoal,</i> <i>para eu comprar</i> [Es preciso añadir
93	<i>inclinación ... y moderna</i>	"inclinación ... y moderna"
95	obravnavane Iberoromanije	obravnave Iberoromanije



# SUMARIO

## CREACIÓN LITERARIA

Ciril Zlobec

POEMAS.....	7
-------------	---

## LITERATURA

Raquel Arias Careaga

<i>ALMA Y VIDA</i> , EL ORIGEN DE UN FRACASO HISTÓRICO .....	15
--	----

Fatma Benhamamouche

LOS HERMANOS MACHADO Y SU PRODUCCIÓN TEATRAL .....	27
--	----

Matías Escalera Cordero

"... Y EL OJO QUE LOS MIRA": LOS POEMAS DEL DUERO .....	37
---	----

Diógenes Fajardo

LA FICCIONALIZACIÓN DE LA HISTORIA EN <i>LOS PERROS DEL PARAÍSO</i> .....	47
--	----

María Jesús Franco Durán

ANFINO, EL ELOGIO DEL HUMILDE: ALREDEDOR DE <i>LA TEJEDORA DE SUEÑOS</i> DE BUERO VALLEJO .....	63
--	----

Lorenzo Martín Martín

UNAMUNO, "ABISMO DE TRAGEDIA RELIGIOSA" .....	71
---	----

Damjana Pintarič

LOS MOTIVOS ESPAÑOLES EN LOS DRAMAS DEL "CICLO ESPAÑOL" DE ANDREJ HIENG .....	77
--	----

Julio Rodríguez Puértolas

LA ESPAÑA PEREGRINA EN SU LITERATURA: UNA CULTURA TRASTERRADA .....	83
--	----

César de Vicente Hernando

EL TEXTO DE TERROR EN LA NOVELA ESPAÑOLA DEL SIGLO XIX: ESPACIOS DE CIRCULACIÓN DEL PODER.....	103
---	-----

## LINGÜÍSTICA

Mitja Skubic

- UNA METÁFORA CERVANTINA:  
*EL NORTE DE LA CABALLERÍA ANDANTE* ..... 119

## VARIA

Irene Mislej

- EL PAPEL DEL CASTELLANO EN LA REVISTA  
ESLOVENA *LA VIDA ESPIRITUAL* ..... 123

## RESEÑAS

Gloria Bautista Gutiérrez:

- REALISMO MÁGICO, COSMOS LATINOAMERICANO  
TEORÍA Y PRÁCTICA. Editorial América Latina, Santafé de Bogotá,  
D.C., edición noviembre 1991, p. 141  
(Branka Kalenić Ramšak) ..... 133

La contribución de los lingüistas españoles al

- COLOQUIO "LATIN VULGAIRE — LATIN TARDIF III"  
(Innsbruck, 2-5 IX 1991); Actas editadas por Maria Iliescu y  
Werner Marxgut, Niemeyer, Tübingen 1992  
(Pavao Tekavčić) ..... 137

Elena de Miguel Aparicio:

- EL ASPECTO EN LA SINTAXIS DEL ESPAÑOL:  
PERFECTIVIDAD E IMPERSONALIDAD, Ediciones de la  
Universidad Autónoma de Madrid, 1992, p. 264.  
(Jasmina Markič) ..... 141

LEXIKON DER ROMANISTISCHEN LINGUISTIK (LRL)

- Edité par Günter Holtus – Michael Metzeltin – Christian Schmitt.  
Volume VI, 1. *Aragonés/Navarro, Español, Asturiano/Leonés*.  
Max Niemeyer Verlag, Tübingen 1992, págs. XXXVIII+708  
(Mitja Skubic) ..... 145

- FE DE ERRATAS** ..... 161

## VERBA HISPANICA, III

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

Nasloviti vse dopise na  
Se ruega enviar toda la correspondencia a  
Mitja Skubic, Filozofska Fakulteta,  
Aškerčeva 2, 61001 Ljubljana, ESLOVENIA  
fax: +386 61 12-59-337

Se aceptan intercambios con otras revistas editadas por departamentos e  
instituciones de estudios hispánicos

Natisnila  
Imprenta  
Tiskarna PLEŠKO Ljubljana

Ljubljana, 1993

