

ISSN 0353-9660

**VERBA HISPANICA**  
**XIV**

Ljubljana, 2006

**VERBA HISPANICA  
XIV**

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

Director:	Mitja Skubic
Secretario:	Matías Escalera Cordero
Consejo de redacción:	Branka Kalenić Ramšak
	Jasmina Markič
	Barbara Pihler
	Juan Octavio Prenz
	Alejandro Rodríguez Díaz del Real
Diseño de la portada:	Maja Šabec
	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

## SREČKO KOSOVEL

Srečko Kosovel nació el 18 de marzo de 1904 en la pequeña ciudad de Sežana, en la región del Carso de Eslovenia, cuando ésta aún pertenecía al Imperio austro-húngaro. Después de la Primera Guerra Mundial y con la aparición del poder fascista en Italia, la población eslovena del Carso sufrió fuertes represalias políticas y culturales.

En 1916 se trasladó a Ljubljana para seguir estudiando en el instituto de enseñanza media. Pronto se vio involucrado en numerosas actividades literarias. Entró en contacto con Anton Podbevšek, un joven poeta futurista, con el que organizaba veladas literarias. Se inscribió en la Facultad de Filosofía de Letras de la Universidad de Ljubljana. En 1926 viajó con un grupo de literatos a Zagorje (pequeña ciudad al nordeste de Ljubljana) a participar en una velada literaria. A la mañana siguiente volvió a Ljubljana con una gripe cuyas consecuencias serían fatales. Srečko Kosovel falleció el 27 de mayo de 1926. Tenía veintidós años y apenas había publicado unos cuarenta poemas sueltos. Sin embargo, el legado de su escritura es inmenso entre poesía, artículos, reflexiones, notas, cartas, crítica, ensayo...

Kosovel había leído a los románticos y a los expresionistas alemanes y estaba al tanto de los distintos «ismos» de la literatura de vanguardia europea. Kosovel logra su sello personal próximo al constructivismo: composiciones con elementos gráficos y matemáticos de distintos tamaños, contradictorias, antagónicas, elípticas, inquietas, en estilo de telegrama, onomatopéyicas, aspirando a veces a la técnica del *collage*.

El poeta Alfonz Gspan, amigo de Kosovel, editó en 1927 una colección de sesenta poemas: *Pesmi (Poemas)*. La selección y clasificación *post mortem* de los poemarios se debe por completo al albedrío de los distintos editores. En 1931 Anton Ocvirk editó *Izbrane pesmi (Poemas selectos)*. En 1946 apareció el primer volumen de *Zbrano delo (Obras completas)* también a cargo de Anton Ocvirk. A finales de 1967 Ocvirk decidió sacar una edición especial con el título *Integrali '26 (Integrales '26)* que forman parte también del segundo volumen de sus *Obras completas* (1974).

Santiago Martín

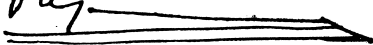
(del prólogo *Srečko Kosovel:*

*A media luz entre el día y la noche a Integrales*)

A continuación se presenta una breve selección del poemario *Integrales* (Ediciones Bassarai), traducida al español en 2005 por Santiago Martín.

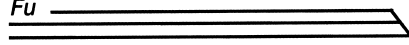
**Kons: ABC**

Ostani mrzlo, srce!  
Cinik.  
Transformator.  
Orient ekspres v Pariz na viaduktu.  
Okovi na rokah.  
Avtomobili tečejo.  
Jaz ne morem.  
Moja misel-elektrika  
je v Parizu.  
Vonj medicin  
s klinik.

*fuj*   
*Pljui, zavlačuj*  
*fuj, fuj*  
*fuj.*

**Cons: ABC**

¡Quédate frío, corazón!  
Cínico.  
Transformador.  
El Orient-Express a París en el viaducto.  
Cadenas en las muñecas.  
Pasan automóviles.  
Yo no puedo.  
Mi mente-electricidad  
está en París.  
Olor a medicinas  
de las clínicas.

*Fu*   
*Escupe, desprecia,*  
*Fu, Fu,*  
*Fu.*

Pesem št.

**X**

Strup za podgane. Pif!  
Pif, Pif, Pif, Kh.  
KH. KH. KH.  
Podgana umira na podstrešju.  
Strihnin.  
O moji mladi dnevi,  
kakor tiho sonce na podstrešju.  
Raz streho čutim dehtenje lip.  
Crk, crk, crk, crk  
crkni  
Človek  
Človek  
Človek.  
Ob 8. uri je predavanje  
o človečanskih idealih.  
Listi prinašajo slike  
bolgarskih obešencev.  
Ljudje — ?  
Čítajo in se boje Boga,  
Bog pa je na razpoloženju.

Poema n°.

**X**

Veneno para ratas. ¡Pif!  
Pif, Pif, Pif, Kh.  
KH. KH. KH.  
Una rata muere en el desván.  
Estricnina.  
Ay, mis días de joven  
como el sol callado en el desván.  
Más allá del tejado siento la fragancia de los tilos.  
Ex, ex, ex, ex  
expira  
Hombre  
Hombre  
Hombre.  
A las ocho hay una conferencia  
sobre ideales humanitarios.  
La prensa trae fotos  
de los búlgaros ahorcados.  
Personas — ¿?  
Leen y temen a Dios.  
Pero Dios está a su disposición.

## **VES SVET JE KAKOR**

### **Die graue Welt Ist blau und grün**

Ves svet je kakor  
V modrino potopljen  
Ves svet je  
Moder in zelen.

Jaz sem smehljajoča se luč  
Novemu življenju.  
Jaz ne poznam starih  
in mladih,  
vse je v meni.  
Stari in mladi,  
vsi so v meni  
z enim obrazom.  
(V sinjem lesketu  
od tihe pomladi.)  
Živeti, živeti.

## **TODO EL MUNDO PARECE**

### **Die graue Welt Ist blau und grün**

Todo el mundo parece  
sumergido en lo azul,  
todo el mundo es  
azul y verde.

Yo soy la luz que le sonrío  
a una nueva vida.  
Yo no conozco mayores  
ni jóvenes,  
todo lo llevo dentro.  
Mayores y jóvenes,  
todos los llevo dentro  
en un solo rostro.  
(En el brillo celeste  
de la silente primavera.)  
¡Vivir, vivir!

## RDEČA RAKETA

Jaz sem rdeča raketa, vžigam  
Se in gorim in ugašam.  
Joj, jaz v rdeči obleki!  
Joj, jaz s srcem rdečim!  
Joj, jaz z rdečo krvjo!  
Neutruden bežim, kakor  
da sam moram v izpolnjenje.  
In čim bolj bežim, tem bolj gorim.  
In čim bolj gorim, tem bolj trpim.  
In čim bolj trpim, hitreje ugašam.  
O, jaz, ki bi živel rad večno. In  
grem, človek rdeči, čez polje zeleno,  
nad mano po sinjem jezeru tišine  
železni oblaki, o, jaz pa grem,  
grem, človek rdeči!  
Povsod je tišina: na polju, na nebu,  
v oblakih, le jaz bežim, gorim  
s svojim ognjem pekočim in  
ne morem tišine doseči.

## UN COHETE ROJO

Yo soy un cohete rojo, me enciendo  
y ardo y me apago.  
Ay, ¡yo voy vestido de rojo!  
Ay, ¡yo llevo un corazón rojo!  
Ay, ¡yo tengo sangre roja!  
Huyo sin cansarme como  
si tuviera que cumplir conmigo mismo.  
Y cuanto más huyo, más ardo.  
Y cuanto más ardo, más sufro,  
y cuanto más sufro, antes me apago.  
Oh, yo, que me gustaría vivir para siempre. Y  
voy, hombre rojo, por el campo verde,  
encima de mí, por el lago celeste de silencio de  
nubes de hierro, oh, yo me voy,  
me voy, ¡hombre rojo!  
Por doquier hay silencio: en el campo, en el cielo,  
en las nubes, sólo yo huyo, ardo  
con mi fuego ardiente y  
no puedo alcanzar el silencio.

## **OSTRI RITMI**

Jaz sem zlomljen lok  
nekega kroga.  
In sem strta figura  
nekega kipa.  
In zamolčano mnenje  
nekoga.  
Jaz sem sila, ki jo  
je razklala ostrina.

Ko da hodim  
po oseh,  
vedno hujša mi je  
tvoja mirna bližina.

## **RITMOS AGUDOS**

Yo soy el arco roto  
de un círculo.  
Y soy la figura partida  
de una estatua.  
Y la opinión tácita  
de alguien.  
Yo soy la fuerza  
quebrada por la agudeza.

Como si anduviera  
sobre puntas,  
cada vez se me hace más dura  
tu tranquila cercanía.



## SVETILKA OB CESTI

Kaj bi bil človek, če ti je težko  
biti človek? Postani obcestna  
svetilka, ki tiha razseva  
svoj sij na človeka.  
Naj bo, kakor je, ker, kakor je,  
vedno je on s človeškim obrazom.  
Bodi mu dober, temu človeku,  
in nepristranski kakor svetilka,  
ki tiho obseva pijančev obraz  
In vagabundov in študentov  
na cesti samotni.

Bodi svetilka, če ni ti  
mogoče biti človek;  
ker težko je biti človek.  
Človek ima samo dve roki,  
pomagati pa bi moral tisočerim.  
Bodi zato obcestna svetilka,  
ki sveti tisoč veselim v obraz,  
ki sveti samotnemu, blodečemu.  
Bodi svetilka z eno lučjo,  
človek v magičnem kvadratu,  
z zeleno roko znamenja dajoč.  
Bodi svetilka, svetilka  
svetilka.

## UNA FAROLA EN LA CALLE

¿Para qué ser hombre si te es difícil  
ser hombre? Conviértete en una farola  
de la calle que en silencio extiende  
su luz sobre el hombre.  
Sea lo que fuere lo que es  
siempre es él con rostro humano.  
Sé bueno con él, con este hombre,  
e imparcial como la farola  
que alumbra en silencio el rostro del borracho  
y el de los vagabundos y estudiantes  
en una calle solitaria.

Sé una farola si no  
puedes ser hombre;  
porque es difícil ser hombre.  
El hombre sólo tiene dos manos,  
pero debería ayudar a miles.  
Sé por eso una farola de la calle  
que alumbra a miles de rostros alegres,  
que alumbra al solitario, al errante.  
Sé una farola de sólo una luz,  
sé hombre en un cuadrado mágico  
que transmite señales con su mano verde.  
Sé una farola, una farola,  
una farola.



## EL ÚLTIMO LIBRO DE CUENTOS DE JULIO CORTÁZAR: ¿REALIDAD O LITERATURA?

Cuando Julio Cortázar publica en 1982 *Deshoras* se encuentra en el final de su vida, con una extensa obra publicada que le ha convertido en uno de los renovadores de la literatura escrita en español durante el siglo XX. Las innovaciones propuestas por una novela como *Rayuela* (1963), habían dejado paso en textos posteriores a búsquedas que, si bien partían de algunos supuestos expuestos en dicha obra, ampliaban las posibilidades expresivas de la novela indagando en nuevos caminos. Es el caso de *62, modelo para armar* (1968), en lucha contra la linealidad del lenguaje para lograr un texto narrativo cuya característica principal es la simultaneidad. La aparición de *Libro de Manuel* (1973) conjugaba un creciente compromiso político con la búsqueda de una nueva retórica que permitiera la inclusión de materiales directamente tomados de la realidad y el cuestionamiento de determinadas formas de lucha de la izquierda en Hispanoamérica. Las diversas polémicas en las que participó o se vio envuelto (Collazos, 1970; Cortázar, 1970) acerca del escritor comprometido con su tiempo y la necesidad de atender a dicho compromiso desde las páginas de ficción podrían resumirse en esta declaración de principios:

Por eso, señora, le decía yo que muchos no entenderán este paseo del camaleón por la alfombra abigarrada, y eso que mi color y mi rumbo preferidos se perciben apenas se mira bien: cualquiera sabe que habito a la izquierda, sobre el rojo. Pero nunca hablaré explícitamente de ellos, a lo mejor sí, no prometo ni niego nada. Creo que hago algo mejor que eso, y que hay muchos que lo comprenden. Incluso algunos comisarios, porque nadie está irremisiblemente perdido y muchos poetas siguen escribiendo con tiza en los paredones de las comisarías del norte y del sur, del este y del oeste de la horrible, hermosa tierra (Cortázar, 1986: 328).

En cuanto a sus colecciones de cuentos, sus intereses políticos habían empezado a filtrarse de forma clara a partir de lo que supuso para el autor la escritura de un texto como «El perseguidor» (1959):

Pero cuando escribí «El perseguidor» había llegado un momento en que sentí que debía ocuparme de algo que estaba mucho más cerca de mí mismo [...], quise renunciar a toda invención y ponerme dentro de mi propio terreno personal, es decir, mirarme un poco a mí mismo. Y mirarme a mí mismo era mirar también a mi prójimo. Yo había mirado muy poco al género humano hasta que escribí «El perseguidor» (Harss, 1977: 273–274).

Este interés por «el otro» acabará desembocando en una preocupación política por el destino de América, reencontrada ahora desde París y gracias a un viaje decisivo a Cuba (Cortázar, 1994: 38–39). La aparición de cuentos como «Reunión» (*Todos los fuegos, el fuego*, 1966), «Segunda vez», «Apocalipsis en Solentiname» (*Alguien que anda por ahí*, 1977), entre otros, permite la conjunción entre literatura fantástica y compromiso

político que tanto preocupaba a Cortázar. Pero uno de los aspectos más interesantes de esta evolución literaria es el que lleva al autor a adentrarse en un camino de experimentación que le aleje cada vez más del «texto literario»:

Cada vez escribo peor desde un punto de vista estético. Me alegro, porque quizá me estoy acercando a un punto desde el cual pueda tal vez empezar a escribir como yo creo que hay que hacerlo en nuestro tiempo (Harss, 300).

Ese deseo de alejarse del artificio del lenguaje estético o literario nos conduce a esa última colección de cuentos donde Cortázar va a ensayar su última tentativa: la destrucción de lo literario para aproximarse lo más posible a lo real.

### **I. Cómo comunicarse a través de un cuento.**

Lo primero que llama la atención en el volumen de *Deshoras* es la estrecha unión que se establece con el libro de cuentos que le precede, *Queremos tanto a Glenda* (1980). El primer texto, titulado «Botella al mar», añade un subtítulo («Epílogo a un cuento») que nos sitúa en una parcela intermedia entre el ensayo y la ficción. «Botella al mar», efectivamente, no es un cuento, sino un texto que quiere establecer los estrechos lazos que entre la realidad y la creación surgen a veces, lazos ajenos a la intención del autor. En él, Cortázar explica el proceso de construcción del relato que daba título a *Queremos tanto a Glenda* y algunos detalles sobre su forma de entender la narrativa breve. Pero el significado de «Botella al mar» no es otro que la imposición de la realidad sobre la ficción, realidad que le ha obligado a escribir este epílogo:

creo que la única posibilidad de decirle esto es dirigiéndolo una vez más a quienes van a leerlo como literatura, un relato dentro de otro, una coda a algo que parecía destinado a terminar con ese perfecto cierre definitivo que para mí deben tener los buenos relatos (Cortázar, 1994 (2): 422; todas las citas por esta edición).

La segunda persona, que tanta fuerza había ido adquiriendo en las colecciones de cuentos anteriores a *Deshoras* como ejemplo de experimentación técnica, es aquí un *tú* real e individualizado, encarnado en la actriz Glenda Jackson que había inspirado aquel relato. Ella se convierte en el interlocutor de un mensaje que tiene como intermediarios a todos aquellos que lo leerán «como literatura». La posibilidad de utilizar la literatura como una forma de comunicación directa entre dos personas, destruye la convención aceptada por autores y lectores de que lo escrito y leído pertenece a un plano que no es la realidad cotidiana, aun cuando esté inspirado en ella.

Cortázar consigue en este texto anular las fronteras entre ambas parcelas al hacer coincidir a los personajes ficticios de un cuento y de una película con las personas reales que los inspiraron o con los que guardan algún parecido (Fröhlicher, 1995: 46):

En el cuento que acaba de salir en México yo la maté simbólicamente, Glenda Jackson, y en esta película usted colabora en la eliminación igualmente simbólica del autor de *Hopscotch*. Usted, como siempre, es joven y bella en la película, y su amigo es viejo y escritor como yo (p. 425).

La simetría de las ficciones establece una relación entre actriz y autor reales, una comunicación que escapa a cualquier explicación lógica; de alguna forma el cuento de «Queremos tanto a Glenda» era una botella lanzada al mar que ha encontrado una respuesta mediante el mismo procedimiento azaroso de una película. La realidad ha contestado a aquel texto ofreciendo un reflejo de espejo, es decir, invertido, en el que muere el autor de *Rayuela* con la ayuda de la actriz que había sido asesinada en el cuento. Como explica Peter Fröhlicher, la estrategia narrativa de «Botella al mar»,

se presenta como el esbozo 'en abismo' de una teoría estética según la cual la significación de un texto, lejos de estar fijada una vez por todas, se constituye en y a través de la relación con el contexto y el acto de lectura (1995, 71).

Este complemento del cuento «Queremos tanto a Glenda» no es una mera muestra del trabajo de un escritor, al contrario, es una desestabilización de una realidad que está jugando con libros y películas para responder a una propuesta lanzada por un autor, propuesta que no es otra que la de la figura, extensamente utilizada en *62, modelo para armar*, pero presente en casi todos los textos del Cortázar. Las conexiones inexplicables entre elementos dispares que componían aquella novela saltan aquí a la realidad para componer una figura en la que se ven inmersos no los personajes de una novela, sino personas reales, una actriz inglesa y un escritor argentino. El fuerte componente autobiográfico del texto supone también una ruptura con la convención literaria, como si el autor, que ya en la colección anterior había ensayado poner al descubierto sus cartas de creador de ficciones, hubiera optado por no esconderse tras un narrador ficticio para tomar la palabra directamente. Es decir, Cortázar toma la palabra cuestionando así la naturaleza ficticia de lo narrado. Esta técnica ya había sido ensayada en «Apocalipsis de Solentiname» y en cuentos anteriores como «Ahí pero dónde, cómo», intentando mantener el carácter de realidad de los hechos en los que se basaba el texto y destruyendo lo que en ellos pudiera haber de creación literaria. De alguna forma, Cortázar quería alejarse del artificio literario para no restar fuerza, bien a la denuncia, bien al dolor de la pérdida de un amigo. El salto que se produce en «Botella al mar» es que el texto que se escribe es en realidad una carta a una persona real, perdiendo cualquier rasgo creativo que pudiera falsear el mensaje.

Pero esta no es una característica exclusiva de este primer texto. En este libro prácticamente han desaparecido los juegos con el tiempo, que queda sometido a las leyes del recuerdo más que a la simultaneidad que tanto había caracterizado obras anteriores. Una excepción la puede representar «Segundo viaje». Vuelven a aparecer aquí relatos políticos, pero con una presencia mínima de lo fantástico, que sólo se puede detectar directamente en «Pesadillas», y con una función muy concreta de denuncia. La denuncia preside también un cuento como «Satarsa», claramente político, pero que utiliza un elemento recurrente en Cortázar como es el juego con el lenguaje, los palíndromos, para crear un ambiente de terror casi alegórico (véase para este cuento Sicard, 1986). El elemento autobiográfico mencionado reaparece en «La escuela de noche» para indagar el origen de la ideología totalitaria y fascista que desencadenará los sucesos que quiere reflejar «Pesadillas» y que no son otros que la represión sufrida en Argentina con la Junta Militar de 1976. La utilización del recuerdo es la clave del cuento «Deshoras» para plantear una reflexión acerca de la confusión entre realidad y literatura:

Las palabras habían vuelto a llenarse de vida y aunque mentían, aunque nada era cierto, había seguido escribiéndolas porque nombraban a Sara, a Sara viniendo por la calle, tan hermoso seguir adelante aunque fuera absurdo, escribir que había cruzado la calle con las palabras que me llevarían a encontrar a Sara y dejarme conocer, la única manera de reunirme por fin con ella y decirle la verdad, llegar hasta su mano y besarla, escuchar su voz y verle el pelo azotándole los hombros, irme con ella hacia una noche que las palabras irían llenando de sábanas y caricias (p. 480).

A través de la invención, el narrador puede hacer real un encuentro siempre anhelado y nunca sucedido. Aparece así el texto como la posibilidad de convertir en realidad el deseo, pero sólo gracias a la participación de un lector que no descubre la falsedad de este recuerdo hasta el final<sup>1</sup>.

## II. Cómo escribir un cuento que no lo es.

La distancia entre el deseo hecho realidad mediante la literatura y la realidad que no se deja atrapar por las palabras es la distancia que separa este relato del último cuento de *Deshoras*. «Diario para un cuento» ha sido calificado como «el más audaz en cuanto a la forma [...]»; es también una explicación de su poética del relato y una misteriosa y hermosa despedida» (Alazraki, 1994: 167). Cortázar no escribe un cuento en este caso, más bien lo «describe», dejando fluir libremente la corriente de la conciencia del narrador o, mejor dicho, del autor, ya que el relato no está construido, son sólo apuntes previos a su elaboración. Esto explicaría la dificultad que han establecido algunos críticos para diferenciar en el texto al autor del narrador (véase, por ejemplo Berg, 1985/1986; 329–330).

El material autobiográfico que presta la base argumental ha sido declarado por el propio Julio Cortázar en su entrevista con Omar Prego:

Yo fui efectivamente traductor público en Buenos Aires, donde tuve una oficina, y les traduje cartas a las prostitutas del Puerto que me traían las cartas que les mandaban sus marineros de diferentes lugares del mundo. [...] Como lo explico en el cuento, fue mi socio quien me dejó eso en herencia y yo lo continué por lástima, porque esas chicas eran totalmente indefensas en materia epistolar y en materia idiomática. [...] Y es también cierto, es absolutamente cierto, que en una de esas correspondencias yo me enteré de un crimen. Ahí hubo una mujer que desapareció envenenada (Prego, 1985: 38; véase también Mora Valcárcel, 1991: 301).

Sin embargo, el interés del cuento no está en la reproducción de una etapa concreta de la vida del autor, sino en el tratamiento artístico que se le da. Como venían proponiendo algunos cuentos anteriores, la realidad dentro de la ficción tiene un tratamiento diferente que la imaginación. Cuando llegamos a este último cuento, parece ser la propia realidad la que se niega a ser convertida en literatura imponiendo una escritura al texto que en todo momento está marcando las distancias, recordándole al lector que no puede identificarse con lo que lee porque no es una creación artística, es el intento de dar forma a unos recuerdos que mantienen su autonomía como realidad ocurrida cuarenta años antes.

---

<sup>1</sup> Una ampliación de los temas aquí esbozados aparecerá en breve en un volumen de la colección *Semblanzas* de Ediciones Eneida dedicado a Julio Cortázar.

Como dice el texto, «hay Anabel aunque no haya cuento» (p. 490). Sin embargo, el deseo de escribir y el proyecto de hacerlo mostrando las interferencias que rodean al escritor, el recuerdo de otros poemas, la lectura de otros textos que se intercalan (al estilo de *Rayuela*, no hay que olvidarlo) van dando forma al relato: «Finalmente, al terminar ese diario, el cuento sobre Anabel ha sido escrito, el cuento está en el diario [...], la tentativa de escribir un cuento hace el cuento, está incluido dentro de esa tentativa» (Prego, 1985: 39).

Y es cierto que, negándose en todo momento a caer en la construcción literaria de los personajes, el narrador acaba por ofrecernos, en un constante tira y afloja, la historia de Anabel, de su vida con Anabel. Para mantener la autenticidad del personaje Cortázar recurre a un poema de Poe y lo va enfrentando con la imagen de Anabel hasta darle la forma poética de la realidad. El texto de Poe dice: «It was many and many years ago, / In a kingdom by the sea, / That a maiden there lived whom you may know / By the name of Annabel Lee» (p. 489), a lo que Cortázar contesta:

–Bueno –hubiera dicho yo–, empecemos porque era una república y no un reino en ese tiempo, pero además Anabel escribía su nombre con una sola ene, sin contar que *many and many years ago* había dejado de ser una maiden, no por culpa de Edgar Allan Poe sino de un viajante de comercio de Trenque Lauquen que la desfloró a los trece años. Sin hablar de que además se llamaba Flores y no Lee, y que hubiera dicho desvirgar en vez de la otra palabra de la que desde luego no tenía idea (p. 489).

La imagen de Anabel conserva su esencia real sin dejarse transfigurar por las manipulaciones literarias. Creo que en esto reside la imposibilidad de escribir un cuento como tantos otros y es ahí donde se debe situar la referencia a Bioy Casares. Como dice Peter Fröhlicher, «la admiración profesada al comienzo del texto por la técnica narrativa de Bioy Casares da lugar a una reflexión sobre el quehacer narrativo que desemboca en una poética distinta» (1995: 184). Efectivamente, los valores de la escritura de Bioy que se destacan en el texto son los que tienen que ver con la construcción del personaje, sin una vinculación afectiva entre él y el narrador.

El distanciamiento que propone Cortázar no está en relación con lo que sucede en el texto sino con el lector que lo recibe y que no puede en ningún momento del relato obviar la presencia de un narrador que no sabe cómo hablar de Anabel, recordándole constantemente que está leyendo un texto que quiere captar la realidad pero que no es la realidad. Como se ve, es lo contrario de lo que ocurría en «Deshoras», donde la intención era utilizar al lector para demostrarle que con su credulidad se podía hacer real lo que no lo era. El juego ficticio desaparece aquí porque no hay ficción, y cuando la hay el narrador lo hace saber inmediatamente:

No me acuerdo, cómo podría *acordarme* de ese diálogo. Pero fue así, lo escribo escuchándolo, o lo invento copiándolo, o lo copio inventándolo. Preguntarse de paso si no será eso la literatura (p. 500).

Hay por tanto un deseo del autor de poner al descubierto las técnicas o los trucos que se utilizan para la construcción de un texto y es interesante que el último cuento de un escritor que ha construido tantos relatos que rozan la perfección consista en la revelación de lo que es la literatura (en un texto que además está lleno de referencias literarias que

van desde citas de fragmentos como el de Derrida hasta recuerdos de lecturas de Borges, Bioy Casares otra vez, Onetti o Huxley) y en la ausencia de ocultamiento de los recursos utilizados. La elección del diario como forma adecuada para este texto permite una introducción constante de digresiones de todo tipo y que, como decía antes, son un ejemplo de la corriente de pensamiento del autor de un texto imposible de escribir y que se increpa a sí mismo.

El diario plantea también cómo será el lenguaje de cada uno de los personajes cuando se escriba el cuento, la reproducción fiable del registro lingüístico de cada uno como expresión de su situación en el mundo; también aparece la posibilidad de trascender el destino individual apuntando hacia una verdad más general o a una denuncia de una situación que no es un problema particular. Así, para contar la primera experiencia sexual de Anabel, el narrador cuenta el caso de otra muchacha, desde el punto de vista además del hombre que abusa de ella a los catorce años. No sabemos qué le pasó exactamente a Anabel, pero no importa porque sabemos que es algo que se repite, no interesan los detalles, sino la circunstancia general que afecta a muchas mujeres. Al introducir la historia de Chola para contar el episodio de Anabel, el texto trasciende el destino individual del personaje.

A pesar de esa búsqueda del otro, el fracaso del autor del diario es haber sido incapaz de hablar de otra cosa que no sea de sí mismo. No ha podido reconstruir un mundo subterráneo donde habitaban esos otros tan ajenos a su vida. La distancia social continúa en esa imposibilidad de hablar de algo que no se conoce.

Sólo sobre lo que se conoce se puede escribir sin falsearlo, sólo sobre sí mismo puede escribir el autor; el traductor y no la prostituta (Fröhlicher, 1995: 77–81) es el verdadero tema del cuento, su alejamiento de esa realidad entrevista que no era la de su mundo de libros, novia intelectual y trabajo seguro, otro mundo en el que había miseria, odios y muertes. Esta disociación que se da en el cuento es la misma que sufría el protagonista de «El otro cielo», escindido entre dos mundos que gracias a la distancia temporal aparecían como irreconciliables (véase Barrera, 1986: 162). La sinceridad del autor al enfrentarse a todo ello le hace imposible escribir sobre Anabel, porque no puede identificarse con ella, porque no puede escribir desde la distancia, como Bioy Casares, sin falsificar esa realidad que no es la suya. En el espejo sólo él y en el texto sólo él, en un ejercicio de sinceridad ante la literatura y ante la realidad. La incapacidad para hablar de los otros es el verdadero fracaso del texto.

Así se cierra este diario y el último libro de cuentos de Julio Cortázar, volumen en el que hay una presencia de la muerte prácticamente en todos los cuentos y un abandono casi completo de la utilización de lo fantástico. Es, por otro lado, un libro que se abre y se cierra con dos textos que no son exactamente relatos ficticios, lo que marca el punto final de la evolución del autor argentino. También se caracteriza *Deshoras* por una vuelta a la infancia (para la importancia de la infancia en la obra de Cortázar véase, por ejemplo, King, 1992; Carrera, 1978: 16; Prego, 1985: 28–29. Por su parte, José P. Shafer, 1996, se ha ocupado de la presencia de los adolescentes en los cuentos de Cortázar), pero no como nostalgia, sino como prueba de una conciencia histórica que explica la actualidad argentina de 1980 desde el pasado que se estaba fraguando en los años treinta: «Es evidente que lo que, para Cortázar, es *realidad* se va anclando en un terreno que es cada vez menos el de la especulación abstracta y cada vez más el de la historia» (Sicard, 1985/1986, 247).



### III. La cuentística de Julio Cortázar: algunas conclusiones.

Después de esta rápida visión sobre el último libro de cuentos de Julio Cortázar se puede observar que una distancia enorme separa su primer volumen publicado, *Bestiario*, de *Deshoras*, incluso creo que este último libro supone una negación de algunas de las técnicas utilizadas en 1951 y en algunos volúmenes posteriores. La perfección formal de los primeros cuentos o de la colección *Las armas secretas* va siendo sustituida por una reflexión sobre el texto narrativo que es incluida dentro del cuento en vez de expresarse en un escrito teórico sobre el tema. Creo que en buena medida esta reflexión va destinada a lograr una participación del lector, cada vez más del lado del escritor y no como mero receptor. En este aspecto se mantienen las tesis que el autor había expresado para *Rayuela* en 1963 al referirse al

propósito agresivo con respecto al lector de novelas. Yo creo que un escritor que merezca este nombre debe hacer lo que esté a su alcance para favorecer una 'mutación' del lector, luchar contra la pasividad del asimilador de novelas y cuentos, contra esa tendencia a preferir productos premasticados. La renovación formal de la novela [...] debe apuntar a la creación de un lector tan activo y batallador como el novelista mismo (Schneider, 1963: 25).

Este distanciamiento implica también un gradual abandono de lo fantástico, que si bien no desaparece totalmente como demuestra un cuento de la última colección, «Segundo viaje», sí se convierte en un recurso marginal. En *Bestiario* todos los relatos eran claramente fantásticos, de acuerdo con la concepción de lo fantástico expresada por Cortázar en diversas ocasiones. Sin embargo, relatos como «Los buenos servicios» o «El perseguidor», pertenecientes a *Las armas secretas*, rompían esa construcción. *Final del juego* conjugaba relatos claramente fantásticos con otros en los que primaba el trabajo con el texto, consiguiendo muchas veces que una dimensión se introdujera en la otra, como propone «Continuidad de los parques». Ese abandono de lo fantástico para suscitar la inquietud en el lector es creciente, siendo sustituido por otros elementos de mayor complejidad textual como el cuestionamiento de la figura del narrador o su total desaparición en algunos cuentos.

Una de las variaciones más llamativas es la aparición de textos comprometidos con el contexto histórico del autor. «Reunión» en *Todos los fuegos el fuego* es el primero de ellos, y se observa un concienzudo trabajo de Cortázar sobre este tema que le lleva a conseguir relatos de una gran perfección formal a la vez que muy novedosos en las técnicas narrativas utilizadas, pero sin abandonar el tema comprometido, poniendo en práctica su teoría de que la revolución debe darse en todos los planos de la creación y no sólo en el temático. Ejemplos son «Graffiti», «Satarsa» o «Pesadillas». Estos textos políticos suponen la introducción consciente de la realidad en la literatura y de una realidad conocida por el lector. Es probable que esta tendencia explique la cada vez mayor cantidad de cuentos que se preocupan de las relaciones entre ficción, literatura y realidad, como hemos visto en *Deshoras*, pero también en textos anteriores.

Por otro lado, hay que destacar la incansable búsqueda de formas expresivas cada vez más atrevidas, incluso llegando a atentar contra la norma lingüística para forzar al lenguaje a dar cuenta de una realidad que es simultánea y plural, y que por tanto no puede ser descrita desde una perspectiva única ni desde un solo discurso. Dentro de este aspecto se puede incluir la introducción del cuento dentro del cuento, que no aparecía en su

primera colección y que va adquiriendo un protagonismo cada vez mayor en relación con la reflexión textual que introducen relatos como «La salud de los enfermos», «Sobremesa» y posteriormente «Liliana llorando» o «Historias que me cuento».

Un aspecto que también marca la evolución es la ampliación del bestiario que se había iniciado en 1951 con un tigre, unos conejos, alguna que otra cucaracha y las manuscipias. Cada colección de cuentos va añadiendo algún ejemplar a ese zoológico que, a través de una serie de comportamientos prefijados por el instinto o por un ordenamiento que se escapa a la explicación lógica, parece dar cuenta de un universo terrorífico. Peces que absorben a quien los contempla, caballos invasores de una intimidad amurallada por la rutina, polillas, gatos, vampiros, arañas, peces y multitud de insectos, y por supuesto las ratas. Este mundo animal esparcido por los cuentos es siempre amenazador, pero además es fácil observar que se establece una relación cada vez más intensa entre seres humanos y animales hasta llegar a una identificación entre militares y ratas, mujeres y arañas, o mujeres y gatos. Tanto es así que dentro del catálogo de criaturas que desfilan por las ficciones de Cortázar se puede incluir a los golpistas de tantos países iberoamericanos, dictadores y torturadores que actúan guiados por un irracionalismo bestial tan ciego como el instinto animal.

En resumen, se puede afirmar que los cuentos de Julio Cortázar van buscando una problematización cada vez mayor del acto de la escritura. La construcción de los relatos ensaya la anulación de la figura del narrador y del autor, dejando hablar a todos los personajes y permitiendo así que el texto se vaya construyendo solo. Todo esto nos lleva a ese último relato que no lo es, una serie de apuntes para construir un cuento, una reflexión sobre el acto de la escritura que implica también al lector como quiso siempre hacer Cortázar. En palabras de Evelyn Picon Garfield, «la liquidación del distingo genérico» es un ejemplo de modernidad que caracteriza a esos escritores que «al intentar revolucionar su expresión, vinculan ética y estética, la crítica de su sociedad y de su literatura» (1988/1989, 148 y 155).

El último relato que Julio Cortázar dejó a sus lectores es el triunfo de la realidad sobre la ficción y la demostración de que la forma elegida tenía que corresponderse exactamente con la temática del texto. La realidad es vida y la vida no puede ser apresada por las palabras; para dar cuenta de ella con honestidad deben buscarse nuevos caminos expresivos, incluidos aquellos que acaban con las formas narrativas tradicionales, destruyendo el texto y, sin embargo, creando una historia auténtica.

## BIBLIOGRAFÍA

- Alazraki, Jaime (1994): «Los últimos cuentos: *Deshoras*». En: *Hacia Cortázar: aproximaciones a su obra*. Barcelona: Anthropos, 141–172.
- Barrera, Trinidad (1986): «Los mecanismos discursivos de 'Diario para un cuento'» En: *Lo lúdico y lo fantástico en la obra de Cortázar II*. Madrid: Fundamentos, 155–165.
- Berg, Walter Bruno (1985–1986): «De convergencias, confesiones y confesores ('Diario para un cuento')». En: *Inti*, 22/23, 327–336.
- Carrera, Gustavo Luis (1978): *Nuevas viejas preguntas a Julio Cortázar*. Caracas: Facultad de Humanidades y Educación, Universidad Central de Venezuela.

- Collazos, Óscar, Julio Cortázar y Mario Vargas Llosa (1970): *Literatura en la revolución y revolución en la literatura*. México: Siglo XXI.
- Cortázar, Julio (1970): «Viaje alrededor de una mesa». En: *Triunfo*, 426, 10–14.
- Cortázar, Julio (1986): *Último round*. Madrid: Siglo XXI.
- Cortázar, Julio (1994) (1): «Carta a Roberto Fernández Retamar. Sobre la situación del intelectual latinoamericano». En: *Obra crítica*. Vol. 3. Madrid: Alfaguara, 38–39.
- Cortázar, Julio (1994) (2): *Cuentos completos*. Vol. 2. Madrid: Alfaguara.
- Fröhlicher, Peter (1995): *La mirada recíproca. Estudios sobre los últimos cuentos de Julio Cortázar*. Zárich: Peter Lang.
- Harss, Luis (1977): *Los nuestros*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.
- King, Sarah E. (1992): *The Magical and the Monstrous. Two Faces of the Child-Figure in the Fiction of Julio Cortázar and José Donoso*. Nueva York–Londres: Garland Publishing.
- Mora Valcárcel, Carmen de (1991): «El narcisismo del texto en 'Las babas del diablo'». En: *El relato fantástico en España e hispanoamérica*. Enriqueta Morillas Ventura (ed.). Madrid: Siruela, 293–303.
- Picon Garfiel, Evelyn (1988–1989): «Modelo moderno para armar». En: *Explicación de Textos Literarios*, 1/2, 139–155.
- Prego, Omar (1985): *La fascinación de las palabras*. Barcelona: Muchnik.
- Schneider, Luis Mario (1963): «Julio Cortázar». En: *Revista de la Universidad de México*, 9, 24–25.
- Sicard, Alain (1985–1986): «Utopía y compromiso (poética y política de Julio Cortázar)». En: *Inti*, 22/23, 247–254.
- Sicard, Alain (1986): «Satarsa: (M)atar a la rata». En: *Lo lúdico y lo fantástico en la obra de Cortázar II*. Madrid: Fundamentos, 191–195.

## ZADNJA KNJIGA ZGODB JULIA CORTÁZARJA: RESNIČNOST ALI LITERATURA?

Zgradba zgod Julia Cortázarja eksperimentira z razveljavljanjem lika pripovedovalca in avtorja, tako da pusti govoriti vsem osebam in s tem dopusti, da se besedilo gradi samo. Takšni postopki nas pripeljejo do zadnje zgodbe, ki to ni – je le sklop zapiskov za sestavo zgodbe, razmišljanje o dejanju pisanja, ki implicira tudi bralca, kar je Cortázar vedno želel doseči. To besedilo je primer sodobnosti, značilne za pisatelje, ki »s tem, ko poskušajo revolucionirati svoj literarni način, povežejo etiko in estetiko, kritiko svoje družbe in svoje literature«. Zadnja zgodba, ki jo je Cortázar zapustil bralcem, je zmagoslavje resničnosti nad fikcijo in dokaz, da se je morala izbrana oblika natančno ujeti s tematiko besedila. Besede ne morejo uklešliti življenja; kdor želi pošteno pripovedovati o njem, mora iskati nove izrazne poti, tudi takšne, ki preklicujejo tradicionalne pripovedne oblike in uničijo besedilo, a ustvarijo pristno zgodbo.



## EL IMPACTO BURGUÉS Y LA AMBIGÜEDAD DE LOS LINAJES DE MELIBEA Y CALISTO

*Observando las páginas de estas novelas  
sentí que me estaba dedicando a la genética y  
no a los textos literarios.*  
Dubravka Ugrešić

### 1. La cuestión de los linajes: ambigüedad y contradicciones

El linaje, como eje de la problemática social que envuelve *La Celestina*, parece articular el texto desde su principio mismo. No hay que esperar siquiera a que se abra el telón<sup>1</sup> ni que los personajes tomen la palabra para reconocer las ambigüedades y contradicciones que se presentan en torno a los linajes de Melibea y Calisto. Ya en el «Argumento general»<sup>2</sup>, que a modo de sinopsis expone lo que va a suceder en la obra, se dice lo siguiente:

Calisto de *noble linaje*, de claro ingenio, de gentil disposición, de linda crianza, dotado de muchas gracias, de *estado mediano*. Fue preso en amor de Melibea, muger moça, muy generosa, de *alta y serenísima sangre*, sublimada en *próspero estado*, una sola heredera a su padre Peblerio, y de su madre Alisa muy amada («Argumento»: 109. La cursiva es mía).

El fragmento sacado a colación nos presenta a Calisto como hombre de «noble linaje» y de «estado mediano». El texto está reproduciendo dos categorizadores sociales dialécticamente opuestos: sangre y dinero. Su coexistencia representa la consecución de la matriz ideológica de la transición, es decir, la contradicción entre una «nobleza feudalizante [que] ocupa la hegemonía, pero no el funcionamiento objetivo de base» (Rodríguez, 1990: 48). Consiguientemente, Calisto pertenecería a la nobleza: su sangre determinaría su posición social en la superestructura, pero, en las nuevas relaciones de base, donde rige ahora el dinero, sólo sería un miembro de mediocre poder económico. La pertenencia de Melibea a la nobleza estaría legitimada por su «serenísima sangre», aunque no así su «próspero estado», noción que únicamente se puede constituir en un marco ideológico burgués. La familia de Melibea es un claro producto de la transición, donde los nobles se «emparentan con

---

<sup>1</sup> No me conciernen ahora las cuestiones que incumban al género de la obra. Aunque su éxito de difusión de auténtico *best-seller* bien pudiera ser una prueba de su no-representabilidad. Esto, más las consideraciones que trata Bajtín –cronotopo, dialogía, parodia, etc.– acerca de la novela, parece mostrar el carácter novelístico de la obra de Rojas.

<sup>2</sup> Tampoco puedo entrar ahora en la discusión de si los argumentos pertenecen al impresor o a Rojas. Para ello, ver Gilman (1955). El propio Rojas, en el prólogo, critica la libertad con que los impresores modificaron su texto y añadieron este tipo de cosas. Pero la palabra de Rojas no es fiable. Cabe poner en duda lo que dice Rojas acerca de la autoría y la moralidad de la obra; todo ello responde a juegos típicos de las obras medievales. Al margen del debate sobre la autoría de los argumentos, quiero resaltar únicamente que el único hecho objetivo es que forman parte del texto y, como tal, es nuestro deber tenerlos en cuenta en el análisis.

los grandes patricios de la ciudad y forman con ellos una aristocracia mercantil exclusiva» (Von Martin, 1932: 24).

En un sentido estrictamente económico, pues, Calisto sería inferior a Melibea, pero ambos serían iguales en linaje. Pero la complejidad del texto celestinesco nos impide llegar a conclusiones taxativas ya que, según parece, Calisto no puede justificar su posición social mediante su linaje, ya que el texto no presenta «ninguna alusión militar que le afecte, y, en sustitución de ello, demuestra ostensiblemente su ocio, practicando actividades o deportes meramente gratuitos –la caza, el paseo a caballo, el juego, el amor» (Maravall, 1986: 37). Con esto, concluye Maravall que, en desacuerdo con las palabras del «Argumento general», Calisto respondería a la figura del joven miembro de la clase ociosa, esto es, «un personaje cuya procedencia está en la alta burguesía, [pero] que adoptan formas de vida de los nobles» (1986: 44).

El origen burgués de Calisto parece evidenciarse mediante sus conversaciones con Sempronio. Las palabras del criado son siempre una segregación de la matriz ideológica burguesa. Sempronio reproduce la ideología de la individualidad burguesa, desechando asimismo la noción feudal del linaje:

la nobleza es una alabanza que proviene de los merecimientos y antigüedad de los padres; yo digo que la *agena luz nunca te hará claro si la propia no tienes*. E por tanto, no te estimes en la claridad de tu padre, que tan *magnífico* fue, sino en la tuya (II, 1: 139. La cursiva es mía).

El «claro linaje» de Calisto es inexistente en tanto que no sirve para nada, porque en la nueva infraestructura social el linaje empieza en el *yo*, en las propias obras. Para ello el criado le remite a su genealogía que, causalmente, se detiene en su padre. Y, efectivamente, su padre fue *magnífico*, es decir, un nuevo rico que hace de la riqueza nuevo título social al margen de la categorización sanguínea. Pero, entonces, ¿qué hacemos con su «estado mediano»? Es probable que la riqueza de Calisto haya disminuido debido a su afán de ostentación. De hecho, tras pagar «cient monedas» (II, 1: 139) a Celestina como salario de su trabajo de mediadora con Melibea, Pármene anuncia que «en casa se havrán de ayunar estas franquezas» (141). Su estado medio pone a Calisto, por lo tanto, en un aprieto económico al realizar el pago. No es casualidad, por lo tanto, que el siguiente pago sea un manto (VI: 177) y una cadena de oro (XI, 2: 226), es decir, no producto de riqueza actual y movable (dinero), de la cual parece carecer, sino el resultado de una riqueza heredada. La crisis económica de Calisto le hace incluso transformar sus posesiones familiares en mercancía. Calisto consiguientemente sería miembro de una familia burguesa arruinada. La ociosidad es contraproducente. La frustración por su nuevo estado le lleva a ostentar sus antiguas rentas como si estas no hubieran mudado. Calisto se tambalea entre dos sociedades cuyos medios de producción son radicalmente distintos.

El linaje de Calisto está continuamente cuestionado. La culminación de esta confusión procede de nuevo de las palabras de Sempronio. El criado trae al presente las sombras del pasado que oscurecen la fama de su amo. Me refiero a «lo de [su] abuela con el ximio» (I, 2: 17) que, como anota Rodríguez Puértolas en su edición (1996: 117.35), la falta de reacción del amo ante la impertinencia del criado bien pudiera ser prueba clara de los «orígenes poco limpios de Calisto». Sus orígenes parecen pesarle, igualmente, cuando se contraponen a Melibea y se cuestiona si es digno amante de tan alta señora. Pero Sempronio responde lo siguiente: «Lo primero eres hombre, y de claro in-

genio; y más, a quien la natura dotó de los mejores bienes que tuvo, conviene a saber: hermosura, gracia, grandeza de miembros, fuerza, ligereza» (I, 2: 118). En opinión de Julio Rodríguez Puértolas «la clave de los *linajes* de la obra hay que buscarla en ciertas palabras del criado Sempronio» dado su «papel de hombre experimentado que representa, en contraste con la juventud de Pármeno» (1972: 212). Y añade el profesor Rodríguez Puértolas, para afianzar su tesis, que «Sempronio, en la enumeración de las cualidades de su amo, no se ha referido al linaje o a la familia» (231). Basándonos en las palabras de Sempronio parece improbable aceptar que Calisto posea un claro linaje. Y esto se hace más evidente cuando Calisto, por su lado, inicia «sus elogios de Melibea delimitando bien distintamente su linaje noble y antiguo» (Rodríguez Puértolas, 1972: 231):

CAL. – [...] Y en todo esto que me has gloriado, Sempronio, sin proporción ni comparación se avanta Melibea. Miras la nobleza y la antigüedad de su linaje, el grandísimo patrimonio, el excelentísimo ingenio, las resplandecientes virtudes, la altitud y inefable gracia, la soberana hermosura, de la qual te ruego me dexes hablar un poco porque haya algún refriego (I, 2: 118).

Calisto resalta su patrimonio, su ingenio y sus virtudes, es decir, su pertenencia a la nueva clase burguesa. La virtud, el ingenio y el dinero se establecen como nueva calificación social al margen de la herencia sanguínea de la estructura organicista. Efectivamente el ingenio funciona

como expresión más alta, que sólo podía producirse en un terreno burgués de una conciencia independiente, que descansaba puramente en la fuerza y dotes del individuo, en sentimientos de potencia y de libertad (Von Martin, 1932: 44).

Así como la virtud es el

atributo de un hombre grande, de un nuevo tipo de hombre, que sólo podía ser grande pisoteando, audaz, los cadáveres de la tradición moral y religiosa, y que poseía un tenebroso sentido de su propia superioridad, que era la base de toda su actuación (31).

Pero también se hace explícito aquí el linaje de Melibea. Pero, ¿son fiables las palabras de Calisto? Calisto se está construyendo como personaje literario. Calisto necesita creer que Melibea es superior a él para poder mantener con ella una relación amoroso-sexual fuera del convencionalismo de la época (es decir, vivir una historia según el modelo del amor cortés); para ello tiene que encontrar –y acaso inventar– diferencias estamentales. Calisto debe sentirse inferior, creer en la imposibilidad material del amor para seguir jugando. Por eso deifica a Melibea. Los tópicos del amor cortés convierten a Melibea, en boca de Calisto, en perfecta señora, de la cual el amante sólo puede esperar ser su vasallo. Por eso es muy significativo el aparte de Sempronio ante la exaltación del linaje de Melibea por parte de Calisto: «¡Qué mentiras, y qué locuras dirá agora este cautivo de mi amo!» (I, 2: 119). Si como afirmaba Julio Rodríguez Puértolas debemos fiarnos, por encima de todo, de las palabras de Sempronio, las de éste ahora son una muestra de que todo lo que dice su amo –aun lo del linaje de Melibea– puede ser puesto en duda.

La organización feudal era transparente: el papel social de cada individuo estaba bien delimitado. La infraestructura burguesa –que permite la permeabilidad social– dificulta la

identificación estamental. Esto explica la confusión del texto. Y son las palabras finales de Melibea las que terminan por confundirlo todo. Desde lo alto de la torre, instantes antes de lanzarse al vacío, cuenta a su padre la historia de amor que la impulsa al suicidio, concluyendo en lo siguiente: «Muchos días son passados, padre mío, que penava por mi amor un cavallero que se llamava Calisto, el qual tú bien conociste. Conociste asimismo sus padres y claro linaje» (XX, 4: 296). La confesión de Melibea parece muy significativa. Otis H. Green parte de estas palabras para afirmar que «en el texto no hay ninguna indicación de ninguna barrera social efectiva» y que el hecho de que «Calisto la ponga por encima de sí es parte de la humildad cortesana» (en Deyermond, 1980: 504). Es cierto, como ya he mencionado aquí, que Calisto se muestra inferior a Melibea con tal de adecuar su amor al código cortesano, pero, mostrándome en desacuerdo con Green, creo que no es posible afirmar que no haya en el texto ninguna indicación social que impida el encuentro entre los amantes. La obra presenta claras contradicciones en torno a los linajes de la pareja. Si no es posible identificar sus linajes, ¿cómo vamos a reconocer la igualdad social? Todo está confuso. Además, ¿son una prueba de la igualdad social las palabras de Melibea o solamente funcionan como mera justificación? Melibea debe hacer creer a su padre que su relación amorosa no era un signo de corrupción social. Para ello, Melibea y Calisto deben responder al mismo linaje: su relación debe ser producto de la teoría descendente donde cada individuo cumple con el rol impuesto desde el cielo. Desde esta óptica sólo serían lícitas las relaciones amorosas entre iguales en linaje. Y quizá sea esto lo que lleva a Melibea a afirmar el «claro linaje» de Calisto.

Pero sobre el linaje de Melibea –y de Pleberio consiguientemente– todavía hay un punto de confusión. En su planto final, Pleberio dice algo crucial: «¿Para quién edifique torres? ¿Para quién adquirí honras? ¿Para quién planté árboles? ¿Para quién fabriqué navíos?» (XXI: 300). Pleberio nos está hablando, indirectamente, de su posición en el mundo. Pertenece a la nueva clase burguesa: su oficio es el comercio y la construcción. Pero, ¿qué es eso de adquirir honras? ¿Las honras no proceden del linaje? Aquí Pleberio está dejando constancia de que él también es culpable de esta confusión social. Su honra fue comprada por dinero. La «alta y serenísima sangre» encuentra su motivo en las nuevas relaciones sociales. Entonces, considerar que la sangre de Melibea es limpia, es también un asunto que se presta a discusión.

Y Celestina, ¿qué dice de todo esto? De entrada se refiere a Melibea como «donzella graciosa y de alto linaje» (IV, 5: 159). Pero, del mismo modo, dice que Calisto es «un cavallero mancebo, gentilhombre de clara sangre» (160). Por lo tanto, para Celestina no cabe duda de que ambos personajes pertenecen a la nobleza, lo cual será reforzado después por Sempronio –que vuelve a contradecirse– al afirmar que «Calisto es cavallero, Melibea fijadalgo; assí que los nacidos por linaje escogidos búscanse unos a otros» (IX, 2: 208). La sangre actúa como un imán que atrae a los amantes iguales en linaje. Por el contrario supondría tergiversar el orden social.

Pero no nos debemos asir a las palabrillas de la vieja. La infraestructura burguesa produce la noción de sujeto libre y, por lo tanto, la ideología de la libertad. La libertad burguesa, al desvincular al sujeto del amo y la tierra, le provoca un sentimiento de desamparo y soledad. Esto es, alienación. Para ello los sujetos libres tendrán que relacionarse entre sí y buscar amparo en la comunicación. Por lo tanto, «vivir [será] comunicarse con otros hombres: la palabra, un medio imprescindible para ello» (Rodríguez Puértolas *et al.*, 1978: 91). Pero esta es la gran mentira de la burguesía. La libertad se convertirá en un nuevo aparato de explotación y dominación, que legitimará una nueva lucha de clases,



así como la comunicación se establecerá según códigos mercantiles. Vivir será ganancia, por lo tanto. Habrá, consiguientemente, un problema de comunicación en *La Celestina*, ya que la palabra «utilizada perversamente, desvirtuada [se convertirá] no en un instrumento de comunicación auténtica, sino de confusión y de engaño» (Rodríguez Puértolas, 1976: 54). La comunicación y la amistad resultan imposibles cuando la palabra está manipulada ideológicamente<sup>3</sup>. Por eso no nos podemos fiar de las palabras de Celestina. La alcahueta ha transformado en capital vendible a los amantes. Celestina posee un producto que debe vender. Para ello debe adornar la mercancía. Celestina es consciente de que el amor no podrá materializarse con éxito si los amantes pertenecen a estamentos o castas distintos. La sociedad impone sus convencionalismos. Para que la transacción se produzca, Celestina tiene que hacer creer a Melibea que Calisto es de alto nacimiento para que las consecuencias del amor privado sean menores. Para Calisto, asimismo, Melibea será limpia de sangre para poder reproducir fielmente el esquema del amor cortés, juego al que se presta el incondicional fetichismo de Calisto. Celestina probablemente no sabe con certeza cuál es el linaje de cada uno –la sociedad ha perdido la transparencia– pero eso a ella no le importa: se trata de decir lo que le conviene, lo que resulta productivo.

En cualquier caso está todo muy confuso. En la sociedad celestinesca nadie sabe quién es quién. En el feudalismo todo era público en tanto que no existía la noción de espacio privado como legitimador del orden social. La aparición de las relaciones burguesas de base hace que se pierda la transparencia del espacio público y este empiece a ser cuestionado. La jerarquía organicista, sustentada en el linaje, pierde su sentido en una sociedad donde el dinero y la propia fuerza de trabajo –esto es, lo privado– son capaces de adquirir riquezas superiores a las del linaje. Riquezas que incluso pueden comprar sangre, honra, nobleza. La transparencia se ha perdido y ya nadie sabe quién es quién. Por eso se tiene que andar con pies de plomo en esta esfera pública reinventada para no caer bajo sospecha. Así se lo recomienda Sempronio a Calisto. Vamos a verlo:

SEM. – Señor, mira que tu estada es dar a todo el mundo que decir. Por Dios, *que huygas de ser traído en lenguas*, que al muy devoto llaman ypócrita. ¿Qué dirán sino que andas royendo los sanctos? Si pasión tienes, *súfrela en tu casa*; no te sienta la tierra. No descubras tu pena a los estraños, pues está en manos al pandero que lo sabrá bien tañer (XI, 2: 225. La cursiva es mía.).

El espacio público ha cobrado una dimensión radicalmente distinta. Toda ostentación, ahora, se señala como equívoca. El ir demasiado a la iglesia puede ser síntoma de disimulo para alguien que pertenece a una religión que no sea la cristiana, como la vestimenta ostentosa puede ser prueba del vacío de la propia casa, como le sucede al escudero de *El Lazarillo* (Ver Rodríguez, 2001: 158–161). Hay que huir de ser traído en lenguas para que no se cuestione la propia vida. El espacio público ahora, desde la matriz ideológica

<sup>3</sup> De hecho el trágico desenlace de la obra parte de la imposibilidad de establecer lazos de amistad en una sociedad donde «todo lo puede el dinero» (IX, 2: 208). Se advierte en la obra que «sobre el dinero no hay amistad» (XII, 8: 239), simplemente cosificación. Una vez la mercancía –Melibea– ya se ha vendido a su comprador –Calisto– los criados quieren cobrar la parte que les corresponde, como así habían pactado con la alcahueta. Pero Celestina se niega. Ciertamente, Pármemo y Sempronio se han «asido a una palabrilla» (241). Frente al mundo feudal donde los contratos estaban legitimados por la palabra oral, en el incipiente mundo burgués, que se está empezando a burocratizar, la palabra que no se halle por escrito no tiene ningún vigor legal.

burguesa, sólo puede estar legitimado desde el propio ámbito privado. Por eso debe sufrir en casa. En la transición ideológica es simultánea «la aparición del desorden y la relación privado/público» (Rodríguez, 2001: 46).

Pues bien, hasta aquí hemos visto las contradicciones y ambigüedades que giran en torno a los linajes de Melibea y Calisto. Sobre todo de Calisto. Desde mi punto de vista, considero que no deben esclarecerse estas ambigüedades, sino buscar las causas. Estas deben encontrarse en el impacto de unas relaciones burguesas de base que, al irrumpir en la estructura feudal, desordenan y cuestionan la transparencia social del organicismo.

## 2. La irrupción burguesa y su impacto en el orden organicista

La crítica fenomenológica –dominante hoy– me argüirá que la ideología burguesa no puede funcionar como epifenómeno de la producción literaria en una sociedad donde la burguesía no se había constituido todavía como clase. Sin burguesía no se podrá producir literatura burguesa. Esto supone aceptar la idea del reflejo como producto de la inversión de la dialéctica idealista de Hegel al materialismo. Pero estas consideraciones responden a la ignorancia de la distinción marxista entre base y superestructura. La producción ideológica burguesa puede desarrollarse porque la base social está dominada por los aparatos de explotación burgueses, aunque la superestructura siga estando bajo control de la nobleza. Para que la revolución burguesa triunfara se tuvieron que modificar, de antemano, las relaciones de base. Así se construye la Historia:

La historia de todas las sociedades hasta nuestros días es la historia de las luchas de clases [...], lucha que terminó siempre con la transformación revolucionaria de toda la sociedad o el hundimiento de las clases en pugna (Marx–Engels, 1848: 13).

A Pierre Vilar le traiciona su inconsciente fenomenológico y también saca a relucir estas consideraciones y pide precaución a la hora de emplear los términos «burguesía» y «capitalismo»:

El paso *cualitativo* de la sociedad feudal a la *sociedad capitalista* no debe situarse demasiado pronto [...]. No se debe emplear sin precaución la palabra «burguesía» y hay que evitar el término «capitalismo» mientras no se trate de la sociedad moderna, en la cual la producción masiva de mercancías descansa sobre la explotación del trabajo asalariado, del que nada posee, realizada por los poseedores de los medios de producción. Hablar de «capitalismo» antiguo o medieval porque hubo financieros en Roma y mercaderes en Venecia es un abuso del lenguaje (1963: 53–54).

Discrepo radicalmente con Pierre Vilar aquí. Aunque entiendo –e incluso comparto– su planteamiento teórico. Vilar afirma que no podemos considerar capitalista esta estructura social ya que no se produce en ella la separación entre medios de producción y productor; es decir, las relaciones de producción se mantienen y, por lo tanto, no se efectúa el movimiento histórico que transforma la sociedad feudal en capitalismo. Y resalta la pervivencia del «carácter colectivo del modo de vida urbano» (55). Parece que, tras la formación de las primeras ciudades libres, el individuo seguía estrechamente vinculado a la colectividad tal y como se producía en la sociedad feudal. Prueba de ello es el corporativismo gremial. Pero ante este lastre pronto surgirá «el espíritu individualista de la burguesía naciente [que ponga fin al] espíritu corporativo medieval y lo sustituya por relaciones de

mercado» (Von Martin, 1932: 55). Considerar que no puede haber conciencia burguesa hasta que no aparezca una elite capitalista capaz de desarrollar sus propios mecanismos desde arriba, es caer en una fenomenología sociológica poco sustentada en el funcionamiento objetivo de la sociedad. Y así nos lo demuestra *La Celestina*, una obra producida en un contexto histórico donde la superestructura ideológica está dominada por una nobleza feudalizante, pero que las relaciones sociales visibles apuntan a un dominio claramente burgués.

La acción de *La Celestina* transcurre en una ciudad. Como apunta Von Martin, la ciudad es el «núcleo vital de la nueva época burguesa» ya que es aquí donde «desarrolla el burgués los negocios que le procuran la base económica de su existencia» (1932: 86). Por su lado, Pierre Vilar destaca el «alcance limitado» de las nuevas ciudades libres que no llegan a modificar «el modo y las relaciones de producción» (1963: 56). Pero es precisamente en estas ciudades libres donde se empieza a configurar la incipiente infraestructura burguesa. En un principio el capitalismo se presenta de forma muy primitiva y la mercancía sólo se valora como producto útil. Este capitalismo asoma, nítidamente, en el texto. Alisa, ante la visita de Celestina, paga el hilado que la vieja vende según su calidad intrínseca, no por su grado de ostentación ni su presencia en el mercado: «Si el hilado es tal, serte ha bien pagado» (IV, 4: 156). El precio de la mercancía depende de su valor real. Tanto vale, tanto cuesta. El fetichismo de la mercancía, según parece, es todavía inexistente en esta sociedad precapitalista. Este hecho es sintomático de una sociedad feudal, de abastecimiento natural, donde el mercado se sustenta a partir de la lógica del intercambio entre productos con valor útil.

Pero la complejidad de la sociedad celestinesca y sus contradicciones, repito, no nos permite ser taxativos. Es bien sabido que Celestina extrae de su reunión con Melibea un cordón. El valor útil de este cordón no debiera ser excesivamente elevado. Sin embargo, Calisto dice que pagaría por él su «casa y quanto en ella hay» (VI: 176). Aquí el valor de la mercancía no depende de su constitución física, sino de su relación social (Ver Marx, 1867: 74–86). El cordón se convierte en mercancía, en valor de cambio, no por su valor útil, sino por lo que para Calisto representa. A diferencia de lo que constataban las palabras de Alisa, parece que las relaciones de mercado del capitalismo están totalmente consolidadas aquí.

Anteriormente, Sempronio habría corroborado esta concreta coyuntura histórico-económica al afirmar que «sin dubda te digo que es mejor el *uso de riquezas* que la *posesión de ellas*» (II, 1: 139). La posesión del dinero representa un estancamiento económico. El dinero debe circular para transformarse en capital. Dice Marx que

la forma directa de la circulación de mercancías es M-D-M, transformación de la mercancía en dinero y nueva transformación del dinero en mercancía: vender para comprar. Pero al lado de esta forma encontramos otra completamente distinta, la forma D-M-D (dinero-mercancía-dinero), transformación del dinero en mercancía y nueva transformación de la mercancía en dinero: *comprar para vender*. El dinero que describe en su movimiento este último círculo se transforma en capital, llega a ser capital y, por su destino, es ya capital (1867: 152).

Estamos, pues, ante una situación claramente capitalista. El fetichismo de la mercancía y la transformación del dinero en capital lo constatan.

Pero las relaciones burguesas de base no sólo quedan patentes en la mercantilización de los objetos, sino también de las personas. La burguesía ha inventado la propiedad privada al transformar la posesión en mercancía. La matriz ideológica feudal impedía este proceso puesto que la propiedad estaba sujeta a la lógica de la propiedad inmueble. Al transformarse la propiedad permanente en propiedad mueble, esto es, vendible y no inmanente a una determinada clase social, nace el mercado. La propiedad, por lo tanto, se desvincula de su estado «natural». La lógica feudal respecto a la propiedad era idéntica en la relación amo/siervo. Como dice Maravall, «desde la baja Edad Media se llamaban «naturales de un señor aquellos que dependían de él en virtud de una vinculación heredada» (1986: 92). Esta noción se presenta de forma aparente (las relaciones visibles muestran lo contrario) en *La Celestina*. Ante la muerte pública de los criados, Calisto se angustia porque la deshonra de los criados atañe a su propia honra. Los criados son considerados aún como un apéndice de su linaje. Como dice Juan Carlos Rodríguez: «Las relaciones vasalláticas siguen aún pesando: un criado es hecho considerado como siervo, como parte del linaje, a la hora de enjuiciar sus acciones» (2001: 102).

El siervo feudal está totalmente arraigado al señor y a la tierra. No existe, por lo tanto, separación entre productor y medios de producción. Se tiene que originar el proceso de expropiación/proletarización para que el individuo se constituya como sujeto libre. El trabajador –o productor inmediato–, dice Marx, «para disponer de su propia persona, tiene que dejar de estar ligado a la tierra o enfeudado a otro hombre (1867: 757). Una vez se haya desvinculado de los medios de producción,

estos liberados sólo llegan a ser vendedores de sí mismos después de haber sido despojados de todos sus medios de producción y de todas las garantías de existencia que le ofrecía el antiguo orden (Marx, 1867: 757).

Usurpados los medios de producción, los hombres «libres» sólo pueden obtener riqueza vendiendo su propio cuerpo. Sólo a partir de esta matriz ideológica, que transforma al siervo en sujeto libre, será posible comprender el comportamiento de los personajes de *La Celestina*. Todos los personajes de la obra actúan según su individualidad, su nueva libertad adquirida, luchando por su propio beneficio. Es por eso que la crítica –tradicional y moralista– suele tildar de egoístas a los personajes y resaltar su malicia en cada uno de sus actos. Pero, como recuerda Rodríguez Puértolas (1976: 166) parafraseando a Marx, esto no es más que una falacia ideológica; es decir, el intento de condenar a los personajes identificándolos a partir de una condición humana, y en principio universal, que no es sino producto de un contexto histórico y social muy concreto. Los personajes de *La Celestina* son infieles y egoístas porque no pueden ser de otro modo. Son una segregación del individualismo burgués. La nueva matriz ideológica genera una dialéctica fidelidad/libertad que, en un principio, plantea problemas de conciencia en los personajes. Sobre todo en Pármeno. En un primer momento Pármeno se desentiende de los planes de Celestina y Sempronio, y decide guardar fidelidad a su amo.

Pero la burguesía naciente necesita sujetos libres, despojados de los medios de producción, a los que comprar su fuerza de trabajo en las nuevas relaciones de mercado. Sin la pertinente expropiación de los medios de producción resulta imposible el inicio del proceso de proletarización. Celestina, de igual modo, necesita que Pármeno se desvincule de su amo para que, una vez libre, trabaje para ella. Así lo demuestra este fragmento que, aunque largo, no tiene desperdicio:

CEL. – [...] *Dexa los vanos prometimientos de los señores*, los cuales desecan la substancia de sus sirvientes con huecos y vanos prometimientos. Como la sanguijuela saca la sangre, desagradescen, injurian, olvidan servicios, niegan galardón [...]. Estos señores desde tiempo más aman a sí que a los suyos, y no yerra. Los suyos ygualmente lo deven hazer. *Perdidas son las mercedes*, las magnificencias, los actos nobles [...]. *Que con él no pienses tener amistad*, como por la diferencia de los estados o condiciones pocas vezes contezca. [...]. *Y mucho te aprovecharás siendo amigo de Sempronio* (I, 10: 133. La cursiva es mía).

Celestina invita –e igualmente incita– a Pármeno a que actúe a partir de su propio yo. En las nuevas relaciones sociales, las mercedes y las promesas de los señores devienen vacías, vanas, porque estos, igualmente, operan según su propio interés. Por eso le aconseja no tener amistad con Calisto, sino con Sempronio. Con este no sólo podrá establecer un vínculo de amistad, sino que también, de tal asociación, podrá extraer el provecho pertinente del negocio. Pero a pesar de todo, Pármeno se mantiene en sus trece: aunque reconoce que desea riqueza, alega que «no querría bienes mal ganados» (I, 10: 133). La moral de Pármeno parte de la idea de colectividad feudal donde no existe la noción de ganancia propia. La idea de «mal», igualmente, es una segregación del corporativismo antecapitalista donde la lógica de privatización era inexistente. La moral era colectiva y el «bien» estaba asociado a la idea de «bien común». Pármeno no percibe la noción de moral individual y de bien propio. Por eso prefiere ser pobre supeditando la honestidad a la individualidad:

PÁR. – Pues yo con ellos [los bienes mal ganados] no viviría contento, y tengo por honesta cosa la pobreza alegre. E aún más te digo, que no los que poco tienen son pobres, mas los que mucho dessean (133).

Pármeno no es libre, pues no tiene deseos. Prefiere la pobreza alegre a una riqueza que tenga su fruto en la traición. Su inconsciente ideológico provoca estas reticencias. Pármeno no puede todavía soñar con su libertad porque ésta no se ha constituido en su inconsciente ideológico (Ver Rodríguez, 2002: 43). Pero la habilidad de Celestina logrará transformarle en sujeto libre. La vieja cosifica a Areúsa y la convierte en el salario que habrá de pagar a Pármeno. A partir de este intercambio logrará liberar y comprar a Pármeno, haciéndole tomar conciencia emancipadora. Pármeno, de repente, es consciente de sus deseos. Luego, de su libertad por realizarlos. El inconsciente libidinal de Pármeno le hará descubrir su nuevo inconsciente ideológico.

Sólo cuando su inconsciente ideológico haya cambiado, Pármeno descubrirá que no es posible la amistad con Calisto, que éste no merece sus mercedes, su lealtad. Pármeno acaba de descubrir que la realidad social se ha transformado y, con ello, la noción del bien y el mal ha mudado de sitio, que la relación sociedad/individuo se rige a partir de nuevos mecanismos. Sus palabras son delatadoras:

PÁR. – [...] ¡O desdichado de mí! *Por ser leal padezco mal*; otros se ganan por malos; yo me pierdo por bueno. *El mundo es tal*. Quiero yrme al hilo de la gente, pues a los traydores llaman discretos, a los fieles nescios. Si [yo] creyera a Celestina con sus seys docenas de años acuestas, no me maltratara Calisto. Mas esto me porná escarmiento daquí adelante con él [...]: *a río buelto, ganancia de pescadores*. ¡Nunca más perro al molino! (II: 5: 143. La cursiva es mía).

El mundo es tal, anda revuelto. Ante esto sólo queda que cada uno vele por su interés y consiga extraer el máximo beneficio.

La misma noción de libertad es la que experimentan Elicia y Areúsa. Las prostitutas se distancian, de este modo, de la fidelidad del yugo feudal y consideran más digna la prostitución –esto es, hacer uso de su cuerpo como herramienta de trabajo– que el servicio. La dignidad de las putas parte de esta noción burguesa de libertad. Así habla Areúsa:

ARE. – Así goze de mí que es verdad; que estas que sirven a señoras ni gozan deleyte ni conocen los dulces premios de amor [...]. *Por eso vivo sobre mí*, desde que me sé conocer. *Que jamás me precié de llamarme de otrie sino mía*, mayormente destas señoras que agora se usan [...]. Por esto, madre, *he querido más vivir en mi pequeña casa, esenta y señora, que no en sus ricos palacios sojuzgada y cativa* (IX, 2: 211. La cursiva es mía).

Areúsa ha preferido ser libre, aunque puta, que sirvienta de una señora que la desprecie. La prostitución es un ejercicio de libertad. Para ellas la prostitución no es degradante, pues responde a la conquista de un espacio privado hasta el momento inexistente y, por consiguientemente, el descubrimiento de la libertad y del propio yo.

Pero el impacto de la ideología burguesa no sólo se plasma en las relaciones sociales que se establecen entre estos individuos «libres», sino también en las cuestiones epistemológicas, es decir, en todo aquello que concierne a su visión del mundo. La aparición de la Fortuna modifica de forma esencial la concepción del mundo. La mejor definición de la Fortuna y su consecuencia ideológica no podía sino provenir de los labios de Celestina. Dice la alcahueta: «Ley es de Fortuna que ninguna cosa en su ser mucho tiempo permanece: su orden es mudanza» (IX, 3: 212). Esto es radicalmente nuevo pues tergiversa el orden feudal legitimado por el reflejo divino. La matriz ideológica organicista no podía concebir la mudanza. El feudalismo estaba cimentado sobre unas estructuras sociales muy sólidas. Cualquier atisbo de movilidad era inconcebible para su ideología. La matriz feudal determinaba al individuo desde su nacimiento, porque la posición que iba a ocupar en la sociedad estaba condicionada por la herencia sanguínea. Según la filosofía escolástico-aristotélica, el universo estaba dividido en dos partes: el mundo supralunar de las estrellas fijas, donde se halla el Primer Motor Inmóvil o el Dios cristiano (de cualquier modo, la perfección); y el imperfecto mundo sublunar de las estrellas en movimiento. Es decir: la confrontación dialéctica entre la perfección y la imperfección, entre el orden y el movimiento. La ideología feudal, que entiende el mundo como reflejo del orden celestial, traslada esta dialéctica a la sociedad. La perfección social, consiguientemente, está en lo inalterable, en lo fijo, en la sacralización de un orden social que impida la permeabilidad de clases (Ver Rodríguez, 1990: 60). La aparición de la Fortuna sólo puede ser resultado, consiguientemente, de la noción de movimiento a-organicista: «que cada cosa no se mantenga mucho en su propio ser es la negación de las formas sustanciales» (Rodríguez, 2001: 66). Todo es alterable mediante la Fortuna. El orden-reposo es ahora improbable. Estamos ante la crisis del organicismo.

Pero lo que es crucial es la nueva concepción burguesa del tiempo. Ahora el tiempo no responde a los ciclos naturales de cultivo ni a las horas litúrgicas «reveladoras de un «tiempo» escatológico feudal» (Rodríguez, 2001: 135). El tiempo se ha secularizado. Desde la matriz ideológica burguesa el tiempo se reinterpreta transformándose en mercan-

cía útil. El tiempo se debe aprovechar porque se traduce en ganancia. La relación tiempo/dinero es proporcional: un mayor tiempo de trabajo hace que incremente la producción, que es, en esencia, lo que determina el salario. De ahí la concepción del «tiempo es oro» o «*time is money*». No es causalidad, por lo tanto, que «desde el siglo XIV, [resuenen] en todas las ciudades italianas, las campanas de los relojes, contando las 24 horas del día» recordando que el tiempo «no debe perderse, sino administrarse bien; que hay que economizarlo, que ahorrarlo, si se quiere ser dueño de las cosas» (Von Martin, 1932: 32). El tiempo, reinterpretado desde la matriz burguesa de la producción y el beneficio, hace tomar conciencia de la materialidad del mundo.

La concepción moderna del tiempo, objetiva, está presente a lo largo del texto. El reloj rige las vidas de los personajes. Prueba de ello es la cita de Calisto en el huerto de Melibea. Conciertan el encuentro a las doce de la noche:

CAL. – ¡Moços! ¿Qué hora da el reloj?

SEM. – Las diez.

CAL. – ¡O cómo me descontenta el olvido de los moços! De mi mucho acuerdo en esta noche y tu descuydar y olvido se harían una razonable memoria y cuidado. ¿Cómo, desatinado, sabiendo *quánto me va*, [Sempronio], *en ser diez o onze*, me respondías a tiento lo que más aýna se te vino a la boca? (XII, 1: 231. La cursiva es mía).

El tiempo toma importancia por su objetividad, ya que, como dice Calisto,

Si por caso me hoviera dormido y colgara mi pregunta de la respuesta de Sempronio para hazer[me] de onze diez y assí de doze onze, saliera Melibea, yo no fuera ydo, tornárase; *de manera que ni mi mal hoviera fin ni mi deseo* ejecución (231. La cursiva es mía).

La puntualidad toma relevancia. En la sociedad capitalista, todo –incluso el amor– se tiene que producir en su momento exacto porque el *luego* no está garantizado, solamente el *ahora*; la Fortuna, en cualquier momento, puede intervenir y hacer variar radicalmente la relación productivo-amorosa. La misma preocupación perturba a Melibea: «La media noche es passada, / y no viene. / Sabedme si hay otra amada / que lo detiene» (XIX, 3: 286). La demora de Calisto provoca incertidumbre en Melibea, que cree que no se van a poder realizar sus objetivos. Puede ser, incluso, que se haya entretenido con otra. Aquí está la noción de competencia mercantil aplicada a la temática amorosa.

Pero bien, la noción del tiempo burgués es también crucial porque traza una nueva división entre día y noche. El día ahora representa el tiempo de la jornada laboral, mientras que la noche se reinterpreta como espacio de ocio, de libertad verdadera, único espacio inaccesible para la explotación. Para los amantes, la noche representa el lugar donde legitimar sus sentimientos privados, el único refugio en el que se puede actuar al margen del convencionalismo social. Las horas, de este modo, «señalan el límite entre la verdad privada y la imposición pública» (Rodríguez, 2001: 145). La noche se convierte así en el lugar más íntimo, más propio. Es también en la noche donde Pármeno se hace libre. Pero al terminar la noche, el criado tiene que volver a sus responsabilidades diurnas: ha concluido el tiempo excedente de producción y debe regresar al trabajo. Ahora tiene que volver a vender el tiempo necesario para la producción. Si no acude al trabajo o llega tarde se retrasan los procesos productivos y la transformación de materia en mer-

cancia no se producirá a la hora prevista<sup>4</sup>. Esta lógica es la que emplea Sempronio al recriminarle a Pármeno su tardanza:

SEM. – Pármeno, hermano, si yo supiese aquella tierra *donde se gana el sueldo dormiendo, mucho haría por yr allá*, que no daría ventaja a ninguno; tanto ganaría como otro cualquiera. E ¿cómo holgazán, descuydado, fueste para no tornar? (VIII, 2: 198. La cursiva es mía).

Las relaciones objetivas de base hacen que se reinterprete el tiempo en su valor material. El tiempo ya no es un ideal mitológico que deba su explicación a los caballos de Febo. Así se lo hace entender Sempronio a Calisto al recomendarle que, si quiere hablar como es común, deje los rodeos retóricos para referirse al tiempo (VIII, 5: 203). Porque el tiempo en *La Celestina*, dice Julio Rodríguez Puértolas, se presenta como es: «sin falsas decoraciones en torno a él, ni tampoco escapistas y complicadas abstracciones; importa el tiempo, escuetamente, y la vida del hombre en ese tiempo» (1996: 27). La concepción del tiempo es esta. Ya no cabe una interpretación aristotélica. El tiempo es también producto de la nueva base ideológica. Se ha desacralizado.

Pero la burguesía inventa el espacio propio, el lugar que legitima su libertad y su subjetividad. Frente a la objetividad-materialidad del tiempo existe también la noción psicológica del mismo. El mundo real, objetivo y tangible, se presenta transformado ante la mirada subjetiva de los personajes. La ideología de la subjetividad permite a los personajes –aunque de forma inconsciente– concebir el tiempo según su estado de ánimo. El deleite se hace corto mientras que la agonía parece eterna. Así, Pármeno y Areúsa quedan atónitos al ver clarear el día cuando para ellos no ha pasado siquiera una hora (VIII, 1: 197). Mientras que para los amantes parece no haber pasado el tiempo, la realidad exterior ha seguido su curso. La percepción subjetiva de lo exterior no se corresponde con su objetividad real. Esto es lo que Lida de Malkiel ha llamado el carácter impresionista del tiempo (Ver Rodríguez Puértolas, 1996: 27). Lo mismo le sucede a Melibea y a Calisto en el huerto. La ideología de la subjetividad permite la percepción flexible del tiempo, así como su propiedad maleable por las sensaciones individuales. Esto lo sabe Celestina y cuánto más tiempo tenga que esperar Calisto, mayor será su agonía, mayores sus ansias por materializar el deseo y mayor el cobro que recibirá por salario. Como dice Marx: «Es sabido que el valor de una mercancía se determina por el *quantum* de trabajo materializado en ella, por el tiempo socialmente necesario para su producción» (1867: 196). Celestina, con habilidad capitalista, ha hecho creer a Calisto que el *quantum* es superior al que es en realidad, para extraer un mayor beneficio.

Las cuestiones epistemológicas y las nuevas relaciones de base demuestran la crisis del mundo sacralizado, feudal y organicista. La burguesía ha establecido su ideología: el animismo, esto es, «la necesidad de la burguesía de establecer como eje social a la *jerarquía de almas* frente a la *jerarquía de sangres* del feudalismo» (Rodríguez, 1990: 66). La burguesía ha creado un nuevo categorizador social para legitimar su papel en el mundo. Se sirve de la noción de *alma* como representación más íntima de la propiedad privada.

---

<sup>4</sup> Estoy empleando una terminología que se desajusta claramente con la realidad de *La Celestina*. Los criados de Calisto no producen nada porque no forman parte de una sociedad productiva. Ellos sólo sirven. Pero resulta pertinente el uso de esta terminología porque se inscribe en la dicotomía tiempo/salario y en la matriz ideológica de la burguesía.



Como afirma Julio Rodríguez Puértolas, «el amor es un ejercicio de libertad». El amor es trasgresor en el sentido de que cuestiona el orden social establecido, basado en los categorizadores sanguíneos. El amor representa el reconocimiento de la esfera de lo privado. Y esto se presenta, nítidamente, en *La Celestina* (Ver Rodríguez (2001: 69–113). Como apunta Juan Carlos Rodríguez, «el animismo barre la escena desde el principio» (2001: 72). Veamos tal escena:

Entrando Calisto en una huerta empós de un falcón suyo, falló y Melibea, de cuyo amor preso, començóle de hablar; de la qual rigorosamente despedido, fue para su casa muy sanguastiado. Habló con un criado suyo llamado Sempronio, el qual, después de muchas razones, le endereçó a una vieja llamada Celestina, en cuya casa tenía el mesmo criado una enamorada llamada Elicia (I, «Argumento del primer auto desta comedia»: 111. La cursiva es mía).

Como dice Juan Carlos Rodríguez, están presentes aquí los tres signos principales del animismo: «Los 'ojos' de Calisto (aberturas para el amor); el 'halcón' perdido (es decir, el azar, la fortuna, pero también el signo nobiliario); y el 'huerto' de Melibea (la 'casa' como transcripción de lo privado)» (2001: 72). Ya hemos visto como funciona el impacto de la Fortuna sobre el orden organicista, así como también la noción de propiedad privada que convierte en mercancía la posesión feudal. Sobre los ojos bastan estas palabras de Sempronio: «¡O mis ojos! Acordaos cómo fuiste causa y puerta por donde fue mi coraçón llagado» (VI: 179). Los ojos son las puertas por las que se expresa el alma. El alma, según la noción animista, se comunica con otras almas igualmente privilegiadas; de este intercambio nace el amor. Así se ha enamorado Calisto; así se enamoró Sempronio.

### 3. Nueva aproximación a *La Celestina*: la aceptación del desorden

Creo que sólo a partir de lo que hemos visto –ambigüedad de linajes e impacto burgués– es posible interpretar la pregunta esencial de *La Celestina*: ¿Por qué Melibea y Calisto no se casan? La crítica ha querido establecer la respuesta a partir de los linajes de los amantes como lastre para el matrimonio. Asimismo, autores como Orozco Díaz, Garrido Pallardó o Serrano Poncela han querido ver a Melibea como conversa y a Calisto como cristiano viejo, a lo que Lida de Malkiel responde que bien podría esto interpretarse a la inversa (Ver Rodríguez Puértolas, 1972: 208–216 y 1996: 18–21). Pero los únicos datos objetivos muestran que no hay nada claro acerca de los linajes y, por lo tanto, la respuesta debe encontrarse mediante nuevas interpretaciones.

Luis García Montero halla la respuesta en la ideología animista de los personajes, al afirmar que «Calisto y Melibea no pueden casarse porque están enamorados» (1999: 16). Y esto es crucial. El animismo es subversivo para el orden feudal pues crea tensiones en la teoría descendente de la ideología aristotélico-escolástica. El amor feudal, claro, se convierte en un contrato entre nobles para actuar según su condición heredada por el cielo. El matrimonio feudal, por consiguiente, sólo debe velar por el orden social y en él no debe intervenir ningún factor que no sea el que concierna estrictamente al «bien común». Prueba teórica de esto es el *De amore* de Andrés el Capellán, donde afirma que «el verdadero amor no es compatible con el matrimonio» (Ver Whinnon, 1970: 31). En esta misma línea teórica, Whinnon señala que Sixto Pitagórico fue «quien primero expresó el juicio de que el hombre que ama ardientemente a su esposa es un adúltero» (10). Santo Tomás, cercano a estos planteamientos, consideró que es más obsceno y pecaminoso amar a tu mujer

que amar, con igual ardor, a otra con la que no se ha establecido la unión sagrada (Ver Whinnon, 1970: 10). El amor es un problema para el orden feudal. Así lo constata Sempronio, desde una concepción contraria claramente al animismo, al ver llegar a Pármeno de su encuentro con Areúsa: «¿Ya todos amamos? El mundo se va a perder» (VIII, 2: 198). El amor es revolucionario. Por ello –y para custodiar el orden– estaba considerado una enfermedad. Whinnon cita, por ejemplo, el *Liber de parte*, manual del médico catalán Arnau de Vilanova, en cuyas páginas considera el amor como una de las cinco patologías existentes.

Hay una oposición clara entre el amor y su institucionalización. Melibea y Calisto no pueden contraer matrimonio porque ellos buscan amor. Otis H. Green, aunque desde unos planteamientos teóricos muy distintos a los nuestros, llega a la misma conclusión: «los dos jóvenes no quieren el hogar, sino el amor» (en Deyermond, 1980: 504). Melibea y Calisto se rebelan contra el orden público al considerar que su intimidad está por encima de todo. En el moderno contrapunto escénico que se establece entre la conversación de los padres de Melibea y, por otro lado, entre esta y su criada Lucrecia, queda patente el propósito de los amantes, cuyo amor nunca les podrá conducir al matrimonio. Pleberio habla con Alisa de que ya va siendo hora de casar a una Melibea totalmente cosificada: «*Demos nuestra hacienda a dulce sucesor* (XVI, 1: 267)». Estas palabras nos remiten irremediablemente al monólogo final de Pleberio donde el padre, con frialdad capitalista, en vez de plañir la muerte de su hija, sólo se acuerda de ella como heredera: «ya quedas sin tu amada heredera» (XXI: 300). Pleberio ha convertido a su hija en el capital vendible que garantiza la continuidad de la hacienda familiar. Este discurso es producto claro de ideología burguesa que construye la familia en torno a la economía. El matrimonio burgués se funda sobre condiciones económicas que representan, dice Engels, «el triunfo de la propiedad privada sobre la propiedad común primitiva, originada espontáneamente» (Engels, 1884: 83).

Melibea no puede concebir el matrimonio donde hay amor. La base matrimonial es el dinero para la burguesía o el linaje para la nobleza; ella posee otra cosa, un nuevo categorizador: el amor. Esta es la lógica del animismo: «El amor adquiere fuerza como una nueva marca de calificación social, que sirve para abrir el camino de la subjetividad y el mérito entre las almas elegidas» (García Montero, 1999: 16). Melibea sólo va a tolerar, desde su ideología animista, utilizar como moneda de cambio el amor. Así lo confirma al decir que «el amor no admite sino sólo amor por paga» (XVI, 1: 268). Y añade que fuera de esta lógica el matrimonio es insostenible. Melibea sienta las bases de que la solidez del matrimonio debe buscarse en el amor. Por el contrario, «no quiero –dices– marido ni quiero padre ni parientes» (269). Y alega que «más vale ser buena amiga que mala casada» (269). Esta afirmación es crucial. El matrimonio sin amor, está diciendo, no lleva a otro lugar que al adulterio. Es sintomático, como dice Engels, del matrimonio burgués, la aparición de

dos constantes y características figuras sociales, desconocidas hasta entonces: el amante de la mujer, y el marido cornudo. Los hombres habían logrado la victoria sobre las mujeres, pero las vencidas se encargaron generosamente de coronar a los vencedores. El adulterio, prohibido con severas penas y castigado con rigor, pero indestructible, llegó a ser una institución social irremediable (Engels, 1884: 85–86).

Pues bien, aquí están las causas de por qué no se casan Melibea y Calisto. Su amor está al margen de las normas y los convencionalismos de la sociedad establecida. El amor

resulta así el único impedimento visible que se presencia en la obra. No es preciso –ni recomendable–, entonces, buscar los motivos en asuntos de linaje, porque en ningún momento a los amantes parece interesarles la sangre, sino el alma. Del cuerpo no les interesa su carácter orgánico, ni siquiera lo consideran la cima de la escala corruptible que les distancia de la belleza-verdad de Dios; el cuerpo es la expresión del alma libre y privada de la nueva ideología a-organicista, mediante la cual pueden gozar de la materialidad del tiempo y del mundo. Esto es crucial, creo, para entender *La Celestina*.

Las contradicciones y ambigüedades acerca de los linajes son un producto de la pérdida de transparencia de la sociedad organicista, provocada por irrupción burguesa que ha establecido nuevos categorizadores sociales –amor, dinero, etc.– que cuestionan la legitimidad de la sangre y permiten la permeabilidad social. Melibea y Calisto, y su amor al margen de las convenciones, han sido partícipes de esto. De este modo no hace falta pensar que Calisto es judío o converso y Melibea limpia de sangre –o viceversa–; ellos están al margen de todo esto: ellos actúan según nuevos mecanismos sociales –animistas– en los que son exactamente iguales.

Tampoco creo que debemos buscar los motivos de *La Celestina* en si su autor, Fernando de Rojas, era judío o converso. Como dice Deyermond, «el autor era converso de tercera generación, con lo cual ya no es posible explicar el pesimismo de *La Celestina* como fruto de una conversión traumática» (1980: 489). Está claro. Pero aunque siguiera siendo judío o fuera, solamente, converso de primera generación, esto no debiera poner trabas a la interpretación objetiva de la obra. La problemática de *La Celestina* no es, en ningún caso, religiosa, sino social. Por lo tanto tampoco debe distraer nuestro análisis el posible moralismo que irradia la obra. No importa. Aunque Rojas hubiera escrito esta obra para criticar la falta de moral de la nueva sociedad burguesa –como así opinan Maravall, Bataillon, etc.–, debemos distanciarnos de sus propósitos. Tampoco importa que sea una obra de protesta, como afirma Rodríguez Puértolas (1972: 233), aunque es muy probable que así sea. La escuela althusseriana ha establecido una distinción tajante entre el proyecto del autor y su resultado, lo que evidencia que el autor «lejos de ser *causa y origen* de la obra, no es más que un *efecto* estructural de las relaciones que gobiernan su mundo» (Sánchez Trigueros, 1996: 134). Y el efecto estructural aquí es el impacto burgués que provoca la crisis organicista. En este sentido es en el que García Montero apunta que a

Fernando de Rojas le salió afortunadamente el tiro por la culata, un hermosísimo disparo fallido, gracias a la fuerza imparable y a la nueva objetividad del mundo que intenta describir en tono de escarnio. El objeto se impone a la intención (1999: 30).

A través del retrato realista del mundo celestinesco –independientemente de que ésta sea la intención de Rojas o no– conocemos el funcionamiento objetivo de la sociedad.

No quiero con esto purificar *La Celestina* de todo rastro de judíos y conversos, como pretendía Maravall; pero mucho menos quisiera que se siguiera leyendo que la imposibilidad de matrimonio entre Melibea y Calisto –y su consiguiente final trágico– tuviera sus causas en el origen poco limpio de uno de los personajes. Creo que no es relevante este aspecto en la obra. Hay ambigüedades, confusiones y contradicciones pero no se trata de descodificar *La Celestina* puesto que –y partiendo de esta base– *La Celestina* no está codificada. Lo que estaba codificado –o, en estricto, revuelto– era esta sociedad de transición cuya transparencia se había perdido como consecuencia del impacto de una burguesía

que irrumpe y modifica todo el sistema organicista. Creo que pretender esclarecer las ambigüedades de los linajes que, de principio a fin, recorren *La Celestina*, e intentar averiguar quién es quién –quién judío, quién converso, quién cristiano viejo, etc.– no hace sino oscurecer la lectura. El averiguar quién es quién es una práctica que llevó a cabo la Inquisición al percibir el desorden que se retrata aquí. Que lo haga la crítica literaria no puede ser sino un residuo escolástico que no nos conduce a ninguna otra parte que a un distanciamiento e incompreensión del momento histórico en que se produce la obra. Sólo a partir de su radical historicidad, de su matriz ideológica y de las luchas sociales en pugna, esto es, la decadencia del mundo feudal tras el impacto de una incipiente burguesía, podremos llegar a comprender lo que trata de decir el texto.

## BIBLIOGRAFÍA

### A) Edición de *La Celestina*

Rojas, Fernando de (1996): *La Celestina*. Julio Rodríguez Puértolas (ed.). Madrid: Akal.

### B) Teoría y crítica literaria acerca del objeto de estudio

Althusser, Louis (1965/1974): *La revolución teórica de Marx*. Madrid: Siglo XXI.

Bajtín, Mijail (1975/1989): *Teoría y estética de la novela*. Madrid: Taurus.

Deyermond, Alan (coord.) (1980): *Edad Media*. En: Francisco Rico (dir.), *Historia y crítica de la literatura española*, I. Barcelona: Crítica.

Engels, Friedrich (1884/1970): «La familia». En: *El origen de la familia, de la propiedad privada y del Estado*. Madrid: Fundamentos, 41–105.

García Montero, Luis (1999): «La complejidad creativa (o el buen tiro por la culata)». En: Fernando de Rojas, *La Celestina (versión teatral)*. Barcelona: Tusquets, 11–67.

Gilman, Stephen (1995): «The arguments to *La Celestina*». En: *Romance Philology*, 8, 71–78.

Maravall, José Antonio (1986): *El mundo social de La Celestina*. Madrid: Gredos.

Marx, Karl (1867): «El fetichismo de la mercancía y su secreto», «La transformación del dinero en capital», «La producción de la plusvalía absoluta» y «La acumulación primitiva». En: *El capital*, I. Jesús Prados Arrarte (ed.). Madrid: Edaf, 1972, 74–86, 149–183, 185–327 y 753–825.

Marx, Karl y Friedrich ENGELS (1848/1998): *Manifiesto comunista*. Madrid: Debate.

Rodríguez, Juan Carlos (1990): *Teoría e historia de la producción ideológica*. Madrid: Akal.

Rodríguez, Juan Carlos (2001): *La literatura del pobre*. Granada: Comares.

Rodríguez, Juan Carlos (2002): *De qué hablamos cuando hablamos de literatura*. Granada: Comares.

Rodríguez Puértolas, Julio (1972): «El linaje de Calisto» y «Nueva aproximación a *La Celestina*». En: *De la Edad Media a la Edad Conflictiva*. Madrid: Gredos, 208–216 y 217–242.

Rodríguez Puértolas, Julio (1976): «*La Celestina* o la negación de la negación». En: *Literatura, Historia, Alienación*. Barcelona: Labor, 147–171.

Rodríguez Puértolas, Julio (1996): Introducción a Fernando de Rojas, *La Celestina*. Madrid: Akal, 5–86.

- Rodríguez Puértolas, Julio (coord.), Carlos BLANCO AGUINAGA e Iris M. ZAVALA (1978): *Historia social de la literatura española (en castellano)*, I. Madrid: Castalia.
- Sánchez Trigueros, Antonio (dir.) (1996): *Sociología de la literatura*. Madrid: Síntesis.
- Vilar, Pierre (1963): «La transición del feudalismo al capitalismo». En: VVAA, *El feudalismo*. Madrid: Ayuso, 53–69.
- Von Martin, Alfred (1932/1981): *Sociología del Renacimiento*. México: FCE.
- Whinnom, Keith (1971): Introducción a Diego de San Pedro, *La cárcel de amor*. Madrid: Castalia, 1993, 7–76.

## BURŽOAZNI PEČAT TER DVOUMNOST MELIBEJINEGA IN KALISTOVEGA POREKLA

Avtor članka zbere dvoumnosti in protislovja, ki obkrožajo Melibejino in Kalistovo poreklo. Teh dvoumnosti pa ne poskuša razjasniti, temveč želi poiskati razloge zanje, sprejeti zmedo kot posledico točno določene zgodovinske trenutke. Nezmožnost, da bi ugotovili, kdo je kdo – kdo jud, kdo konvertit, kdo star kristjan itn. –, je samo posledica krize fevdalnega organicizma, ki je zaradi vdora buržoaznih odnosov postal netransparenten.



## «EL FUNERAL» DE JOSÉ ÁNGEL VALENTE Y EL VALOR DEL SILENCIO

En la poesía de Valente, la discrepancia entre el significante y el significado se oculta por el signo en su función comunicadora, pero en su labor de conocimiento, el signo se vacía de sí mismo para servirse de la inadecuación entre el decir y el significar con el objetivo de liberar el sentido de los márgenes –límites– establecidos por la mitología implícita de los discursos críticos.<sup>1</sup> En este sentido, se ha postulado una zona «crítica» de vacuidad en la que el signo poético se puede liberar de la prioridad negativa de la catacrexis –estructura de «crisis»– y abrirse a un caudal incontenible de significados, que la crítica literaria ha identificado como una cualidad de inefabilidad o de ininteligibilidad del lenguaje, que es ajena a éste, pero que es característica de la propia crítica literaria; y que, proyectada sobre lo poético, pretende disimular su mentira.

¿Cómo se manifiesta esto, por lo concreto, en la poesía de José Ángel Valente? El comentario del poema titulado «El funeral»,<sup>2</sup> perteneciente a *La memoria y los signos* (1960–1965), puede desvelar la clave de esta incógnita que ha condicionado, a menudo, la lectura de su obra:

### *El funeral*

Vi al bueno, al falaz, al justo, al turbio,  
al simplemente entristecido  
por la ocasión, la cera, el Dies irae,  
al facundo, al opaco, al transparente,  
al sordo, al que llegaba  
desde mi propia infancia a ofrecerme una imagen  
de lo que fui cuando el que había muerto  
en sus manos entera contenía mi vida.

Vi al sagaz, al cortés, al mezquino de ayuda,  
al que acaso le hiriera más a fondo que nadie,  
pagando ahora el vacío sin mayor perjuicio,  
como piden los usos entre tales,  
lo que nunca dio al hombre.  
(No importa. Óyeme. Tú,  
dondequiera que estés, estás más vivo.)

El incienso eficaz interpuso una leve  
cortinilla de humo y olor agrio.  
Siguieron rituales las salmodias,  
el saeculum per ignem, el túmulo severo,  
la presidencia familiar a un lado  
del lagrimal derecho de las tristes señoras.

Mas también vi entre todos  
al que había amado.  
(Sólo entonces se alzó, segura y mía,  
en su dolor tu imagen.)  
La asamblea,  
devota o indiferente o enternecida,  
circunspecta y simbólica,  
se deshizo en saludos.  
(El luctuoso cielo provincial cubría  
fragmentos de niñez y de otras vidas  
puras como la tuya.)  
Perdona, padre mío, si no asocio,  
como tal vez debiera,  
mi llanto personal a lo narrado.

(Valente, 1999: 208–209)

<sup>1</sup> En esta dirección, se puede leer lo siguiente en una reseña de *La experiencia abisal* recientemente publicada en *Culturas*, suplemento de *La Vanguardia*: «Frente a la idea –dominante en la mayor parte de la poesía española de la segunda mitad del siglo XX– de poesía como comunicación, según la cual el poeta se sirve de las palabras para expresar un contenido previo a la realización del poema, Valente, más allá de ese concepto *utilitario* de las palabras, ya entonces afirmaba que 'todo poema es conocimiento haciéndose' y que 'el poeta conoce la zona de realidad sobre la que el poema se erige al darle forma poética: el acto de su expresión es el acto de su conocimiento'. Valente subraya de este modo la virtud *sensible* de las palabras, su valor material.» Alegre Heitzmann, Alfonso, «Palabra, libertad, memoria». *Culturas*, 16/3/2005, 143, 11.

<sup>2</sup> En este sentido, se debe acudir a: Hernández Fernández, Teresa (1995): «Una traza indefinida: la elegía en la lírica de Valente». *El silencio y la escucha: José Ángel Valente*. Madrid: Cátedra, 195–215.

## Crisis y significación

Para el estudio de los rasgos estructurales de crisis que se manifiestan en este poema, se deben recuperar los siguientes contrapuntos: alegoría e ironía, de un lado, y duelo y melancolía (propio de los poemas elegíacos de tipo panegírico valentinos), de otro. Además, debemos recuperar la noción de crisis de Paul de Man, según la cual, se puede hablar de crisis cuando existe una **separación** entre la intención y lo que se desprende de ésta en el texto literario. Con esto se quiere decir que surge un estado de crisis en la retórica de un discurso poético cuando existe una desavenencia entre lo que se dice y lo que se tiene intención de decir. De esta manera, se podría afirmar que dicho estado de crisis resulta consustancial a cualquier discurso, sea literario o no lo sea, que pretenda desenvolverse de su función comunicativa para liberar a las palabras de la fosilización del sentido y de la catacrexis del signo lingüístico y poético.<sup>3</sup> Para Valente, esta situación de crisis se caracteriza por un estado de mendacidad en el que el poeta no es libre para comunicarse más allá de lo fijado por un sistema de signos convencionalmente instituido. Así, el poeta habita en un tiempo de miseria, de acuerdo con el famoso verso de Hölderlin, en el que no se puede decir lo que se tiene intención de decir, si con ello se pretende vulnerar el *status quo* de un discurso ideológico cualquiera. En este sentido, también se podría afirmar que cualquier acto poético se ejecuta dentro de un estricto protocolo de crisis retórica del signo lingüístico o poético. En este sentido, dice Valente:

¿Pero es posible, incluso en el centro mismo de la gravitación ideológica, que la obra de arte no se produzca, independientemente de que sea ese el fin propuesto, como un estallido de libertad, es decir, como una explosión de realidad desenmascarada, reconocida? Tiempos hay en que la misión misma del poeta no parece justificada: es el «dürftiger Zeit» de Hölderlin o el llamado por Brecht, tal vez con un arrastre hölderliniano, «finsteren Zeiten» en el espléndido poema «An die Nachgeborenen». Pero aun entonces la realidad fuerza su manifestación y la encuentra. Tal es el irrenunciable destino de la palabra poética. ( Valente, 1975: 31–32)

El destino de lo poético está en la ruptura de las máscaras. La poesía se enfrenta a los sistemas lingüísticos cuando éstos enmascaran la realidad bajo una premisa de prioridad comunicativa. En ese momento de miseria o de crisis, el poeta debe decir cuanto no se puede decir, de acuerdo con la primera característica de la poesía valentiana, o sea, de acuerdo con el decir imposible del orensano.

La base para la infabilidad del canto estriba en la **ley de necesidad** que establece la imposibilidad del canto, esto es, la necesidad de separar el decir de su intención para permitir un margen de libertad en el conocimiento poético de la realidad que se establezca sin la máscara de la comunicación mediatizada por las imposturas de un discurso ideológico cualquiera. De esta manera, la primera parte de esta tesis sobre la imposibilidad puede considerarse como el prólogo a los comentarios que a continuación se van a realizar sobre la noción de estructura de crisis.<sup>4</sup> Por su parte, la segunda parte de este escrito, dedicada

<sup>3</sup> A este respecto, dice Alegre Heitzmann: «Las palabras en el poema no son intercambiables en función de un significado externo a él, sino que la poesía sugiere un sentido cuya estructura le es propia. El poema se escribe desde su propia exigencia inmanente o, como afirmó Maurice Blanchot, 'lo que el poema significa coincide exactamente con lo que es'», «Palabra, libertad, memoria». *Ob. cit.*, 11.

<sup>4</sup> Sobre la cuestión del prólogo en la escritura, resulta muy recomendable la lectura del ensayo de Jacques Derrida titulado «Fuera de libro (Prefacios)», *La diseminación*, Madrid, Fundamentos, 1975, 5–89.



a la mediación del canto, esboza una «guía de perplejos» sobre la liberación del signo respecto a su función mediadora entre el significante y el significado, con la que se pretende eliminar una estructura comunicativa de prioridad negativa que mantiene bajo control los canales de información del poema y, por tanto, con la que se manipula el conocimiento que dicho poema proporciona sobre la realidad al margen de cualquier intención o intuición *a priori* o *a posteriori*.

### Alegoría e ironía

Pero volvamos a la mecánica de eso que se ha convenido llamar «estructura de crisis». El poema comienza con la rememoración de una visión, es decir, con un acto de visionar en pasado, confiriéndose a la composición un toque profético y también alegórico. Por esto, nada más iniciarse el poema se establece un juego de espejos que activa una visión dentro de la visión,<sup>5</sup> puesto que el poeta muestra su perspectiva presente a partir de lo que vio en la escena fúnebre de la infancia que aborda el poema. Este hecho de la doble visión tan profundamente barroco marca de forma premeditada un estrato ilusorio demasiado aparente en el poema, como si el poeta deseara que se pudiese dejar a la vista la tramoya de esta ilusión. De esta manera, y recién inaugurado el marco profético y alegórico de este engaño, se alza la ruptura de la digresión que rompe la línea narrativa de la composición con una enumeración de adjetivos sustantivados que irrumpen en la primera estrofa de manera abrupta y proporcionando una sensación de comienzo *in medias res* o de falso principio, como si se tratara del premeditado tropiezo de un cómico al salir a escena o del delirio fragmentario del profeta que vuelve a ver algo oculto en la memoria. En el único momento que se interrumpe este atropellado ritmo de adjetivación, es en el tercer verso para proporcionar una pincelada evocadora del ambiente de la escena que, con gran sarcasmo, retrata un cuadro de costumbres sobre las exequias fúnebres dedicadas al difunto. Así, con este aparte se establece la parábasis dentro de la parábasis y Valente demuestra que la digresión, como mecanismo semántico de la ironía, no tiene fin y puede extenderse por el discurso alegórico, que también pretende estructurar, con la rapidez de un virus. Pero, ¿por qué el poeta quiere destruir lo que tan esforzadamente se dedica a construir? Sin duda alguna, el poeta desea engañar al lector y juega al disimulo con sus expectativas.<sup>6</sup> Por esto, Valente evoca la infancia desde un tiempo presente para situar al lector en la ilusión de un pasado mejor en el que todo el mundo conocido se contenía en las manos del difunto que, obviamente, se puede identificar con una figura paternalista. Aquí, el poeta juega sucio y lleva al lector a su infancia para que baje la guardia y el efecto de su droga poemática surta un efecto completo en el desprotegido espectador de esta comparsa. A partir de este momento inaugural de la primera estrofa, lo único que se puede hacer es acomodarse en la butaca porque el espectáculo sólo acaba de comenzar y sólo terminará cuando el poeta desee.

En la segunda estrofa, se vuelve a repetir el esquema compositivo de la primera estrofa, pero se interrumpe la secuencia de adjetivaciones con un sintagma nominal, cuyo contenido semántico rebosa un sarcasmo hiriente, mediante el cual se hace alusión a la inconmensurable mezquindad de uno de los asistentes al velatorio. También se fija la me-

<sup>5</sup> En este sentido, véase: Ancet, Jacques (1995): «El ver y el no ver: apuntes para una poética». *El silencio y la escucha: José Ángel Valente*. Madrid: Cátedra, 143–157.

<sup>6</sup> Sobre el tema del lector en Valente, véase: Debicki, Andrew P. (1992): «La intertextualidad y la respuesta del lector en la poesía de José Ángel Valente (1967–1970)». *José Ángel Valente*. Madrid: Taurus, 54–73.

moria del poeta en un personaje que se diferencia de los demás por mantener unas deudas pendientes con el difunto y que se configura como enemigo de aquel porque le hirió más que nadie debido a su mala fe como deudor.<sup>7</sup> Este personaje pretende liquidar tales deudas haciéndose cargo de los costes del funeral, o como dice Valente, «pagando ahora al vacío sin mayor perjuicio, / como piden los usos entre tales, / lo que nunca dio al hombre». Esta tensa situación *post mortem* entre fiador y deudor también reincide en el rechazo que muestra Valente a las muestras de dolor que las convenciones sociales imponen en los funerales tanto en su modalidad de duelo como en su variedad de melancolía. En este sentido, se puede interpretar que el deudor tuviese una deuda afectiva pendiente con el difunto que no se solventó en vida de éste y que ahora pretende liquidar mostrando más dolor y duelo que nadie, pagando a Carón la moneda que todos los muertos le deben entregar para cruzar la laguna Estigia en su camino hacia el otro mundo.

### El paréntesis y la expresión de duelo y melancolía<sup>8</sup>

Tras los primeros compases del poema, surge una estrofa intermedia que interrumpe la sarcástica escena que ha evocado el poeta desde el principio. Esta estrofa aparece entre paréntesis y activa un apóstrofe que apela directamente al difunto para declararle que dondequiera que esté, sin duda, estará más vivo que si permanece en la tragicómica escena de la vida. De esta manera, Valente entiende la muerte como una acción humanizadora que devuelve al hombre a su matriz natural y que lo aleja de la artificiosidad y del engaño que mueve a los hombres en sus relaciones cotidianas durante la vida. Por otra parte, esta estrofa entre paréntesis será la primera de una secuencia digresiva a la que se unirán otras dos estrofas entre paréntesis que establecen un poema alternativo dentro de la composición principal que les sirve de estructura marco. Dichas estrofas, por su tono melancólico se pueden leer como la auténtica elegía que subyace a la mordaz sátira que Valente compone sobre el velatorio y funeral de su padre, aunque la sátira elegíaca que compone el poeta, también debe entenderse como una expresión de duelo que manifiesta su repulsa ante la fingida emoción de aquella comparsa fúnebre que acude al funeral por un compromiso social que todavía estaba muy arraigado en los años de la infancia de Valente. Por otra parte, estas estrofas entre paréntesis marcan una temporalidad diferente a la de la sátira fúnebre que escribe en primer término el orensano. De esta manera, el poema aparte que se cuele en la composición con el mecanismo del paréntesis,<sup>9</sup> evoca un estado de conciencia más maduro desde el que el poeta recuerda ese episodio de su infancia con renovadas perspectivas, eliminando el encono que siempre le había dejado esa escena en su corazón, para demostrarle a su padre sus verdaderos sentimientos al recordar su pérdida y, así, reconciliarse con su pasado.

Después de la digresión del apóstrofe con el que Valente apela a su padre para mostrarle su dolor más íntimo ante su pérdida, el poeta orensano continúa su narración satírica sobre la escena de duelo que prosigue en el velatorio del difunto. De esta manera, recuerda cómo la fragancia del incenso se mezclaba con la pestilencia de otros olores más mundanos,

<sup>7</sup> Sobre este tema de la memoria fúnebre, véase: Gamoneda, Antonio (2000): «Valente: de la contemplación de la muerte». En: *Cuadernos Hispanoamericanos*, 7–10.

<sup>8</sup> Sobre el tema del paréntesis en Valente, véase: Domínguez Rey, Antonio, «La retracción poética». *Limos del Verbo*. Madrid: Verbum, 175–192.

<sup>9</sup> De nuevo, sobre el paréntesis puede también acudir a: Ferrari, Américo (1996): «El poema: Eúltimo animal visible de lo invisible?». En *torno a la obra de José Ángel Valente*. Madrid: Alianza Editorial, 23–33.

quizá el del propio difunto y el de la sudorosa comparsa que allí comparecía, surgiendo un olor agrio de tal mezcla. En medio de este ambiente recargado, continuaron los rituales de duelo, las salmodias y se volvieron a escuchar los latines del cura, que desde el *Dies irae* de la primera estrofa no se habían vuelto a escuchar. Como novedad, Valente evoca una imagen muy característica de los velatorios en la España provinciana, que recuerda el tono de las películas de Berlanga, con los dos últimos versos de la cuarta estrofa, según los cuales, la familia presidía en un lado de la estancia el túmulo del difunto y en el otro lado lo lloraban las «tristes señoras» que, obviamente, son las plañideras que acudían a reforzar la sensación de duelo, pero que no tenían ningún parentesco con el difunto ni con su familia. Estas plañideras simplemente acudían a gimotear y a llorar para dar un ambiente más doloroso al velatorio. Este tipo de ceremonial de duelo lo siente el poeta con grandes escrúpulos y, por esto, se deja notar una sensación de repulsa ante la falsedad de ese llanto de las tristes señoras. Casi se podría decir que el poeta se marea de asco sólo con recordarlo y quizá, por esto, se haya hecho alusión al principio de esta estrofa a ese olor agrio que provoca una sensación tan desagradable en el lector y en la memoria del propio Valente.

### **Dolor y otredad: la expresión del duelo<sup>10</sup>**

La quinta estrofa marca un cambio en el satírico compás del poema, identificándose un personaje positivo entre los asistentes al velatorio del difunto. Este personaje se caracteriza por su imagen doliente, a través de la cual el poeta se reconcilia con el recuerdo de su padre mediante el dolor de este personaje. Esta reconciliación se transcribe en el poema con una segunda estrofa entre paréntesis en la que el poeta se identifica con la memoria de su difunto progenitor. Tras esta melancólica interrupción del poeta, éste retoma la linealidad de la narración satírica sobre la escena del velatorio, para indicar la conclusión de tal ceremonia. En este sentido, se retoma una reiterativa adjetivación para dar cuenta de la pluralidad de ceremoniales que la asamblea adoptaba mientras se deshacía en saludos. Cabe destacar la cualidad simbólica que Valente atribuye a esta retahíla de fingidores en el momento que abandonan la escena, como si se tratase de un catálogo medieval de emblemas que simbolizan un más allá de lo significado y con el que se concluye la prolija lista de adjetivos que el poeta ha acuñado durante toda la composición para referirse a las cualidades de los componentes de esta comparsa fúnebre, cuyo desfilar tanto aborrece el poeta orensano. Por otra parte, se concluye esta quinta estrofa con otro paréntesis que engrosa una estrofa más en ese otro melancólico poema que Valente dedica a su padre desde un presente más maduro, y a partir del cual se inicia esta rememoración de los hechos acaecidos el día de la muerte del padre del poeta. En esta última digresión el poeta dirige la mirada de su memoria hacia un cielo luctuoso y entristecido, símbolo del alma del poeta, que cubre de manera protectora, aunque impotente ante el destino, la fragmentaria niñez del poeta, es decir, la breve inocencia del niño que deja de serlo ante la horrible realidad de la muerte del padre y de otras vidas puras que se habían apagado en el conflicto civil.<sup>11</sup>

<sup>10</sup> Sobre el tema de la otredad, véase: Morales Barba, Rafael (1995): «Entre la centralización y la evaporación del yo». *El silencio y la escucha: José Ángel Valente*. Madrid: Cátedra, 79–98.

<sup>11</sup> Para este tema de la infancia, acúdase a: Rodríguez Fer, Claudio (1995): «Valente en la lengua del origen». *El silencio y la escucha: José Ángel Valente*. Madrid: Cátedra, 131–138.

## Declaración estética de crisis<sup>12</sup>

Finalmente, surge la voz presente del poeta en la última estrofa tanto del poema satírico como del poema alegórico que se había filtrado entre paréntesis a lo largo de toda la sátira, excusándose el poeta ante la memoria del padre muerto, por no dejar emerger su intención de duelo en las palabras del poema como tal vez se debiera. Esta declaración de crisis poética resulta ser el mejor epitafio para la memoria del padre fallecido tantos años atrás y también para todos aquellos que se dejaron la vida a un lado y a otro de la Guerra Civil, puesto que en su afirmación no se deja pasar ninguna mentirosa ceremonia de duelo o de melancolía como había ocurrido durante toda la composición tanto en su modalidad satírica como en su modalidad alegórica entre paréntesis.<sup>13</sup> Aparte de esto, esta última estrofa constituye toda una declaración poética de intenciones, al afirmar que existe una desviación entre lo que significan las palabras y la intención emocional del poeta, de tal manera que se establece una lectura ininteligible ante la imposibilidad de atribuir un significado unívoco a los versos de esta composición elegíaca. En este sentido, se toma la categoría semántica de este poema como un tropo que siempre evoca a un significado desplazado que requiere la mediación de otro significado para completarse, generándose una trama semiótica de carácter inmanente. Y, es en este momento, cuando se debe aplicar todo lo dicho sobre la reescritura del tópico de la inefabilidad del lenguaje o de la cortedad del decir, puesto que en este poema se reúnen de forma simultánea una variante alegórica de la emoción del poeta, una variante satírica y, en último término, una tercera vía de significado que niega las dos primeras por considerarlas poéticamente falaces. Sin embargo, la última estrofa de la composición se escribe como protocolo de seguridad para mantener a salvo la conciencia del lector de cualquier engaño poético que se haya podido verter en las tres posibles lecturas del poema, provocándose unos efectos secundarios de consecuencias terribles al extender la duda sobre la validez de cualquier significado constituido de manera discursiva, puesto que el poeta declara de modo expreso su reticencia para asociar su emoción personal a lo narrado, es decir, a lo significado en el poema,<sup>14</sup> con lo que cualquier modalidad de lectura sobre este poema y sobre cualquier poema se pone en tela de juicio debido a la precariedad interpretativa de cualquier análisis que se pueda efectuar sobre la poesía. Y en este punto, surge la imposibilidad del canto, es decir, la imposibilidad de decir una palabra en libertad cuando los discursos aparecen corrompidos por la mentira de los convencionalismos sociales. Es en este momento, cuando el poeta calla para albergar en el silencio todo el peso emocional que no puede asociar, como tal vez se debiera, a lo narrado, puesto que la pureza de su intención poética se mancharía con la corrupción de las palabras.

## Lítotes: silencio y crisis

De esta manera, la última estrofa de esta fascinante composición, activa una lítotes que había permanecido callada y oculta durante todo el poema y de la que únicamente se

<sup>12</sup> Sobre la estética en Valente, véase: García Lara, Fernando (2000): «Poética del juicio estético». En: *Cuadernos hispanoamericanos*, 33–46.

<sup>13</sup> Sobre el tema patriótico en Valente, véase: Arkinstall, Christine (1993): «José Ángel Valente: El exilio de la palabra». En: *El sujeto en el exilio. Un estudio de la obra poética de Francisco Brines, José Ángel Valente y José Manuel Caballero Bonald*. Amsterdam–Atlanta: Rodopi. En concreto, acúdase al epígrafe IV titulado «La 'patria en pie de vida'», 78–87; y también, véase el epígrafe V titulado «El 'español de la extrapatria'», 87–102.

<sup>14</sup> Sobre el tema del lector y de la lectura, véase: Rodríguez Padrón, Jorge (1992): «Lecturas de José Ángel Valente». *José Ángel Valente*. Madrid: Taurus, 256–272.

había tenido noticia mediante los paréntesis que han salpicado la composición de manera puntual y, cuando el poeta quería manifestar su melancolía personal frente a la farsa del sentimiento colectivo de duelo que recordaba de esa escena de su niñez. En este sentido, todo el poema se resemantiza como un silencio que pone puntos suspensivos a todo lo que se dice en las cinco estrofas de la composición hasta que al final del poema,<sup>15</sup> Valente reconoce ya sin ningún disimulo que su dolor va más allá de cualquier limitación semántica, traspasando la fétida hipocresía de las costumbres sociales. Entonces, se podría pensar que Valente echa mano del tradicional tópico de la inefabilidad del lenguaje para expresar de modo hiperbólico que su emoción es tan fuerte que no se puede expresar con palabras, pero esto no sucede puesto que el poeta declara que dicha inefabilidad se entiende aquí como la posibilidad de esquivar la mentira de las palabras para manifestar el dolor sin expresarlo, es decir, para sugerirlo al final de los puntos suspensivos que gravitan desde el principio al final del poema, en virtud de la lýtotes lógica que se desmascara en la sexta y última estrofa de «El funeral».

Por todo esto, y a causa de la reticencia del poeta a mostrar de forma abierta su intencionalidad emotiva debido a su desconfianza en las palabras,<sup>16</sup> se toma como esquema lógico de expresión una retórica de crisis, cuya característica principal reside en la desviación de la intención del poeta de su decir, configurándose el significado en una categoría traslaticia que alude a un sentido que en el momento de la comunicación no se halla presente, precisamente, porque se trata de un silencio, de unos puntos suspensivos que el poeta pone entre paréntesis para asegurarse que la angustia de su emoción no se diluye en el fárrago de la escritura. De esta manera, la única estrategia válida para evitar la impostura en poesía se encuentra en declarar que la emoción y su decir discrepan en su relación intersubjetiva, es decir, que resulta imposible declarar que la forma significativa se corresponde unívocamente con un significado y éste a su vez con una intencionalidad emotiva determinada,<sup>17</sup> puesto que entre medias de estos elementos se interpone el signo como tercero mediador que, de esta manera, hace de cada uno de estos componentes la metáfora del otro, dándose siempre el uno por el otro tanto a nivel paradigmático como a nivel sintagmático, por lo que el lenguaje se vierte en una estructura que es palabra de palabra,<sup>18</sup> constituyendo un libro de arena siempre en continua reescritura. Ante esta precariedad del lenguaje, Valente opta por el silencio para decir sin decir su experiencia. Más allá de este silencio, el poeta se pierde en la palabra.

---

<sup>15</sup> Sobre el tema del silencio, acúdase a: Amorós Moltó, Amparo (1986): «La retórica del silencio». En: *Los cuadernos del norte*, 18–27.

<sup>16</sup> A este respecto, dice Paul de Man: «La 'intención' aparece como la transferencia de un contenido psíquico que pasa de la mente del poeta a la mente del lector, algo así como cuando se vierte en una copa el vino de una jarra. Cierta contenido ha de ser transferido a otro recipiente, y la energía que exige dicha transferencia ha de proceder de una fuente externa llamada intención». «Forma e intención en la Nueva Crítica norteamericana». *Visión y ceguera. Ensayos sobre la retórica de la crítica contemporánea* [1989], 1991. Puerto Rico: Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 32.

<sup>17</sup> Así, añade Paul de Man: «Este razonamiento analógico parece ignorar que el concepto de intencionalidad no es de naturaleza física ni psicológica, sino estructural, y que implica la actividad del sujeto independientemente de sus preocupaciones empíricas, salvo y en la medida en que éstas estén relacionadas a la intencionalidad de la estructura». *Ibidem*.

<sup>18</sup> En este sentido, dice Paul de Man: «La intencionalidad estructural determina la relación que existe entre todos los componentes del objeto resultante, pero la relación entre el estado mental particular del sujeto de la estructuración y el objeto estructurado es totalmente accidental». *Ibidem*.

## Conclusiones

A tenor de todo lo dicho sobre la estructura de crisis que Valente afirma manejar en este poema —y que utiliza en otros muchos—, deberíamos volver ahora al concepto de retórica de crisis que paralelamente se ha deslizado en el comentario. Este concepto de crisis retórica observa la misma finalidad que el de estructura de crisis, es decir, indicar la discrepancia de la intención del poeta respecto a lo que éste dice y significa con las palabras.<sup>19</sup> En este sentido, se debe observar la lista de tropos y figuras retóricas que maneja habitualmente Valente, así como los artificios estilísticos más frecuentes en su obra. La llamada imposibilidad del canto, primera de las características de la poesía valentiana, se manifiesta mediante lýtotes, alegorías, la ironía, la parábasis o los anacolutos. Por su parte, la denominada mediación del canto, la segunda de sus características, las figuras predominantes son el quiasmo, la sinécdoque, el oxímoron y la paronomasia. Pues bien, todos estos tropos y figuras se caracterizan principalmente por fundamentarse en la inadecuación entre lo que dicen y lo que significan, ya que todos se pueden amoldar al esquema de tomar «lo uno por lo otro»,<sup>20</sup> generándose un significado ininteligible e imposible de fijar en un sentido unívoco, tal y como sucede con la simbolización alegórica, en la que un signo se da por otro a modo de emblema. También sucede esto, con la ambigüedad de la ironía, con el cruzamiento de propiedades del quiasmo, con el darse la parte por el todo y el todo por la parte de la sinécdoque. Por su parte, el oxímoron muestra esta estructura de «lo uno por lo otro» en su decir paradójico que hace simultáneos los opuestos más irreconciliables, tal y como también le puede suceder a la paronomasia a través de la eufonía, con la que asocia elementos que aparentemente no presentan ninguna relación entre sí. En este sentido, se podría decir que son artificios semánticos marcadamente metafóricos, aunque algunos de ellos sean también metonímicos, como la alegoría y la ironía, puesto que ambos, a partir de una metáfora, hacen referencia a todo un universo de realidades y de significados, sin cuya presencia virtual, tanto la una como la otra, quedarían cercenadas en su expresividad como figuras retóricas.

Pues bien, esta retórica de crisis que cimienta la experiencia poética de José Ángel Valente, tiene una piedra filosofal, las lýtotes, puesto que en la reticencia del silencio que activa este tropo, cobran plena actualidad todos los demás.<sup>21</sup> Efectivamente, en el estrecho margen que el silencio deja en la inadecuación de la intención y de su decir, aprovecha el poeta para liberar al lenguaje de la fijación del sentido que se ha efectuado por catacrexis, interponiendo unos puntos suspensivos que suscriben un pacto de silencio entre el poeta y su receptor virtual, con el que se permite la renovación semántica del lenguaje en el estrecho cauce del poema que por sus características espaciales y temporales, supone una comunicación especial y diferente a la conversación cotidiana en la que prima la fijación del sentido y en la que la palabra se desgasta debido al abuso que

<sup>19</sup> A este respecto, dice Paul de Man: «La estructura del acto intencional [es] algo análogo al acto de apuntar, como cuando se toma un objeto como el blanco al que se apunta. Este tipo de estructura pertenece al lenguaje discursivo, que 'apunta' hacia la relación exacta [entre la cosa y el signo], y no al lenguaje poético que no apunta hacia nada fuera de sí, ya que es tautológicamente él mismo; es decir, completamente autónomo y sin referente externo alguno». *Ibidem*, 33.

<sup>20</sup> Sobre este valor 'epifórico' o traslaticio del lenguaje, véase: Ricoeur, Paul [1975] (1980): «Núcleo común a la poética y la retórica: 'la epifora del nombre'». *La metáfora viva*. Madrid: Ediciones Cristiandad, 23–39.

<sup>21</sup> Sobre la lýtotes, acúdase a la *Retórica general*, 215–216.

se realiza de la catacrexis por parte de los hablantes. En la poesía, se pretende restaurar esta situación de mendacidad del lenguaje y para ello el poeta tiene que reparar las palabras para devolverles el brillo que tuvieron alguna vez, de tal manera, que mediante ellas la expresión del deseo o de la voluntad del emisor pueda corresponderse con el decir en sí mismo.<sup>22</sup> A pesar de todos los esfuerzos del poeta, dicho estado de sintonía entre la emoción y su decir resulta inalcanzable debido a la estructura de prioridad negativa en la que se cimienta el lenguaje, por lo que el poeta debe optar por el silencio, el vacío o la nada, para poder construir y ejecutar su palabra ajena a una mediación restrictiva del signo.<sup>23</sup> Para esto, el poeta debe conceptuar un signo abierto que permita alojar la infinitud del sentido en su forma visible o significante, cuando se logra este objetivo, la mediación del signo también será libre y abierta a todos los significados que rodean a la palabra, de tal manera que la comunicación será independiente y el conocimiento de la realidad que lleva consigo no estará mediatizado por ningún *a priori* ni por ningún *a posteriori*, de tal manera que la palabra simplemente será en sí misma de forma inmanente, puesto que se ha anulado la diacronía del signo lingüístico.

Por todo esto, Valente reclama con tanta intensidad el valor del silencio como medio de alcanzar el vacío o la nada en la que permitir la liberación de la mediación del signo entre el significante y el significado.<sup>24</sup> Valente es muy consciente de que la poesía funciona a nivel del signo, por lo que su poesía ofrece un protagonismo de las figuras lógicas o discursivas de la retórica, como son la alegoría y la ironía, pero por encima de éstas y de las demás observadas en la retórica valentiana, se sitúan las lítotes. Sin el silencio primero que esta figura dispone, Valente nunca podría llevar a cabo su vaciado de los convencionalismos del lenguaje en la poesía. En este sentido, se podría decir que las lítotes funcionan como el Santo Grial de la retórica valentiana y, de esta manera, se puede relacionar con la labor de contención que efectúa el cántaro, como símbolo fundamental de la poesía de Valente, puesto que en el silencio se contienen todos los significados posibles de la palabra y, precisamente, en el no decir la mediación del signo se libera de la convención lingüística y social que, como se ha visto en «El funeral», tanto detesta Valente, llegando incluso a sentir el mareo del asco debido a la hedor pestilente de las mentiras.

---

<sup>22</sup> En contraposición a Valente, se erige el formalismo de la manera que se puede leer en las palabras de Paul de Man: «La crítica formalista tiende a reificar el texto en una superficie endurecida que no le permite penetrar más allá de la apariencia sensorial para poder percibir esta 'lucha del significado' de la cual todos los críticos, incluyendo los críticos de la forma, tendrían que rendir cuentas. Y es que hasta las superficies permanecen ocultas cuando se las separa artificialmente de la profundidad que las sostiene», «Forma e intención en la Nueva Crítica norteamericana», *ob. cit.*, 34.

<sup>23</sup> Sobre esto, dice Paul de Man: «La fórmula [formalista], según la cual toda creación literaria se define como 'una actividad cuya intención es abolir la intención', resulta válida pero sólo en la medida en que permanezca suspendida para siempre como una intención eterna». *Ibidem*.

<sup>24</sup> Sobre el silencio como nada, véase: Hernández Salván, Marta (2000): «Los límites del silencio en *Nadie* de José Ángel Valente». En: *Tropelías. Revista de teoría de la literatura y literatura comparada*, 11, 49–60.

## BIBLIOGRAFÍA

- Ancet, Jacques, et al. (1996): *En torno a la obra de José Ángel Valente*. Madrid: Alianza Editorial.
- De Man, Paul (1989/1991): *Visión y ceguera. Ensayos sobre la retórica de la crítica contemporánea*. Puerto Rico: Editorial de la Universidad de Puerto Rico.
- Derrida, Jacques (1975): *La diseminación*. Madrid: Fundamentos.
- Grupo ì (1982/1987): *Retórica general*. Barcelona: Paidós.
- Hernández Fernández, Teresa (ed.) (1995): *El silencio y la escucha: José Ángel Valente*. Madrid: Cátedra.
- Hernández Salván, Marta (2000): «Los límites del silencio en «Nadie» de José Ángel Valente». En: *Tropelías. Revista de teoría de la literatura y literatura comparada*, 11, 49–60.
- Ricoeur, Paul (1975/1980): *La metáfora viva*. Madrid: Ediciones Cristiandad.
- Rodríguez Fer, Claudio (1992): *José Ángel Valente*. Madrid: Taurus.
- Rodríguez Fer, Claudio (1994): *Material Valente*. Madrid: Júcar.

### »POGREB« JOSÉJA ÁNGELA VALENTEJA IN VREDNOST TIŠINE

Avtor želi dokazati konflikt med poezijo in predstavitvijo v pesništvu Joséja Ángela Valenteja. Na osnovi misli Paula de Mana vzpostavi pojem besedilne in poetične krize, ki ob proučevanju tretje značilnosti Valentejeve poezije (*neizrekljivosti* pesmi) vznikne kot koncept, ki poveže konceptualno izkušnjo ostalih dveh: *nezmožnosti* in *posredovanja* pesmi. V nezmožnosti pesnik poje, ko se ne sme peti ali v trenutkih poetične cenzure, tako da se poigrava z alegorijo in ironijo; posredovanje pa dovoljuje zlitje nasprotij, ki je tako značilno za tega pesnika in kaže na Rilkejev vpliv. S tem se neizrekljivost usmeri na pesniško besedo, ki pod krinko predstavitve pesmi kopiči celo vrsto pomenov. Zato Valente razdre branje pesmi in tako izsili kontrapunkt med tem, kar se pove, in tistim, kar se želi povedati, se pravi *chiaroscuro* med besedo in njeno predstavitvijo.



## LA OBRA POÉTICA DE BLAS DE OTERO

*Posee Otero una capacidad idiomática condensadora, es-  
trujadora de materia, superior, quizá a la de casi todos sus  
coetáneos, comparable, por lo que toca a su fuerza y niti-  
dez –dentro, claro, de lo más dispar–, a las de un García  
Lorca y de algunos otros poetas de mi propia generación,  
que tantas invenciones expresivas trajo a nuestra lengua; a  
veces, comparable al más angustiado y apretado Quevedo.*

Dámaso Alonso (1965)

### El contenido social de la poesía de Otero

El escritor vasco Blas de Otero (Bilbao, 15-3-1916; Majadahonda –Madrid–, 29-6-1979) es, en opinión de amplios sectores de la crítica, uno de los poetas líricos más relevantes en el panorama de la poesía contemporánea española. Fue Premio Boscán de Poesía 1950 (*Redoble de conciencia*) y Premio de la Crítica 1959 y Premio Fastenrath 1961 (*Anicia*). Otero se mantuvo al margen de grupos literarios siguiendo un camino muy personal, aunque en él aparecen las tendencias en las que crecen y maduran los nuevos poetas de la posguerra: poesía de tono religioso; poesía de intención anticlasicista y antiformalista (poesía «desarraigada», en denominación de Dámaso Alonso), en respuesta al neogarcilasismo de José García Nieto y otros poetas de la llamada «Juventud Creadora» –años 1939–1944 aproximadamente–, e iniciada en 1944 con dos grandes libros: *Sombra del paraíso*, de Vicente Aleixandre, e *Hijos de la ira*, de Dámaso Alonso, libros que traen una poesía más humana y auténtica; y la que se ha llamado poesía «social». Blas de Otero queda inmerso en estas tres tendencias, pero sin dependencia, sin ser en ninguna de ellas un mero seguidor de una moda poética.

Otero pretende huir del famoso lema de Juan Ramón Jiménez «A la minoría siempre» o «A la inmensa minoría», y se dirige «A la inmensa mayoría» (dedicatoria que estampa al frente de uno de sus libros), a esa inmensa mayoría de hombres que, al igual que el poeta, nacen, viven, aman, sufren y mueren, en un mundo *como un árbol desgajado*.

La trayectoria poética de Otero en lo temático e ideológico apunta con seguridad a una meta: la progresiva inclusión del poeta en el «nosotros», su olvido de sí mismo para perderse en el mar del «nosotros», en esa *fronda de turbias frentes y sufrientes pechos*. Como señala el profesor Alarcos Llorach, la poesía es para Blas de Otero labor de apostolado «de sumergimiento en la inmensa mayoría, de poner el dedo en las llagas que padece y sufrirlas con ella, de manera que así despierte y comience a levantar las ruinas [...]. La obra de Otero es, pues, una tarea de por vida, de despertador de la conciencia humana, de apelación a la íntima verdad.»<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Cf. *La poesía de Blas de Otero* –quizá uno de los mejores libros que se han escrito sobre el poeta–. Salamanca, ediciones Anaya, 1966. (Edición de referencia: Madrid, ediciones Anaya, 1973. Colección Temas y estudios).

Otero, vuelto a los hombres («*Definitivamente cantaré para el hombre. / Algún día –después– alguna noche, / me oirán. Hoy van –vamos– sin rumbo, / sordos de sed, famélicos de oscuro.*» De *Ángel fieramente humano*), desea darles paz: «*Allá voy voceando paz, a pasos agigantados, avanzando a brincos incontenibles [...].*» [De *Ancia*]

Yo doy todos mis versos por un hombre  
en paz. Aquí tenéis, en carne y hueso,  
mi última voluntad [...]. [De *Pido la paz y la palabra*]

Si me muero, que sepan que he vivido  
luchando por la vida y por la paz.  
Apenas he podido con la pluma,  
apláudanme el cantar. [De *Que trata de España*]

Y es sobre España donde Otero quisiera derramar y vocear sus palabras de paz, sobre una España que no esté royendo ni se trague a sus propios hijos. La paz aportará la alegría que Otero pide para su patria:

Para ti, patria, árbol arrastrado  
sobre los ríos, ardua España mía,  
en nombre de la luz que ha alboreado  
alegría. [De *Pido la paz y la palabra*]

Y en paz y alegría los hombres podrán entrar «*a pie desnudo en el arroyo claro, / fuente serena de la libertad.*»

### La escasa producción de Otero

Otero es poeta demasiado exigente consigo mismo; corrige mucho sus versos y ha publicado con parquedad y con lentitud: «Corrijo –nos dice Otero–, casi exclusivamente, en el momento de la creación: por contención, por eliminación, por búsqueda y por espera»; contención y eliminación que hacen que su poesía sea concentrada, conceptual, difícil ya que no hermética; búsqueda y espera que explican la parquedad y el retraso de su producción pública. Lentitud, firmeza, trabajo y reflexión son los conceptos que desde un principio informan el quehacer poético de Otero. En el poema «La Obra» –uno de los cuatro poemas publicados en marzo de 1941 en *Albor. Cuaderno de poesía*, Anejo al diario de Pamplona *El pensamiento navarro*– nos dice ya el poeta:

Ya está cerca el secreto. Lenta pluma,  
alto trabajo firme y pensativo  
contándome las horas por la espalda.

En los pocos títulos publicados, la poesía de Otero se nos revela como una de las que presentan un mayor aprovechamiento de todos los recursos expresivos que ofrece la lengua, así como una íntima simbiosis entre contenido y expresión. Los siguientes títulos son el reflejo de su primera etapa poética:

– *Cántico espiritual*. San Sebastián, Los Cuadernos de Alea, 1942, primera serie, número 2.

- *Ángel fieramente humano*. Madrid, Colección Ínsula, 1950.
- *Redoble de conciencia*. Barcelona, Instituto de Estudios Hispánicos, 1951.
- *Ancia*. Barcelona, A(lberto) P(ui)g Palau), Editor, 1958. (Esta obra contiene refundidos los dos libros anteriores y treinta y seis poemas inéditos).

Y estos otros títulos corresponden a su segunda época:

- *Pido la paz y la palabra*. Torrelavega (Santander), Colección Cantalapiedra, 1955.
- *Parler clair (En castellano)*. París, Pierre Seghers, 1959. Edición bilingüe, con traducción de Claude Couffon.
- *Hacia la inmensa mayoría*. Buenos Aires, Losada, 1962,
- *Esto no es un libro*. Puerto Rico, Universidad de Puerto Rico, 1963.
- *Que trata de España*. París, Ruedo Ibérico, 1964.
- *Mientras*. Zaragoza, ediciones Javalambre, 1970. Colección Fuentetodos. (En una nota que el autor coloca al final de su libro, nos informa de que la mayor parte de los poemas que integran *Mientras* pertenecen a un libro que llevará el título de *Hojas de Madrid* –y que han sido escritos entre 1968 y 1970–. *Hojas de Madrid* ha quedado inédito como libro independiente, si bien muchos de sus poemas están recogidos en antologías y revistas).

Y de su labor como prosista, la editorial Alfaguara ha publicado *Historias fingidas y verdaderas* (Barcelona, 1970).

### La «Poética» de Otero

En dos versos cifra Otero su «Poética» –título del poema, incluido en la obra *En castellano*–: «Escribo / hablando». Precisamente en el texto «Poesía y palabra» apostilla Otero:

Sabido es que hay dos tipos de escritura, la hablada y la libresca. Si no se debe escribir como se habla, tampoco resulta conveniente escribir como no se habla. El Góngora de las *Soledades* nos lleva a los dictados de Teresa de Cepeda. Sin ir tan lejos, la palabra necesita respiro, y la imprenta se torna de pronto el alguacil que emprisiona las palabras entre rejas de líneas. Porque el poeta es un juglar o no es nada. Un artesano de lindas jaulas para jilgueros disecados.

El disco, la cinta magnetofónica, la guitarra o la radio y la televisión pueden –podrían: y más la propia voz directa– rescatar al verso de las galeras del libro y hacer que las palabras suenen libres, vivas, con dispuesta espontaneidad. Mientras haya en el mundo una palabra cualquiera, habrá poesía. Que los temas son cada vez más ricos y acuciantes.<sup>2</sup>

Frente a la poesía minoritaria, Otero apuesta por una poesía para la mayoría, expresada en un lenguaje tan directo como eficaz. Así lo declara expresamente en este soneto de *Ancia*:

---

<sup>2</sup> Blas de Otero: *Historias fingidas y verdaderas*. Barcelona, ediciones Alfaguara, 1970, p. 29. Colección Alfaguara literaria, núm. 28.

*Y el verso se hizo hombre*

Ando buscando un verso que supiese  
parar a un hombre en medio de la calle,  
un verso en pie –ahí está el detalle–  
que hasta diese la mano y escupiese.  
Poetas: perseguid al verso ese,  
asidlo bien, blandidlo, y que restalle  
a ras del hombre –arado, y hoz, y dalle–  
caiga quien caiga, ¡ahé!, pese a quien pese.  
Somos la escoria, el carnaval del viento,  
el terraplén ridículo, y el culo  
al aire y la camisa en movimiento.  
Ando buscando un verso que se siente  
en medio de los hombres. Y tan chulo,  
que mire a Tachia descaradamente.

Otero opone su poesía a la de los que él llama «poetas tentempié, gente ridícula», «esos poetas cursis, con sordina, / hijos de sus papás»; frente a los que afirma su *otra forma* de hacer poesía: «Hablo como en la cárcel: descarando / la lengua», «Escribo como escupo»; poetas contra los que termina gritando: «¡Atrás esa bambolla! ¡Que se calle!». Este es el soneto completo, que también pertenece a *Ancia*, en el que figuran los anteriores versos:

Hablo de lo que he visto: de la tabla  
y el vaso; del varón y sus dos muertes;  
escribo a gritos, digo cosas fuertes  
y se entera hasta dios. Así se habla.  
Venid a ver mi verso por la calle.  
Mí voz en cueros bajo la cánicula.  
*Poetas tentempié, gente ridícula.*  
*¡Atrás, esa bambolla! ¡Que se calle!*  
*Hablo como en la cárcel: descarando*  
*la lengua, con las manos en bocina:*  
*«¡Tachia! ¡qué dices! ¡cómo! ¡dónde! ¡cuándo!»*  
Escribo como escupo. Contra el suelo  
*(oh esos poetas cursis, con sordina,*  
*hijos de sus papás) y contra el cielo.*

Y muy significativo resulta el poema «A la inmensa mayoría», escrito en cuartetos asonantados, que comienza el libro que inaugura el segundo ciclo poético de Blas de Otero: *Pido la paz y la palabra*. Su poesía anterior –expresión de sus anhelos religiosos, de su diálogo sin respuesta con el Dios del Antiguo Testamento y la situación de desvalimiento en que queda el hombre– le parece ahora tremendamente insolidaria; por eso Otero «rompió todos sus versos» (verso 4) y, dando un giro radical a su poesía, «un buen día bajó a la calle» (verso 3) para enfrentarse con el dolor de las gentes que sufren, clamando por la paz y la justicia; tal y como recoge el cuarteto con el que concluye el poema, verdadera declaración de intenciones de un poeta comprometido ya de por vida con los problemas humanos de la colectividad.

*A la inmensa mayoría*

Aquí tenéis, en canto y alma, al hombre  
aquel que amó, vivió, murió por dentro  
y un buen día bajó a la calle: entonces  
comprendió: y rompió todos sus versos.  
Así es, así fue. Salió una noche  
echando espuma por los ojos, ebrio  
de amor, huyendo sin saber adónde:  
adonde el aire noapestase a muerto.  
Tiendas de paz, brizados pabellones,  
eran sus brazos, como llama al viento;  
olas de sangre contra el pecho, enormes  
olas de odio, ved, por todo el cuerpo.  
¡Aquí! ¡Llegad! ¡Ay! ¡Ángeles atroces  
en vuelo horizontal cruzan el cielo;  
horribles peces de metal recorren  
las espaldas del mar, de puerto a puerto.  
Yo doy todos mis versos por un hombre  
en paz. Aquí tenéis, en carne y hueso,  
mi última voluntad. Bilbao, a once  
de abril, cincuenta y uno.

Otero, sin embargo, no sacrifica la forma estética de su poesía –siempre «trabajada»–, en aras del «compromiso social» que la inspira. El poema «Cartilla (poética)», incluido en el libro *Que trata de España*, no puede ser más explícito al respecto:

*Cartilla (poética)*

La poesía tiene sus derechos.  
Lo sé.  
Soy el primero en sudar tinta  
delante del papel.  
La poesía crea las palabras.  
Lo sé.  
Esto es verdad y sigue siéndolo  
diciéndola al revés.  
La poesía exige ser sinceros.  
Lo sé.  
Le pido a Dios que me perdone  
y a todo dios, excúsenme.  
La poesía atañe a lo esencial  
del ser.  
No lo repitan tantas veces,  
repito que lo sé.  
Ahora viene el pero.  
La poesía tiene sus deberes.  
Igual que un colegial.

Entre yo y ella hay un contrato  
social.  
Ah las palabras más maravillosas,  
«rosa», «poema», «mar»,  
son m pura y otras letras:  
o, a...  
Si hay un alma sincera, que se guarde  
(en el almarío) su cantar.  
¿Cantos de vida y esperanza,  
serán?  
Pero yo no he venido a ver el cielo,  
te advierto. Lo esencial  
es la existencia; la conciencia  
de estar  
en esta clase o en la otra.  
Es un deber elemental.

Y si Otero elige palabras y expresiones de la gente común para hacer patente su «compromiso social» con la mayoría, lo hace porque está convencido de la fuerza creadora que comportan. Y así lo manifiesta en este otro poema, también perteneciente a *Que trata de España*:

*Palabra viva y de repente*

Me gustan las palabras de la gente.  
Parece que se tocan, que se palpan.  
Los libros, no; las páginas se mueven  
como fantasmas.  
Pero mi gente dice cosas formidables,  
que hacen temblar a la gramática.  
¡Cuánto del cortar la frase,  
cuánta de la voz bordada!  
Da vergüenza encender una cerilla,  
quiero decir un verso en una página,  
ante estos hombres de anchas sílabas,  
que almuerzan con pedazos de palabras.  
Recuerdo que una tarde  
en la estación de Almadén, una anciana  
sentenció, despacio: «—Sí, si; pero el cielo y el infierno  
*está* aquí» Y lo clavó  
con esa *n* que faltaba.

### **Intertextualidad en la obra de Blas de Otero**

Una de las características que, de modo particular, definen la poesía de Blas de Otero es la *intertextualidad*, es decir, la inserción en sus propios textos de palabras procedentes de otros textos. Cuando Otero utiliza una cita ajena, a veces menciona la fuente de procedencia, que puede aparecer como epígrafe, con el nombre de su autor o sólo con sus iniciales. Sin embargo, lo más frecuente es que entrelace la cita con sus propias palabras

–omitiendo el origen de aquélla– y que recurra a muy diversas modalidades de incorporación, a fin de que el texto propio converja con el de los autores de referencia. De ninguna manera intenta Otero ocultar –y menos disfrazar– la repercusión del texto ajeno en el suyo; antes por el contrario, se sirve de él para provocar un diálogo intertextual que enriquezca el texto propio con los antiguos significados procedentes del texto que recoge. Los procedimientos de intertextualidad se manifiestan en la obra de Otero por dos vías fundamentales: ya sea mediante la modificación o ruptura de una frase hecha, refrán o dicho popular, ya sea mediante alusión, parodia, cita de textos literarios cultos o de fuentes populares. Tales incorporaciones textuales se pueden presentar de forma aislada, o bien entrelazadas a modo de un diálogo en la sombra entre distintos discursos asimilados y transformados; y, de esta manera, el nuevo texto obtenido se carga de conceptos complejos, de valores simbólicos, en una forma condensada que revela un lento proceso de gestación. Esta «sinfonía de voces» ajenas es, a menudo, homenaje y señal de admiración hacia determinados escritores con los que Otero comparte problemas de orden estético o filiación ideológica; en otras ocasiones, le sirve para polemizar o criticar el ideario de un determinado escritor; y, a veces, no pasa de ser un complejo juego de virtuosismo formal del que se sirve el poeta para exhibir su intensa capacidad creadora.<sup>3</sup>

A continuación se recogen dos claros ejemplos de intertextualidad. El primero de ellos nos remite a Góngora: el título del libro de Otero *Ángel fieramente humano* está tomado de un verso gongorino, incluido en el siguiente soneto, compuesto en 1582:

Suspiros tristes, lágrimas cansadas,  
que lanza el corazón, los ojos llueven,  
los troncos bañan y las ramas mueven  
de estas plantas, a Alcides consagradas;  
mas del viento las fuerzas conjuradas  
los suspiros desatan y remueven,  
y los troncos las lágrimas se beben,  
mal ellos y peor ellas derramadas.  
Hasta en un tierno rostro aquel tributo  
que dan mis ojos, invisible mano  
de sombra o de aire me le deja enjuto,  
porque aquel **ángel fieramente humano**  
no crea mi dolor, y así es mi fruto  
llorar sin premio y suspirar en vano.<sup>4</sup>

<sup>3</sup> Cf. Carlos Bousoño: «Un ensayo de estilística explicativa (ruptura de un sistema formado por una frase hecha)». En el volumen *Homenaje universitario a Dámaso Alonso*. Madrid, editorial Gredos, 1970, pp. 69–84. (Bousoño estudia este procedimiento en Blas de Otero). Ángel González: «La intertextualidad en la obra de Blas de Otero». *Cuadernos Universitarios*, 1. San Sebastián, Universidad de Deusto, 1987, pp. 63–75. Pilar García Carcedo: «La literatura comparada: Una aproximación didáctica a la poesía de Blas de Otero, Rubén Darío y José Martí». *Didáctica* (Lengua y Literatura), 10, pp. 33–47. Servicio de Publicaciones de la Universidad Complutense de Madrid, 1998. Texto en Internet: [www.ucm.es/BUCM/revistas/edu/11300531/articulos/DIDA9898110033A.PDF](http://www.ucm.es/BUCM/revistas/edu/11300531/articulos/DIDA9898110033A.PDF)

<sup>4</sup> Cf. Luis de Góngora: *Sonetos completos*. Madrid, editorial Castalia, 1969. Colección Clásicos Castalia, núm. 1, p. 124. Edición de Biruté Ciplijauskaitė.

Y Otero reutiliza el verso de Góngora en el soneto «Cántico», que pertenece a *Redoble de conciencia*:

Es a la inmensa mayoría, fronda  
de turbias frentes y sufrientes pechos,  
a los que luchan contra Dios, dehechos  
de un solo golpe en su tiniebla honda.  
A ti, y a ti, y a ti, tapia redonda  
de un sol con sed, famélicos barbechos,  
a todos, oh sí, a todos van, derechos,  
estos poemas hechos carne y ronda.  
Oídlos cual al mar. Muerden la mano  
de quien la pasa por su sirviente lomo.  
Restalla al margen su bramar cercano  
y se derrumban como un mar de plomo.  
¡Ay, **ese ángel fieramente humano**  
corre a salvarnos, y no sabe cómo!

Y en el espléndido soneto que comienza con el verso «Cuerpo de la mujer, río de oro...» –y que más adelante comentaremos–, Otero incluye una cita de un verso de Francisco de Quevedo –«Tántalo en fugitiva fuente de oro»–, que pertenece al siguiente soneto:

*Afectos varios de su corazón,  
fluctuando en las ondas de los cabellos de Lisi*

En crespa tempestad del oro undoso  
nada golfos de luz ardiente y pura  
mi corazón, sediento de hermosura,  
si el cabello deslaza generoso.  
Leandro en mar de fuego proceloso,  
su amor ostenta, su vivir apura;  
Icaro en senda de oro mal segura  
arde sus alas por morir glorioso.  
Con pretensión de fénix, encencidas  
sus esperanzas, que difuntas lloro,  
intenta que su muerte engendre vidas.  
Avaro y rico, y pobre en el tesoro,  
el castigo y la hambre imita a Midas,  
**Tántalo en fugitiva fuente de oro.**<sup>5</sup>

---

<sup>5</sup> Cf. Francisco de Quevedo: *Antología poética*. Madrid, editorial Castalia, 1989. Colección Castalia didáctica, núm. 20, pp. 141–1452. Edición de Esteban Gutiérrez Díaz-Bernardo. (Las anotaciones del soneto son muy esclarecedoras para facilitar su comprensión).



## Los recursos estilísticos de la poesía de Otero

Seguidamente se comentan algunos aspectos relevantes de la forma lingüística de la poesía de Blas de Otero. Para una mayor profundización en el estudio de los recursos técnicos –dada la panorámica forzosamente restringida de los mismos que aquí se recoge–, remitimos al libro ya citado de Alarcos Llorach *La poesía de Blas de Otero*, en el que el ilustre académico estudió magistralmente cuanto presta a la lengua de Otero una alta eficacia expresiva.

### *La dislocación del ritmo fluyente provocada por los encabalgamientos.*

Poema de referencia: «Lástima», de *Redoble de conciencia*.

#### *Lástima*

Me haces daño, Señor. Quita tu mano  
de encima. Déjame con mi vacío,  
déjame. Para abismo, con el mío  
tengo bastante. ¡Oh Dios!, si eres humano,  
compadécete ya, quita esa mano  
de encima. No me sirve. Me da frío  
y miedo. Si eres Dios, yo soy tan mío  
como tú. Y a soberbio, yo te gano.  
Déjame. ¡Si pudiese yo matarte,  
como haces tú, como haces tú! Nos coges  
con las dos manos, nos ahogas. Matas  
no se sabe por qué. Quiero cortarte  
las manos. Esas manos que son trojes  
del hambre, y de los hombres que arrebatas.

Merced a la continua dislocación del ritmo fluyente –que origina continuos encabalgamientos, al no existir una adecuación entre las secuencias sintáctica y métrica– el poema produce una impresión de violencia, aunque el soneto se ajuste al modelo clásico (catorce versos endecasílabos distribuidos en dos cuartetos –con rima ABBA/ABBA– y dos tercetos –con rima CDE/CDE). En efecto, la acumulación de muchos versos cabalgando los unos sobre los otros y el fraccionamiento de la unidad métrica de la casi totalidad de ellos por las pausas sintácticas –aceleramiento del ritmo expresivo y paradas bruscas– rompen el equilibrio del poema, que nos traduce la sensación de violencia que quiere sugerir el poeta. Adviértase, por otra parte, en el último verso del soneto, un hábil recurso fónico típico de Otero, cual es la expresión de contenidos de disparidad semántica mediante palabras con semejanza fónica (paronomasia): *Esas manos que son trojes / del hambre, y de los hombres que arrebatas*.

### *La intensificación expresiva obtenida con la reiteración del mismo elemento léxico y/o sintáctico o con el desarrollo de variaciones sobre un mismo tema.*

Poema de referencia: «Crecida», de *Ángel fieramente humano*.

### *Crecida*

Con la sangre hasta la cintura, algunas veces  
con la sangre hasta el borde de la boca,  
voy  
avanzando  
lentamente, con la sangre hasta el borde de los labios  
algunas veces,  
voy  
avanzando sobre este viejo suelo, sobre  
la tierra hundida en sangre,  
voy  
avanzando lentamente, hundiendo los brazos  
en sangre,  
algunas  
veces tragando sangre,  
voy sobre Europa  
como en la proa de un barco desmantelado  
que hace sangre,  
voy  
mirando, algunas veces,  
al cielo  
bajo,  
que refleja  
la luz de la sangre roja derramada,  
avanzo  
muy  
penosamente, hundidos los brazos en espesa  
sangre,  
es  
como una esperma roja represada,  
mis pies  
pisan sangre de hombres vivos  
muertos,  
cortados de repente, heridos súbitos,  
niños  
con el pequeño corazón volcado, voy  
sumido en sangre  
salida,  
algunas veces  
sube hasta los ojos y no me deja ver,  
no  
veo más que sangre,  
sangre,  
siempre  
sangre,  
sobre Europa no hay más que  
sangre.  
Traigo una rosa en sangre entre las manos  
ensangrentadas. Porque es que no hay más  
que sangre,  
y una horrorosa sed  
dando gritos en medio de la sangre.

En este sobrecogedor poema –en versículos– queda patente la intensificación expresiva que se obtiene con la reiteración del mismo elemento léxico –repetición de una palabra–, o del mismo elemento sintáctico –agregación de una nueva palabra con idéntica función gramatical– o con el desarrollo de variaciones –varios subtemas– sobre un mismo tema. El poeta, que percibe las consecuencias de la guerra mundial, va avanzando por Europa inundada de sangre: es el tema principal, que va apareciendo, desapareciendo y reapareciendo, modificado por distintos esquemas sintácticos; y como subtemas, el avance penoso del poeta, la sangre, el tiempo (ese «*algunas veces*» que se vuelve definitivamente «*siempre*»: «*no / veo más que sangre, / sangre, / siempre / sangre, / sobre Europa no hay más que / sangre*») y, al final, dentro de la sangre, la rosa de la paz, la sed de paz que trae el poeta. Sin la menor duda, la magistral utilización de las reiteraciones logran conferir al poema un ritmo obsesivo, que trasluce un profundo sufrimiento ante los efectos de las guerras.

***El ritmo insistente, reiterador y tenaz que producen las formas paralelísticas y los «couplings».***

Poemas de referencia: [«Cuerpo de la mujer, río de oro»], de *Ángel fieramente humano*; y «Cantar de amigo», de *Hojas de Madrid*.

... *Tántalo, en fugitiva fuente de oro.*

Francisco de Quevedo

Cuerpo de la mujer, río de oro  
donde, hundidos los brazos, recibimos  
un relámpago azul, unos racimos  
de luz rasgada en un frondor de oro.  
Cuerpo de la mujer o mar de oro donde,  
amando las manos, no sabemos  
si los senos son olas, si son remos  
los brazos, si son alas solas de oro...  
Cuerpo de la mujer, fuente de llanto  
donde, después de tanta luz, de tanto  
tacto sutil, de Tántalo es la pena.  
Suena la soledad de Dios. Sentimos  
la soledad de dos. Y una cadena  
que no suena, ancla en Dios almas y limos.

Merced a las formas paralelísticas –el paralelismo es la reiteración de secuencias cuyos elementos presentan idéntica estructura sintáctica, con contenidos psíquicos equivalentes–, Otero logra en este poema un ritmo insistente, reiterado y tenaz. En efecto, los dos cuartetos y el primer terceto se organizan conforme a un mismo esquema sintáctico:

Cuerpo de la mujer (A) + comparación (B) + donde (C) + circunstancia (D) + verbo (E):

1. Cuerpo de la mujer (A1) + río de oro (B1) + donde (C1)  
+ hundidos los brazos (D1) + recibimos (E1)...
2. Cuerpo de la mujer (A2) + mar de oro (B2) + donde (C2)  
+ amando las manos (D2) + no sabemos (E2)...
3. Cuerpo de la mujer (A3) + fuente de llanto (B3) + donde (C3)  
+ después de tanta luz... (D3) + es (E3)...

Se trata, en resumen, de tres secuencias paralelísticas compuestas cada una de cinco elementos: 3 x (5). Incluso en cada una de esas estrofas hay otros elementos reiterativos paralelísticos:

no sabemos si	los senos los brazos los brazos	olas, son remos, alas solas de oro.
recibimos	un relámpago azul, unos racimos de luz...	
después de	tanta luz, tanto tacto sutil.	

El poema –como ya señaló Emilio Alarcos en la obra citada– queda, además, dividido en dos partes, entre las que se establece, mediante una adecuada selección léxica, un claro contraste: el «antes» implícito en los dos cuartetos, que corresponde a una perspectiva sentimental ilusionada (todo es claro y luminoso: «*río de oro*», «*racimos de luz*», «*frondor*», «*mar de oro*», «*alas de oro...*»); y el «después» explícito en el primer terceto («*después de tanta luz, de tanto / tacto sutil*»), que con sus tonos sombríos supone el paso a otra perspectiva: el «*río de oro*» es ahora «*fuentes de llanto*», la «*luz*» se convierte en «*pena*». También Arcadio López-Casanova subraya la división del poema en dos unidades temáticas: una positiva y otra negativa. La primera –en los cuartetos– responde a un «antes»: es el instante de la plenitud de la posesión amorosa («relámpago azul», «racimos»...), del triunfo en compañía de los cuerpos de los amantes. La bella corporeidad de la amada es vista como «río de oro»/«mar de oro», y la posesión amorosa aparece evocada –con poderosos registros sensoriales– como un nadar o navegar lleno de esplendores, que incluso conduce hasta un cierto anonadamiento del amante («no sabemos / si...»). Pero toda esta perspectiva positiva cambia en el «después» de los tercetos, en los que aquella plenitud de la unión amorosa se transforma en *la pena –el suplicio– de Tántalo* (el hijo de Zeus, condenado por los dioses a sufrir sed y hambre angustiosas). El suplicio del amante se explicita en el último terceto: la posesión amorosa no es vía de trascendencia hacia Dios, sino la constatación de una radical soledad («de dos»), de la vivencia de total soledad: «una cadena / que no suena... ».<sup>6</sup>

<sup>6</sup> Cf. Arcadio López-Casanova y Eduardo Alonso: *Poesía y novela. Teoría, método de análisis y práctica textual*. Valencia, editorial Bello. Biblioteca filológica. Manuales, núm. 6; pp. 19–21.

Un buen ejemplo de la poderosa trabazón creada por los *couplings* es el siguiente poema, titulado «Cantar de amigo».

*Cantar de amigo*

¿Dónde está Blas de Otero? (A1) Está dentro del  
/sueño (B1), con los ojos abiertos (C1).  
¿Dónde está Blas de Otero? (A2) Está en medio del  
/viento (B2), con los ojos abiertos (C2).  
¿Dónde está Blas de Otero? (A3) Está cerca del  
/miedo (B3), con los ojos abiertos (C3).  
¿Dónde está Blas de Otero? (A4) Está rodeado de  
/fuego (B4), con los ojos abiertos (C4).  
¿Dónde está Blas de Otero? (A5) Está en el fondo del  
/mar (B5), con los ojos abiertos (C5).  
¿Dónde está Blas de Otero? (A6) Está con los estudiantes  
/y obreros (B6), con los ojos abiertos (C6).  
¿Dónde está Blas de Otero? (A7) Está en la bahía de  
/Cienfuegos (B7), con los ojos abiertos (C7).  
¿Dónde está Blas de Otero? (A8) Está en el  
/quirófano (B8), con los ojos abiertos (C8).  
¿Dónde está Blas de Otero? (A9) Está en Vietnam del  
/Sur (B9), invisible entre los guerrilleros (C9).  
¿Dónde está Blas de Otero? (A10) Está echado en  
/su lecho (B10), con los ojos abiertos (C10).  
¿Dónde está Blas de Otero? (A11) Está muerto (B11),  
/con los ojos abiertos (C11).

Blas de Otero consigue en este «Cantar de amigo», inscrito en la tradición paralelística de la lírica medieval galaico-portuguesa, unos sorprendentes efectos expresivos por medio de los *couplings*, que es precisamente el recurso constructivo que pone en pie el poema. (El término *coupling* fue propuesto por Levin en su ya clásico libro *Estructuras lingüísticas en la poesía* –Madrid, editorial Cátedra, 1974; la edición original inglesa es de 1962–. Los vocablos castellanos *apareamiento*, *emparejamiento* y *acoplamiento* se emplean como sinónimos de aquél. Consiste el *coupling* en «la colocación de elementos lingüísticos equivalentes en posiciones también equivalentes; o dicho a la inversa, en la utilización de posiciones equivalentes como engaste de elementos fónicos o semánticos equivalentes»). Se trata de una composición constituida por once secuencias paralelísticas, cada una de las cuales está formada por tres elementos semejantes (la letra indica, precisamente, la relación de identidad):

¿Dónde está Blas de Otero? (A1) Está dentro del  
/sueño (B1), con los ojos abiertos (C1).  
¿Dónde está Blas de Otero? (A2) Está en medio del  
/viento (B2), con los ojos abiertos (C2).  
[...] (A3), [...] (B3), [...] (C3).  
[...]

De estos tres elementos que integran cada secuencia paralelística, el primero –que se inicia con la reiteración del *adverbio interrogativo dónde*– (A: «¿Dónde está Blas de Otero?») y el tercero (C: «con los ojos abiertos») se repiten invariablemente, salvo en la secuencia novena, en la que «con los ojos abiertos» se reemplaza por «invisible entre los guerrilleros»; y el segundo elemento (B1–B11) es el que presenta variaciones conceptuales. Este montaje paralelístico –confiado a los *couplings*– confiere al poema de Otero una enorme cohesión estructural y ayuda a crear esa obsesiva atmósfera dramática que realza el contenido expresado.

***El aprovechamiento del «valor poético» de los largos adverbios en -mente.***

Poema de referencia: «Ciegamente», de Ángel fieramente humano.

*Ciegamente*

Porque quiero tu cuerpo ciegamente.  
Porque deseo tu belleza plena.  
Porque busco ese horror, esa cadena  
mortal, que arrastra inconsolablemente.  
Inconsolablemente. Diente a diente,  
voy bebiendo tu amor, tu noche llena.  
Diente a diente, Señor, y vena a vena,  
vas sorbiendo mi muerte. Lentamente.  
Porque quiero tu cuerpo y lo persigo  
a través de la sangre y de la nada.  
Porque busco tu noche toda entera.  
Porque quiero morir, vivir contigo  
esa horrible tristeza enamorada  
que abrazarás, oh Dios, cuando yo muera.

Muy abundantes son en los versos de Otero los adverbios en *-mente*, compuestos de adjetivo + morfema *-mente*. En estos adverbios, el morfema *-mente* no es, en modo alguno, un peso muerto de nula significación que confiera pesadez a la expresión; antes por el contrario, la resonancia expresiva del adjetivo se prolonga y resulta incrementada en el morfema *-mente*. Repárese en los cuartetos del soneto «Ciegamente»: el segundo cuarteto aparece «encerrado» entre los adverbios «*inconsolablemente*» –repetición inmediata del adverbio con el que termina el primer cuarteto– y «*lentamente*»; adverbios en *-mente* que «tiñen» con su valor semántico los respectivos versos y que, combinados con frases adverbiales de tipo iterativo y con gerundios, en construcciones paralelísticas, confieren al poema un ritmo enormemente pausado y lento.

***El aprovechamiento expresivo del material fónico.*** De entre los muchos recursos fónicos empleados con frecuencia por Otero, seleccionamos cuatro: la expresión de contenidos de disparidad semántica mediante palabras con semejanza fónica, el juego de palabras que se apoya en la homofonía, la aliteración producida por la repetición de un mismo sonido o la reiteración de sonidos muy afines, y el «tartamudeo silábico».

a) *La expresión de contenidos de disparidad semántica mediante palabras con semejanza fónica.* Véase, por ejemplo, la fuerza expresiva de las paronomasias presentes en el poema «En nombre de muchos», que pertenece a *Pido la paz y la palabra*:

*En nombre de muchos*

Para el **hombre hambreado** y sepultado  
en sed –sal**obre** son de **sombra** fría–,  
en **nombre** de la fe que he conquistado:  
alegría.

Para el **mundo inundado**  
de **sangre**, engangrenado a **sangre** fría,  
en nombre de la paz que he voceado:  
alegría.

**Para ti, patria, árbol** arrastrado  
sobre los ríos, **ardua** España mía,  
en nombre de la luz que ha alboreado:  
alegría.

En efecto, las paronomasias (**hombre hambreado** / **salobre**, **sombra** / **en nombre** –primera estrofa–; **mundo inundado** / **sangre**, engangrenado, **sangre** –segunda estrofa–; **Para ti, patria, árbol** / **ardua** –tercera estrofa–) hacen más intensa la denuncia de la indignidad humana –primera estrofa–, de un mundo destruido por la guerra –segunda estrofa–, y de una patria –España– «a la deriva», en la que resulta difícil la convivencia –tercera estrofa–; tristes realidades a las que Otero opone su fe en un hombre que impulsa la justicia social –primera estrofa–, sus ansias de paz, frente a todo derramamiento de sangre –segunda estrofa–, y su convicción de que la luz de la esperanza augura un inminente futuro de libertad para todos los españoles –tercera estrofa–. Y de ahí la alegría intensamente proclamada por el poeta, hasta el extremo de convertir este vocablo en el verso que remata cada estrofa, y que produce una ruptura rítmica que aún intensifica más su valor semántico.

b) *El juego de palabras que se apoya en la homofonía.* Véanse, por ejemplo, los versos 7 y 8 del poema «Virante», incluido en *Ancia*:

*Virante*

No me resigno. Y sigo y sigo. Y si  
caigo, gozosamente en pie, prosigo  
y sigo. Si queréis seguirme,  
ahincad el paso y escuchad el mío.  
Eché la noche por la borda. Al borde  
del vértigo, viré y cambié de sitio.  
Hoy **hilo, hilo a hilo**, a la esperanza  
a ojos cerrados, sin perder el **hilo**.  
Allá voy voceando paz (a pasos  
agigantados, avanzando a brincos  
incontenibles). Si queréis seguirme,  
ésta es mi mano y ése es el camino.

Como puede comprobarse, el primer *hilo* es verbo; el segundo y el tercero constituyen una frase adverbial iterativa; y el cuarto es también sustantivo, pero formando parte de la frase hecha *perder el hilo*, es decir, equivocarse.

c) **La aliteración producida por la repetición de un mismo sonido o la reiteración de sonidos muy afines.** Así, en el soneto «Cuerpo de la mujer» –anteriormente reproducido–, aparecen diversas aliteraciones, que le aportan una extraordinaria expresividad:

Primer cuarteto, aliteración de interdentes y vibrantes: «donde, hundidos los brazos, *recibimos* / un *relámpago* azul, unos *racimos* / de luz *rasgada* en un frondor de oro».

Segundo cuarteto, aliteración de sibilantes: «no sabemos / si los senos son olas, si son remos / los brazos, si son alas solas de oro».

Primer terceto, aliteración de oclusivas dentales y nasales implosivas: «fuente de llanto / donde, después de tanta luz, de tanto / tacto sutil, de *Tántalo* es la pena».

d) **Cierto tartamudeo silábico**, producto del ímpetu apasionado y vehemente de Otero, **que articula tumultuosamente los mismos sonidos.** Véase, por ejemplo, este poema, de *Pido la paz y la palabra*, en el que se repiten inmediatamente *-ol*, de la palabra «sol», y *-ol*, de la palabra «olmos»:

#### *Árboles abolidos*

Árboles abolidos,  
volveréis a brillar  
al **sol**. Olmos sonoros, altos  
álamos, lentas encinas,  
olivos  
en paz,  
arboles de una patria árida y triste,  
entrad  
a pie desnudo en el arroyo claro,  
fuente serena de la libertad.

## Poemas comentados

### *Paso a paso*

Tachia, los hombres sufren. No tenemos  
ni un pedazo de paz con que aplacarles;  
roto casi el navío y ya sin remos...  
¿Qué podemos hacer, qué luz alzarles?  
Larga es la noche, tachia. Oscura y larga  
como mis brazos hacia el cielo. Lenta  
como la luna desde el mar. Amarga  
como el amor: yo llevo bien la cuenta.



Tiempo de soledad es éste. Suena  
 en Europa el tambor de proa a popa.  
 Ponte la muerte por los hombros. Ven. A  
 lejémonos de Europa.  
 Pobre, mi pobre Tachia. No tenemos  
 una brizna de luz para los hombres.  
 Brama el odio, van rotos rumbos y remos...  
 No quedan de los muertos ni los nombres.  
 Oh, no olvidamos, no podrá el olvido  
 vencer sus ojos contra el cielo abiertos.  
 Larga es la noche, Tachia.  
 ... Escucha el ruido  
 del alba abriéndose paso –a paso– entre los muertos. [De *Ancia*]

«Paso a paso» está incluido en *Ancia*, libro aparecido en Barcelona, en 1958, y en el que se recopilan todos los poemas –a excepción de «Salmo por el hombre de hoy»– pertenecientes a dos obras anteriores, escritas entre 1947 y 1950: *Ángel fieramente humano* y *Redoble de conciencia*. Sin embargo, en esta nueva edición los poemas presentan una ordenación temática distinta a la de las primeras ediciones (el soneto introductorio de la obra arranca con el siguiente cuarteto: «Es a la inmensa mayoría, fronda / de turbias frentes y sufrientes pechos, / a los que luchan contra Dios, desechos / de un solo golpe en una tiniebla honda.»); y treinta y seis poemas, hasta ahora inéditos, se incorporan a la obra –si, a efectos numéricos, se consideran como una unidad los versos de «Parábolas y de zires», que en realidad se desglosan en catorce poemas muy breves, la mitad de ellos de dos o tres versos.

*Plano del contenido.* Otero dirige la palabra –llena de patético afecto–, en segunda persona, a Tachia; y esta forma de organizar el poema –apóstrofe lírico– le hace ganar en tensión dramática. Y le transmite un espantoso mensaje: la guerra –la segunda Guerra Mundial– ha sumido a Europa en la más terrorífica devastación (estrofas 1 a 4), hasta el extremo de que «No quedan de los muertos ni los nombres» (verso 16). No obstante, en la quinta y última estrofa el poeta cambia la línea pesimista de su mensaje y le augura a Tachia un lento «cambio de situación» que permita superar el odio instalado en las conciencias y que ponga fin al sufrimiento humano. Y para articular temáticamente estos contenidos, Otero recurre a una alegoría de corte tradicional, que desarrolla a lo largo de los versos 3 –«roto casi el navío y ya sin remos...», 9 y 10 –«Suena / en Europa el tambor de proa a popa.», y 15 –«Brama el odio, van rotos rumbos y remos...»: Europa se concibe, así, como un *barco a la deriva* en el que resuena el *tambor bélico que llama al odio* y a la destrucción. Una noche, poblada de muertos, se convierte, simbólicamente, en el referente temporal (estrofa 2, versos 5 a 8); una siniestra noche tras la que llegará, lentamente, un esperanzador amanecer que le ponga fin: el título del poema –«Paso a paso»– y parte del penúltimo verso seguido del alejandrino que cierra la composición –«... Escucha el ruido / del alba abriéndose paso –a paso– entre los muertos»– señalan inequívocamente la superación de esa *noche oscura* (verso 5), *larga* (versos 5 y 19), *lenta* (verso 6) y *amarga* (verso 7); y Otero crea así un clima de esperanza compartida en el que Tachia queda inmersa.

*Plano de la expresión.* El poema está compuesto por cinco serventesios, con otras tantas rimas consonantes y alternas, si bien los versos 1 y 3 –de la primera estrofa– y 13 y 15 –de la cuarta estrofa– presentan la misma rima (*tenemos/remos*), pues se repiten las palabras finales de los versos 1, 13 (*tenemos*)/3, 15 (*remos*). Todos los versos son endecasílabos, a excepción del último de la tercera estrofa –el 12, que es heptasílabo–, y del verso final –el 20, que es alejandrino–. El penúltimo verso de la estrofa final –el 19– está cortado en dos partes por una larga pausa –que no obstante, no impide la sinalefa–, que gráficamente se indica ubicando cada parte en dos líneas distintas, como si de versos diferentes se tratara –recurso, por lo demás, habitual en la poesía contemporánea–:

Larga es la noche, Tachia.  
Escucha el ruido [...]

La rima, de marcada sonoridad, presenta el siguiente esquema:

- \* Estrofa 1. *-emos* (versos 1, 3)/*-arles* (versos 2, 4).
- \* Estrofa 2. *-arga* (versos 5, 7)/*-enta* (versos 6, 8).
- \* Estrofa 3. *-ena* (versos 1, 11)/*-opa* (versos 10, 12).
- \* Estrofa 4. *-emos* (versos 13, 15)/*-ombre* (versos 14, 16).
- \* Estrofa 5. *-ido* (versos 17, 19)/*-ertos* (versos 18, 20).

La palabra *Alejémonos* es objeto de una curiosa división silábica –considerada ésta desde una perspectiva métrica–: «A [final del verso 11] *lejémonos* [comienzo del verso 12]»; y, de esta forma, el enlace fónico «*Ven. A*» del verso 11 facilita la rima *-ena* de este verso con el 9:

*Tiempo de soledad es éste. Suena*  
en Europa el tambor de proa a popa.  
Ponte la muerte por los hombros. **Ven. A**  
*lejémonos de Europa.*

Además, el verso 10 –de esta tercera estrofa– incluye rimas internas, tanto consonante como asonante: «*en Europa* el tambor de **proa** a **popa**». Al ritmo sumamente lento del poema –muy acorde con su doliente contenido– contribuyen las pausas internas que presentan muchos versos –que los correspondientes signos de puntuación se encargan de recalcar–, y que entrecortan expresivamente las secuencias sintácticas –en este sentido, la pausa de mayor expresividad es la responsable de la discontinuidad gráfica del penúltimo verso–; así como las pausas versales, prolongadas en ocasiones por puntos suspensivos de gran capacidad evocadora («*roto casi el navío y ya sin remos...*» –verso 3–; «*Brama el odio, van rotos rumbos y remos...*» –verso 15–). La esticomitia –coincidencia en el verso de la unidad sintáctica con la métrica– también intensifica la lentitud del ritmo del poema, si bien se ve quebrada en la estrofa segunda por la brusca irrupción de encabalgamientos: suaves, los que se producen entre los versos 5 y 6 («*Oscura y larga / como mis brazos hacia el cielo.*») y entre los versos 6 y 7 («*Lenta / como la luna desde el mar.*»); y abrupto el originado entre los versos 7 y 8 («*Amarga / como el mar.*»). En estos dos últimos casos, el encabalgamiento concluye en palabra aguda, sobre la que recae el correspondiente acento rítmico (*mar* –verso 7– y *amor* –verso 8–). No consideramos

encabalgamiento léxico la pausa versal que divide la palabra «alejémonos», que no pasa de ser un virtuosismo de Otero para asegurar la rima del verso 11 con el 9, dentro del correspondiente serventesio: [...] «*Suena / [...] Ven. A/lejémonos [...]*»).

A acrecentar la sonoridad contribuyen las numerosas aliteraciones que recorren el poema, y que ayudan a crear esa atmósfera de violencia destructiva que el contenido del poemático refleja:

\* Aliteración de **p** en el verso 2:

«*ni un pedazo de paz con que aplacarles.*»

\* Aliteración de **l** en los versos 6 y 7:

«*Lenta / como la luna*» (es esta la única aliteración del poema que traduce un cierto estado de calma, entre tanta ansiedad).

\* Aliteración de **r** –vibrante múltiple– en los versos 3 y 15:

«*roto casi el navio y ya sin remos...*» (verso 3).

«*[...] van rotos rumbos y remos...*» (verso 15).

\* Aliteración de **ch** en los versos 5 y 19:

«*Larga esa la noche, Tachia. [...]*» (verso 5).

«*Larga es la noche. Tachia.*

*Escucha el ruido*» (verso 19).

Y no debe pasar desapercibida la aliteración de nasales en la tercera y cuarta estrofa, que hace más patético el significado del verso 16 –con que se cierra esta última–, en el que Otero plasma el horror de la guerra:

«*No quedan de los muertos ni los nombres.*»

Estructurado como apóstrofe lírico, el poeta se dirige a Tachia –vocativo cuatro veces repetido a lo largo del poema –versos 1, 5, 13 y 19–, empleando unas veces la segunda persona del imperativo –de forma que la apelación se va cargando de patetismo («*Ponte la muerte por los hombros. Ven. [...]*» –verso 11–, «... *Escucha el ruido [...]*» –verso 19–); y, otras veces, la primera persona del plural: este plural asociativo supone una fuerte interacción entre el emisor y el receptor, entre el propio poeta –implicado, así, de forma afectiva– y Tachia («*No tenemos...*» –versos 1 y 13–, «¿*Qué podemos hacer...?*» –verso 4–, «*Alejémonos de Europa.*» –versos 11 y 12–, «*Oh, no olvidamos, [...]*» –verso 17–). Por otra parte, el uso del presente como único tiempo a lo largo de todo el poema –ya sea de imperativo o de indicativo– sumerge al lector en un «presente psicológico» que parece no tener fin, de tal manera que, en su recreación de los versos de Otero, se siente fuertemente conmovido –al situarse en el mismo plano que Tachia–, y asiste acongojado a la apocalíptica situación en que queda sumida Europa como resultado de la Segunda Guerra Mundial: «*Tachia, los hombres sufren. [...]*» (verso 1), «*Suena en Europa / el tambor –bélico– [...]*» (versos 9 y 10), «*Brama el odio, [...]*» (verso 15), «*No quedan de los muertos ni los nombres.*» (verso 16, terrible verso con el que el poema alcanza un angustioso climax emocional incapaz de provocar indiferencia).

Considerado temáticamente, el poema está dividido en dos partes. La primera parte se extiende hasta la mitad del verso 19: una *larga y oscura* noche reina en Europa, concebida como un navío a la deriva en el que se ha instalado el odio homicida; y la segunda parte ocupa el resto del verso 19 –ubicado en línea diferente– y el 20: esa extensa

noche poblada de muertos concluye con la esperanza de un *luminoso amanecer* que se abre «paso –a paso– entre los muertos».

Las distintas repeticiones que recorren el texto le dan una profunda coherencia interna y contribuyen a conferir a la sintaxis un ritmo lentísimo, acorde con las exigencias del contenido expresado. Estas son algunas de las repeticiones más significativas:

- Las reiteraciones léxicas, a menudo cargadas de afectividad: «*Tachia*» (versos 1, 5, 13, 19), «*Larga* es la noche, *Tachia*. Oscura y *larga* [...]» (verso 5, que constituye un ejemplo de epanadiplosis), «*Pobre*, mi *pobre* *Tachia*. [...]» (verso 13).

- Las parejas sinónimas: «roto casi el navío y ya sin remos...» (verso 3) / «[...] van rotos rumbos y remos...» (verso 15).

- Las reiteraciones semánticas: «[...] No tenemos / ni un pedazo de paz [...]» (versos 1 y 2) / «[...] No tenemos / ni una brizna de luz [...]» (versos 13 y 14). En estos versos se produce la «ruptura de un sistema formado por una frase hecha» que transforma la lengua coloquial en lengua poética, original recurso –propio de Otero– de sorprendentes efectos expresivos: «[...] *ni un pedazo de paz* con que aplicarles;» –por *ni un pedazo de pan* (el vocablo *pedazo* está usado con valor ponderativo, reforzando el significado del nombre *paz*); es decir, que las ansias de paz que el hombre tiene no pueden ser satisfechas. Algo parecido sucede con la expresión «ni una brizna de luz», con la que se subraya la siniestra negrura de una tétrica noche en la que sólo reina la destrucción y la muerte, y que justifica, además, otro verso –el 11– en el que figura una audaz modificación de un cliché expresivo: «*Ponte la muerte* [por *el abrigo*] por los hombros.»

- La repetición del pronombre interrogativo *qué* en el cuarto verso, en cláusulas interrogativas de hondo dramatismo que subrayan la impotencia humana ante los devastadores efectos de la guerra («*Qué* podemos hacer, *qué* luz alzarles?»).

- La reiteración del adverbio *no* precediendo al verbo en el verso 17 («Oh, *no* olvidamos, *no* podrá el olvido [...]»), verso en el que se reitera, además, la idea de la necesidad de retener en la memoria el sufrimiento padecido.

- Las comparaciones de tipo metafórico de la segunda estrofa, en las que se repiten similares estructuras sintácticas y en las que sucesivos encabalgamientos impiden la pausa versal, lo que origina tres construcciones paralelísticas altamente expresivas por lo insólito de los epítetos: «[...] *Oscura y larga / como mis brazos* hacia el cielo. *Lenta / como la luna* desde el mar. *Amarga / como el amor*: [...]» (versos 5 a 8).

- La repetición de la oración copulativa «*Larga* es la noche, *Tachia*.», a comienzos de los versos 5 y 19, en lugares «estratégicos» del poema: esa dilatada «noche de sufrimiento» que se describe hasta la mitad del verso 19 se cierra –desde la mitad del verso 19 hasta el final del poema– con la voluntariosa esperanza de un nuevo amanecer que deje atrás tanta desolación.

- La repetición, en el último verso, de la palabra *paso*, que complementa a la forma verbal *abriéndose* («abriéndose *paso*») y, al mismo tiempo, forma parte de la locución adverbial *paso a paso* (es decir, poco a poco, despacio). La combinación del gerundio y la locución («abriéndose *paso –a paso–*») acrecienta la lentitud rítmica del verso y hace

más intensa y duradera su carga conceptual, prolongada, así, más allá de los límites del poema («... Escucha el ruido / del alba abriéndose paso –a paso– entre los muertos»); un verso que resume la esperanza del poeta en que concluya el sufrimiento humano generado por la guerra.

Si algo llama la atención en este poema, de marcado carácter alegórico, es la fuerza expresiva de la palabra poética de Otero, que «golpea» la sensibilidad del lector, haciendo más intenso el contenido poemático expresado, ya de por sí dramático. A la «densidad verbal» exhibida no es ajena la andadura rítmica del poema, extremadamente lenta, lograda mediante un magistral empleo de los recursos morfosintácticos que le proporciona una lengua que asciende del registro coloquial –y el tono más o menos confidencial e íntimo– a las cultas cimas de la creación poética.

\*

*En nombre de muchos*

Para el hombre hambreado y sepultado  
en sed –salobre son de sombra fría–,  
en nombre de la fe que he conquistado:  
alegría.

Para el mundo inundado  
de sangre, engangrenado a sangre fría,  
en nombre de la paz que he voceado:  
alegría.

Para ti, patria, árbol arrastrado  
sobre los ríos, ardua España mía,  
en nombre de la luz que ha alboreado:  
alegría. [De *Pido la paz y la palabra*]

El poema «En nombre de muchos» pertenece a *Pido la paz y la palabra*, libro que supone la definitiva irrupción de las preocupaciones sociales y patrióticas en la obra de Otero.

*Plano del contenido.* Organizado en tres conjuntos significativos que se corresponden con cada uno de los serventesios, el poema denuncia tres realidades incuestionables: la indigencia que acosa al hombre, falta de justicia social (estrofa 1); la violencia que envuelve al mundo, destruido alevosamente por la guerra (estrofa 2); y la difícil convivencia entre los españoles –tras una Guerra Civil que deja vencedores y vencidos–, que tienen ante sí un incierto futuro (estrofa 3). No obstante, el poeta, sintiéndose portavoz de otros muchos hombres –«En nombre de muchos» titula su poema–, abraza el optimismo ante las tristes realidades denunciadas, y de ahí la alegría proclamada, vocablo que, convertido en verso, cierra, a modo de epifonema, cada una de las estrofas; una alegría que es consecuencia de su fe en el hombre y en sus logros sociales –hambre y sed de justicia– (estrofa 1), de su apuesta por la paz que ponga fin a todo derramamiento de sangre (estrofa 2), y de su esperanza –la esperanza de «la inmensa mayoría»– en un «mañana

mejor» para los españoles, en una placentera alborada que garantice una grata convivencia a todos sus compatriotas.

*Plano de la expresión.* El poema consta de tres serventesios. Los tres primeros versos de cada estrofa son endecasílabos –a excepción del primer verso del segundo serventesio, que es heptasílabo–; y el cuarto verso –idéntico en cada estrofa– es tetrasílabo, ruptura rítmica con la que dicho verso –«alegría»– queda realzado por sí mismo y, en consecuencia, su carga significativa es aún mayor. La rima es consonante y alterna: el primer verso rima con el tercero (-*ado*) y el segundo con el cuarto (-*ía*), rima que se repite en las tres estrofas. Los encabalgamientos abruptos de los dos primeros versos de cada serventesio poseen un alto valor expresivo, pues al detenerse la fluidez del verso encabalgante antes de la quinta sílaba del encabalgado, el poeta pone de relieve ciertas ideas: la sed de justicia («sepultado / en sed» –estrofa 1, versos 1 y 2–, braquistiquio de tres tiempos: *en sed*), el mundo ensangrentado («inundado / de sangre» –estrofa 2, versos 5 y 6–, braquistiquio de tres tiempos: *en sangre*), la patria a la deriva, arrastrada por las aguas («árbol atrastrado / sobre los ríos» –estrofa 3, versos 9 y 10–).

Es, sin embargo, el esquema acentual del poema el que realza ciertos vocablos que contribuyen a conferirle una profunda unidad de sentido, esquema que –por su indudable interés– reproducimos seguidamente:

Acentos en 3.<sup>a</sup>, 6.<sup>a</sup> y 10.<sup>a</sup> sílabas.  
Acentos en 2.<sup>a</sup>, 4.<sup>a</sup>, 6.<sup>a</sup>, 8.<sup>a</sup> y 10.<sup>a</sup> sílabas.  
Acentos en 2.<sup>a</sup>, 6.<sup>a</sup>, 7.<sup>a</sup> y 10.<sup>a</sup> sílabas.  
Acento en 3.<sup>a</sup> sílaba.  
Acentos en 3.<sup>a</sup> y 6.<sup>a</sup> sílabas.  
Acentos en 2.<sup>a</sup>, 6.<sup>a</sup>, 8.<sup>a</sup> y 10.<sup>a</sup> sílabas.  
Acentos en 2.<sup>a</sup>, 6.<sup>a</sup>, 7.<sup>a</sup> y 10.<sup>a</sup> sílabas.  
Acento en 3.<sup>a</sup> sílaba.  
Acentos en 3.<sup>a</sup>, 4.<sup>a</sup>, 6.<sup>a</sup> y 10.<sup>a</sup> sílabas.  
Acentos en 4.<sup>a</sup>, 6.<sup>a</sup>, 8.<sup>a</sup> y 10.<sup>a</sup> sílabas.  
Acentos en 2.<sup>a</sup>, 6.<sup>a</sup>, 7.<sup>a</sup> y 10.<sup>a</sup> sílabas.  
Acento en 3.<sup>a</sup> sílaba.

Para el **hombre hambreado** y sepultado  
en **sed** -salobre **son** de **sombra fría**-,  
en **nombre** de la **fe que he conquistado**,  
alegría.

Para el **mundo inundado**  
de **sangre**, engrangrenado a **sangre fría**,  
en **nombre** de la **paz que he voceado**,  
alegría.

Para **tí**, patria, **árbol arrastrado**  
sobre los **ríos**, **ardua España mía**,  
en **nombre** de la **luz que ha alboreado**,  
alegría.

En el primer verso –con acentos en tercera (extrarrítmico), sexta y décima sílabas– y en el segundo –con acento en todas las sílabas pares– aparece el hombre habriendo y sediento –de justicia– (primera estrofa); en el quinto verso –heptasílabo, con acentos en tercera (extrarrítmico) y en sexta sílabas– y en el sexto –con acentos en segunda, sexta, octava y décima sílabas–, la indigencia humana da paso a un mundo alevosamente destruido por la guerra (segunda estrofa); y en el noveno verso –con acentos en tercera (antirrítmico), cuarta, sexta y décima sílabas– y en el décimo –con acentos en cuarta, sexta, octava y décima sílabas– es la patria la que figura en primer plano: una concepción ambivalente de España –a la vez dura y entrañable–, una España a la deriva y sin dirección fija. Sin embargo, en el tercer verso de cada estrofa se reproduce la misma distribución acentual, con acentos en las sílabas segunda, sexta, séptima (antirrítmico) y décima: el poeta *ha conquistado la fe* en la condición humana –verso 3 de la estrofa 1–, *ha voceado la paz* –verso 7 de la estrofa 2–, y *la luz ha alboreado* para todos –verso 11 de la estrofa 3–; y de este optimismo se deriva la *alegría* manifiestamente proclamada (versos 4, 8 y 12). Y la antirritmia del acento en séptima sílaba no hace sino subrayar el esfuerzo indi-

vidual del poeta –*he conquistado* (verso 3), *he voceado* (verso 7)– y el de la colectividad, que hace posible un luminoso amanecer –*la luz ha alboreado*– (verso 11). Los tiempos verbales en pretérito perfecto de indicativo recalcan que el poeta da por conquistados, al menos en la intencionalidad subjetiva, todos sus anhelos sociales.

Los procedimientos rítmicos empleados por Otero se ven intensificados gracias a los recursos fónicos que confieren a todo el texto una profunda sonoridad. En la primera estrofa, las paronomasias (*hombre hambreante / salobre, sombra / en nombre*) y aliteraciones (sepultado en sed / salobre son de sombra) giran en torno a dos palabras cuyo significado queda potenciado: *hombre* y *sed* (es decir, la indigencia humana en primer plano). En la segunda estrofa, nuevamente las paronomasias (*mundo inundado / sangre, engangrenado, sangre*) destacan otras dos palabras clave: *mundo* y *sangre* (es decir, un mundo asolado por la guerra); por otra parte, las palabras *fría* y *alegría*, colocadas a final de verso, además de rimar en consonante *-ía-*, presentan los grupos **fr-** y **gr-**, respectivamente, que realzan la sonoridad. Y, en la tercera estrofa, son las aliteraciones de la *erre* (*patria, árbol, arrastrado, sobre, ríos, ardua, nombre, alegría*) y de la vocal *a* (*Para ti, patria, árbol arrastrado* –verso 9–) las encargadas de recalcar la idea que Otero tiene de su patria –un *árbol* «a la deriva», pero también algo entrañable y querido por el poeta–. Precisamente ambas aliteraciones –de *erre* y de *a*– convergen en las palabras clave de la estrofa, en una sorprendente muestra de virtuosismo formal: *patria, árbol, arrastrado, ardua, alegría*.

Consideradas desde una perspectiva morfosintáctica, las tres estrofas presentan la misma estructura –lo que confiere al poema una poderosa trabazón interna–, que responden a un mismo esquema en el que se van introduciendo sucesivas variantes; y, de esta manera, los vocablos que en cada caso cambian, al insertarse en un marco de referencia conocido, quedan realzados en su significado. Esta es, pues, la estructura invariable de las tres estrofas:

*Para...*  
*en nombre de... que...*  
*alegría.*

Los elementos variables de la primera estrofa se señalan a continuación:

*Para el **hombre** hambriento y sediento,*  
*en nombre de la **fe** que **he conquistado**:*  
*alegría.*

En la segunda estrofa se introducen las siguientes variantes:

*Para el **mundo** ensangrentado y destruido,*  
*en nombre de la **paz** que **he voceado**:*  
*alegría.*

Y la tercera estrofa presenta estas otras variaciones:

*Para la **patria** sin rumbo, dura y entrañable a la vez,*  
*en nombre de la **luz** que **ha alboreado**:*  
*alegría.*

Hay, además, en esta tercera estrofa, ciertas novedades en relación con las otras dos, que resultan muy significativas: la presencia del pronombre personal *ti* y del vocablo *patria* con función de vocativo. Otero organiza, pues, el contenido de la estrofa por medio de un apóstrofe lírico: el «yo» del poeta entabla un diálogo con un «tu» próximo –su propia patria–, y así logra cerrar el poema en un clima de fuerte tensión emocional. Por otra parte, los verbos en primera persona de las estrofas anteriores –*he conquistado, he voceado*– son ahora reemplazados por un verbo en tercera persona: *la luz ha alboreado*.

La estructura morfosintáctica del poema está, pues, en consonancia con su organización rítmica y con el aprovechamiento de los recursos fónicos: el poeta ha conquistado la fe en el hombre, tras denunciar el hambre y la sed de justicia que lo aquejan; ha voceado la paz, frente a un mundo ensangrentado al que la guerra destruye; y pide para su patria, solidario con otros muchos hombres que sufren la marginación, que la luz de la esperanza la ilumine. El poema rebosa optimismo compartido; y el entusiasmo del poeta se expresa en un vocablo que recorre el poema y remata cada una de las tres estrofas: *alegría*.

Muy originales son, también, los recursos léxico-semánticos que emplea Otero. En la primera estrofa, el vocablo *hombre* no va acompañado de dos calificativos inexpressivos –como serían los adjetivos «hambriento» y «sediento»–, sino del neologismo *hambreadante* y de una frase coloquial modificada en su estructura para hacerla más expresiva: *sepultado en sed* –en lugar de «muerto de sed»–, frase coloquial que, además, por su colocación en los versos 1 y 2, origina un encabalgamiento abrupto: *sepultado / en sed*. De esta manera, la indigencia humana trasciende el hambre y la sed puramente físicas, para simbolizar la falta de una auténtica justicia social que nutra los anhelos del hombre, un hombre que reaparece en el segundo verso, presentado en forma de metonimia de la parte por el todo, y merced a una complicada sinestesia que alude a sus sentidos: *salobre* (gusto) *son* (oído) *de sombra* (vista) *fría* (tacto). La propia estructura rítmica del endecasílabo –acentuado en todas las sílabas pares: «en *sed* –*salobre son* de *sombra fría*–», resalta la expresividad de dos versos en los que Otero denuncia el hambre y la sed de justicia que aquejan a la humanidad. Esa sed de justicia que anhela el hombre la compensa Otero con su *fe* en la condición humana, y de ahí brota la explosión de *alegría*.

De manera similar, y en la segunda estrofa, el vocablo *mundo* no va arropado por dos calificativos más o menos tópicos –como podrían ser los adjetivos «ensangrentado» y «asolado»–, sino por la construcción *inundado de sangre* y la acuñación léxica *engangrenar*; *inundado de sangre* adquiere una dimensión hiperbólica tan dramática como *sepultado en sed* –versos 1, 2–, y la colocación de aquellos vocablos en los versos 5 y 6 origina un nuevo encabalgamiento abrupto: *inundado / de sangre*; mientras que el vocablo *engangrenar* ayuda a sugerir la putrefacción orgánica que todo proceso gangrenoso comporta: un mundo aniquilado, además, *a sangre fría*, es decir, con calculada premeditación. La denuncia de todo derramamiento de sangre surge, pues, con asombrosa expresividad, y la *paz* vociferada desencadena la alegría que el poeta manifiesta.

En la tercera estrofa, el vocablo *patria* –que asume la función de vocativo– va acompañado ahora por dos aposiciones: *árbol* y *España*. En efecto, establecida la identidad metafórica entre *patria* y *árbol* –tan del gusto del poeta–, Otero matiza que se trata de un *árbol arrastrado / sobre los ríos*, por medio de un nuevo encabalgamiento –versos 9 y 10– del que se sirve para hacer más patente –y patética– la idea de una patria arrastrada por las aguas, sin dirección fija y a merced de las circunstancias; y esa patria es, precisamente, *España*, nueva aposición explicativa flanqueada por los vocablos *ardua* y *mía* –*ardua* España *mía*–, vocablos que reflejan a la perfección el concepto que Otero tiene



de su patria, a la que quiere entrañablemente –y de ahí el posesivo pospuesto–, pero que se encuentra envuelta en serias dificultades –unas dificultades inherentes a la pacífica convivencia social–, y que el epíteto *ardua* es capaz de sintetizar con la máxima expresividad. Y frente a esa concepción de España, ante Otero y sus conciudadanos se abre, anunciando la venida de un nuevo día –ese «mañana mejor» que *ha alboreado*–, la *luz* de la esperanza y la consiguiente alegría desbordante.

Por medio de un empleo personal y originalísimo de determinados recursos retóricos, Otero logra un poema con una sólida estructura interna y en el que los diferentes planos lingüísticos –fónico, sintáctico y léxico– están fuertemente interrelacionados. Se percibe así, con total nitidez, el mensaje de Otero, reflejado en el título del poema y en el verso que remata cada estrofa: *En nombre de muchos/alegría*. Razón tiene, pues, Otero cuando afirma su creencia en la poesía social, siempre que el poeta –el hombre– sea capaz de plasmar sus preocupaciones sociales «con la misma sinceridad y fuerza» con que siente los temas tradicionales. Y el poema «En nombre de muchos» es buen ejemplo de ello.

## BIBLIOGRAFÍA

- Alarcos Llorach, Emilio (1966): *La poesía de Blas de Otero*. Salamanca: Anaya.
- Alarcos Llorach, Emilio (1973): *La poesía de Blas de Otero*. Colección Temas y estudios. Madrid: Anaya.
- Alarcos Llorach, Emilio (1997): *Blas de Otero*. Oviedo, ediciones Nobel.
- Alonso, Dámaso (1965): «Poesía arraigada y poesía desarraigada». En: *Poetas españoles contemporáneos*. Biblioteca Románica Hispánica. II. Estudios y ensayos, núm. 6. Madrid: Gredos.
- Ascunce Arrieta, José Ángel (1990): *Cómo leer a Blas de Otero*. Colección Cómo leer, núm. 3. Gijón: ediciones Júcar.
- Barbosa-Torrallbo, Carmen (1994): *Poesía como diálogo: La voz poética de Blas de Otero y su recepción*. Madrid: Ediciones Libertarias.
- Cano, José Luis (1974): «La poesía de Blas de Otero». En: *Poesía española contemporánea. Las generaciones de posguerra*. Madrid: Guadarrama.
- De la Cruz, Sabina (1983): *Contribución a una ordenación crítica de la obra literaria de Blas de Otero*. Tesis doctoral. Universidad Complutense de Madrid.
- García de la Concha, Víctor (1987): «La poesía existencial». En: *La poesía española de 1935 a 1975*. Volumen 2. Madrid: Cátedra.
- Galán, Joaquín (1995): *El silencio imposible: Aproximación a la obra de Blas de Otero*. Colección Documento, núm. 371. Barcelona: Planeta.
- González, Ángel (2005): *La poesía y sus circunstancias* (Antonio Machado, Blas de Otero, Gabriel Celaya y Emilio Alarcos). Barcelona: Seix Barral.
- Harris, Mary A. (1991): *La poesía de Blas de Otero*. Colección Pliegos de Ensayo. Madrid: Pliegos.

### Artículos en *Papeles de Son Armadans*:

El número 254–255 de *Papeles de Son Armadans*, correspondiente a mayo–junio de 1977, estuvo dedicado a Blas de Otero, y contiene los siguiente textos:

- Camilo José Cela: «Noticia de una minúscula anécdota de hace un cuarto de siglo», p. 107.
- Blas de Otero: «Poemas inéditos», p. 113.
- Emilio Alarcos Llorach: «Al margen de Blas de Otero», p. 121.
- Carlos Blanco Aguinaga: «El mundo entre ceja y ceja: Releyendo a Blas de Otero», p. 147.
- Vicente Aleixandre: «Juventud (A Blas de Otero)», p. 197.
- Rafael Alberti: «A Blas de Otero», p. 199.
- Jaime Gil de Biedma: «Españoles en París, mil novecietos cincuenta y tantos (A Blas de Otero)», p. 200.
- Jorge Guillén: «Blas de Otero», p. 201.
- Claude Couffon: «Blas de Otero», p. 202.
- Ángel González: «Dos poemas a Blas de Otero», p. 205.
- José Manuel Caballero Bonald: «Crónica de Indias», p. 211.
- José Ángel Valente: «Blas», p. 213.
- Rafael Guillén: «Tardes con Blas de Otero», p. 215.
- Gabriel Celaya: «Recuerdo a Blas de Otero contra la envidia», p. 217.
- Moraíma de Semprun Donahue: «Otero, el labrador de la palabra», p. 219.
- Joaquín Galán: «Blas de Otero, agonía del humanismo», p. 233.
- Geoffre R. Barrow: «Una velada paradoja: *Historias fingidas y verdaderas*, de Blas de Otero», p. 253.
- David L. Stixrude: «La espontaneidad en los temas de *Ancia*», p. 277.

El propio Blas de Otero, además de colaborar en el citado número 254–255 con una selección de sus poemas –inéditos hasta ese momento–, también ha incluido en *Papeles de Son Armadans* los siguientes textos:

- «Ca ni Guer», 1956 (diciembre), núm. 9, p. 295.
- «*En castellano*», 1958 (junio), núm. 27, p. 329.
- «Fechado en Formentor», 1960 (diciembre), núm. 57 bis, p. 9. [Poemario Formentor].
- «Condal entre dicha», 1961 (noviembre), núm. 68, p. 228.
- «Orozco», 1962 (abril), núm. 73, p. 63.
- «*Que trata de España*», 1963 (abril), núm. 85, p. 67.
- «Escrito para», 1974 (marzo), núm. 216, p. 253.

Otros artículos que figuran en *Papeles de Son Armadans* referidos a Blas de Otero son:

- José Manuel Caballero Bonal: «Vigencia de la poesía de Blas de Otero», 1956 (abril), núm. 1, p. 114.
- Vicente Aleixandre: «Nuevas figuras: Bousoño, Hierro, Blas de Otero», 1957 (abril), núm. 13, p. 41.
- Ricardo Senabre Sempere: «Juegos retóricos a la poesía de Blas de Otero», 1966 (agosto), núm. 125, p. 137.
- Leopoldo de Luis: «*Expresión y reunión* de Blas de Otero», 1970 (marzo), núm. 168, p. 313.

- Andrés Amorós: «Blas de Otero: *Historias fingidas y verdaderas*», 1971 (diciembre), núm. 189, p. 331.
- María Luisa Muñiz: «*Que trata de España: la trilogía de Blas de Otero*», 1972 (septiembre), núm. 198, p. 99.

### Artículos de diferente procedencia:

- Joaquín González Muela: «Un hombre de nuestro tiempo, Blas de Otero». *Revista Hispánica Moderna*/Columbia University: Hispanic Institute, 29, 1963, pp. 257–289.
- José M.<sup>a</sup> Alín: «Blas de Otero y la poesía tradicional». *Archivum*, Facultad de Filología de la Universidad de Oviedo, 15, 1965, pp. 257–289.
- Carlos Bousoño: «Ensayo de estilística explicativa (ruptura de una sistema formado por una frase hecha)». En el volumen *Homenaje universitario a Dámaso Alonso*. Madrid, Gredos, 1970, pp. 69–84. (Bousoño estudia este procedimiento en Blas de Otero).
- Joaquín Galán: «La poesía de Blas de Otero: reflejo de una época». *Estudios filosóficos*/Valladolid, septiembre–diciembre, 1975.
- José Espino Collazo: «El tema de la 'búsqueda ansiosa' en *Ángel fieramente humano*». *Archivum*, Facultad de Filología de la Universidad de Oviedo, 31–32, 1981, pp. 271–288.
- José Ángel Ascuence Arrieta: «La voz de Blas de Otero en *Pido la paz y la palabra*». En: *Mundáiz*, 30, 1985, pp. 65–90.
- José Ángel Ascuence Arrieta (ed.): *Al amor de Blas de Otero*. Actas de las II Jornadas Internacionales de Literatura. San Sebastián, Universidad de Deusto, 1986. (Autor del ensayo «Poéticas en litigio en la poesía social de Blas de Otero», pp. 225–237). [Alarcos Llorach, Emilio: «Crítica literaria en la poesía de Blas de Otero». *Ibidem*, pp. 43–62].
- Emiliano Luna Martín: «*En Castellano*, de Blas de Otero, veinticinco años después (1959–1984)». En: *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica*, 5, pp. 105–139. Universidad Complutense, Madrid, 1986. Artículo en Internet: [www.ucm.es/BUCM/revistas/fil/02122952/articulos/DICE8686110105A.PDF](http://www.ucm.es/BUCM/revistas/fil/02122952/articulos/DICE8686110105A.PDF)
- José Ángel Ascuence Arrieta: «Recursos poéticos frente a censura: 'Hija de Yago', de Blas de Otero». En: *Letras de Deusto*, 19/ 44, 1989, pp. 55–68.
- Ángel González: «La intertextualidad en la obra de Blas de Otero». *Cuadernos Universitarios*, 1. San Sebastián, Universidad de Deusto, 1987, pp. 63–75.
- Sabina de la Cruz: «La erotización del espacio en los poemas de Blas de Otero». En: *Eros literario*. Madrid, Universidad Complutense, 1989.
- Emilio Alarcos Llorach: «Un poema de Blas de Otero: Lo fatal». En: *Philologica* (Homenaje al profesor Ricardo Senabre), Cáceres, Universidad de Extremadura, 1996.
- Pilar García Carcedo: «La literatura comparada: Una aproximación didáctica a la poesía de Blas de Otero, Rubén Darío y José Martí.» *Didáctica* (Lengua y Literatura), 10, pp. 33–47. Servicio de Publicaciones de la Universidad Complutense de Madrid, 1998. Texto en Internet: [www.ucm.es/BUCM/revistas/edu/11300531/articulos/DIDA9898110033A.PDF](http://www.ucm.es/BUCM/revistas/edu/11300531/articulos/DIDA9898110033A.PDF)
- Pilar García Carcedo: «Aproximación didáctica a la poesía a través de la música». *Didáctica* (Lengua y Literatura), 11, pp. 43–54. Servicio de Publicaciones de la Universidad Complutense de Madrid, 1999. (Análisis del soneto de Blas de Otero «El Bolero», que constituye un homenaje a la composición de Maurice Ravel). Artículo en Internet: [www.ucm.es/BUCM/revistas/edu/11300531/articulos/DIDA9999110043A.PDF](http://www.ucm.es/BUCM/revistas/edu/11300531/articulos/DIDA9999110043A.PDF)

## PESNIŠTVO BLASA DE OTERA

Baskovski pesnik Blas de Otero je v literarni kritiki zapisan predvsem kot predstavnik pesništva s socialno tematiko, vendar njegova poetika presega zgolj družbeno angažiranost: z brezpogojno naravnostjo k človeku oz. k vsem ljudem preraste v pravo »učlovečenje poezije« ter tako potrdi resnično pesnikovo poslanstvo prebujanja človeške vesti. Podrobna analiza (od medbesedilnosti do povsem izvernih slogovnih značilnosti) dveh izbranih pesmi, *Paso a paso* (Korak za korakom) in *En nombre de muchos* (V imenu mnogih), potrjuje iskrenost in izrazno moč Oterove pesniške besede, s katero mojstrsko izostri že tako dramatično vsebino – materialno in moralno opustošenje, ki ga je zapustila vojna. Temeljno bibliografijo na koncu prispevka dopolnjuje izčrpen seznam člankov o Oterovem pesništvu.

## LITERATURA ESPAÑOLA DE TERROR: LEYENDO ALGUNOS RELATOS BREVES VERDADERAMENTE ESTREMECEDORES

No son muchas las publicaciones y ediciones que hagan referencia a la existencia de una literatura española de terror. Para el lector español, el terror más conocido desde el punto de vista literario, suele ser el procedente de otras literaturas europeas o americanas, en particular la anglosajona, con Edgar Allan Poe a la cabeza, pero sin olvidar a Charles Dickens, Bram Stoker, Ambrose Bierce, Howard Lovecraft, ni a algunos de otras literaturas europeas, particularmente famosos como Donatien Alphonse François de Sade o Charles Nodier. Pero no es difícil encontrar entre los escritores españoles algunos cuentos de terror que nos hablan con todo rigor de la existencia de una literatura española de terror, aún en gran parte por investigar.

Nos vamos a referir en este ensayo a algunos ejemplos que ya recogió Rafael Llopis en los años sesenta en una *Antología de cuentos de terror*, que sigue teniendo en su fondo Alianza Editorial en sus libros de bolsillo, y, en concreto, últimamente, en su Biblioteca Temática de «Fantasía y terror». En tal colección se pueden leer los relatos a los que nos vamos a referir en este panorama de la literatura española de terror<sup>1</sup>.

Y comenzamos por un auténtico clásico del género. Un texto nada menos que de Lope de Vega, perteneciente a su novela *El peregrino en su patria*, clásico ya en el género desde que el británico del siglo XIX, vendedor de Biblias y gran conocedor de la cultura española, George Borrow, lo consideró el mejor cuento de miedo que jamás se había escrito. En realidad no es un cuento suelto, sino un fragmento en el que se recoge una de las numerosas aventuras de Pánfilo, protagonista de la novela bizantina o de aventuras de Lope de Vega, y que se le ha dado el título de «La posada de mal hospedaje».

El relato tiene lugar cuando Pánfilo, una vez abandonada Zaragoza, sigue el camino de sus aventuras, y una noche, «fatigado de la aspereza de los montes y la rusticidad del sustento» decide buscar posada en una villa, y no hallándola se dirige al hospital del lugar que encuentra desierto y oscuro debido a que había muerto un extranjero por lo que le recomiendan que se entrase en una capilla, donde había un santo varón que le daría posada y cobijo, a pesar de que el viejo le avisa del «mal hospedaje de esta casa». Le acompaña, tras atravesar un jardín, que más parecía bosque, hasta un cuarto apartado, en el que Pánfilo se instala y se duerme tras cambiarse y acomodarse. Una vez dormido sucede lo siguiente:

---

<sup>1</sup> Seguimos para nuestras citas esta antología, en su edición de 2004. La edición está distribuida de la siguiente forma: Volumen I. Relatos de Lope de Vega, Daniel Defoe, Donatien François de Sade, Walter Scott, Matthew Gregory Lewis, Charles Nodier, Frederik Marryat, John William Polidori, Agustín Pérez-Zaragoza y Edgar Allan Poe. – Volumen II. Relatos de Charles Dickens, Joseph Sheridan La Fanu, Margaret Oliphant, Pedro Antonio de Alarcón, Gustavo Adolfo Bécquer, Ambrose Bierce, Bram Stoker y Montague Rhodes James. – Volumen III. Relatos de Arthur Menchen, Algeron Blackwood, Oliver Onions, Wenceslao Fernández Flórez, Howard Phillip Lovecraft, Noel Clarasó. La antología contó con muchas ediciones anteriores: Madrid: Taurus, 1963. Madrid: Alianza Editorial, 1981, 1982, 1985, 1988, 1993, 1994, 1997, 2000. Última edición, en Biblioteca Temática de «Fantasía y terror», Madrid: Alianza Editorial, 2004.

La parte que desampara el sol cuando se va a los indios estaba en profundo silencio, cuando al ruido de algunos caballos despertó Pánfilo; parecióle que caminaba –cosa que a los que caminan siempre sucede–, que la cama se mueve como la nave, o anda como el caballo que traía; pero acordándose que estaba en aquel hospital, y advertido del escándalo, por cuya causa era inhabitable, abrió los ojos y vio que como si entraran a jugar cañas, de dos en dos entraban a caballo algunos hombres, alguno de los cuales, encendiendo unas ventosas de vidrio, que traían en las manos, en la vela que habían dejado, las iban tirando al techo del aposento, donde se clavaban, y quedaban ardiendo por largo tiempo, quedando el suelo pegado a las tablas, y la boca vertiendo llamas sobre la cama y lugar donde había puesto los vestidos. Se cubrió el animoso mancebo lo mejor que pudo, y dejando un pequeño resquicio a los ojos para que le avisasen si le convenía guardarse del comenzado incendio, vio en un instante las llamas muertas, y que en una mesa, que a la esquina de la sala estaba, se comenzaba un juego de primera, entre cuatro; pasaban, descartábanse, y metían dineros, como si realmente pasara de veras, y habiéndose enojado los jugadores, se trabó una cuestión en el aposento, con tantos golpes de espadas y broqueles, que el mísero Pánfilo comenzó a llamar a la Virgen de Guadalupe, que sólo le faltaba de visitar en España, aunque era del reino de Toledo; porque las cosas que están muy cerca, pensando verse cada día, suelen dejar de verse muchas veces. Pero cesando el golpear de las espadas, y todo el ruido por media hora, quedó de un sudor ardiente bañado el cuerpo en agua, y estando –a su parecer– satisfecho, que ya no volverían, sintió que asiendo los dos extremos de la colcha y sábanas, se las iban quitando poco a poco. Aquí fue notable su temor, pareciéndole que ya se le atrevían a la persona, pues le quitaban la defensa, y estando de esta suerte, vio entrar con un hacha un hombre, detrás del cual venían dos, el uno con una bacía grande de metal, y el otro afilando un cuchillo; se le erizaron los cabellos en esta sazón, de tal suerte que le pareció que de cada uno de por sí le iban tirando. Quiso hablar y no pudo pero cuando a él se acercaron, el que traía el hacha la mató de un soplo, pensando que entonces le degollarían, y que aquella bacía era para coger su sangre, fue a detener con las manos el cuchillo, adonde le pareció que le había visto, y sintió que se las tragaron a un mismo tiempo. Dio un grito Pánfilo; y en este instante se volvió a encender el hacha, y vio que dos grandes perros se las tenían asidas. «Jesús», dijo turbado, a cuya voz se metieron debajo de la cama, y vuelta a matar la luz, sintió que le ponían ropa como primero, y que, alzándole de la cabeza, le acomodaban mejores almohadas, y le igualaban, con grande aseo, curiosidad y regalo, la sábana y colcha. (Lope de Vega, 2004: 19–20)

Como advertimos, los elementos fantásticos y de terror se suceden en esta especie de visión infernal que está sufriendo el pobre peregrino en su patria, incapaz de entender lo que está sucediendo, y aunque parece que ha llegado a un momento de reposo, tras decir la palabra «Jesús», no es así. Su terror le hace continuar rezando, ante visiones tan fantasmagóricas:

Así le dejaron estar un rato, en el cual comenzó a rezar algunos versos de David, de que se acordaba –si entonces se podía acordar de sí mismo– y recobrando aliento, con alguna confianza de que, habiéndole compuesto la cama le dejarían en ella, vio que los que debajo de ella se habían entrado, le iban levantando por las espaldas, con su persona encima, hasta llegar al techo, donde, como si temiese la caída, sintió que de las mismas tablas le asía una mano del brazo, y cayendo la cama al suelo, con espantoso golpe, quedó colgado en el aire, de aquella mano, y que alrededor de la sala se habían

abierto cantidad de ventanas, desde donde le miraban muchos hombres y mujeres con notable risa, y con algunos instrumentos le tiraban agua. Se ardió la cama en este punto, y así la llama de ella le enjugaba, aunque con mayor miedo que al agua había tenido. Cesó la luz de aquel fuego, y tirándole de las piernas, también le pareció que le faltaban, y que había quedado el cuerpo tronco, y sin ellas. Fuese a este tiempo alargando el brazo, que le tenía asido, hasta la cama, donde otra vez de nuevo le acostaron y regalaron como primero. (Lope de Vega, 2004: 20)

Sigue a esto el descanso, el robo de las alforjas, la salida al huerto, el arrojarse con lo robado por una noria, y la llamada de Pánfilo a la habitación del viejo que le acoge hasta la mañana siguiente. Y antes se ha preguntado el narrador (Lope de Vega): «¿Quién creerá lo que digo?» Para reflexionar después: «Muchos que ignoran la calidad de los espíritus, su naturalezas y condiciones, tendrán esta historia mía por fábula.» Y el buen Lope, escritor de su época al fin, y religioso por demás, justifica la existencia de unos espíritus que son capaces de alterar la paz de los ciudadanos, víctimas algunos de ellos, sólo algunos, de las travesuras y caprichos de estos seres de otro mundo que:

pueden dañar y ofender poco, pero sólo toman placer en hacer algunos estrépitos y ruidos de noche, burlas, juegos y otras cosas semejantes, los cuales son oídos y vistos por algunos, como se sabe de muchos lugares y casas, las cuales son turbadas de tales escándalos, hechos de los demonios, echando piedras, o molestando los hombres con golpes, encendiendo fuego o haciendo otras operaciones delusorias. Estas cosas hacen estos muchas veces; porque no pueden ofender a los hombres de otra manera que con estos efectos ridículos e inútiles, constreñidos y ligados del infinito poder de Dios. (Lope de Vega, 2004: 21)

Llegada la mañana, salen Pánfilo y el viejo del aposento donde aquél había sido acogido, cruzan el huerto y acuden a la habitación primera donde había intentado dormir con la intención de ver el estrago de la pasada noche, pero lo que encuentran es muy distinto: «hallaron la cama y las demás cosas del aposento sin lesión alguna, y la ropa de Pánfilo en el mismo lugar donde la había puesto». De lo que sin duda el propio Pánfilo sufrió gran vergüenza, pensando que su huésped le consideraría «fabuloso y hombre de poco ánimo», por lo que con la debida licencia del viejo continuó su viaje y sus peregrinaciones.

Sin duda, Lope de Vega, de forma muy excepcional en su novela *El peregrino en su patria*, introdujo un relato de terror y fantástico muy singular en su tiempo, y desde luego, digno precedente de tantas páginas españolas en las que la literatura de terror tiene su asiento. Los elementos sin duda fantasmagóricos y sobrenaturales, imaginados por Lope de Vega, y acumulados repentinamente en el relato, producen los efectos apetecidos de sobrecogimiento y pavor para el lector de este tipo de novelas de aventuras, aunque también hay que señalar que tales excesos no eran habituales en este tipo de novelas. Por ello, se le otorga a Lope un puesto de honor como precedente de la literatura española de terror, tan sólo por este episodio intercalado en su novela bizantina, y no es extraño, desde luego, que el buen George Borrowers lo considerara un excelente cuento de miedo, «el mejor que jamás se había escrito».

Un escritor, del que sabemos muy poco, Agustín Pérez Zaragoza, que debió de vivir a finales del siglo XVIII y principios del siglo XIX, dejó escrita una obra titulada *Galería fúnebre de espectros y sombras*, impreso en 1831, en la que figura un relato escalofriante

te y muy representativo de la novela gótica, que se extendió por Europa a principios del siglo XIX. Un admirador suyo fue Ramón de Mesonero Romanos, que consideró que ésta era la única obra divertida publicada en aquellos años.

El relato, titulado «La princesa de Lipno o el retrete del placer criminal», nos cuenta la historia de un perverso conde ruso Dourlinski, que, a pesar de sus buenas proporciones físicas y sus muchas riquezas resultó ser un malévolo asesino y criminal. Casado en primeras nupcias con la Condesa Niesiska, a la que había asesinado, contrae segundas nupcias con la joven princesa de Lipno, Elvira. Tras la boda, realizada únicamente por intereses territoriales y de poder, la joven princesa encarcelada en un castillo tal como relata Pérez Zaragoza no sin exacerbado dramatismo:

La hermosa Elvira, nuestra joven princesa, privada ya de los consejos de su madre y de su padre, acompañada de una servidumbre poco numerosa, y no teniendo a su lado más que a un escudero, Beniski, y Narcisa, su camarera italiana de nacimiento, estaba enteramente entregada sin defensa alguna a su verdugo, a su asesino, así como por una tierna paloma inútilmente agachada bajo la hierba se ve amenazada por las garras de un feroz gavilán: no porque la faltase valor ni penetración: pero ¿cómo podía jamás sospechar que el conde, hombre generalmente estimado, fuese un malhechor, un asesino? (Pérez Zaragoza, 2004: 215)

El escenario en el que va a vivir la desdichada joven princesa no es sino un espacio propicio para el terror, lo que la recién casada va advirtiendo poco a poco:

De todos modos, Elvira no había ocultado a Narcisa, su estimada confidenta, lo poco que le agradaba la localidad del castillo, sus contornos, su soledad, los silbidos que había oído a ciertas horas de la noche... y, en fin, los grandes fosos de que estaba rodeado, cuyas circunstancias reunidas la desagradaban bastante y la causaban mucha inquietud; tampoco la disimuló las observaciones que había hecho sobre la distribución de los cuartos, las muchas escaleras falsas, y aquella longitud silenciosa de los corredores, que en su imaginación tenían mucho misterio y melancolía, y desde luego parecía debían haberse hecho con siniestras intenciones, cuya causa sólo podía ella definir interiormente. (Pérez Zaragoza, 2004: 215)

Una noche, que Dourlinski había salido a cazar osos, el terror va aumentando y se apodera de la joven princesa, que empieza a oír gemidos subterráneos, luces excesivas, resplandores, sombras, ensangrentados. El autor nos describe con todo detalle el gran terror de la infeliz protagonista, cargando las tintas en aquellos aspectos que más miedo podían causar a sus ingenuos y confiados lectores y lectoras de principios del siglo XIX:

A tan funestos presagios, Elvira, espantada, atónita y llena de terror, se estremece y tiembla en su solitario lecho; quiere lanzarse de él para llamar a su fiel Narcisa; pero por un fatal encanto, su alcoba, guarnecida por todas partes de fuertes barras y de gruesos cerrojos, la ofrece el aspecto de una horrible jaula de hierro, alumbrada por una luz fúnebre colocada frente a una cabeza ensangrentada... La condesa, desfallecida al ver cosas tan terribles, sucumbe al principio a su dolor; su seno, violentamente agitado, no puede contener la turbación que lo oprime, y parece querer lanzarse al corsé que lo tiene cautivo... No puede ver bien el espectro de la muerte que la persigue con aquel aparato infernal;



pero reuniendo después todas sus fuerzas, se pone a dar gritos, los más penetrantes, que al fin despiertan a Narcisa. (Pérez Zaragoza, 2004: 217)

Ante sus gritos, acude la fiel doncella. Pero el autor aprovecha para aumentar e incrementar los efectos de terror, ante la desaparición ahora de tantos horrores:

Pero como no había quedado ningún vestigio de las terribles imágenes que había visto, y que esta cabeza de sangre, esta lámpara, esta prisión, candados y cerrojos se había todo desvanecido como una nube, Narcisa confirmó que su ama había tenido una penosa visión. (Pérez Zaragoza, 2004: 217)

Pero todo había desaparecido, lo que aumenta el desconuelo y la desazón de la joven condesa. Regresa el conde al castillo, y se deshace en detalles amorosos hacia la joven esposa a la que colma de regalos. Pero justamente esta insistencia en el deslumbramiento amoroso de la joven, intensifica el clímax de horrores: «ignorando que estrechaba en sus brazos a un monstruo teñido de sangre, que no pensaba sino en darla una muerte lenta...» Pronto la protagonista irá descubriendo, aunque muy paulatinamente, detalles que van revelándole la crueldad y fiereza del marido. Por ejemplo: las joyas que le ha regalado están manchadas de sangre, descubrimiento al que llega tras ir atando cabos sobre el comportamiento del esposo, muy lleno de sospechas:

Estas reflexiones hicieron no poca impresión en el corazón de la condesa, y excitaron en ella la más cruel inquietud: su admiración se redobló justamente al ver todas aquellas alhajas salpicadas de sangre: un grueso rubí estaba cubierto de ella, y habiéndose caído sobre el vestido de la condesa, la salpicó por muchos parajes; después, las letras iniciales árabes que notó tenía la cajita embutidas de oro sobre la tapa, denotaban ser de un propietario extranjero... ¿Qué consecuencia podía sacar de esta particularidad...? (Pérez Zaragoza, 2004: 220)

Llena de terror y confusión, según nos dice el autor, la joven va advirtiendo los peligros que corre sin ahorrar detalles, entre ellos cómo va percibiendo estos peligros, hasta el punto de que advierte que «un olor como de cadáver había afectado a toda la mansión». Para ir aumentando paulatinamente las sensaciones de imparable terror que va sufriendo la protagonista:

la distribución y el mecanismo del castillo le causaban mucha sospecha e inquietud: una idea vaga y dolorosa parecía quererla revelar un misterio atroz, oculto bajo sus pies... y ciertos presentimientos horribles la advertían por lo bajo que marchaba sobre féretros ensangrentados. (Pérez Zaragoza, 2004: 221)

Son las diez de la noche de un día de noviembre. Silba el viento, los bosques están cubiertos de nieve, tan sólo se oyen las aves de rapiña. El ambiente no puede ser más espantoso y terrorífico:

¡Qué espectáculo! ¡Qué aislamiento! ¡Qué soledad para un espíritu afectado como el de Elvira...! Añadid a estos objetos tan poco gratos las manadas o cuadrillas de lobos hambrientos que se lanzaban del bosque hasta el puente levadizo, que venían a hacer oír sus

horrorosos aullidos bajo el balcón de la galería de occidente; los bramidos de los osos que marchan lentamente sus pasos sobre la nieve y más peligrosas aún que estos animales, las caravanas de Kalmucos errantes, acostumbrados a no vivir sino del pillaje, seres acaso más salvajes que las bestias feroces, y que no hacían más que sorprender las casas solitarias... ¿Y podrás, lector mío, formar una idea exacta del sitio en que la fatalidad había colocado a nuestra heroína? (Pérez Zaragoza, 2004: 222)

Tras estos iniciales datos de ambiente, el relato se desarrollará hacia su final de la forma más acelerada posible, intensificando los efectos del terror, aumentando las visiones fantasmagóricas e incrementando toda clase de sonidos atemorizantes. Al mismo tiempo, el conde va dejando claros sus propósitos, que no son otros que asesinar a la familia de la joven princesa y apoderarse de su reino. Y uno de los momentos de mayor terror para la joven, ya reclusa en uno de los aposentos del castillo, se produce cuando descubre la cabeza de su padre, ya asesinado, lo que se combina con misteriosas alteraciones de luz y oscuridad en su aposento, reflejos de cadáveres en los espejos, miembros ensangrentados y fantasmas cubiertos de grandes túnicas blancas que llenan de terror a la protagonista, y, desde luego, a sus lectores y lectoras. Ya que llegaremos a saber, cuando el cuento esté próximo a su fin, y el conde no haya conseguido sus propósitos de asesinar a Elvira, que todo estaba dispuesto para aterrorizar a la muchacha:

el infernal castillo no era... más que un juego de trampas, tramoyas, fantasmas y espíritus artificiales, unidos a las maravillas de la óptica y de unas luces, manejado todo por cómplices asalariados, para darles movimientos en los techos, o por dobles ensambladuras disimuladas, o con puerta de cigüeñas que representan en pintura espectros, para dar aire maravilloso y sobrehumano a todo cuanto encerraba aquella caverna de tigres... (Pérez Zaragoza, 2004: 234)

Ni que decir tiene que al final será el justo el que triunfe. Dourlinski morirá cuando lleguen en auxilio de los oprimidos tropas enviadas desde San Petersburgo y el castillo será incendiado y pulverizado, como lugar infecto en donde tantos crímenes se había cometido.

Sin duda, estamos ante un relato muy de su tiempo, que responde a modas que tuvieron mucha difusión en la literatura europea del momento, caracterizadas por la utilización de lo misterioso y de lo maravilloso, la acumulación de efectos de terror, presencia de seres sobrehumanos y fantasmagóricos, acciones inexplicables y misteriosas, y ruidos ensordecedores difíciles de identificar. Si a todo ello se une la presencia de una muchacha ingenua, inocente, desvalida y engañada, que, en su delicadeza y debilidad, sufre todos los avatares producidos por los terroríficos elementos que la rodean y la acosan, tendremos ante nosotros los más genuinos ingredientes de la llamada novela gótica, productora incansable de espacios de terror y de pánico en su tiempo en toda la Europa de comienzos del Romanticismo.

Y ya que de Romanticismo hablamos, no podemos dejar de mencionar a Gustavo Adolfo Bécquer, uno de nuestros grandes poetas de todos los tiempos, pero también gran narrador a través de sus inolvidables *Leyendas*, en las que lo misterioso, lo sobrenatural, lo inexplicable, juega muy importante papel, aunque nunca llegan a ser auténticos relatos de terror. Pero también están sus *Cartas desde mi celda*, mucho menos conocidas, entre las que se halla algún relato, que podríamos calificar de fantástico y de terror. En la selección de cuentos de terror que manejamos, se escogió una carta, la octava, sin duda

característica de la literatura de su tiempo y de la imaginación de su autor, en la que el miedo juega también un papel decisivo.

Bécquer, que escribe sus cartas desde el casi abandonado Monasterio de Veruela, donde está recluido para pasar una temporada y mejorar sus salud, cuyo destino es su publicación en *El Contemporáneo*, periódico de Madrid, donde aparecen en el verano de 1864, no duda en crear el ambiente fantástico adecuado para enmarcar el relato que una de las mujeres del servicio del monasterio le ha contado. Y así propicia la ambientación adecuada:

Las diez de la noche acababan de sonar en el antiguo reloj de pared, único resto del mobiliario de los frailes, y solamente se oían, con breves intervalos de silencio profundo, esos ruidos apenas perceptibles y propios de un edificio deshabitado e inmenso, que producen el aire que gime, los techos que crujen, las puertas que rechinan y los animaluchos de toda calaña que vagan a su placer por todos los sótanos, las bóvedas y las galerías del monasterio... (Bécquer, 2004: 191)

Y la moza del pueblo le cuenta una de las leyendas del pueblo de Tresmoz, en el que ejercía su sagrado ministerio un cura muy bueno que había logrado con sus exorcismos ahuyentar las brujas de un próximo castillo e impedir sus maleficios sobre la gente del pueblo. Hasta que por muerte de un hermano viene a vivir con él la que él creía que iba a ser consuelo de su vejez, una muchacha de dieciocho años, modesta en principio, pero que ante la proximidad de la fiesta mayor del pueblo, ve con envidia cómo se engalanan todas sus vecinas, cosen nuevos vestidos, preparan alhajas, mientras que ella, dada la pobreza del cura, no puede prepararse ninguna gala para la fiesta. Hasta que un día comienzan los prodigios e intervienen los poderes sobrenaturales, tal como nos cuenta magistralmente el genial Bécquer:

Sentada estaba, pues, a la puerta de su casa la malhumorada sobrina del cura, barajando en su imaginación mil desagradables pensamientos, cuando acertó a pasar por la calle una vieja muy llena de jirones y de andrajos que, agobiada por el peso de la edad, caminaba apoyándose en un palito. (Bécquer, 2004: 195)

Como advertimos, el ambiente está ya creado, y la sola presencia de la vieja nos hace estremecer, sobre todo cuando comprobamos siguiendo el relato que, al pedirle una limosna a la muchacha, ésta no le hace el menor caso, y así una y otra vez. Pero la vieja, dulcificando su desagradable voz de carraca inicia una lenta aproximación a la muchacha para convencerla de que puede darle todo lo que ella quiera si estuviere dispuesta a servir a «un señor poderoso como el de Mosén Gil», es decir el mismísimo diablo, aunque en ningún momento lo nombra Bécquer, pero sí sus cualidades, cantadas con entusiasmo por la vieja:

Los que le adoran viven en una continua zambra, tienen cuantas joyas y dijes desean y poseen filtros de una virtud tal que con ellos llevan a cabo cosas sobrenaturales; se hacen obedecer de los espíritus, del Sol y de la Luna, de los peñascos, de los montes y de las olas del mar le infunden el amor o el aborrecimiento en quien mejor les cuadra. Si quieres ser de los suyos, si quieres gozar de cuanto ambicionas, a muy poca costa puedes conseguirlo... (Bécquer, 2004: 196)

Y le propone un acuerdo consistente en cambiar el agua bendita con la que cada noche el cura hacía exorcismo al pueblo para evitar las brujas por un brebaje diabólico que le entrega. Bécquer intensifica el ambiente de lo fantástico y misterioso:

Si sustituyes aquélla agua con ésta y después de apagado el hogar dejas las tenazas envueltas en las cenizas, yo vendré a verte por la chimenea al toque de ánimas, y el señor a quien obedezco, y que en muestra de su generosidad te envía este anillo, te dará cuanto desees. (Bécquer, 2004: 200)

Y así lo hace la moza, y así se cumple. En la noche antes de la fiesta, descienden por la chimenea un gran número de gatos, hasta catorce o quince, y un número aún mayor de pequeños sapos, que se convierten aquéllos en hacendosas muchachas que confeccionarán los vestidos más lujosos y éstos en artesanos que llevarán a cabo las joyas más elegantes y las zapatillas más delicadas, con las que acudiré, una vez dormido el cura, a la fiesta la muchacha siendo la envidia de todas sus vecinas, y logrando un pretendiente de los más ricos y bien dispuestos de la localidad con el que en efecto se casará. Pero el maleficio está hecho, como relata muy bien Gustavo Adolfo Bécquer:

Las brujas, con grande asombro suyo y de sus feligreses, tornaron a aposentarse en el castillo; las jóvenes del lugar se veían atacadas de enfermedades incomprensibles; los niños eran azotados por la noche en sus cunas, y los sábados, después que la campana de la iglesia dejaba oír el toque de ánimas, unas sonando panderos, otras añafiles o castañuelas, y todas a caballo sobre sus escobas, los habitantes de Trasmoz veían pasar una bandada de viejas, espesa como las grullas, que iban a celebrar sus endiablados ritos a la sombra de los muros y de la ruinoso atalaya que corona la cumbre del monte. (Bécquer, 2004: 201)

Como vemos, sin insistir de una manera decidida en aspectos terroríficos, Bécquer logra crear un ambiente fantástico que en algunos momentos refleja un cierto temor. Como el que experimenta la muchacha al hacer punto por punto todo lo que la bruja le pide, como así reconoce Bécquer, cuando indica que «temblaba» siguiendo las instrucciones, ante la surgencia de los gatos y sapos por la chimenea, sobre todo cuando la muchacha advierte en el gato que parecía hacer de jefe, un gato gris, en cuyos ojillos «verdosos y fosforescentes» cree reconocer los de la misma bruja. El ambiente de la llegada de los gatos y sapos no puede ser más conseguido, cuando describe a todos los gatos danzando por la habitación y a los pequeños sapos «verdes y tripudos con un cascabel al cuello y una a manera de casaquilla roja», que «daban volteretas en el aire o hacían equilibrios y dislocaciones pasmosas, como los *clowns* de nuestros circos ecuestres». O en el momento en que acepta el conjuro que el gato-jefe le propone: «Haz tres veces la señal de la cruz con la mano izquierda, invocando la trinidad de los infiernos: Belcebú, Astarot y Belial.»

Pertenciente a la misma época que Bécquer, aunque concebido de una forma más realista, más de la vida urbana, que caracterizó a sus novelas, con personajes reales, cotidianos, propios de la nueva novela que su generación creó, el relato «La mujer alta», de Pedro Antonio de Alarcón, representa muy bien su literatura de terror, que el novelista decimonónico cultivó con gran acierto. «La mujer alta» pertenece a sus *Narraciones inverosímiles*, y, según Rafael Llopis, «es uno de los mejores cuentos de miedo, si no el mejor de toda la literatura española».

El cuento está montado sobre una estructura de marco, ya que quien lo relata es Gabriel, ingeniero de montes, a sus compañeros de expedición, en un lugar no identificado de la Sierra de Guadarrama, a legua y media de El Escorial, en el límite divisorio de las provincias de Madrid y Segovia:

Os contaré una rara y peregrina historia en comprobación de mi tesis... reducida a manifestar, aunque me llaméis oscurantista, que en el globo terráneo ocurren todavía cosas sobrenaturales: esto es, cosas que no caben en la cuadrícula de la razón, de la ciencia, ni de la filosofía, tal como hoy se entiende (o no se entienden) semejantes palabras, palabras y palabras que diría Hamlet... (Alarcón, 2004: 177)

A pesar de considerarse «un hombre a la moderna, nada supersticioso, y tan positivista como el que más», refiere a sus compañeros de excursión una historia «singularísima» dice él, acaecida a otro ingeniero, éste de caminos, llamado Telesforo X, al que algunos contutulios dicen reconocer, y que murió en 1860. Sabemos que la excursión ocurre el día de Santiago o el de San Luis de 1875 (25 de julio o 25 de agosto), por tanto.

Telesforo, joven ingeniero, pierde a su novia, de muy mala salud, y su amigo va a verlo al lugar del trabajo (proyecta en este momento con sus ayudantes un ferrocarril), y enlutado le recibe, le aparta de los demás y se dispone a contarle a nuestro narrador Gabriel que le ocurre «una cosa particular y muy extraña» y que quiere hablarle de «una circunstancia horrenda y misteriosa que ha servido como agüero infernal a esta desventura, y que tiene conturbado mi espíritu hasta un extremo que te dará espanto...». Como vemos, Pedro Antonio de Alarcón no ahorra adjetivos y expresiones extremas para crear el ambiente propicio que va integrando al lector en el espacio del miedo, del terror...

Manifiesta el joven ingeniero a su amigo que nada hay en este mundo que le cause tanto «horror y susto» «como una mujer, sola, en la calle, a altas horas de la noche». Y, tras asegurar que durante su vida han sido muchos los peligros que ha sorteado, demostrando ser un hombre de valor en muchas y variadas ocasiones, nada hay que le dé más miedo que esa mujer alta:

Pero si el bulto era de una mujer sola, parada o andando, y yo iba también solo, y no se veía más llama viviente por ningún lado... entonces (ríete si se te antoja, pero créeme) poníaseme la carne de gallina; vagos temores asaltaban mi espíritu; pensaba en almas del otro mundo, en seres fantásticos, en todas las invenciones supersticiosas que me hacía reír en cualquier otra circunstancia, y apretaba el paso, o me volvía atrás, sin que ya se me quitara el susto ni pudiera distraerme un momento hasta que me veía dentro de mi casa. (Alarcón, 2004: 179)

Se introduce el narrador en el relato de las apariciones que serán objeto del cuento. Y, en efecto, relata el joven ingeniero que una noche, la del 15 al 16 de noviembre de 1857 para ser exactos, yendo por las calles del centro de Madrid, en concreto por la calle de la Montera, cuando salía de turgurio en el que había perdido mucho dinero, inmunda sala de juego a la que había acudido por primera vez, y en la que se arruinó de un golpe. Con este pesar, y sobre todo pensando en su anciano padre, al que habría de pedir dinero para sobrevivir tiene lugar la primera aparición, que el ingeniero recuerda con pavor, espantado, pero con todo detalle:

al pasar por delante de una casa recién construida de la cera que yo llevaba, advertí que en el hueco de su cerrada puerta estaba de pie, inmóvil y rígida, como si fuese de palo, una mujer muy alta y fuerte, como de sesenta años de edad, cuyos malignos y audaces ojos sin pestañas se clavaron en los míos como dos puñales, mientras de su desdentada boca me hizo una mueca horrible por vía de sonrisa... (Alocón, 2004: 183)

Naturalmente, el ingeniero alude al «terror» y «delirante miedo» que de él se apoderó, intentado recordar más detalles de la visión espantosa de esa mujer alta y solitaria, descarnada de hombros, marchitos ojos de búho, saliente nariz, gran mella en su dentadura, etc. Avanza rápido nuestro ingeniero, pasa por delante de la mujer alta sin tan siquiera mirarla, y cuando ha transcurrido un breve espacio vuelve la cabeza por ver si lo sigue la mujer y, ante su sorpresa, la lleva pegada a sí mismo, casi tocándole con un abanico que la vieja portaba, de manera que echa a correr, como un niño hasta llegar a la calle más ancha de la Montera. Encuentra a un sereno, le pide que le ayude, logra llegar a su casa, y cuando allí llega, el criado le espera despierto para anunciarle que un amigo, comandante Falcón, ha venido a verlo y que regresará de madrugada para traerle una noticia. No lo duda, nuestro ingeniero, esa es la señal de que su padre, anciano, ha muerto en Jaén, como en efecto se confirmará cuando llegue el amigo con la fatal noticia.

El terror del cuento continúa. Porque tres años después, unas semanas antes del momento del relato, el joven ingeniero vuelve a encontrar a la mujer alta, otra vez de madrugada, otra vez en las estrechas calles del centro de Madrid, esta vez entre la calle del Prado y la del Lobo, entre la plaza de las Cortes y la de Santa Ana:

Vuélvome en esto... y íallí estaba! íAllí, a mi espalda, casi tocándome con sus ropas, mirándome con sus viles ojuelos, mostrándome la asquerosa mella de su dentadura, abanicándose irrisoriamente, como si se burlara de mi pueril espanto!... (Alocón, 2004: 185)

Se sucede a continuación un forcejeo, y, tras él, un diálogo con la mujer alta empezando ella a quejarse de la manía que le había tomado el ingeniero, recordarle cuándo se vieron tres años antes, y, finalmente, identificarse como el demonio. El terror y el espanto de nuestro ingeniero se suceden y cuando logra alcanzar su casa, de nuevo el comandante (ya coronel) Falcón acude para, de nuevo, traerle una mala noticia: la muerte de su novia, Joaquina, en Santa Águeda, el día anterior.

Y el cuento no termina aquí con sus horrores. Todavía tendrá una especie de coda o continuación final. La noticia de la muerte de Telesforo, tras una breve enfermedad de ictericia, y la asistencia de nuestro ingeniero narrador a su entierro, a que también asiste la famosa mujer alta:

llamó mi atención una mujer del pueblo, vieja, y muy alta, que se reía impiamente al ver bajar el féretro, y que luego se colocó en ademán de triunfo delante de los enterradores, señalándoles con un abanico muy pequeño la galería que debían seguir para llegar a la abierta tumba...

A la primera ojeada reconocí, con asombro y pavor, que era la implacable enemiga de Telesforo, tal como él me la había retratado, con su enorme nariz, con sus infernales ojos, con su asquerosa mella, con su pañoletito de percal y con aquel diminuto abanico, que parecía en sus manos el cetro del impudor y de la mofa... (Alocón, 2004: 187)

Indudablemente, el cuento de Pedro Antonio de Alarcón reúne los elementos más característicos de la literatura de terror, entre los que hay que destacar cómo, de los tres narradores del relato —el narrador omnisciente, Gabriel, el ingeniero de Montes, y Telesforo, el ingeniero de caminos—, no sólo se ve implicado en la historia truculenta Telesforo, ya que es su protagonista, sino que también el segundo narrador se verá envuelto en la maravilla y el miedo, al tener ocasión de conocer a la mujer alta en el no menos terrorífico espacio del cementerio durante el entierro de su amigo. El narrador omnisciente, permanece al margen, limitándose a concluir la historia, expresando la admiración de los concurrentes a la excursión de Guadarrama con la que se abre el relato.

Otros elementos destacables y admirablemente manejados por Alarcón son las descripciones del personaje que infunde el terror, que son detalladas y reiteradas, así como el relato de sus apariciones, movimientos y, sobre todo, su conversación con la pobre víctima, que queda aún más horrorizada, ante el desparpajo con que se desenvuelve, y se identifica, la aparición. Sin duda, el elemento terrorífico mayor es hacer coincidir la aparición de la mujer con sendas muertes de seres queridos del ingeniero Telesforo, y con la del propio protagonista el día de su entierro haciéndose visible al narrador secundario de la historia. Con toda razón, y por esta y otras muchas razones, este cuento se considera un clásico del género en España.

La selección que utilizamos cuenta con dos representaciones de la literatura española del siglo XX del máximo interés, a pesar de tratarse de dos escritores hoy muy olvidados, pero de indudable mérito. Uno de ellos es Wenceslao Fernández Flórez, nacido en La Coruña en 1887 y muerto en Madrid en 1964, conocido sobre todo por su literatura humorística. Escritor seguidor de la tradición gallega de lo mágico, de lo fantástico, a la que pertenecerían entre otros Emilia Pardo Bazán, Ramón María del Valle-Inclán o Camilo José Cela, fue autor de novelas como *El bosque animado*, y de libros como *Fantasma artificiales* y *Tragedias de la vida vulgar*, en el que aparece recogido este cuento, titulado «El claro del bosque», que puede ser un buen ejemplo de la literatura de miedo y de terror, fantástica y mágica del siglo XX.

Los elementos que pone en funcionamiento Fernández Flórez para llevar a cabo su relato son, en primer lugar, un paisaje, un bosque gallego muy oscuro y poblado, feraz e intrincado, en cuyo interior hay un pequeño y reducido claro donde se encuentra la casa que será escenario de los acontecimientos sucedidos en el cuento, una casa blanca y pequeña, que de pronto es hallada por el protagonista y narrador del cuento, Mauricio, un peregrino a Santiago de Compostela que pretende refugiarse en esa casa una noche oscura y lluviosa, fría y destemplada del otoño gallego.

Otro de los elementos que inducen más al temor de sus lectores son los personajes: en primer lugar el propio peregrino, Mauricio, habitante de una casita junto al río Sil, que se dirige en peregrinación al apóstol para curar su insoportable insomnio, víctima de negros presagios que no le permiten conciliar en ningún momento su reposo. Y, por otro lado, los habitantes que hay en la casa aislada y solitaria: el dueño, Ricardo Mans, un hombre rudo y directo, sus misteriosas hijas, y otro peregrino, un hombre tullido e imposibilitado, que también viaja hacia Compostela. Las descripciones de Fernández Flórez son expresivas, directas y atemorizantes, llenas de hondo misterio y de negros presagios. Así, las tres hijas:

Las tres hijas del dueño, sentadas en tres taburetes de metal, me miraron. Las tres eran pálidas, delgadas y tristes; las tres tenían unos grandes ojos negros como las sombras del bosque, y el mismo ademán recogido; sobre sus trajes de luto las manos cruzadas

ponían una idéntica mancha de blancura. Las tres hijas saludaron con la voz lenta. Llamábanse Octavia, Ofelia y Otilia. (Fernández Flórez, 2004: 206)

Desde luego, la más enigmática, y a la que corresponderá un importante papel en el desarrollo del relato, será Octavia, descrita con imágenes sobrenaturales:

Octavia tenía los labios rojos como si rezumase sangre la suave piel, en la que brillaba un reflejo de la hoguera. Sentada en medio de sus hermanas, no me miró al entrar, pero mis ojos pecadores la envolvieron largo tiempo en una mirada. (Fernández Flórez, 2004: 268)

Y es que al protagonista narrador le recuerda haberla visto previamente, lo que empieza a torturarle y al final esta obsesión se convertirá en el centro argumental de todo el relato. Otro personaje descrito con tintas crudas y desnudas es el imposibilitado, que luego sabremos que se llama Senén, sorprendentemente descubierto junto a la lumbre cuando el peregrino llega a la modesta cabaña:

Miré. Un hombrecillo sin piernas, con la abultada barriga protegida a ras del suelo por una funda de cuero, me sonreía. Tenía la cabeza redonda y, en lo sumo, los escasos cabellos grises alborotados daban la ilusión, en su tenuidad breve humo que vacilase en desprenderse de ella. Cerca de sus manos estaban los tarugos de madera claveteada que servía para impelir su cuerpo mutilado, arrastrándose por la tierra. La blusa, que era todo su traje, tenía el mismo color que el carro manchado de barro en que se asentaba. (Fernández Flórez, 2004: 268)

El ambiente y las acciones de los personajes también provocan escalofríos. Así, cuando la comida está preparada, las muchachas se disponen a servirla: «Se movían sin hablar, casi sin ruido, con cierta vaguedad en los grandes ojos, tras los párpados semiabiertos, como si durmieran, como si sus almas estuviesen lejanas y no quisiesen volver. El narrador protagonista, prendado del misterio y el embrujo de la mirada de la hija mayor, acentuará el nivel de intriga, cuando reitere una pregunta que pondrá en guardia al lector, inquietándole y perturbándole hasta el estremecimiento: «¿Dónde había visto yo una mirada igual, la misma lucecita de misterio, la misma fiebre...?» ... «¿Dónde había conocido a la hija de Ricardo Mans?» Pero quizá el momento de mayor expectación y estremecimiento para el lector es cuando el peregrino confiesa cuál es su mal, tras haber sido invitado a dormir en una buena cama preparada por las muchachas. Le produce entonces la clave central del terror del cuento, en la que reside todo su argumento: el insomnio, el insomnio lleno de negros presagios que le hará al personaje recorrer espacios fantásticos y terroríficos, sin control racional, perdido en inquietantes ambigüedades:

Yo no puedo dormir. Hace un mes que no se han cerrado mis ojos más que para la meditación de mi desdicha. Una noche he tenido una terrible pesadilla. Al despertar, no quedaba en mí ni el más leve recuerdo. Pero todo estoy invadido de espanto desde entonces. La pesadilla truncada me espera para volver a torturarme, y mi alma lo sabe y no quiere huir del refugio de mi triste cuerpo, temerosa de que en el sueño la acerque y oprima otra vez el monstruo que la ha estremecido. Yo no pudo dormir; todo en mí es profunda fatiga. Hace un mes que me envuelve este terror. A veces creo que mis pies no tocan el suelo, porque el cansancio ha ido matando mis nervios. (Fernández Flórez, 2004: 269)



Pero lo peor viene cuando el dueño de la casa, al oír estas revelaciones y confirmar que el peregrino no puede dormir, y, después de que el mutilado, siguiendo la tradición ancestral lo atribuye a los Malos Espíritus, expulsa al viajero de su cálido hogar: «Entonces tú estás embrujado. Debes irte. No consentiré nunca que un embrujado pase la noche bajo el mismo techo que yo.»

Y el relato camina hacia su desenlace. Cuenta el protagonista narrador su salida de la casa, acompañado de la enigmática Octavia cuyos ojos quedan grabados en su memoria, su peregrinar por el bosque que le llevará a una fantástica ciudad desierta, sin habitante alguno, en la que volverá a encontrar al tullido Senén:

Me senté en el umbral, desfallecido. Os juro que no puede darse una más terrible impresión que la de esta soledad persistente en el corazón de una ciudad desierta. ¿Qué misterio guardarían todas aquellas casa herméticas? ¿Qué horror gigantesco se había ocultado en ellas? (Fernández Flórez, 2004: 273)

Pero el terror va en incremento cuanto el tullido Senén revela a Mauricio que las hijas de Ricardo Mans están eternamente dormidas, y mientras parecía que se calentaban al fuego, en realidad sus almas vagan por los espacios, porque se dice que han hecho un pacto demoníaco:

Sus sueños no son vaguedad sino realidades; gozan y sienten más intensamente que si estuviesen desiertas. Y así viven una vida maravillosa. Ellas buscan sus sueños. Los demás tenemos los que nuestras almas tropiezan en su camino, cuando nos abandonan. A veces ellas juegan también con nuestros espíritus. Los acechan, invisibles junto a nuestras camas, y, dormidos ya, se adueñan de ellos y los torturan o los inundan de felicidad. En ocasiones son tan terribles sus caprichos que nuestras almas, atemorizadas, no dejan nuestro cuerpo dormir. (Fernández Flórez, 2004: 275)

De pronto, una voz se oye al lado de Mauricio: «¿Y qué sabe ese viejo de sueños ruines...? Y es Octavia, la que aparece, mientras ciñe con su brazo el cuello de nuestro protagonista narrador con el que inicia un diálogo espeluznante de reconocimiento, en el que le confirma que ella es la mujer de su pesadilla, la que tantas veces ha visto en sueños en su choza, la que llena de terror su alma, la que ha querido beber su sangre, en un sueños angustiosos, la que no le va a permitir dormir. Y, en el diálogo que entre ellos hay, se oyen reproches y anhelos, hallazgos y reconocimientos, entre palabras de amor y atracción fatal, que arrebatan a Mauricio y lo hacen suspenderse en el vacío mientras siente, en contacto con la blanda y melosa Octavia, un frío fatal:

Y unió su cara a mi piel, sobre mi corazón. Yo acariciaba las sortijas de su melena. Pero el frío sutil creció. Lo sentía ahora ya sobre mi pecho, sobre mi corazón. Bruscamente, el terror de mi pesadilla volvió a acometerme. Di un rápido empujón a Octavia y corrí, desaforado, enloquecido, jadeando de miedo. Corría, corría en un esfuerzo desesperado pero, como en los sueños, mis pies no se apartaban de aquel lugar; era como si la tierra corriese también debajo de mí, y los árboles que rodeaban el claro guardasen también la distancia. Sentada a mis pies, la mujer esperaba sonriendo, con sus ojos terribles, y con los labios sangrientos. Al fin, caí rendido, roto, dando unos débiles aullidos de temor. Y los blandos brazos me acogieron y volvió a hundirse el pálido rostro en la abertura de mi sayal, sobre mi corazón. (Fernández Flórez, 2004: 278)

Y, como conclusión del cuento, el narrador protagonista, preso de su amada misteriosa, ceñido por su delgado cuerpo, intenta gritar pero no puede; le invade un sopor, una dulzura y una inconsciencia, sus pies comienzan a enfriarse sobre la hierba húmeda del claro, y sólo le queda pensar en las palabras del tullido, en la muerte y exclamar: «Quizá haya de amanecer muerto... Y nadie sabrá...»

Como hemos podido advertir, todos los materiales narrativos manejados por Fernández Flórez han ido en busca de la creación de un clima especial de terror, de misterio, de magia, y para ello han contribuido de forma especial no sólo los singulares y estremecedores escenarios, no sólo los peculiares y singulares personajes, sino toda la representación de los sueños, de la imaginación, el ambiguo convivir de lo real con lo fantástico, en la creencia de que seres sobrenaturales pueden poblar nuestro mundo y de que el alma abandona el cuerpo durante el sueño para volver a él al despertar. Y que, cuando está fuera del cuerpo, el alma puede ser protagonista de sucesos extraordinarios, víctima de espíritus maléficos, objeto inocente de apariciones y encuentros, sorprendentes espacios ignorados en los que reina lo insospechado y lo terrorífico.

El último relato al que nos vamos a referir pertenece al escritor español Noel Clarasó (1899–1985), se titula «El jardín de Montarto» y fue integrado en su libro *Miedo*. Se trata de un texto muy distinto de los anteriores, ya que no es estrictamente un historia de terror, sino un espeluznante relato en el que se cuenta la historia de una visión maravillosa de un paisaje ignoto, que ocurre a un joven muchos años atrás del momento en que se relata el cuento. Para ello se sirve Clarasó de una estructura de tres narradores que nos van a ir suministrando los elementos maravillosos y sorprendentes, verdaderamente sobrenaturales de esta historia.

Nos cuenta el narrador omnisciente, una persona joven, que un día «hace años», un joven descendía de la cumbre del Montarto, a la que solía subir de excursión y que, por cierto, conocía bastante bien. Al llegar a su albergue inicia conversación con un anciano que le relata cómo él, cuando era joven, había recorrido muchas veces con su padre toda la cumbre del Montarto, y, que ya siendo algo mayor, y deseando hacerse cazador de gamuzas, especie común en la fauna de aquellas cumbres, convence a su padre para que lo deje ir sólo a cazar. Terminado el invierno y comenzando el deshielo, una noche sale el joven futuro cazador para apostarse en condiciones de conseguir buena caza y así convencer a su padre de que sería en el futuro un buen cazador. Pero lo que le acontece al muchacho es algo muy distinto. De pronto se ve envuelto en una gran oscuridad, ante un espacio cubierto de espesa niebla que se va alejando delante de él conforme avanza. Sucede esto durante una buena porción de tiempo, pasan algunas horas, y no sólo no amanece sino que la niebla continúa y le va rodeando, de manera que él sigue caminando, sobre una fina hierba, por la que sus pies iban muy cómodos, pero ya sin piedras ni recodos propios de un relieve montañoso, hasta que empieza a aparecer una luz muy extraña, que ilumina todo el paraje, se disipa la niebla y encuentra un hermosos jardín.

El relato de Clarasó logra convertir ahora, por virtud de su amenidad y expresividad, los espacios en lugares maravillosos, sorprendentes, llenos de misterio y de fantasía:

La niebla se levantó lentamente, como gasas de seda sopladas por el viento. La vi cómo se replegaba hacia los lados. Era como si se descorriera una serie de cortinajes blancos. Pronto quedó completamente despejado el espacio, y me encontré con el paisaje más raro y más inesperado.

Era una gran extensión de prado, cubierto de hierba tupida, con algunos árboles enor-

mes esparcidos como en un jardín. Los árboles estaban muy separados unos de otros, pero había muchos, porque en la lejanía hacia los bordes de mi campo visual y en las cuatro direcciones sus troncos hacían como un muro que no dejaba ver más lejos.

Vi formas blancas lejanas que se movían entre los troncos. No eran formas humanas. Eran como gasas o desgarrones de niebla. Esto no me llamó mucho la atención, porque a veces la niebla se pasea sí entre los árboles. Es un fenómeno curioso que sólo sorprende la primera vez y yo lo había visto otras veces. (Clarasó, 2004: 344)

Así lo cuenta el viejo al joven excursionista, que continúa con la descripción detallada de aquel espacio maravilloso, en el que también encuentra un hermoso lago de aguas azules, pero transparentes, de una temperatura ideal, que al tocarla, a pesar de su intenso color azul, no tintaba las manos. Continuando hallará plantaciones distribuidas como en un jardín espléndido en el que verá plantas desconocidas con flores rojas muy extrañas, una de las cuales cortará y prenderá a la hebilla de su cinturón. Examinando árboles y observando todo, entra a nuestro aventurero una gran paz y placidez y, tumbado sobre la hierba de una pequeña elevación, contempla todas las maravillosas plantaciones que hay a su alrededor:

Recuerdo que me entró como una gran pesantez y que dejé de pensar, pero sin cerrar los ojos. No sentía hambre ni sed, frío ni calor. Y me entró el pensamiento y la impresión del amor. No sé cómo explicarlo. ¿No te pasa alguna vez, ahora que eres tan joven, que te entra el amor sin tener una mujer al lado? No piensas en ninguna mujer y es como si amaras a todas. Y no deseas que se te acerque una porque temes que su presencia real destruirá tu gran sensación de amor. ... Pero allí, aquel día, vino una mujer a mi lado y no me molestó, porque no era una mujer como las otras. ... Era una mujer que no se puede comparar con las otras, con las de aquí abajo. La amé tanto que no he podido olvidarla jamás... Estuvo conmigo y se dejó acariciar y besar. No me dijo nada pero tampoco se opuso a nada. Cuando la toqué sentí un estremecimiento tan fuerte que pensé morir... Con aquella todo era amor. Y estuve con ella hasta que mi cuerpo se agotó y cerré los ojos y entonces sí que me dormí de verdad. (Clarasó, 2004: 347)

Permaneció todavía algún tiempo en aquel lugar hasta que recordó que debería regresar. Se vio de nuevo envuelto en la niebla y, al salir de ella, se encontró de nuevo en un lugar conocido, la montaña en la que se pretendía apostar para cazar las gamuzas. Regresó a su pueblo, y encontró a su padre y a sus vecinos muy alarmados porque hacía cuatro días que había desaparecido, habían organizado partidas para buscarlo en la montaña y no lo habían hallado. A nadie contó sus visiones. Volvió muchas veces al lugar y jamás pudo traspasar al umbral de lo fantástico, aunque sabía muy bien que todo lo ocurrido había sido real porque conservaba la flor, que escondió en un viejo libro, y que, muchos años después, habría de enseñar al joven excursionista al que le estaba relatando la visión.

No termina aquí el relato, y Noel Clarasó amplía la intriga de su historia al propio excursionista que a partir de entonces tratará de encontrar el lugar en el que el viejo había traspasado de la realidad a la fantasía y a la magia de los espacios amenos y maravillosos del jardín deseado. Así lo hace en muchas ocasiones, hasta que, dos años después, el pobre viejo muere, y esa misma noche, una noche de mayo precisamente, recién iniciado el deshielo, sube el excursionista a la montaña y encuentra la niebla que tantas veces había

ansiado, y que le habría de transportar al jardín maravilloso, en el que encontraría la paz y la tranquilidad que le había anunciado el viejo e incluso a la bellísima mujer. Recoge muestra de hierba, de plantas, de las maravillosas flores rojas. El relato se repite casi exactamente:

Después se sentó a esperar en un montículo de hierba. Estaba un poco mareado por el perfume intenso y no sentía hambre, ni sed, ni calor, ni frío. Le pareció que le entraba una vaga sensación de sueño y, de pronto, le pareció que el corazón le saltaba en el pecho y comprendió algo inexplicable de la verdadera esencia del amor.

Llegó la mujer y estuvo allí con él. Él le quiso hablar y no le salieron las palabras. Se sintió unido a ella de una manera indefinible, y después de un largo agotamiento, se desvaneció. (Clarasó, 2004: 349)

Y como al viejo, lo mismo le ocurre al regresar. Lleva a un amigo botánico las muestras para analizarlas y los resultados advierten que son especies vegetales absolutamente desconocidas, de manera que su profesor de botánica casi le tiene por un loco.

Y el relato llega a su fin con la intervención del narrador que asegura conocer al joven forastero que le había contado las historias y que ya era viejo. El narrador esperará pacientemente su muerte, y esa noche acudirá a la montaña a encontrar él también el jardín de Montarto:

Él lo sabe y le gusta la idea. Dice que su alma me acompañará. Pero no me asusta porque sé que no la veré ni la sentiré. Y también sé que después de haber estado cuatro días en el jardín, con la mujer misteriosa, ya no me faltará nada para ser feliz hasta la muerte. Pero antes buscaré a un joven que me guste y le contaré esta historia. (Clarasó, 2004: 353)

Exactamente como le había ocurrido a sus dos antecesores. Así el relato queda abierto para ser continuado con nuestra imaginación y figurarnos, estremeciéndonos, que algún día podremos encontrar esa niebla que nos transporte al maravilloso, al espléndido y ameno jardín de Montarto.

## BIBLIOGRAFÍA

Alarcón, Pedro Antonio de (1974): «La mujer alta». En: *Narraciones inverosímiles, Obras completas*. Jorge Campos (ed.). Madrid: Aguilar.

Bécquer Gustavo Adolfo (2002): *Cartas desde mi celda*, Jesús Rubio Jiménez (ed.). Madrid: Cátedra.

Clarasó, Noel (1976): «El jardín de Montarto». En: *Miedo*. Barcelona: Libros Reno.

Fernández Flórez, Wenceslao (1969): «El claro del bosque». En: *Tragedias de la vida vulgar (Cuentos tristes)*. Madrid: Aguilar.

Llopis, Rafael (2004): *Antología de cuentos de terror*. Madrid: Alianza Editorial.

Pérez Zaragoza, Agustín (1977): «La princesa de Lipno o el retrete del placer criminal». En: *Galería fúnebre de espectros y sombras*, Luis Alberto de Cuenca (ed.). Madrid: Editora Nacional.

Vega Lope de (1973): «La posada de mal hospedaje». En: *El peregrino en su patria*. Juan Bautista Avallé-Arce (ed.). Madrid: Clásicos Castalia.

ŠPANSKA KNJIŽEVNOST GROZE:  
PREBIRANJE NEKAJ RESNIČNO SRHLJIVIH KRATKIH ZGODB

Španska književnost groze ni bila zelo poznana niti cenjena. Rafael Llopis je v klasični antologiji zbral primere iz različnih književnosti, med njimi nekaj zgodb, ki so jih napisali Španci Lope de Vega, Agustín Pérez Zaragoza, Gustavo Adolfo Bécquer, Pedro Antonio de Alarcón, Fernández Flórez in Noël Clarasó. Avtor v članku opiše njihove značilnosti in prikaže razvoj te zvrsti: prizorišč, oseb, sloga in predvsem literarnih elementov, ki ustvarjajo negotovost, strah in grozo.



## ***EL QUIJOTE Y TIEMPO DE SILENCIO: REFLEJOS RECÍPROCOS***

### **1. Introducción**

*El Quijote* sirvió como texto de referencia a muchísimas obras posteriores. Cervantes intuía en la Segunda parte de su novela que en realidad es una respuesta a la Primera parte y al *Quijote* apócrifo de Avellaneda, que su texto necesitaría comentario y que provocaría en la posterioridad diferentes y variadas interpretaciones. Don Quijote dice en el tercer capítulo de la Segunda parte: «Y así debe de ser de mi historia, que tendrá necesidad de comento para entenderla» (Cervantes, II: 571), aunque el bachiller Sansón Carrasco no se lo cree. Los cuatro siglos pasados han demostrado que Cervantes tenía razón: el ingenioso hidalgo de la Mancha y su compañero de viaje, el escudero Sancho, han entrado en el ámbito mitológico y arquetípico. Su historia se ha leído a lo largo de la historia de una y mil maneras. «Por consiguiente, como en un juego de luces y reflejos recíprocos, muchos aspectos del *Quijote* se descubren en innumerables novelas de los siglos XVII al XX, y viceversa» (Riley, 2004: 7). Entre estas novelas se encuentra también el texto clave de la posguerra española del siglo XX, *Tiempo de silencio* de Luis Martín-Santos.

Varios son los puntos comunes que se encuentran entre los dos textos, desde su papel renovador en la historia literaria, pasando por la influencia de don Quijote sobre el carácter del protagonista Pedro y sus actos, o el empleo de diferentes técnicas narrativas, hasta las referencias directas a Cervantes por parte de Martín-Santos que sirven de reflexión al lector sobre la sociedad española de posguerra y existencia humana. A continuación se presentarán sólo algunas de las coincidencias más evidentes que pertenecen tanto al análisis intratextual como a su extratextualidad.

### **2. Textos renovadores**

Junto con la novela picaresca Cervantes contribuyó decisivamente a la aparición de la novela moderna. Eso no ocurrió de repente, sino que fue consecuencia de un largo proceso de formación de la prosa literaria. Sin embargo, Cervantes fue el primero que supo adivinar el camino que la ficción debería emprender al inicio de su futuro incierto.

*El Quijote* nació en un periodo de decadencia, de crisis de la sociedad española y de plena conciencia de crisis. Las circunstancias sociales justificaban la aparición de la literatura crítica, paródica y de desengaño, tanto en la época de Cervantes al inicio del siglo XVII, como en la de Martín-Santos durante la plena posguerra del siglo XX.

#### **2.1. El realismo dialéctico**

A la novela existencial de los años 40 del siglo XX y a la social de los años 50 sucede la estructural o dialéctica de los años 60. La novela dialéctica trata de identificar el contexto social desde un punto de vista global. La nueva dirección puede resumirse en un propósito básico: la desmitificación total de las tradiciones españolas, un examen de la conciencia nacional, lo que supone un replanteamiento de la historia y de la tradición, abandonando las falsas interpretaciones y destruyendo los tópicos consagrados. Se trata

de un intento de renovación total, porque «prácticamente, en nuestra realidad espiritual española, está todo por destruir» (Martín-Santos, 1983: 1).

Lo que pretenden hacer los narradores de la década de los años sesenta es un examen de la conciencia nacional, una radiografía que revele cómo «hemos parado en ser una ruina que, compasivamente, nos aplicamos a embellecer con adornos y fastos. Llamar una ruina a la ruina, despojarnos de esos adornos sería un primer paso para salir de la decadencia en que nos encontramos» (Martín-Santos, 1983: 1).

En los años 60 del siglo XX el realismo social de la narrativa española ya había cumplido su ciclo vital y necesitaba una profunda renovación. Sin abandonar el análisis de los problemas sociales, la novela del realismo dialéctico contempla estos problemas desde una perspectiva nueva: la figura del narrador deja de ser una simple cámara cinematográfica que se limita a filmar la realidad y vuelve a dominar la novela; el personaje colectivo, característico del realismo social, da paso de nuevo al protagonista individual; la uniformidad de estilo del realismo social cambia por una multiplicidad de puntos de vista, por una variedad de opiniones que chocan entre sí y producen un efecto irónico.

## 2.2. *Tiempo de silencio*: la novela renovadora

La gran mayoría de los estudiosos de la novela española coinciden en señalar que la primera batalla en la renovación de la novela de posguerra la da Luis Martín-Santos con la novela *Tiempo de silencio* que se publica en 1962. Se trata de la obra que mejor resume la España de la posguerra, porque en ella se funden de manera especial y sintética los temas tópicos. La novela de Martín-Santos abre nuevas perspectivas en la concepción temática y en la técnica estructural del arte narrativo. Se trata de una novela de cambio y también de cierre y apertura (Martínez Cachero, 1985: 250). De cierre, porque representa el último gran texto de la novela social y, a la vez, de apertura porque significa la superación del mismo.<sup>1</sup>

*Tiempo de silencio* de ninguna manera deja de ser una novela social. Esta novela es, entre muchas cosas, la culminación y la superación del realismo social; su fuerza de denuncia social supera las concretas alusiones de las novelas anteriores. Además de ser crítica social de la sociedad española, la obra representa también la complejidad del hombre actual, su frustración, su soledad y su enajenación. La novela somete la crítica social a una tensión estética, ligüístico-literaria: la opinión negativa se vuelve ironía, sarcasmo, metáfora, parodia.

El único testimonio escrito que Martín-Santos ha dejado sobre su concepto del realismo dialéctico, refiriéndose a su cuento *Tauromaquia*, insiste en la necesidad de captar la naturaleza dinámica de la realidad: «Temo no haberme ajustado del todo a los preceptos del realismo social, pero verás en que sentido quisiera llegar a un realismo dialéctico. Creo que hay que pasar de la simple descripción estática de las enajenaciones, para plantear la real dinámica de las contradicciones *in actu*» (Domenech, 1964: 4). Llevada a cabo la desmitificación de las estructuras sociopolíticas y culturales (el refugio en el pasado mítico no indica una actitud heroica, «la idea de lo que es futuro se ha perdido hace tres siglos y medio» (Martín-Santos, 1989: 290)<sup>2</sup>, sino el miedo de enfrentarse con el fracaso), el

<sup>1</sup> Esta característica recuerda al *Quijote*, que también cierra el gran capítulo de la novela antigua y abre la puerta a la narración moderna.

<sup>2</sup> Las citas subsiguientes de la novela *Tiempo de silencio* se indican con el número de página puesto entre paréntesis.



novelista se encuentra con el estado psíquico del hombre español contemporáneo, su soledad, angustia e impotencia ante un mundo incapaz de crear cualquier valor.

La aparición en 1962 de *Tiempo de silencio* fue recibida con reserva por la crítica española y prácticamente ignorada por el público en general. El crítico Ricardo Domenech fue entre los primeros que destacó su carácter renovador. Muchos que más tarde hablaron del texto de Martín-Santos insistieron en la preocupación formal de su autor, en su intento de renovar los modos narrativos tradicionales. El énfasis en los valores puramente formales de la obra tuvo consecuencias negativas: contribuyó a silenciar su propósito crítico y a neutralizar la ironía destructora que la domina. La labor dialéctica, destructivo-constructiva, que realiza Martín-Santos con su novela complementa la visión metafórica de la realidad, que envuelve una mirada filosófica y que trasciende la superficie externa de los hechos, narrados frecuentemente con sentido irónico, alegórico o simbólico.

## 2.1. Don Quijote y Pedro

La acción de la novela de Luis Martín-Santos transcurre en Madrid, en el otoño de 1949, según se deduce por la referencia a los «años del hambre» (18), diez años después del fin de la Guerra Civil, durante el pleno franquismo. El protagonista se llama Pedro; es estudiante de medicina que se dedica también a la investigación del cáncer. Esta enfermedad funciona como una metáfora sociopolítica: la sociedad española está mortalmente enferma y es imposible encontrar medicina para su curación. Las causas de este mal son congénitas (historia, pasado, tradición) o ambientales (actuales estructuras político-sociales).

El protagonista, que al principio trabaja con esfuerzos sobrehumanos de hallar un tratamiento para el cáncer, pronto cae en una cadena de acontecimientos despiadados: el aborto y la muerte de una chica de chabolas, huida, detención, cárcel, liberación, la pérdida de trabajo en Madrid, el exilio a las provincias, el asesinato de su novia. Parece que Martín-Santos haya amontonado todos los elementos de la tragedia; al final incluso se evocan las palabras de don Juan sevillano: «no hay plazo que no se cumpla ni deuda que no se pague. No, no, no, no es así. La vida no es así, en la vida no ocurre así. El que la hace no la paga. El que a hierro muere no a hierro mata. El que da primero no da dos veces» (285).

Pero no se trata de una tragedia, ni el protagonista es un héroe trágico en el sentido tradicional. Su tragedia consiste en que jamás expresa una protesta, en consentir en todo, en decir sí a todo el mundo, en no saber distanciarse de la realidad y en haberse asimilado a la rutina de la muchedumbre. Su único refugio es la vida privada, que comparte con las mujeres de la pensión en que se aloja. Al final de la novela Pedro viaja en tren hacia su exilio provinciano y pasa por el Escorial que le recuerda al mártir San Lorenzo, martirizado en Roma en una parrilla:

Está ahí aplastadito, achaparradete, imitando a la parrilla que dicen, donde se hizo vivisección a ese sanlorenzo de nuestros pecados, a ese sanlorenzaccio que sabes, a ese sanlorenzón a ése que soy yo, a ese lorenzo [...] sanlorenzo era un macho, no gritaba, no gritaba, estaba en silencio mientras lo tostaban torquemadas paganos, estaba en silencio y sólo dijo –la historia sólo recuerda que dijo– dame la vuelta que por este lado ya estoy tostado... y el verdugo le dio la vuelta por una simple cuestión de simetría. (295)

La descripción del monasterio, cuya forma supuestamente se parece a la parrilla, y las palabras del mártir sólo pueden interpretarse en sentido irónico. Con el sentido burlesco apuntan a la locura del protagonista. Su aceptación del sufrimiento no es ningún verdadero heroísmo, sino sólo su simulación. La verdadera locura consiste en creer que se puede mejorar el mundo y Pedro sabe que no puede cambiarlo. «¿Qué significa que quien sabía que la locura no es sino la nada, el hueco, lo vacío, afirmara que solamente en la locura reposa el ser-moral del hombre?» (75).

Pedro, como don Quijote, trata de llevar a la sociedad española su razón y orden luchando contra la falsedad, hipocresía y maldad del mundo que lo rodea. Los dos héroes, don Quijote y Pedro, terminan derrotados, desilusionados, rechazados por la sociedad cuyas estructuras e ideas trataron de transformar. Pedro, vaciado por dentro, acepta pasivamente su desgracia y se entrega al destino después de haberse dado cuenta que no podría vencerlo. Al experimentar la imposibilidad de una modificación del medio en el que le tocaba vivir, opta por la risa como forma de liberación, y en su racionalismo evoca a Cervantes: «Su locura (si bien se mira) sólo consiste en creer en la posibilidad de mejorarlo. Al llegar a este punto es preciso reír puesto que es tan evidente –aun para el más tonto– que el mundo no sólo es malo, sino que no puede ser mejorado en un ardite. Riamos pues» (75–76).

### 3. La novela-parodia

La novela posee un enorme potencial para la parodia y la ironía que tienen que ser indicadas por el autor e interpretadas por el lector. La historia del *Quijote* es una parodia muy compleja de las novelas de caballería. El protagonista y sus actos se vuelven ridículos a causa de la incompatibilidad de las fantasías que intentan interpretarse de un modo realista. Tanto Cervantes como Martín-Santos parodian determinados modelos para criticarlos y cambiarlos porque: «La parodia implica una relación íntima en la que predomina una actitud crítica» (Riley, 2004: 40).

Martín-Santos utiliza los procedimientos narrativos irónicos para exponer la tragedia de la sociedad española en un contexto histórico determinado. El heroísmo de Pedro parece ridículo; su locura se establece mediante la ausencia de locura, o mejor dicho, la simulación de locura que se presenta como un motivo fundamental de la narración. A Luis Martín-Santos, cuyo primordial oficio era el de psiquiatra, le atrae el tema propuesto por Cervantes.

Parecido a Cervantes, Martín-Santos intenta por un lado describir la realidad tal como es, por otro lado, insiste en su versión falsificada. Lo que se describe en el texto es una presencia aparente que se refiere a una ausencia. La tarea del lector consiste en llenar esta ausencia de sentido. El significado de la novela nace de la interrelación dialéctica entre lo que se describe o se dice, y lo que no se describe o no se dice. El significado no es inherente al texto, sino que debe ser agregado por el lector según las indicaciones del narrador, que maneja su interpretación a través del lenguaje y diferentes procedimientos narrativos: empleo del monólogo interior, perspectivismo narrativo, variedad de estilos, alusiones literarias, figuras retóricas en función paródica y desmitificadora, la mezcla narración-comentario, etc.

### 4. La novela-ensayo

La literatura moderna occidental, cuyo gran inicio representa Cervantes con el *Quijote*, ha hecho entrar en crisis las fronteras entre distintos géneros literarios. La neutralización

de diferencias entre teatro, poesía y prosa indican el inicio de la época moderna en literatura. Y una de sus características es también la mezcla de la novela y del ensayo, que se diferencian por su forma de contar. La novela moderna, introducida por Cervantes, incluye en su narración los límites entre el discurso y la ficción, entre el pensamiento y la imaginación.

Hay en *Tiempo de silencio* un empleo constante de narración-interpretación, de tal modo que en todo momento la acción de la novela ejemplifica lo que por vía discursiva piensa Luis Martín-Santos. Precisamente la introducción de la voz del autor dentro de la narración, la mezcla de la narración y del comentario, es una de las más fecundas contribuciones de Cervantes a la novela moderna: el lector no se interesea sólo por la acción de la narración sino su interés primario se traslada al comentario sobre ella o sobre el mundo. El juicio se realiza por medio del discurso narrante (el narrador escribe lo que piensa) y por medio de la interlocución (los personajes viven lo que dicen) (Sobejano, 2003: 145). A partir del capítulo VII de la Primera parte del *Quijote* los diálogos-comentarios entre don Quijote y Sancho importarán tanto, si no más, que las mismas aventuras. «La novela nace realmente ahí, cuando Cervantes se inventa a Sancho y surge el diálogo y, con él, el pensamiento de don Quijote» (Rodríguez Pequeño, 2006: 508).

En *Tiempo de silencio* se puede afirmar que la propia acción de la novela está pensada para ilustrar el discurso teórico de un novelista superomnisciente, cuya postura como creador es superior tanto ante los personajes como ante los lectores. «El autor no se limita a ofrecernos la anécdota, sino que, a través de una terminología peculiar, nos ofrece simultáneamente una interpretación de la propia anécdota. Autor y lector están, por lo tanto, en un plano de comprensión superior al de los personajes de la novela» (Buckley, 1973: 205).

Las ideas y opiniones de Martín-Santos aparecen explicitadas de diferentes modos a lo largo de la novela: a veces califica los hechos mientras los está contando; otras expresa su juicio sobre los comportamientos de personajes y suele ver en ellos paradigmas de costumbres españolas; en algunas ocasiones el comentario adelanta el resultado mismo de la historia contada. Por ejemplo, el desenlace de la novela está ya anunciado al final de la segunda secuencia: «... que el hombre –aquí– ya no es de pueblo, que ya no pareces de pueblo, hombre, de cualquiera diría que eres de pueblo y que más valía que nunca hubieras venido del pueblo porque eres de pueblo, hombre» (19). Detrás de la narración en segunda persona se esconde el protagonista que al final de la novela, después del fracaso en la capital, regresa a un pueblo provinciano.

Gracias al comentario los personajes de la novela pasan de la zona de los hechos, en que se mueven habitualmente, a la zona de los valores y las significaciones que es la del autor. *Tiempo de silencio* es una novela que ofrece a su lector la explicación de la doctrina moral, política y literaria de su autor, lo cual ocurre también en *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha* y en el siglo XX, en la prosa española en las novelas-ensayos de Miguel de Unamuno y de Ramón Pérez de Ayala.

## 5. Perspectivas narrativas

Una de las razones por las cuales *El Quijote* parece tan moderno o tan cercano a las novelas posrealistas del siglo XX es también el uso de diferentes técnicas narrativas. Cervantes pudo incluir tanta complicación de puntos de vista justamente por la supuesta locura de su protagonista y su percepción deformada de la realidad.

En *Tiempo de silencio*, en su mayor parte, se combina un narrador omnisciente, que mejor le convendría el apelativo narrador superomnisciente porque se sitúa en una posición superior ante sus personajes y también ante el lector, y un narrador-personaje. De este modo el lector experimenta alternativamente la sensación de alejamiento y la participación inmediata en el relato.

Martín-Santos emplea también el monólogo interior con comentarios e interpretaciones. De este modo comunica directamente con el lector a fin de plantearle el problema en términos generales. Cuatro personajes se nos revelan por medio del monólogo interior, cada uno con su lenguaje propio, personal, reflejo de sus circunstancias y caracteres. Janet Winecoff Díaz llama el monólogo interior en *Tiempo de silencio* el monólogo dialéctico, porque consiste en una combinación de confesiones del personaje, relato de acciones y juicios del autor sobre lo que se está relatando.

La novedad más interesante en la novela de Martín-Santos, en cuanto a las perspectivas narrativas, es el empleo de la segunda persona narrativa, que implica un desdoblamiento del yo en otro yo reflexionante (por ejemplo, 215–221).

## 6. Mosaico de citas

La intertextualidad son todas las relaciones dentro de un texto que lo asemejan, tanto explícita como implícitamente, a otros textos que pueden proceder del mismo autor (intertextualidad interna) o de otros autores (intertextualidad externa). Ambas posibilidades narrativas fueron aprovechadas por Cervantes, cuya novela está basada en la intertextualidad.

Como la novela *Tiempo de silencio* no trata únicamente aspectos literarios, sino que también abarca temas históricos, filosóficos, psicológicos, sociológicos o antropológicos, su autor buscó fuentes en la antigua literatura india, en la grecolatina, en la Biblia, en la literatura popular, en la filosofía occidental de autores europeos y americanos y, sobre todo, en la literatura española. El resultado es una novela llena de alusiones y citas literarias, utilizadas en la mayoría de los casos con intención caricaturesca.

Del amplio campo de la literatura universal el nombre que más suele relacionarse con el de Martín-Santos es el de James Joyce. A lo largo de la novela es notable también la influencia de Sartre, Faulkner, Dostoyevski, Kafka, Proust y Camus. Entre los autores españoles podemos reconocer a Quevedo y a Tirso de Molina, las atrevidas metáforas gongorinas, el pensamiento de Ortega y Gasset, las alusiones a Lope de Vega y a Garcilaso, a Fray Luis de León y a Santa Teresa, las situaciones esperpénticas de Valle-Inclán, las referencias a las obras de Unamuno y de Antonio Machado.

El autor de la literatura española al que se encuentran más referencias y de cuya obra se siente una presencia constante a través de todo el texto es Cervantes y su *Don Quijote*. Por ejemplo, Pedro en un largo monólogo, paseando por el barrio madrileño donde vivió Cervantes, refleja sobre la existencia humana; el pensamiento de Cervantes y la reflexión sobre su época le sirven de metáforas para los males de la posguerra española:

Por allí había vivido Cervantes –¿o fue Lope?– o más bien los dos. Sí; por allí, por aquellas calles que habían conservado tan limpiamente su aspecto provinciano, como un quiste dentro de la gran ciudad. Cervantes, Cervantes. ¿Puede realmente haber existido en semejante pueblo, en tal ciudad como ésta, en tales calles insignificantes y vulgares un hombre que tuviera esa visión de lo humano, esa creencia en la libertad, esa melancolía

desengañada tan lejana de todo heroísmo como de toda exageración, de todo fanatismo como de toda certeza? [...] ¿Qué es lo que realmente él quería hacer? ¿Renovar la forma de la novela, penetrar el alma mezquina de sus semejantes, burlarse del monstruoso país, ganar dinero, [...] ¿Qué es lo que ha querido decirnos el hombre que más sabía del hombre de su tiempo? (74–75)

## 6. Conclusión

Muchos son los temas, motivos y aspectos tratados tanto en la novela de Cervantes como en la de Luis Martín-Santos. No es posible reducirlas a un sólo nivel o resumirlas con un tema general. Martín-Santos ha aprendido mucho de su maestro del Siglo de Oro. Parece que en la situación dada de la novela española de posguerra, partiendo del intento de salir del marco oficial literario y puntualizar las oposiciones ilusión-realidad, apariencia-verdad, locura cordura, Martín-Santos, entre otros muchos textos, haya escogido al *Quijote* como su referencia básica. En Martín-Santos triunfa el contexto histórico-vital, y en consonancia con la novela cervantina, convierte la existencia absurda del hombre en comedia. Pero la risa es el reflejo de la imposibilidad de rebelión que conduce al silencio porque no existe la libertad.

Detrás de este sarcasmo que informa todo el libro, tanto desde el punto de vista temático como estilístico, se descubre un atroz pesimismo no sólo respecto a España y su realidad social sino también a toda dimensión humana y existencial. [...] Martín-Santos muestra en esta novela una escasa confianza en la condición humana. Quizá sea ésta la más importante de sus lecciones. (Clotas, 1970: 9)

## BIBLIOGRAFÍA

- Buckley, Ramón (1973): *Problemas formales en la novela española contemporánea*. Barcelona: Península.
- Cervantes, Miguel de (2004): *Don Quijote de la Mancha*. Real Academia Española, Asociación de Academias de la Lengua Española (ed.). Madrid: Santillana Ediciones Generales.
- Clotas, Salvador (1970): «Prólogo» a *Apólogos y otras prosas inéditas de Luis Martín-Santos*. Barcelona: Seix Barral.
- Domenech, Ricardo (1964): «Luis Martín-Santos». En: *Ínsula*, 108, 4.
- Martínez Cachero, José María (1985): *La novela española entre 1936 y 1980. Historia de una aventura*. Madrid: Castalia.
- Martín-Santos, Luis (1983): *Tiempo de destrucción*. Barcelona: Seix Barral.
- Martín-Santos, Luis (1989): *Tiempo de silencio*. Barcelona: Seix Barral.
- Sobejano, Gonzalo (2003): *Novela española contemporánea*. Madrid: Mare Nostrum Comunicación.
- Riley, Edward C. (2004): *Introducción al ôQuijoteö*. Barcelona: Editorial Crítica.
- Rodríguez Pequeño, Javier (2006): «*Don Quijote de la Mancha* o el arte nuevo de hacer novelas». En: *Edad de Oro*, XXV, 503–518.
- Winecoff Díaz, Janet: «Luis Martín-Santos and the Contemporary Spanish Novel». En: *Hispania*, LI, University of Massachusetts, 232–238.

*DON KIHOT IN ČAS TIŠINE (TIEMPO DE SILENCIO):*  
MEDSEBOJNI ODSEVI V OBEH ROMANIH

Številni avtorji so od 17. stoletja dalje Cervantesov roman, ki pomeni začetek sodobnega romana v zahodni književnosti, uporabili kot obvezno referenco v svojih delih. Ker *Bistroumni plemič iz Manče* še do danes, štiristo let po svoji objavi, ni izčrpal vseh svojih interpretativnih možnosti, se tudi danes številni avtorji vračanju k neizčrpnemu literarnemu vrelcu. Med njimi je tudi španski pisatelj Luis Martín-Santos in njegov roman *Čas tišine (Tiempo de silencio)* iz leta 1962, s katerim je avtor bistveno prispeval k prenovi španskega romana, ki je po koncu državljanske vojne že predolgo sledil estetskim smernicam socialnega realizma.

Članek obravnava nekatere medsebojne povezave, tako vsebinske in oblikovne kot zgodovinske in družbene, med *Don Kihotom* in *Časom tišine*. Med njimi lahko izpostavimo pomen obeh romanov za špansko literarno zgodovino, vsebinsko kritiko časa, v katerem sta nastala, prepletanje fikcije in komentarja, uporabo različnih pripovednih tehnik in njihovo funkcijo, vpliv don Kihota na značaj glavnega junaka Pedra, medbesedilnost itd.

## EL PRIMER VOLUMEN DE *NOTAS DE UN REPORTER* DE ALEJANDRO PÉREZ LUGÍN

### I. Introducción biográfico-literaria<sup>1</sup>:

Alejandro María de las Mercedes Pedro Pérez García Lugín nació el 22 de febrero de 1870 en Madrid. Era hijo de Antonio Pérez Serrano, natural de Cabra (Córdoba), y de María Josefa del Carmen García Lugín y Castro, natural de Santa María del Camino (Santiago de Compostela)<sup>2</sup>. En 1883 se trasladó con su familia a Santiago de Compostela, donde sus padres instalarían una cétrica y lujosa camisería llamada «El Buen Gusto», nombre que se convertiría en el apodo por el que Alejandro era conocido entre sus compañeros de estudios y amigos<sup>3</sup>. Ingresó en la Universidad de Santiago de Compostela para estudiar la carrera de Derecho y alcanzó la Licenciatura en 1891. Cuando tenía tan solo dieciocho años falleció su madre<sup>4</sup>. Esa etapa fue decisiva para su posterior actividad tanto periodística como literaria. Todas sus vivencias estudiantiles constituirán mucho más tarde la base de su primera novela, *La Casa de la Troya* (1915), a la que le corresponde el mérito de ser la novela española con mayor número de ediciones después de *El Quijote* y que aún hoy se sigue reeditando.

En 1893 regresó a Madrid para ejercer la carrera de Derecho; sólo consiguió ser abogado sin pleitos, pasante o secretario de algún político menor, y juez municipal de uno de los más populosos distritos de su ciudad natal, e incluso una vez actuó en el Supremo. Después de desempeñar trabajos burocráticos en la Dirección General de los Registros y el Notariado, el Ministerio de Agricultura, el de Fomento y los Ferrocarriles del Norte, encontró una ocupación más lucrativa: representante de una empresa de explosivos, trabajo que le obligaba a viajar constantemente y gracias al cual conoció en Valencia a Elvira Consuelo Sanz y Gómez, su futura esposa.

<sup>1</sup> Se pueden completar los datos sobre su vida y su obra consultando los siguientes estudios:

Barreiro, Alejandro (1945): «Pérez Lugín y su obra. Una vida clara, recta y fecunda», prólogo a Pérez Lugín, Alejandro (1945). *Obras Completas*. Madrid: Fax, 5–17.

Barreiro, Alejandro (1947): *La ruta de la Casa de la Troya. Estampas, sugerencias y recuerdos*. Madrid: Emos. Entrambasaguas, Joaquín de (1959): «Alejandro Pérez Lugín (1870-1926)». *Las mejores novelas contemporáneas* V. Barcelona: Planeta, 1–52.

Lagarma Bernardos, Juan (1977): «Madrileños ilustres. Alejandro Pérez Lugín». En: *Villa de Madrid*, 57, 57–61.

Labrador Ben, Julia María (1999): «Bibliografía crítica de Alejandro Pérez Lugín». En: *Dicenda*, 17, 89–118.

<sup>2</sup> Pueden completarse estos datos familiares consultando la certificación literal de partida de bautismo (26 de febrero de 1870), publicada como anexo en Nieto Iglesias, José (1982): *¿Qué es «La Casa de la Troya»? (Testimonio del hijo de «Nietño»)*. Madrid: Partenon, doc 2. Su abuela materna, María de Castro y Abadía, pertenecía a la noble Casa y Pazo de «La Retén», de la villa de Padrón; era hermana de María Teresa de Castro, madre de Rosalía de Castro. También puede consultarse Caamaño Bournacell, José (1967): *Ficción y realidad en «La Casa de la Troya»*. La Coruña: Porto y Cía., 17 y 24–25.

<sup>3</sup> Hemos localizado una prueba documental de la utilización de dicho apodo: una dedicatoria manuscrita de Alejandro Pérez Lugín a Manuel Casas en un ejemplar de uno de sus libros.

<sup>4</sup> Originariamente fue enterrada en el Cementerio de Santo Domingo en Santiago de Compostela, y Alejandro Pérez Lugín visitaba su tumba siempre que llegaba a la ciudad. Después de la muerte del escritor se trasladaron los restos de su madre a la sepultura de éste en el cementerio de San Amaro en La Coruña para que reposaran juntos.

Mientras se dedicaba a esas ocupaciones más o menos prosaicas descubrió que su verdadera vocación era escribir: comenzó en el periodismo por el primer escalón, como meritorio: escribía gacetillas y crónicas menores. Durante sus primeros años como periodista ya consolidado desarrolló su actividad en diarios como *El Mundo*, *La Mañana* y *España Nueva*, en los que publicaría colaboraciones muy variadas, incluso crónicas taurinas, firmadas casi siempre con el seudónimo de *Don Pío*. Todo este proceso culminó en febrero de 1912 al ingresar como miembro cofundador en *La Tribuna*, diario en el que obtuvo un amplio reconocimiento popular que en poco tiempo le hizo famoso. Desde entonces alcanzaría brillantes éxitos con el resto de sus colaboraciones.

Tras sus éxitos periodísticos decidió probar fortuna en la novela con la publicación de *La Casa de la Troya* (1915), pero cuando esta obra se encontraba en pleno éxito (incluso obtuvo el premio Fastenrath de la Real Academia Española), Lugín fue falsamente acusado, por el periodista José Signo, de haber plagiado un libro de Camilo Bargiela, escritor que había fallecido diez años antes; por fortuna esa infamia contribuyó a popularizar todavía más su novela, puesto que pronto pudo aportar pruebas y testimonios que demostraban indudablemente que él era su auténtico autor. Las acusaciones de plagio eran muy frecuentes a principios del siglo XX, pero apenas superaban la simple anécdota, sin embargo ésta trascendió hasta llegar a juicio<sup>5</sup>. Su segunda novela, *Currito de la Cruz* (1921), fue también otro gran éxito. Esta obra de tema taurino es un magnífico ejemplo de cómo la literatura estaba presente de manera fundamental en la prensa de ese momento, pues comenzó a publicarse por entregas en el diario católico *El Debate* antes de editarse en forma de libro, cosa que ocurriría poco después<sup>6</sup>. Tanto éxito literario no sólo no impidió que siguiera colaborando en la prensa, sino que de nuevo aumentó su fama debido a la amabilidad e interés de sus reportajes, en especial por aquellos sobre la guerra de Marruecos como enviado especial del diario *El Debate*.

Pérez Lugín fue un hombre tan inquieto que no se conformó solamente con el periodismo y la literatura. A comienzos de los años 20 se sintió tan atraído por el cine que realizó una serie de documentales sobre la guerra marroquí. Después concentró todos sus esfuerzos en dirigir la filmación de sus dos primeras novelas, *La Casa de la Troya* y *Currito de la Cruz*, pero sus adaptaciones cinematográficas tuvieron consecuencias negativas tanto para el periodismo como para la literatura, ya que tuvo que abandonar parcialmente ambas actividades. Cuando murió dejó dos novelas inacabadas, *Arminda Moscoso* (1928) y *La Virgen del Rocío ya entró en Triana* (1929), que gracias a los desvelos de su viuda fueron reorganizadas y continuadas respectivamente por Alfredo García Ramos y José Andrés Vázquez.

El rodaje de *Currito de la Cruz* se convirtió en una tarea tan desmedida y agotadora que dañó irremediablemente su salud. En mayo de 1926 enfermó de tifus en Sevilla; parcialmente recuperado regresó a Madrid y días después se trasladó a su casa de El Burgo

<sup>5</sup> El informe completo del juicio celebrado en la Audiencia de Pontevedra los días 7 y 11 de agosto de 1924 está recogido en: Landín, Prudencio (1925): *La paternidad de «La Casa de la Troya»*, ante los Tribunales de Justicia. Madrid: Reus. El fallo de los Tribunales resultó favorable a Alejandro Pérez Lugín; se condenó al articulista injuriador por «el delito de injurias graves hechas por medio de la imprenta, a la pena de tres años, ocho meses y veintidós días de destierro y a la multa de 250 pesetas». Hay que destacar que nadie puso en duda el mérito de la novela, ni utilizó argumentos de tipo literario para defender su postura.

<sup>6</sup> El folletón de *Currito de la Cruz* apareció en *El Debate* entre el 26 de junio de 1921 y el 4 de diciembre de 1921. Como era una primicia le pagaron quince mil pesetas.



en La Coruña para descansar con más tranquilidad. A partir de mediados de agosto su enfermedad se agravó tan rápidamente que a las seis y media de la tarde del día 5 de septiembre de 1926 murió de un ataque de «uremia»<sup>7</sup>. El Ayuntamiento de La Coruña se encargó oficialmente de organizar su entierro, muy fastuoso y concurrido. Además, se recibieron numerosos telegramas de pésame procedentes de toda España. Sobre su sepulcro, en el Cementerio Municipal de San Amaro, se colocó una hermosa escultura yacente realizada por el artista gallego Bonome. Como homenaje, la ciudad de La Coruña le dedicó una calle situada en la entonces recién creada «Ciudad Jardín».

Madrileño de nacimiento, tuvo siempre su corazón dividido entre Galicia y Andalucía, de ahí que unos meses antes de su muerte hubiera sido nombrado Hijo Adoptivo de Santiago de Compostela y Sevilla, dos ciudades por las que sentía un gran cariño. Dejó un discreto legado a la Asociación de la Prensa de La Coruña para que creara un premio de 1.000 pesetas, que debía concederse anualmente al mejor artículo inédito escrito en alabanza de Galicia. El premio de periodismo «Pérez Lugín» sigue concediéndose en la actualidad. Lugín quería ser recordado sobre todo como periodista, y por eso encargó a su mejor amigo, Alejandro Barreiro, que pusiera en su esbelta que ésta había sido la principal actividad de su vida, y así se hizo, aunque en su tumba no figura tal denominación. No obstante, el premio periodístico que aún hoy lleva su nombre sirve para recordarnos que fue uno de los escritores más importantes y prolíficos en la prensa de su época.

## II. De Titta Ruffo a la Fons pasando por Machaquito. Notas de un reporter (1912)

### 1. Descripción material del volumen:

En 1912 Alejandro Pérez Lugín publicó su segundo libro, *De Titta Ruffo a la Fons pasando por Machaquito. Notas de un reporter*, firmándolo con su nombre completo seguido a continuación y entre paréntesis por uno de sus seudónimos, «Alejandro»<sup>8</sup>. Fue editado en Madrid por la Librería de los Sucesores de Hernando<sup>9</sup>. Entre 1912 y 1913 tuvo una segunda edición idéntica salvo en la portada externa<sup>10</sup>, en la que aparece un editor distinto, la distribuidora Sociedad General Española de Librería. Diarios, Revistas y Publicaciones. A pesar de esa variación editorial, en la portada interna de ambas ediciones se indica que todos los ejemplares fueron impresos en el mismo lugar: el Establecimiento Tipográfico de la calle Libertad, 31. El libro no volvió a reeditarse individualmente, pero sí se incluyó en las *Obras completas*<sup>11</sup> del autor, donde su título se modificó reduciéndose al subtítulo inicial y añadiéndole a continuación la numeración del volumen dentro de la serie: *Notas de un repórter I*.

<sup>7</sup> Es muy probable que el entonces denominado «ataque de uremia» fuera en realidad un fracaso renal agudo.

<sup>8</sup> Alejandro Pérez Lugín utilizó el seudónimo «Alejandro» para firmar muchos de sus artículos en prensa aparecidos en los diarios *El Mundo*, *La Mañana*, *España Nueva* y *La Tribuna*. Esta es la única ocasión en la que lo utilizó para firmar un libro. Su seudónimo más famoso e importante fue *Don Pío*, de carácter taurino.

<sup>9</sup> Pérez Lugín (*Alejandro*), Alejandro (1912): *De Titta Ruffo a la Fons, pasando por Machaquito. Notas de un reporter*. Prólogo de Domingo Blanco, dibujos de Tovar. Madrid: Librería de los Sucesores de Hernando.

<sup>10</sup> Pérez Lugín (*Alejandro*), Alejandro (1912): *De Titta Ruffo a la Fons, pasando por Machaquito. Notas de un reporter*. Prólogo de Domingo Blanco, dibujos de Tovar. Madrid: Sociedad General Española de Librería. Diarios, Revistas y Publicaciones.

<sup>11</sup> Pérez Lugín, Alejandro (1945): *Notas de un repórter I. Obras Completas*. Madrid: Fax, 136–235; Madrid: Fax (19532), 133–233.

La portada externa de la edición original estaba impresa a dos colores, rojo y azul, y encuadrada por una cenefa que combinaba ambos. En cabecera aparecía el nombre completo del autor sin el mencionado seudónimo de «Alejandro», que sólo se incluye en la portada interior, y debajo el título de la obra en tres líneas escrito en letras mayúsculas, salvo la locución «pasando por» que aparece en minúsculas. En la mitad inferior de la portada, un cuadrado formado por arabescos de color azul.

La portada externa de la segunda edición tiene mayor interés porque es una composición de fotografías y dibujos en color derivada del título: a la izquierda aparece la fotografía de un actor vestido de época a la moda del siglo XVIII (*De Titta Ruffo*), a la derecha la fotografía de una actriz vestida con mantilla (*a la Fons*), y en el centro en la parte superior un dibujo que representa al propio Pérez Lugín agarrando con cada mano a los actores y moviendo las piernas como si saltara por encima de un obstáculo (*pasando por*), el dibujo de un pase taurino (*Machaquito*) en color naranja-rojizo, con firma borrosa no legible, que aparece en la parte central inferior. Debajo de todo, escrito en letras mayúsculas de color rojo, aparece nuevamente sólo el nombre completo del autor sin su citado seudónimo.

En la contraportada externa de la primera edición, también impresa en azul y rojo, aparecen dos listados de obras de Alejandro Pérez Lugín: en la parte superior las ya publicadas, *El torero artista (El libro de Gallito)* y *De Titta Ruffo a la Fons pasando por Machaquito*, y en la inferior las obras en preparación, *La corredoira y la rúa* y *La casa de la Troya (Estudiantina)*. Desconocemos cómo era la contraportada externa de la segunda edición porque el único ejemplar que hemos localizado estaba falto de ella<sup>12</sup>.

La portada interior ofrece datos más completos: el ya mencionado seudónimo de «Alejandro», el subtítulo de la obra, *Notas de un reporter*, y los nombres del prologuista, Domingo Blanco, y del dibujante, Tovar, quien colaboró realizando veintidós dibujos intercalados en el texto y también grecas para separar apartados dentro de cada artículo o como colofón final. Algunos de ellos van firmados con una «T», otros aparecen sin firma y uno de ellos (p. 69) lleva una firma irreconocible pero que no corresponde a Tovar, tal vez debido a que pertenece al autor de la reproducción y no al dibujante. Conviene señalar que los dibujos de Tovar aquí publicados son de una notable sencillez y carecen del barroquismo habitual en sus monos y caricaturas. Como dato curioso, sólo uno, el de Nieves González (p. 99), lleva identificación al pie. Algunos de los dibujos son caricaturas de los personajes glosados en los artículos y otros tienen un carácter meramente decorativo. Además, el libro está ilustrado con veintidós láminas encartadas fuera de texto, relativas a los artículos que lo componen: son fotografías de actrices, actores e incluso instantáneas taurinas<sup>13</sup>.

<sup>12</sup> Ese ejemplar se conserva en la Biblioteca Nacional con la signatura 3/91070. Respecto a las obras en preparación relacionadas en la contraportada externa de la primera edición, es curioso que se incluyera en primer lugar *La corredoira y la rúa*, pues tardó más de diez años en ser publicada y previamente aparecieron otros tres libros que aquí ni siquiera se mencionan: *¡¡¡Ki ki ri ki!!! Los «Gallos», sus rivales y «su» prensa* (1914), *La Amiga del Rey. Las Tiples. Romanones. La Vicaría...* (*Notas de un reporter II*) (1917) y *Currito de la Cruz* (1921).

<sup>13</sup> Por su interés, enumeramos a continuación los personajes de los que se incluyen fotografías; actrices: Carolina Otero, Lucrecia Arana, La Argentina, María Gay, Rosario Soler, Graziella Paretto, Rosina Storchio, La Fornarina y Julia Fons; actores: Titta Ruffo, Emilio Carreras, Rosendo Dalmau, Ricardo Stracciari (su fotografía incluye una dedicatoria manuscrita al propio Lugín), José Rubio, Anselmi y Ricardo Simó Raso; y toreros: el chico de Juan (más conocido como Lagartijo), Machaquito y Bienvenida.

## 2. Análisis de la obra:

*De Titta Ruffo a la Fons pasando por Machaquito* es un volumen recopilatorio de veintisiete artículos que habían sido previamente publicados en la prensa de comienzos del siglo XX<sup>14</sup>, y que fueron incluidos por expreso deseo de Lugín sin realizar ninguna modificación en su contenido, pero sí en sus títulos y subtítulos, que en muchos casos se abreviaron. El libro original carece de índice, lo que no sucede en la edición incluida en las *Obras Completas*, aunque en el índice de éstas continúa presente la tendencia al resumen, puesto que los títulos de los artículos se han reducido todavía más y se indica exclusivamente su parte inicial, suprimiéndose a veces datos imprescindibles para orientar al lector sobre el contenido de los mismos<sup>15</sup>.

Hay que señalar que el libro responde plenamente al subtítulo, *Notas de un reporter*, ya que efectivamente se trata de una colección de reportajes que conjugan en su gran mayoría los elementos descriptivos con la entrevista al personaje. En algunos casos el tamaño de los artículos era normal, en cambio otros eran notablemente extensos (es decir, en el periódico en el que se publicaron por primera vez ocupaban más de una columna).

Lugín aborda en este libro sus tres grandes pasiones: la música, el teatro y los toros, de ahí que nos encontremos con una turbamulta de actores y actrices, cantantes que van desde la ópera al couplet, y toreros, junto con algunas incrustaciones de artistas circenses incluso no humanos, como el mono Moritz.

El volumen va precedido por la siguiente dedicatoria:

Para Alejandro Barreiro periodista formidable, simpático rapaz y cariñoso amigo. En La Coruña, o donde haya una noticia que cazar, un artículo que escribir o una información que hacer. (p. 5)<sup>16</sup>

El periodista coruñés Alejandro Barreiro fue el mejor amigo de Pérez Lugín y además compañero suyo en la redacción de *La Voz de Galicia* y en otras tareas periodísticas, como la organización del «Tren de la Alegría» desde Madrid a La Coruña, un triunfo rotundo del diario *La Tribuna* en agosto de 1912. Compadres y amigos fraternos, se conocieron siendo muchachos en Santiago de Compostela en los años ochenta y tantos del siglo XIX, aunque según nos informa el propio Barreiro tardaron en intimar. Estuvo presente en su lecho de muerte, junto a sus familiares, el médico de cabecera y unos pocos íntimos, y se encargó de publicar su esquela, redactada según las indicaciones que el propio Lugín le dio unas horas antes de su fallecimiento: «PERIODISTA ante todo». Llegó a ser Secretario de la Real Academia Gallega. Realizó la semblanza previa de Lugín en la edición de sus obras completas<sup>17</sup>, un texto francamente emotivo y de enorme interés por la gran cantidad de datos personales que aporta sobre su vida, su carácter y su personalidad.

---

<sup>14</sup> Estos artículos aparecieron en la revista *Por Esos Mundos* y en el diario *El Mundo*.

<sup>15</sup> Por ejemplo, si al artículo «La morriña de la aldea y la nostalgia de París. La Otero en Madrid» le suprimimos la parte final, no sabremos que en él se nos va a hablar de la famosa actriz y podremos pensar que se trata de un artículo costumbrista en el que se oponen el campo y la ciudad.

<sup>16</sup> Siempre que citemos fragmentos del libro *De Titta Ruffo a la Fons pasando por Machaquito* utilizaremos la primera edición (ver nota 9).

<sup>17</sup> Barreiro, Alejandro (1945): «Pérez Lugín y su obra. Una vida clara, recta y fecunda». Prólogo a Pérez Lugín, Alejandro (1945): *Obras Completas*. Madrid: Fax, 5–17.

Además de esta dedicatoria global, siete de los veintisiete artículos están dedicados individualmente. A sus amigos de «El Congresillo»<sup>18</sup> les dedicó «El chico de Juan» (pp. 29–33); al doctor Cristóbal Jiménez Encina, «Memorias de la zarzuela. Los bastidores y la sala» (pp. 93–103); al «enorme poeta» Antonio Rey Soto, «Mirando al morrillo. Rafael González... *Frascuelo*» (pp. 127–131); a Enrique y Joaquín Ruiz Vernacci, «Carmen. María Gay» (pp. 133–139); a Robustiano Faginas, «Los porrazos de los toros. La tragedia de un hombre feliz» (pp. 147–152); a Rafael Luque, «Cante, toque y baile. La niña de los peines» (pp. 183–191); y a María y Ubaldo de Aspiazu, «La buena suerte de un torero. *Bienvenida en el lecho del dolor*» (pp. 209–215).

El breve prólogo del libro (pp. 7–11) corrió a cargo del periodista Domingo Blanco, quien a lo largo del mismo aborda tres aspectos: el primero, definir al repórter como el «prototipo de la osadía» y puro reflejo del periódico donde trabaja, de lo cual deduce que:

Nuestros periódicos son modestos y los reporters lo son más todavía.  
Y aquí tenemos una prueba en el autor de este libro, cuya modestia le ha obligado a pedir un prólogo a otro reporter que nada vale, en vez de pedírselo a un escritor notable cuyo nombre solamente serviría de reclamo al libro. (p. 8)

El segundo de esos aspectos es la queja de que en España los repórteres no abundan y están mal pagados, debido, según Domingo Blanco, al carácter de los periódicos, imbuidos por intereses de partido, de personas o de negocios más o menos lícitos:

Y, es claro, que faltando ese tipo de periódicos donde la información lo sea todo, no puede existir el periodista profesional que en el oficio encuentre la satisfacción de sus gustos y el único modo de vivir. [...] Son pues, los periódicos, los que tienen la culpa de que el reporterismo esté casi limitado en nuestro país a una función tan menuda como la de buscar noticias en el juzgado de guardia y traer y llevar los chismes de las tertulias políticas. (p. 9)

Y por último, el tercero es una aseveración sobre la sincera vocación periodística de Lugín:

Es verdaderamente raro, tal como están las cosas, que un hombre de carrera brillante y de tanto talento como el Señor Pérez Lugín, no sea ni quiera ser más que reporter. (p. 10)

Y así era. Como ya indicamos anteriormente, los éxitos literarios no apartaron a Lugín de su verdadera vocación: el periodismo; es más, poco tiempo antes de morir había enviado unos artículos taurinos a *La Voz de Galicia*. El prólogo concluye con una rápida descripción del libro muy certera y una valoración altamente positiva del mismo:

Arte es y no otra cosa el cautivar al público descubriéndole por medio de informaciones que son un modelo de sagacidad y observación, las realidades de la vida con sus alegrías y sus tristezas. (p. 11)

A continuación vamos a analizar someramente los veintisiete textos de que consta *Notas de un reporter I*, destacando los aspectos más relevantes y agrupando aquellos que tienen relación entre sí para que el análisis resulte más ágil. Al final de nuestro artículo incluimos un índice detallado de todos los títulos.

---

<sup>18</sup> Tertulia taurina en el «Gran Café» en la que participaba Alejandro Pérez Lugín.

Haciendo honor al título del libro, los dos primeros artículos se centran en el tenor Titta Ruffo. El primero, «Titta Ruffo. Desde la fragua y la granja a 7500 francos por función» (pp. 13–24), es sin duda modélico, ya que en él se combinan lo descriptivo con la entrevista periodística, la valoración con el elogio. Lugín demuestra sus profundos conocimientos teatrales y musicales que lo encumbraron como crítico. Dividido en varios subapartados, comienza con una entrevista a Titta Ruffo, nervioso porque es la víspera de su debut en España, seguida por otra en la que el divo relata su historia pausadamente, relato que continúa en el tercer apartado, y finaliza con el divo explicando su arte y su doble triunfo como cantante y como actor, y sus preferencias con respecto a las obras: *Hamlet*, *El Barbero*, *Gioconda*, *Demonio* y *Don Juan*.

El tema del siguiente artículo, «La adoración del divo. Romería del retrato» (pp. 25–28), es lo difícil que le resultaba a Titta Ruffo ser divo en Madrid a comienzos del siglo XX a causa del permanente asedio al que le sometían admiradores y admiradoras, puesto que le hacían objeto de todo tipo de peticiones (Lugín destaca incluso el atrevimiento de las señoras); tal vez por ello la marcha constituyó para él una liberación, pero la desaparición del ídolo fue rápidamente subsanada: al día siguiente había sido sustituido por otro, Anselmi, que según sus «fieles» admiradoras era todavía más guapo:

–Y que Anselmi –decía al salir de la estación una de las más entusiastas *tittánicas*– es más guapo que Titta... (p. 28)

Cuatro son los artículos de tema taurino incluidos en *Notas de un reporter I*. El primero de ellos, «El chico de Juan» (pp. 29–33), relata la trayectoria torera de Rafael Molina, «Lagartijo», «El chico de Juan [Molina]». En el trío formado por Machaquito, Lagartijo y Gallito todos los triunfos fueron al principio para Lagartijo. Tomaron la alternativa juntos el mismo día, el 16 de septiembre de 1900, en Madrid y en una corrida de ocho toros de Veragua, en la que el triunfo favoreció a Lagartijo. Pero de pronto todo cambió, Lagartijo se apagó víctima de la tisis. Este artículo resulta estremecedor: Lugín, con una maestría inigualable, traza no sólo la trayectoria de un torero sino que llega a preferir la muerte gloriosa a aquella que es producto de una trágica y en el fondo vulgar enfermedad.

En el segundo, «Mirando al morrillo. Rafael González... 'Frascuero'» (pp. 127–131), encontramos uno de los encabezamientos favoritos de Alejandro Pérez Lugín: «Mirando al morrillo», expresión taurina que junto a «entrando por derecho» sirve para definir las condiciones de un gran volapié. El título es engañoso, porque en realidad sólo va a hablar de Frascuelo al principio y al final del artículo, y se va a centrar en Machaquito, en concreto se relata una corrida en la que Machaco fue a torear a Caudete toros de Saltillo y realizó una faena incommensurable en el tercero. Es interesante destacar que este artículo difiere de la tónica habitual del libro, algo que se debe a que en su origen fue el producto literario de un revistero taurino escrito con la inmediatez de la crónica del día, de ahí sus exageraciones aparentemente fuera de lugar y su ampulosa prosopopeya.

El tercer artículo taurino, «Los porrazos de los toros. La tragedia de un hombre feliz» (pp. 147–152), es el más triste de todo el libro, está presidido por un tono sobrio incluso en las anécdotas, y fue escrito con una serenidad que se deja llevar en los momentos más trágicos por una emotividad sincera. En él Lugín trazó el panegírico de un gran picador de toros de la cuadrilla de Mazzantini, Rafael Alonso «El Chato», un hombre bueno y feliz al que la mala suerte persiguió injustamente hasta el final de sus días porque su felicidad, su mujer Dolores, fue también su dolor: se volvió loca y murió. «El Chato» sólo

vivió ocho o diez meses más. Transcribimos a continuación el triste final del artículo, cuya dureza emociona hasta hacer asomar lágrimas de compasión:

Hasta que se murió y lo enterraron, y dijeron los periódicos que se había vuelto loco de los porrazos que le dieron los toros...

¡Estas tragedias que no sabe la gente, que no salen en los papeles porque no interviene en ellas el Juzgado de guardia!... (p. 152)

El cuarto y último artículo taurino, «La buena suerte de un torero. «Bienvenida» en el lecho del dolor» (pp. 209–215), resulta menos ágil que otros textos. En él se habla de las visitas que recibe el torero Manuel Megías, convaleciente de una cogida, y se hace un repaso de los personajes del mundo taurino que han sido poetas aprovechando que lo es el mozo de espadas de ese diestro.

Retomando los artículos sobre actores y cantantes, el quinto, «Anselmi. ¡Celosa! » (pp. 41–49), está escrito con motivo de una representación de *Tosca* en la que canta ese divo, al que intenta entrevistar Lugín con un éxito relativo, pues no lo conseguirá hasta el día siguiente debido a los temores procedentes de la *jettatura* que da de representar *Tosca*, ante la que Anselmi tiene miedo, «una enorme *pavura*». Como buen siciliano, es amigo de amuletos para conjurar la mala suerte. De nuevo, la ironía de Lugín está presente junto a su gran capacidad para describir personajes y situaciones. Si acertada es la descripción del personaje, no lo es menos la de aquellos que le rodean: su esposa, sus admiradoras, un viejo camarero y hasta las propias actitudes e intervenciones del repórter, pues muchas de estas crónicas tienen el valor añadido de ser autobiográficas.

En el noveno artículo, «Emilio Carreras se despide de usted. Valbuena y compañía fabricante de camas» (pp. 79–86), Lugín nos informa sobre la vida de ese actor con la excusa de la despedida del gran actor Emilio Carreras del Teatro Apolo porque se va a América y de la celebración que organiza: una merienda de buñuelos en una churrería situada en la cuesta del Ave María con su mujer, sus tres hijas, su hijo y su empresario de Buenos Aires.

En el artículo doce, «Ricardo Stracciari. No sirve usted para cantante» (pp. 105–112), de nuevo se nos cuenta la vida de un divo adoptando el formato de entrevista. Tiene un interés especial porque en la primera parte del artículo Lugín describe cómo son las tertulias en el cuarto de artista de los teatros. Se trata de un artículo lleno de interés en el que la descripción del personaje y el anecdotario alcanzan niveles magistrales. La habilidad de Lugín es tal que una vez leído el artículo el lector cree saberlo todo del personaje, tal es la agilidad narrativa y la capacidad descriptiva.

En el artículo siguiente, «¡Haciendo reír! Los millones de Pepe Rubio» (pp. 113–117), Lugín y Pepe Rubio, el famoso actor de Lara, coinciden en la puerta de una de las principales notarías de Madrid, a la que el actor, concluida su temporada en el teatro madrileño, ha ido a vender dos casas que tiene en la calle de Velázquez por un total de trescientas cincuenta mil pesetas, lo que en aquel tiempo debía de ser una fortuna. Pero el dinero tal vez no da la felicidad, también es fuente de preocupaciones. Lugín concluye el artículo así:

Todavía he vuelto a encontrar a Rubio por la tarde. Salía de casa de su agente de Bolsa.

Iba a disponer no sé qué cosa.

–¡Estoy deshecho! –me dijo–. ¡Qué vida esta! ¡Qué vida! (p. 117)

«De actor a actor. Ricardo Simó Raso» (pp. 161–169), es un artículo profundamente laudatorio, un inmenso panegírico de un magnífico actor, que es además una buena persona, un buen compañero y un ser modesto y disciplinado. Desde el comienzo Lugín demuestra la gran admiración que le merece el actor Ricardo Simó Raso: comenzó más joven que nadie la carrera de actor (contaba sólo tres años), lleva treinta años ejerciéndola y sigue tan aficionado y entusiasmado por ella como cuando triunfó, de ahí que sus actuaciones sean igual de buenas porque sigue preocupándose por hacerlo tan bien como el primer día. Se presenta como «un ejemplo y una enseñanza», porque ha huido de la monotonía, el «estigma de los actores mediocres».

Otro gran bloque lo componen los artículos dedicados a las actrices y cantantes. El primero de ellos es «La morriña de la aldea y la nostalgia de París. La Otero en Madrid» (pp. 35–39), en el que Lugín realiza una descripción modélica de la Bella Otero con la excusa de entrevistarla en un céntrico hotel:

En el marco de aquella decoración, con el traje blanco de tul bordado que la ciñe, el escote un sí es no es pronunciado, los ojos claros y de veras bellos, a pesar de las líneas que marcó en los párpados un lápiz oficioso, y los dedos centelleantes de pedrería, la famosa gallega justifica el renombre alcanzado y explica las pasiones que despertara en la juventud y en la vejez dorada durante tantos años. (p. 36)

La Bella Otero ya no era joven y conservaba el más puro acento de su «terriña» gallega. Iba, eso sí, acompañada de un joven apuesto que permanecía silencioso de pie a su lado, presencia esta que ya había detectado Julio Camba, gran conocedor de Carolina Otero. Resulta divertido que la bailarina pregunte a Lugín si habla francés y que él le responda irónico:

–Me hago la ilusión de hablar en castellano... Si usted quiere, podemos sostener esta conversación en gallego –propongo yo para demostrar mi poliglotismo. (p. 37)

Resulta ingenioso y francamente divertido este artículo de Lugín. El retrato de la Bella Otero y su silencioso gigoló es sin duda magistral.

En el sexto artículo, «Lucrecia Arana. La madrina de todos» (pp. 51–59), se hace un resumen de la vida artística de la gran cantante, que incomprensiblemente se retiró en pleno éxito, alabando su gran generosidad a través de la inclusión de varias anécdotas llenas de sentimiento y calor humano.

En el artículo octavo, «Del convento a la ópera. Iseo Gagliardi» (pp. 71–77), se nos explica que esta diva, llamada en realidad Cecilia, adoptó el nombre de Iseo como consecuencia del éxito inconmensurable que obtuvo en una representación de *Tristán e Iseo*, a pesar de que antes había estado también admirable siendo Aída, Vally, Elsa y Margarita, pero el público esperó al estreno del gran poema wagneriano para cambiarle el nombre. El título de este artículo es sin duda un resumen acertadísimo de su carrera musical, puesto que la Gagliardi se dedicó a la música por culpa del capellán de su convento:

Yo iba para monja, como mi hermana que lo es en un convento de Florencia; pero de niña tenía yo, a lo que parece, una buena voz y era la solista obligada en todas las funciones religiosas que celebraban las monjas. El capellán que teníamos era un gran aficionado a la música y me decía siempre: «Tú deberías dedicarse al teatro. Serías una gran cantante.» (p. 74)

El artículo «Quinito, el lobo y el príncipe. La Argentina» (pp. 119–126) comienza con una expresión inventada por Lugín que se hizo muy popular: «Estamos en pleno kiki-ri-ki de flamenquería», es decir, estamos en el centro neurálgico de algo, en el lugar donde se da el do de pecho, donde el gallo canta y al hacerlo se impone sobre todos los demás. A Lugín, como buen taurino, le gusta el flamenco: la Niña de los Peines, Borrull, Chacón, Montoya, y naturalmente «La Argentina», «reina de las bailaoras», que ha hecho un arte del repiquetear los palillos, cuya historia se resume a través de una entrevista en la que se trasluce la socarronería de Lugín.

El artículo dieciséis, «Carmen. María Gay» (pp. 133–139), es un resumen de la historia de la gran cantante María Gay, que ha recorrido toda Europa embelesando al público de los conciertos. En él se incluye un párrafo importante en el que Lugín describe las clases de *interviews* que existían en la época:

Hay varias clases de *interviews*: una en que el *reporter* interroga... y tiene que ir dictando las respuestas; otra en que sólo pone las preguntas; y otra por último, la *interview* con la creadora de esta *Carmen* que nos tiene admirados. (p. 134)

El tema del artículo siguiente, «Yo soy la tiple flamenca. De Apolo al extrarradio» (pp. 141–146), es la gran preocupación de Madrid en ese momento, que sorprendentemente no son ni las elecciones, ni Canalejas, ni las órdenes religiosas, ni Gasset, ni siquiera el «Gallo». Todo Madrid se pregunta:

- ¿Qué ha sido eso de la Soler?
- ¿Por qué se ha ido Charito de Apolo?
- ¿Quién es él?
- Mejor, ¿quién es ella? (p. 141)

Las respuestas son diversas: celos de artistas, la culpa es de Arniches... La rivalidad con Consuelo Mayendía es la más evidente, pero para dilucidar todas estas cuestiones Lugín se encamina al domicilio de Rosario Soler para entrevistarla y salir de dudas. Charito Soler le explica que estaba acostumbrada a ser una niña mimada y ha dejado de serlo, pero no por culpa de la Mayendía sino de la empresa, que la excluyó de varias obras: *El club de las solteras*, *La maja* y *La buenaventura*. Lugín insiste refiriéndose a la obra de Arniches:

- Bueno; pero la verdad, ¿qué tiene que ver esto con *El amo de la calle*?
- Pues, hombre, ya usted ve; me dan a mí la obra, y luego, sin necesidad, cuando ya está ensayada, le hacen un papel a la Mayendía y no me dicen nada.
- ¿Cómo que no? ¿Pues no fue Arniches a su cuarto de usted a notificárselo?
- No, señor. Me enteré en el ensayo cuando la vi ensayar. «¿De qué obra es esto?», pregunté. «De *El amo*» me dijeron. Y vine a casa y dimití. (p. 145)

Lugín da la razón a Charito Soler y le dice que en el Gran Teatro ganará más. Modesto, Lugín reflexiona:

Yo sé amigo lector que acabo de escribir unas líneas sin arte, para las cuales busco en vano un final de punta y tacón; pero considera: el comedor alegre de la tiple de tus entusiasmos, la mesa puesta, el plato tentador de arroz con leche... las tres de la tarde que son ahora, y yo sin almorzar y tirando líneas. Considera. (p. 146)



Lugín no tenía razón. Las líneas escritas tienen bastante más arte y bastante más de la socarronería que le es habitual de lo que él quiere reconocer. Todo, incluso el final que acabamos de transcribir, es tremendamente divertido y está escrito con agilidad y perfección.

El origen de la entrevista del artículo veintuno, «Rosina Storchio. La Madonna y Manon» (pp. 173–176), es la curiosidad que siente el propio Lugín por ella. La Storchio, que viene de dar gracias a la Virgen de la Soledad por haberle concedido la conquista absoluta del público de Madrid, cuenta su debut en la Scala como Micaela en *Carmen* y repasa las siguientes temporadas y obras que ha representado, incluidos los fracasos, como la *Butterfly* de Puccini en la Scala. Pero a Lugín no le basta lo que ella cuenta, quiere, como buen *reporter* indiscreto, saber algo más, algún suceso o anécdota de su vida privada. Rosina no para de decir que su vida siempre ha sido muy dolorosa. Después habla de las temporadas que pasa en su casita de Bérghamo y de su amor por los niños, especialmente los necesitados, y se entristece de nuevo. Lugín cree que la grandeza de su arte reside ahí, en esos sentimientos:

Ni aplausos ni homenajes mitigarán su dolor. Acaso sin él no fuera ella tan gran artista pero seguramente diera todas esas vanidades de la gloria por unas horas de felicidad en su casita burguesa de Bérghamo. (p. 176)

Al comienzo, la ironía preside esta entrevista, pero después da un giro inesperado hacia la melancolía y la tristeza, porque la vida de Rosina Storchio y sus sentimientos hacia los miserables no dan lugar a otros sentimientos. Lugín simpatiza tanto con la entrevistada que pasa de la alegría al dolor tan rápidamente como ella.

Junto a los artículos sobre actrices se incluye uno sobre una cantaora sevillana llamada Pastora: «Cante, toque y baile. La niña de los peines» (pp. 183–191). Es una entrevista demasiado tópica: la madre de la artista no sólo está presente sino que responde a parte de las preguntas cual si ella misma fuera la propia intérprete, incluso pretendía haber respondido a todo junto con un tío y una amiga y que el periodista no hubiera hablado con «La Niña» porque ellos lo saben todo acerca de su hija. Lugín ironiza sobre ello en varias ocasiones:

–Nosotros le podemos decir a usted lo que quiera saber, y usted, luego, lo arregla. Es lo mismo que si se lo dijera a usted «La Niña».

–Lo mismo... sino que es todo lo contrario. [...]

Es un interrogatorio fatigoso, como los de los juicios orales. (pp. 185–186)

Al menos, será la propia Pastora quien explique el sencillo origen de su mote:

–Me pusieron así por un tango que yo cantaba cuando empecé en el Brillante, que decía:

Yo tengo unos peines  
que son de canela... (p. 187)

En este artículo Lugín hace un recorrido mucho más rápido y precipitado de lo habitual por la historia inmediata del cante y llega a unas conclusiones demasiado negativas respecto a la situación del momento. No obstante, su estilo resulta ágil y dinámico porque sabe compensar la melancolía y la añoranza del pasado con las bromas y anécdotas jocosas de su actualidad.

El artículo veinticinco, «De D. Procopio a D. Anatolio. La Fornarina, femme de lettres» (pp. 203–207), es una entrevista de encargo con motivo del regreso de la Fornarina de París al Teatro de la Comedia, algo a lo que Lugín se muestra reacio porque es el único que no la conoce personalmente. Para resolver ese problema convierte la *interview* en un artículo parcialmente especulativo en el que después de hablar de ella inventa una supuesta conversación entre la Fornarina y Anatolio Francia y justificando su renuncia con los problemas de diálogo que pueden surgir.

Cierra el libro, de nuevo haciendo honor al título, el artículo «La camisa de la Fons. ¡Volar!» (pp. 217–227). Muchos estudiantes tienen un retrato de la tiple Julita Fons en su cuarto, no en vano es admirada por hombres de todas las edades que fantasean con su sensualismo y su alegría, pues siempre está riendo. A Lugín le sorprende la casa donde vive, le pide permiso para observar sus intimidades domésticas, se interesa por sus libros, e incluso le pregunta cuál es su favorito, a lo que ella contesta sin dudarlo que los de Anatole de France, en especial *Historia cómica* y *La camisa*. Se trata de una *interview* muy larga pero a la vez ágil, sincera, en la que profundiza en el personaje a la perfección sin forzar las preguntas ni las respuestas.

Existe un bloque reducido de artículos que tienen como tema el circo. En el primero de ellos, «Cosas del circo. El ocaso de los clowns» (pp. 61–70), Lugín, que se declara «devoto de los *caballitos*» (p. 61), se lamenta también de la escasez de clowns, esa variante del payaso antagonista del agosto. Los españoles, tan amantes de etiquetar todo con definiciones, llamaron al agosto «el tonto» y al clown, su antagonista de cara enharinada, ceja arqueada, sombrero cónico y traje de lentejuelas abombachado, «el listo». Pero al final el tonto siempre derrotaba al listo y le hacía quedar como un perfecto memo. El origen del agosto es bien conocido: un mozo de pista que así se llamaba y que tenía el defecto de consumir en exceso bebidas espirituosas salió un día a la pista a cambiar la alfombra y como no podía tenerse de pie provocó en el público una enorme hilaridad. Curiosamente y tal como lo redacta Lugín, el clown era, de la pareja, el que ganaba más dinero. En concreto habla del famoso Medrano, el gran clown madrileño que al retirarse se convirtió en dueño del circo Bum-Bum de París, y del inventor del género, que fue el padre de Gobert Belling, uno de los más famosos. En materia circense, los gustos del público varían mucho de unas localidades a otras: los madrileños prefieren los saltadores, los excéntricos y los payasos y a diferencia de él mismo apenas les gustan los caballitos; los ingleses prefieren a los excéntricos y enloquecen con las astracanadas; en cambio, los alemanes y húngaros gustan de los números hípicos, al igual que los portugueses, muy aficionados también al atletismo; y en Rumanía triunfan los perros amaestrados.

El siguiente está dedicado a un chimpancé, «Muerte de Moritz I. Un mono de mucho corazón» (pp. 87–92), del que Lugín hace un panegírico entrañable:

Moritz I era, indudablemente, un gran artista, un humorista que os dispensaba el bien de hacernos reír con su gracia humanamente grotesca; pero era también, antes que nada y sobre todo, un chimpancé de corazón que se murió curiosamente de eso. (p. 92)

Sensibilidad, un extraordinario humor, una gran capacidad a la hora de describir escenas escatológicas, y una muy importante habilidad narrativa convierte a artículos como éste en el germen del novelista que más tarde sería Lugín.

El último artículo de esta temática, «Una fábrica de fieras. Los elefantes y el reclamo» (pp. 177–182), es el único de este libro en el que Lugín habla de dos personajes que

ya habían ocupado su atención previamente: los chimpancés Moritz y Moritza. Muerto el primero, Moritza se convierte en su digna sucesora, puesto que incluso es más segura y precisa en sus ejercicios. Resulta curioso que Lugin la presente como «modelo de virtud y formalidad» frente a «tantas descocadas como se exhiben en los tablados»: obviamente, forma parte de su ironía y socarronería habitual. En el resto del artículo se realiza una somera descripción del trabajo de los domadores de la casa Haeyenberck de Hamburgo, una verdadera «fábrica de fieras» y por último se resume una anécdota que ocurrió con una familia de elefantes en Nueva York, provocada por el director de un periódico para conseguir más ventas. Aparentemente, este breve artículo parecería de relleno si no fuera por su crítica final, ya que pasa de la ironía inicial más o menos intrascendente al sarcasmo y a la mordacidad:

–Vamos, como ocurre con los cargos políticos. Uno a desempeñarlo y veinte a esperar que se muera el ocupante.

–Exactamente. (p. 182)

El último apartado lo forman dos artículos de tema teatral general: el undécimo, «Memorias de la zarzuela. Los bastidores y la sala» (pp. 93–103), toma como excusa el incendio que ha provocado la desaparición del Teatro de la Zarzuela para insistir en que habría que escribir su historia, tan cargada de anécdotas y recuerdos entrañables, pues durante un tiempo fue el primer teatro al que asistían los recién casados, y propone como título para la obra *Memorias de un palco de la Zarzuela*, en la que se incluirían figuras como el banquero Salamanca, que tenía un palco diario para sus amantes oficiales, los gomosos que asistían al proscenio del Veloz<sup>19</sup>, y el general Pavía, «uno de los más temibles Tenorios de bastidores». El artículo se divide en varios apartados: «Historias cortesanas», «Caballero y su editor»<sup>20</sup>, «La taquilla» y «Don Rosendo»<sup>21</sup>.

Y el segundo artículo sobre este tema es el veinticuatro, «Cosas del Real. La 'claque' y la 'camorra'» (pp. 193–202), en el que Lugin opina que el lugar mejor del Real es la «cazuela». Todo sigue igual y los asientos inmediatos al suyo están ocupados por unas lindas jóvenes, tal vez modistillas (Lugin fantasea con cuál fue su ocupación durante el día), que asisten a la representación más atentas al público joven que a la música. Y a continuación recuerda aquellas «camorras» que alborotaban el paraíso y hacían rabiar a los artistas, en especial la de Stagno y dentro de la «claque» se acuerda del personaje apodado «Otelo», especialista en «tapaderas».

Durante el descanso muchos señores hablan de política, cosa que a Lugin le parece de mal gusto. Y ya en la sala, los temas de conversación son tan insulsos como veinte años antes. Pero de repente se acuerda de Ferreras, el periodista de *El Correo*, y cuenta una anécdota que le sucedió con un profesor de fagot de la orquesta del Real que iba a quejarse de la injusticia de las críticas publicadas el día anterior sobre él y que para demostrar que tenía razón pretendía dar un concierto en la propia redacción. Las palabras finales son de una sinceridad y una emotividad inesperada que rompe con lo anterior:

<sup>19</sup> El Veloz se refiere al círculo madrileño antecesor de la Gran Peña al que asistían los jovencitos de buena familia apasionados por el deporte y los velocípedos.

<sup>20</sup> Se refiere al compositor consagrado don Manuel Fernández Caballero.

<sup>21</sup> Se refiere al gran tenor Rosendo Dalmau, que acabó fracasando y convirtiéndose en celador de bastidores del teatro de sus grandes éxitos. Acabaron declarándole cesante y fue a morir al asilo de las hermanitas de los pobres.

Yo profeso singular afecto a este amable teatro Real; cariño de repórter agradecido a la generosa prodigalidad con que regala asuntos periodísticos este almacén de curiosidades, escaparate de historias divertidas, filón inagotable de informaciones pintorescas, museo de tipos inverosímiles... (p. 202)

Por último, podríamos incluir aquí, en relación con los dos anteriores, el artículo diecinueve, «La epístola de San Pablo. El maestro, la tiple y la condesa» (pp. 153–159), puesto que comienza con la descripción del ensayo general de *Tannhauser* en el Real: como asistir era gratuito mucha gente, sólo por esa razón, afirmaba que era superior a la representación de verdad. Todo, pasillos, escaleras, palcos, paraíso, estaba a oscuras (no se permitía el acceso al patio de butacas), la única iluminación eran las cerillas que llevaba el público o los farolillos de los escasos empleados que acomodaban a los asistentes. En el palco de al lado tres espectadoras impedían a Lugin oír la música, pero él, lejos de enfadarse, aunque no se priva de diseminar algunos comentarios tópicos contra las mujeres en general, utilizará ese diálogo para escribir gran parte de este artículo, en el que relata las conversaciones que ellas sostuvieron sobre las bailarinas y sus matrimonios románticos:

Como aficionado, yo hubiese renegado de aquel charloteo incesante de pajaritos alegres, si no tuviese tanto que agradecerles como *reporter*.  
¡Demonio de chiquillas y qué enteradas están de todo! Ni el mismo Luis París sabe tantas historias de la casa. ¿Quién se las contará? (pp. 154–155)

Se trata de un artículo aparentemente intrascendente pero que finaliza con una ácida crítica política a una parte de la sociedad de su época. Además, el trato que reciben esas tres espectadoras es menos benévolo de lo que dice Lugin al presentarlas. Su mayor interés desde el punto de vista literario reside en la información que ofrece sobre los ensayos generales en esa época.

A modo de resumen podemos concluir que este volumen recopilatorio de artículos sobre los espectáculos de su época (teatro, zarzuela, ópera, conciertos de música clásica, toros y circo) ofrece en cada uno de ellos el retrato de un actor, cantante o torero con motivo de algún acontecimiento especial en su carrera o en su vida (no olvidemos que esa inmediatez se debe a su origen periodístico). Recordemos que Domingo Blanco afirma en el prólogo que su mayor mérito reside en «el bello atractivo de informar deleitando» (p. 10). Alejandro Pérez Lugin utiliza en este libro un estilo periodístico, ágil y muy personal; cuando describe a cada personaje selecciona hábilmente los rasgos de su personalidad y de su comportamiento que ejemplifican mejor la visión que quiere transmitir en cada caso, y en numerosas ocasiones se muestra valorador, subjetivo e incluso sarcástico y hasta socarrón.

### 3. Apéndice: Índice de artículos:

- Dedicatoria (p. 5).
- Prólogo, de Domingo Blanco (pp. 7–11).
- Titta Ruffo. Desde la fragua y la granja a 7500 francos por función (pp. 13–24).
- La adoración del divo. Romería del retrato (pp. 25–28).
- El chico de Juan (pp. 29–33). [Dedicatoria: Para mis amigos de «El congresillo»].
- La morriña de la aldea y la nostalgia de París. La Otero en Madrid (pp. 35–39).
- Anselmi. ¡Celosa! (pp. 41–49).

- Lucrecia Arana. La madrina de todos (pp. 51–59).
- Cosas del circo. El ocaso de los clowns (pp. 61–70).
- Del convento a la ópera. Iseo Gagliardi (pp. 71–77).
- Emilio Carreras se despide de usted. Valbuena y compañía fabricante de camas (pp. 73–86).
- Muerte de Moritz I. Un mono de mucho corazón (pp. 87–92).
- Memorias de la zarzuela. Los bastidores y la sala (pp. 93–103). [Dedicatoria: Para el doctor Cristóbal Jiménez Encina]
- Ricardo Stracciari. «No sirve usted para cantante» (pp. 105–112).
- ¡Haciendo reír! Los millones de Pepe Rubio (pp. 113–117).
- Quinito, el lobo y el príncipe. La Argentina (pp. 119–126).
- Mirando al morrillo. Rafael González... «Frascuero» (pp. 127–131). [Dedicatoria: Para el enorme poeta Antonio Rey Soto].
- Carmen. María Gay (pp. 133–139). [Dedicatoria: Para Enrique y Joaquín Ruiz Vernacci].
- Yo soy la tiple flamenca. De Apolo al extrarradio (pp. 141–146).
- Los porrazos de los toros. La tragedia de un hombre feliz (pp. 147–152). [Para Robustiano Faginas].
- La epístola de San Pablo. El maestro, la tiple y la condesa (pp. 153–159).
- De actor a actor. Ricardo Simó Raso (pp. 161–169).
- Rosina Storchio. La Madonna y Manon (pp. 173–176).
- Una fábrica de fieras. Los elefantes y el reclamo (pp. 177–182).
- Cante, toque y baile. La niña de los peines (pp. 183–191). [Dedicatoria: Para Rafael Luque].
- Cosas del Real. La «claque» y la «camorra» (pp. 193–202).
- De D. Procopio a D. Anatolio. La Fornarina, «femme de lettres» (pp. 203–207).
- La buena suerte de un torero. «Bienvenida» en el lecho del dolor (pp. 209–215). [Dedicatoria: Para María y Ubaldo de Aspiazú].
- La camisa de la Fons. ¡Volar! (pp. 217–227).

PRVA KNJIGA *NOTAS DE UN REPORTER* (ZAPISKI NEKEGA REPORTERJA)  
ALEJANDRA PÉREZA LUGÍNA

Članek po biografskem uvodu analizira knjigo Alejandra Péreza Lugína *De Titta Rufa a la Fons pasando por Machaquito. Notas de un reporter* (Od Titta Rufa do Fonsove prek Machaquita. Zapiski nekega reporterja) (1912). Gre za zbirko šestindvajsetih člankov, ki so bili prej objavljeni v časopisju z začetka 20. stoletja. Avtorica pojasni, da literarni uspehi niso odvrnili Lugína od njegovega resničnega novinarskega poslanstva in nato podrobno analizira vsa poglavja, ki ustrezajo izvirnim člankom. Vsak od zapisov o tedanjih predstavah in spektaklih (gledališče, *zarzuela*, opera, koncerti klasične glasbe, bikoborbe in cirkus) je portret nekega igralca, pevca ali bikoborca, ki je nastal ob kakšnem pomembnem dogodku v njegovi karieri. Na koncu študije je seznam naslovov obravnavanega Lugínovega dela.



## ALGUNAS IMÁGENES DEL OTRO EN LA LITERATURA ANTIGUA ESLOVENA O QUÉ TIENEN QUE VER LOS ESPAÑOLES CON LOS TURCOS

El carácter de toda la sociedad en el territorio esloveno entre los siglos IX y XVI –y sobre todo de los siglos XV y XVI– está fuertemente marcado por los constantes ataques de los turcos y por la organización de la defensa contra ellos.<sup>2</sup> No es de extrañar, entonces, que la referencia a los turcos<sup>1</sup> sea un tema constante de la literatura eslovena antigua, en la que la imagen de los turcos la mayoría de las veces está asociada al miedo, a la pobreza, a la ignorancia, a los secuestros y a la muerte. Pero los hechos históricos en distintas épocas provocaban distintas interpretaciones. Para ilustrarlos, en este artículo recurro a tres poemas diferentes para trazar la imagen del Otro –los árabes y los turcos, en concreto– en dos épocas distintas de la literatura antigua eslovena: en la Edad Media y en el Renacimiento.

Siguiendo el orden cronológico inverso empiezo por la obra del fundador de la literatura eslovena, Primož Trubar, en cuyas numerosas páginas se recoge la mayoría de las distintas imágenes de los turcos de su época. La vida personal de Trubar está ya desde su más tierna niñez vinculada al miedo a los turcos (Rupel 1962: 29–30); su obra, sin embargo, ofrece algunos testimonios ajenos a esta experiencia personal.

Según Trubar el peligro de los turcos es una forma del castigo divino (la idea aparece ya en el primer libro esloveno, en el *Catecismo* del 1550, pero Trubar la desarrolla en *Un canto espiritual contra los turcos y todos los enemigos de la iglesia divina – Ena duhovska pejsen zuper Turke inu vse sovražnike te cerkve božje* del 1567) ya que, según Trubar, los ataques de los turcos datan del mismo tiempo que el inicio de las misas papales. La penitencia liberará, por lo tanto, a los creyentes de los ataques de los turcos y al mismo tiempo Dios divulgará la única verdadera religión (la protestante) entre los paganos. «Nosotros vivimos, como su merced ducal sabe, en la frontera y por lo tanto en el matadero y nos tratan como a las ovejas destinadas a matar que ahogan todos los días,» escribe en el *Postillum cirilico* del 1563, y añade (*Esta primera parte del Nuevo Testamento – Ta prvi dejl tiga noviga testamenta*, 1557):

Los dos pueblos de los territorios de Eslovenia y Croacia me dan mucha pena y deberían darla a cualquiera no sólo por el hecho de tener que vivir y habitar en la frontera turca y no poder ir ni fugarse a ninguna parte y porque el turco ha conquistado y sigue conquistando la mejor y la mayor parte del campo y de las ciudades matando, ahogando, raptando

---

<sup>1</sup> En este sentido, los finales del siglo XV fueron los más duros: entre 1469 y 1483 hubo aproximadamente treinta ataques, entre los cuales algunos abordaron todo el territorio esloveno y duraron hasta un mes. Entre 1491 y 1499 hubo once, entre 1522 y 1532 el número de ataques alcanza veintiuno, hasta 1570 hubo ya tan sólo ataques esporádicos que duraron poco tiempo y en los que participaron menos soldados, que asimismo se localizaron en el sur del territorio Esloveno.

<sup>2</sup> La defensa, al principio, se limitaba a la autodefensa (preparación de las señales en fuego, fortificación de las ciudades, castillos, iglesias y participación en los combates), y luego resultó en la organización de una serie de fortificaciones fronterizas en la marca en Eslavonia y en algunas partes de Croacia junto al río Kolpa.

a las mujeres y los niños para luego separarlos y venderlos a la esclavitud, sino bien porque saben muy poco o nada (porque no les enseñan bien) sobre los más necesarios y útiles postulados de la verdadera fe cristiana, cuyo conocimiento precisa cada hombre ilustrado para lograr el bienestar de su alma y la consolación suprema. (Texto traducido a partir de la edición en *Slovenski protestantski pisci*, p. 72).

Pero a pesar de ello la imagen de los turcos en Trubar no es exclusivamente negativa:

Al contrario hay también turcos y turcas decentes, respetables y modestos. [...] Muchos nobles turcos, también los del origen más noble, bautizan a sus hijos en secreto y cuando éstos se hacen mayores, les mandan al extranjero a los cristianos para que aprendan de ellos la religión cristiana. (*Posvetilo en La primera parte en letra glagoliana del Nuevo testamento – Glagolski prvi del novoga testameta*, 1562, en: *Slovenski protestantski pisci*, p. 123).

Como los pueblos paganos tienden a convertirse al cristianismo, esto incita a Trubar a poner todas sus fuerzas en una futura misión de la iglesia protestante en el Oriente, para la que sirve la preparación de los textos publicados en el alfabeto cirílico y glagolítico, y en 1567 hasta se desplaza clandestinamente a Ljubljana para entrevistarse con los turcos presos en el castillo de Ljubljana. Sus informaciones sobre el Corán y sobre la fe musulmana les sirven a los teólogos alemanes (sobre todo a Jacobo Andrea quien le pidió que se entrevistara con los turcos) para la preparación de los sermones contra ellos, iniciando, a la vez, un estudio más profundo de la religión musulmana y de sus costumbres en todo Europa.

Para Trubar la religión es el criterio de superioridad moral. Así lo demuestra también *De esta iglesia divina contra sus enemigos llanto y oración – Te cerkve božje super nje sovražnike tožba inu molitev* incluida en *Tres canciones espirituales – Tri duhovske pejsni*:

O Bug, zakaj ti dopustiš  
tujo Cerkov zatreti?  
Ti vejš inu dobru vidiš,  
de nas hote razdreti.  
**Turki**, hudi neverniki,  
malikovski služabniki  
nas hte s korenem zdreti.

Ves čaz nas tudi pravijo,  
da više zašpotujmo:  
nih zapuvid, kar stavijo,  
mi cilu zamečujmo,  
novo, falš vero vučimo,  
božje službe razdiramo,  
zato so draga lejta.

Natu mi tudi tožimo  
z grliskim klagovanem  
inu te milo prosimo,  
de s tujem pomaganem  
prideš nom h troštu, hpomočjan,  
zakaj vsak verni je obran  
vso žaht revo, nadlugo.

Zatu kir se vkup snidemo,  
od tebe pridigujemo  
inu se prov obhajemo,  
otroke prov krščujmo,  
na tujga sinu kličemo,  
za tujo milost prosimo,  
tebe so vsem čestimo.

Obtu nas tirani hudi  
love, more, pregano;  
koker te škodlive ludi  
nas po svejtu rezgano.  
Vse verne ter pridigarje  
drže za hude puntarje,  
začetek vsiga zlega.

Zatu te hočmo nuč ter dan  
vselej povsod hvaliti,  
pelati pošten ta naš stan,  
tujo čast rezglasiti,  
de boš s tujem sinum spoznan,  
od vseh ludi prov poštovan,  
h timu daj tuh duh, amen.

Le-tu oni vse kolneju,  
nas zatu zlo sovražo,  
za kecarje vun dajejo.  
Nesramno čez nas lažo,  
de smo božji suprniki,  
vseh svetnikov sovražniki,  
dolžni na vsi nesreči.

Čez tako silo, krivico,  
komu hočmo tožiti?  
Samuč tebi, kir z desnico  
moreš nom podstopiti,  
kir te ludi izraelske  
si iz ječe faroniske  
z močno roko odrešil.



También en la primera estrofa de este poema aparecen los turcos. Y si al principio su imagen concuerda con la imagen negativa que éstos solían provocar, las siguientes estrofas nos despistan, ya que a partir de la tercera estrofa Trubar enumera todas las dificultades que los protestantes eslovenos tenían con sus adversarios, los miembros de la contrarreforma eslovena, los que rechazaban sus uniones y prácticas religiosas, maldecidos, odiándoles, llamándoles unos traidores, que mentían sobre ellos, culpándoles de todas las calamidades. También les acusaban de no respetar los mandamientos, de enseñar su fe errónea, de destrozar el oficio divino, y, además, les perseguían y mataban, proclamándoles rebeldes, culpables de todo el mal. Las últimas tres estrofas que concluyen el poema son una petición al Dios omnipotente para que les ayude a seguir en su 'antigua religión verdadera' y a hacerla expandir por todo el mundo.

Aquí, de este modo, la imagen del turco parte de la imagen negativa de ellos para convertirse en el sinónimo de los miembros de la contrarreforma. Así la diversidad de la imagen de los turcos en Trubar se completa: los turcos pueden ser bien un sinónimo de lo más hostil, y de lo más salvaje, bien buenos, cegados por la religión errónea, paganos, en fin, que después de la caída del Imperio otomano podrían convertirse en verdaderos cristianos. *Te cerkve božje super nje sovražnike tožba inu molitev* añade otra visión que funde la imagen pagana con la de los enemigos religiosos, vinculándola a las atrocidades más grandes de los turcos: los miembros de la contrarreforma se convierten en los turcos –aquí la palabra funciona casi como un insulto– porque su religión es diferente y sus métodos de persecución de los reformistas son muy violentos.

Una mezcla curiosa de la imagen del pagano con el uso de los gentilicios turco y español puede hallarse en el poema tradicional esloveno que se intitula *El peregrino de Santiago de Compostela – Romar sv. Jakoba Komposteljskega*:

Kdor mi hoče romar biti,  
romar svetga Jakoba,  
more zjutraj zgodaj vstajat,  
zvečer pozno spat iti,  
kako je vstajal kraljič,  
le-ta lepi španski kralj,  
ko kraljica je menila,  
de je hodil k moškram v vas.

Eno jutro je zared vstala  
šla pogledat za njim.  
Ker ga je bla ona najdla  
v leti svetli kamrici,  
ker je on zvesto preklečal  
per podob Šent-Jakoba.  
Tukaj je Boga on prosil,  
de b' mu dal en srečni pot,  
k' se na božjo pot zdviguje.

On ima zraven sebe  
le-to palco romarsko  
ino debeli roženkranc.  
Zraven tudi je ležalo  
za njegov popotni ronc  
tri mošnje, vse polne dnarjev,  
ker on gre na božjo pot.

Perve dnarje je napravil,  
de jih bom ubogejme dajal  
vsim sroticam in beračam,  
kter po hišah prosijo.  
Druge dnarje je napravil  
ubogejme jih bo dajal  
vsim cerkvam, ki so ubožne.  
Tretje dnarje sam bo vžil,  
ker pojde po božjih potih.

Tak je regla mu kraljica:  
»Kaj prevzgodaj vstajate?  
Al bom sama zdaj srotica,  
kam, gospod, vi pojdete?  
Na pot se vi napravljate,  
nam pa nič ne poveste.«

Tak je rekel mladi kralj:  
»Grem v' lepo Galicijo,  
notri h' svetim Jakopu.«  
Tako regla pa kraljica:  
»Daleč ni za vas hodit':  
če vas Turki vgladajo,  
vas v ječo veržejo.«

Še 'z doma on vzdvigne,  
kamura daleč je prišal,  
notri v' globoko Turčijo.  
Gor in dol po Turškim hodi,  
moli sveti roženkranc;  
gor in doli preišljuje,  
kje bi prišal h' svetim grob'.  
Dobili so ga carjov' hlapci,  
Vrgli v' ječo ga tamno.

To je zvedila kraljica,  
se naprav po romarsko,  
se deržala ko srotica,  
z' sabo vzela citrice,  
aj te citre pisane.  
Šla v' Turčijo je globoko.  
Gor in dol po Turškim gre,  
in je citrala lepo.

Turški car jo je zagledal,  
tak ji pravi, govori:  
»Kaj češ, ubožec, lona jmeti.  
K nam tako znaš citrato?«  
»Lona jez nič drugega nočem,  
kot jetnika vašiga.«  
Car dovol', kar ona hoče,  
Dal ji 'z ječo romarja.

Según Grafenauer (1937/38<sup>a</sup>: 339–341) el motivo principal del romance tradicional esloveno sobre el peregrino al Santiago de Compostela tiene su origen en la lírica tradicional europea medieval, inspirándose a la vez en el motivo de la mujer noble que vestida de peregrino libera del cautiverio a su marido, cantando.<sup>3</sup>

Pero la primera parte introductoria del romance resulta muy interesante desde el punto de vista de la historia de mentalidades, facilitando, a la vez, la ubiación cronológica del romance. En ella se narra en qué consiste la preparación para la peregrinación del «rey, este guapo rey español» («*kraljič – le-ta lepi španski kralj*»), por lo cual la reina (quien desconoce su intención) piensa que el motivo de esta conducta del rey es el adulterio. Esta parte del romance revela que los hábitos medievales descritos en él son muy antiguos, porque es evidente que los que cantaban y recitaban este romance en el momento de hacerlo (se supone que muy posterior a su nacimiento), ya no lo entendían. Precisamente este desconocimiento origina la deducción errónea: la abstinencia sexual del rey está interpretada por el cantante (y por la reina) como una prueba de su infidelidad.<sup>4</sup>

También el contenido de la segunda parte del romance revela las confusiones que de nuevo testimonian que el tema principal del romance es muy antiguo. No cabe duda que el santuario al que originalmente se dirige el rey es el santuario del apóstol Santiago en Compostela, y los turcos, de los que le habla la reina, son originalmente los moros españoles, para los que –como veremos más tarde– la lírica tradicional eslovena suele emplear la palabra «*zamorc*»<sup>5</sup> (la palabra proviene del nombre propio *Morec*, del español e italiano «*moro*»). Pero la confusión entre Santiago de Compostela y Jerusalén, y la sustitución de los moros por los turcos, no es sino otro testimonio sobre cómo la noción del camino de Santiago y de las circunstancias históricas de la España medieval se iban perdiendo entre el pueblo esloveno, y cómo la realidad histórica en seguida se encargaba de ofrecer otros ejemplos, más reales y por lo tanto más cercanos a las mentes de la gente que cantaba y/o recitaba el romance sobre el peregrinaje a Compostela. Por escritos de Primož Trubar,<sup>6</sup> sabemos que en el siglo XVI los eslovenos ya sabían poco sobre el santuario del apóstol en Compostela, aunque no deja de ser curioso que a pesar de todo la noción del santuario permanece tanto en la lírica tradicional,<sup>7</sup> como en el poeta clásico esloveno, France Prešeren,<sup>8</sup> en el pleno Romanticismo.

La comparación con la versión alemana del romance y con un fragmento en prosa en la lengua holandesa, hecha por Ivan Grafenauer (1937/1938<sup>a</sup>: 344),<sup>9</sup> revela que la fuente

<sup>3</sup> Al que corresponde, a su vez, el motivo del hombre noble que vestido de peregrino libera a su mujer del cautiverio pagano, mahomedano, sarraceno o moro.

«Il moro saracino» aparece en algunos poemas sobre el héroe nacional esloveno, Kralj Matjaž (el rey Matías Korvino), en las variantes sobre Kralj Matjaž in Alenčica.

<sup>4</sup> La reina piensa que el rey la engaña con una «*mojškra*» (del italiano maestras), es decir, con las guardadamas que a partir del siglo XI por la influencia del ideal del comportamiento francés ayudaban en la instrucción de las hijas nobles, siendo víctimas, a su vez, de una mala reputación.

<sup>5</sup> Hoy la designación coloquial para el «negro».

<sup>6</sup> En la dedicatoria alemana a Maximiliano II. que data de 12. de enero de 1562, Trubar, al atacar los peregrinajes más populares entre los eslovenos ya no menciona la peregrinación hacia Santiago de Compostela, sino que habla de los peregrinajes a Roma, Loreto, Otinga y Aquisgrán.

<sup>7</sup> Uno de los poemas posteriores (SNP, no. 6682, III, p. 794) dice que el peregrino a Santiago de Compostela tiene que vestir igual que el apóstol Santiago, cuando iba a Galicia vestido de peregrino.

<sup>8</sup> Prešeren empieza uno de sus sonetos con *Marskeri romar gre v Rim, v Kompostelje* («*Más de un peregrino va a Roma, a [Santiago de] Compostela*»).

directa más probable del poema fue un desconocido romance español<sup>10</sup> que dataría del período entre los siglos VIII y XII, ya que los peregrinos en el camino de Santiago sentían el peligro y los frecuentes ataques de los moros hasta los inicios del siglo XIII. Es bastante probable, por lo tanto, que el romance se trasladase al esloveno por medio de un peregrino, bien clérigo, bien escolar, hasta los finales del siglo XIII.

Cabe destacar otra mención de la corte española en la lírica tradicional eslovena: el motivo aparece en la balada sobre *Lepa Vida* (*De la hermosa Vida*), uno de los motivos más constantes de toda la literatura eslovena. Ya la lírica tradicional ofrece variantes del motivo, y como es lógico, el motivo con el paso del tiempo y según la visión personalizada de cada autor aún se va ramificando aún más.<sup>11</sup>

Ivan Grafenauer logra acumular 19 variantes de esta balada tradicional (Grafenauer 1943). En todas ellas aparece un negro/un moro (el mismo «*zamorc*» del *Romance del Peregrino a Compostela*) que con el desengaño convence a la bella y joven madre Vida para que entre en su barco y luego la rapta, llevándosela a España.

<sup>9</sup> El romance alemán «Graf von Rom» se ha conservado en dos ejemplares de pliegos sueltos. La versión del romance es anterior a la versión adaptada de un «buch» (libro). Su contenido en general se corresponde al contenido del romance esloveno, pero también hay unas diferencias importantes: los protagonistas son unos condes de Roma; la versión eslovena tiene 16 versos, la alemana 192; el rey pagano quiere que la mujer del conde cautivo venga sola a rescatarlo, a lo cual ella se niega; a pesar de todo, la mujer viste de monje y con un laúd en la corte del rey pagano rescata, cantando, a su marido que no la reconoce. Una vez rescatado el marido, la mujer vuelve a casa, y el marido sigue su peregrinaje. Cuando al volver de su peregrinaje vuelve a casa, reclama a su mujer no haberle ayudado; también los amigos del marido quieren acusarla de adulterio, pero entonces la mujer viste de monje y así deja conocerse. Aunque el romance en alemán no menciona ningún lugar concreto, en se habla de Jerusalén y no de Santiago de Compostela.

<sup>10</sup> Esta hipótesis se ve reforzada también por el trato entre los cónyugues (se hablan mutuamente de Usted), y por algunos procedimientos formales atípicos del romance en esloveno: en el verso trocaico hay unos ejemplos de rima asonante (que es muy rara en la poesía eslovena).

<sup>11</sup> La versión de Lepa Vida de **Andrej Smole** sirve, probablemente, de fuente a **France Prešeren**. A base del personaje de Lepa Vida **Josip Jurčič** escribe una novela sobre una mujer infiel que es a la vez una mujer inmadura y demasiado mimada que después de cometer un adulterio vuelve a su marido con lo cual hunde a los dos. **Risto Savin** utiliza este motivo para su opera. **Josip Vošnjak** utiliza el personaje para escribir la tragedia sobre un burócrata corrupto que vende a su hija a un negociante italiano. **Ivan Cankar** convierte el personaje de Lepa Vida en un símbolo del anhelo constante: al principio se anhela el extranjero, y desde el extranjero, la propia patria. Para **Avgust Žigon** Lepa Vida es el símbolo de la naturaleza inconstante de la mujer. **Jakob Kelemina** va aún más allá en sostener que Lepa Vida es un ser poseído por el demonio.

En 1987 Jože Pogačnik logra acumular 43 elaboraciones literarias del motivo de Lepa Vida a partir del año 1832: France Prešeren, *Od Lepe Vide* (1832), Jusip Jurčič, *Lepa Vida* (1877), Jože Vošnjak, *Lepa Vida* (1893), Oton Župančič, *Skrinja* (1894), Cvetko Glar, *Lepa Vida* (1900), Ivan Cankar, *Lepa Vida* (1904), Ivan Cankar, *Lepa Vida* (1911), Juš Kozak, *Lepa Vida* (1913), Dragan Šanda, *Lepa Vida* (1915), Igo Gruden, *Pesem o lepi Vidi* (1920), Cvetko Golar, *Lepa Vida* (1921), Bogomir Magajna, *Vida* (1921), Bogomir Magajna, *Privid lepe Vide* (1925), Alojz Gradnik, *Devin* (1926), Oton Berkopec, *Lepa Vida* (1928), France Bevk, *Žerjavi* (1932), Miran Jarc, *Slovenski soneti (el segundo soneto)* (1938), Vinko Beličič, *Molitev za domovino* (1939), Prežihov Voranc, *Ljubezem na odoru* (1940), Janko Moder, *Lepa Vida* (1944), Ferdo Kozak, *Vida Grantova* (1946), Boris Pahor, *Vrnitev Lepe Vide* (1948), Stanko Vuk, *Lepa Vida* (1949), Boris Pahor, *Mesto v zalivu* (1955), Asta Anidar, *Lepa Vida* (1956), Jože Tomažič, *Lepa Vida* (1956), Miloš Mikeln, *Petra Šeme pozna poroka* (1956), Vinko Trinkaus, *Lepa Vida* (1960), Edvard Kocbek, *Neznanka* (1963), Edvard Kocbek, *Zamorska* (1963), Mart Ogen, *Cool št. 2* (1964), Emil Miklavčič, *Vidina pesem* (1966), Filip Fischer, *Lepa Vida* (1967), Miško Kranjec, *Lepa Vida prekmurska* (1972), Antón Ingolič, *Onduo, moj črni fant* (1972), France Pibernik, *Lepa Vida* (1973), Bruna Pertot, *Grljanska pomlad* (1977), Matjaž Kmecl, *Lepa Vida ali problem svetega Ožbalta* (1977), Beno Zupančič, *Lepa Vida* (1978), Rudi Šeligo, *Lepa Vida* (1978), Srečko Rijavec, *Lepa Vida* (1981), Marjeta Novak, *Kristina* (1985), Alenka Goljevšček, *Otrok, družina, družba ali lepa Vida* (1987).

## DE LA HERMOSA VIDA

Estaba ante el mar Vida la hermosa  
a su vera lavando la ropa.  
Por el gris mar un moro navega,  
detiene su barca y la interpela:  
«¿por qué tu rostro no es tan rosado,  
¿por qué no florece como antaño  
como en aquellos hermosos años?»

Responde así la hermosa Vida:  
«¿Cómo ser rosada y floreciente  
si la desgracia no lo consiente?;  
mi niño está pálido y enfermo  
y a mí me guiaron malos consejos;  
me he casado con un hombre anciano.  
La alegría es un deseo vano;  
todo el día, triste, llora el niño,  
y tose de noche mi marido.»

Responde el moro a Vida la hermosa:  
«si un gran dolor en tu casa mora,  
ven conmigo a través del gran mar  
tus aciagas penas a sanar.  
Y más te digo mi tierna Vida,  
me ha enviado la reina de España  
a que amamantes al principito.  
Al futuro emperador, su hijito.  
Lo nutrirás y lo acunará,  
su blanca camita le harás,  
lo dormirás tu dulce cantiga,  
y olvídate de otra fatiga.»

Subió a la barca la hermosa Vida;  
y cuando dejaron la orilla  
y la barca surcaba a la aguas,  
Vida estalla en llanto y habla:  
«¡Oh, qué he hecho yo desgraciada!  
¡Oh, a quién he dejado en mi casa  
a mi pobre criatura doliente  
y a mi esposo anciano e indigente!»

Después de pasadas tres semanas,  
Vida conoce a la soberana.  
Se alza Vida en hora temprana  
para ver el sol en la ventana.  
Para atenuar su enorme dolor  
comienza a hablar al rosado sol:  
«Oh sol, decidme, fúlgidos rayos,  
¿qué hace mi niño, mi hijo malsano?»

«¿Qué podría tu niño hacer?  
Ayer ardieron velar por él,  
y tu esposo ha dejado la casa,  
en tu búsqueda por el mar vaga,  
te busca y llorando se lamenta,  
el pecho le estallará de pena.»

Cuando sale de noche la luna,  
Vida se asoma a la ventana,  
para mitigar su pena aciaga,  
se dirige a la pálida luna:  
«Luna, decidme, frágiles rayos,  
¿qué hace mi niño, mi hijo malsano?»

«¿Qué puede hacer ahora tu niño?  
Hoy tu niño ha sido sepultado  
y tu esposo ha dejado la casa,  
en tu búsqueda por el mar vaga,  
te busca y llorando se lamenta,  
el pecho le estallará de pena.»

Incesante es el llanto de Vida,  
se acerca y le pregunta la reina:  
«¿Qué desgracia te sucede Vida  
que lloras tan angustiada y tierna?»  
Triste responde Vida a la reina:  
«Cómo no llorar, desgracia mía,  
mientras lavaba una copa de oro  
de la ventana se me ha caído,  
desde aquí, este alto lugar  
la copa de oro ha caído al mar.»  
La calma y dice la soberana:  
«No llores y humedece tu cara.  
Otra copa de oro compraré  
y responderé por ti ante el rey;  
con mi hijo ve ahora a jugar,  
así puedes calmar tu pensar.»

La reina compra una nueva copa,  
responde al rey por Vida la hermosa,  
que cada día se asoma en vilo  
para llorar, triste, a sus queridos.<sup>12</sup>

---

<sup>12</sup> Resproduzco aquí la traducción *De la hermosa Vida* en la versión de France Prešeren y en la traducción de Juan Octavio Prenz (Prešeren 2003: 31–35).

Hay tres variantes del destino de la joven madre Vida:

1) Las variantes con el final trágico: Lepa Vida no quiere ser esclava del moro y por ello salta del barco, ahogándose en el mar. Se supone que esta variante de la balada data del período entre los siglos IX–XI, porque en ella la bella y fiel madre joven está raptada como una esclava, lo cual coincide con los acontecimientos históricos, en los que los moros, después de tomar Sicilia (en 827), entraban al Mediterráneo occidental (en 866 asediaban la República de Ragusa y, saqueando por toda la costa del Adriático, en 875 llegan incluso hasta la ciudad de Grado/Gradež), raptando los esclavos que luego vendían en diferentes puertos de África y España. Además de describir un peligro real que en aquel entonces representaban los Moros, en esta variante de la balada aparece otro motivo: el del salto al agua, que es mucho más antiguo, ya que proviene de la época precristiana, de las relaciones históricas sobre las mártires antióquicas que en la época del Diocleciano prefirieron la muerte a la profanación de su fe (Grafenauer 1943: 198). También la hermosa Vida elige la muerte para poder morir como (y, de este modo, seguir siendo)<sup>13</sup> madre y mujer.

2) Las variantes con el final elégico, como la que está reproducida aquí: la dimensión trágica y activa del primer tipo está sustituida por la actitud pasiva, llena del rencor. El número los personajes que en el primer grupo de variantes del poema eran tres,<sup>14</sup> aumenta, ya que el moro se convierte en un mediador para la reina de España y para su hijo. También aquí el hijo de la hermosa Vida está presente mediante el habla de los demás, pero además de éste, aparece también su viejo marido enfermo. La protagonista sufre una modificación importante: en vez de tomar una actitud activa, en el momento de darse cuenta de que está raptada por el moro, rompe a llorar.<sup>15</sup> Su actitud pasiva y el llanto continúan también en la corte. Y cuando la reina la pregunta por la razón de su tristeza, Vida miente, diciendo que se le había caído una copa de oro al mar. En la corte la hermosa Vida tiene que ocultar su verdadera identidad, pero también la verdadera causa de su tristeza (Pogačnik 1988: 27). Estas pueden ser reveladas tan sólo ante la luna y el sol,<sup>16</sup> a los que Vida pregunta por su familia. Ellos le responden que su hijo murió y que su marido viejo la busca por todo el mundo. En esta variante –la más expandida– es, por lo tanto, imposible superar este anhelo y lograr la realización del deseo de Lepa Vida.

3) El tercer grupo de las variantes son las con el final feliz que cuentan la vuelta de la hermosa Vida a su hogar. Esto significa que Lepa Vida ni acepta al moro, ni la nueva

---

<sup>13</sup> El moro que con el desengaño (una medicina para su hijo enfermo) rapta a Vida para hacerla su mujer y nodriza de su hijo; la Vida misma que en el momento decisivo cree en su mentira por lo cual también se castiga a sí misma; el hijo de Vida que no aparece en el poema pero que sirve de motivo a todo el acontecimiento.

<sup>14</sup> El breve momento de llanto es suficiente para el traslado –mítico, no real– a España.

<sup>15</sup> La luna y el sol de este modo se convierten en otros elementos mitológicos, en los verdaderos conocedores del destino humano y los mediadores, capaces de unir los acontecimientos conocidos/desconocidos y los lugares lejanos (Terseglav 1987: 58).

<sup>16</sup> El tema de esta balada tradicional se ve reflejada en la epopeya romántica por **Matija Kračmanov Valjavec** del 1867: la eslovena Sonca está raptada de un castillo en Carniola por un Turco. Luego es vendida como esclava y en Turquía quieren convertirla a la religión musulmana, ponerle el nombre de Zaira y casarla con el sultán. Su hermana Zora se casa con el viajero español don Almiro, que vino a ayudar a la guerra. Después de la boda los novios viajan a España. Allí Zora da a luz su hijo y le pide a su marido que libere de la prisión turca a su hermana. Don Almiro logra liberar a la hermana Zaira, que su hermana desconoce y de la que está celosa. A la vuelta del peregrinaje a Santiago de Compostela pasa por su casa un esloveno del que de joven Sonca había estado enamorada y la reconoce. Luego Sonca se casa con su amor y juntos vuelven a Carniola.

vida en la corte de España, ni la añoranza, ni el anhelo por el pasado. Rechaza totalmente la nueva realidad y vuelve con la ayuda del sol a su casa. Su vuelta fantástica puede explicarse por la influencia de las leyendas medievales que eran populares sobre todo en el siglo XIII (Grafenauer 1943: 328). Pero aun así no deja de ser curiosa la razón por la que Lepa Vida vuelve a su familia: a su hijo (quien en esta variante no muere) y a su matrimonio infeliz. Parece que además de la vuelta a su hijo, una de las razones es también el placer en la desgracia, por muy contradictorio que éste parezca. Pero también esta contradicción es otro rasgo antiguo del poema, puesto que en todo el occidente el placer del amor desde siempre (y sobre todo desde la época medieval) estaba relacionado con un cierto grado del sufrimiento.

En la balada sobre Lepa Vida nos encontramos de nuevo con los moros y la corte española (la reina española). También aquí la imagen de España está vinculada a la imagen de la España musulmana (probablemente de los tiempos del Califato de Córdoba), por lo cual también la reina de la que habla el poema era bien una mujer del emir, bien una mujer del califa. Esto significa que la aparición del poema cronológicamente puede situarse entre los siglos IX y XI. La conclusión sobre la antigüedad del poema se ve por una parte apoyada por el esquema métrico de aliteración del original esloveno y por otra parte por las numerosas variantes del poema: las modificaciones del tema principal que estas variantes ofrecen significan que los que cantaban y/o recitaban el poema desconocían tanto el contexto histórico en el que se había desarrollado el poema, como la noción de la esclavitud a la que estaba sometida la hermosa Vida.

Además de los reyes españoles ya mencionados en el romance tradicional sobre el peregrino a Santiago y en la balada eslovena de Lepa Vida, la lírica tradicional ofrece otras menciones de los (reyes) españoles, a saber: la balada *Zarika* y *Sončica – Zarika in Sončica*,<sup>17</sup> *Brajdika* y *Ančika – Brajdika in Ančika*, *La santa Bárbara, echada en prisión – Sv. Barbara, v ječo vržena*, *La santa Ursula disparada – Sveta Uršula streljana*, *La joven Breda – Mlada Breda*, *La Novia desgraciada – Nesrečna nevesta*, *La reina polaca – Poljska kraljica*. En todos ellos los reyes españoles son sinónimos de paganos; «Zamorci», es decir, los moros, en general suelen desempeñar un papel negativo en la lírica eslovena tradicional, dando fe, a la vez, de la antigüedad de estos poemas.

La lectura paralela de los tres poemas elegidos revela que el criterio principal en la concepción del Otro en todos ellos es el criterio de la religión. En el caso de Trubar los turcos son percibidos como el Otro, pero en el poema *De esta iglesia divina contra sus enemigos llanto y oración – Te cerkve božje super nje sovražnike tožba inu molitev* por diferencias religiosas que estriban entre los dos contrarios de la época, la denominación de los turcos se utiliza en la forma de insulto, designando los partidarios de la Contrarreforma eslovena. El romance tradicional *El peregrino de san Santiago de Compostela – Romar sv. Jakoba Komposteljskega* ofrece una fusión de gentilicios tan distintos como los son los turcos y los españoles, en la cual los dos se identifican con los paganos por pertenecer a una religión distinta. El rey español en el sentido del rey pagano y musulmán aparece también en otros poemas tradicionales y también en el poema tradicional *De la hermosa Vida*, cuyo motivo de anhelo constante es uno de los motivos más extendidos de toda la literatura eslovena. La mención del rey español en la lírica eslovena tradicional es un testimonio de la antigüedad de cierto poema, pero al mismo tiempo una señal de la incompreensión del Otro: ¿cómo si no deben explicarse las confusiones entre los turcos y los españoles que (también en el sentido del dicho esloveno 'ser pueblo español') se utilizan como sinónimo de algo lejano y totalmente desconocido para el hablante?

## BIBLIOGRAFIA SELECTA:

- Grafenauer, Ivan (1937/1938): «Slovenska narodna balada o Lepi Vidi». *Dom in svet*, 50, 230–237.
- Grafenauer, Ivan (1937/1938a): «Slovenska narodna romanca o Romarju Sv. Jakoba Kompostelskega». *Dom in svet*, 50, 338–348.
- Grafenauer, Ivan (1939). «O Zariki in Sončici in še kaj o 'španskih' junakih». *Dom in svet*, 51, 78–89.
- Grafenauer, Ivan (1939a): «Poljska kraljica». *Dom in svet*, 51, 224–228.
- Grafenauer, Ivan (1939b): «Še Mavri v narodni pesmi». *Dom in svet*, 51, 281–285.
- Grafenauer, Ivan (1943): *Lepa Vida. Študija o izvoru, razvoju in razkroju narodne balade o Lepi Vidi*. Ljubljana: Akademija znanosti in umetnosti.
- Pogačnik, Jože (1988): *Slovenska Lepa Vida ali hoja za rožo čudotvorno (Motiv Lepe Vide v slovenski književnosti)*. Ljubljana: Cankarjeva založba.
- Prešeren, France (2003): *Cantos*. Kranj; Celovec; Ljubljana; Dunaj: Mestna Občina; Mohorjeva.
- Rupel, Mirko (1962): *Primož Trubar; življenje in delo*. Ljubljana: Mladinska knjiga.
- Rupel, Mirko (ur.) (1966): *Slovenski protestantski pisci*. Ljubljana: Slovenska matica.
- Šmitek, Zmago (1985): *Klic daljnih svetov: Slovenci in neevropske kulture*. Ljubljana: Borec.
- Štrekelj, Karel (ed.) (1895–98): *Slovenske narodne pesmi iz tiskanih in pisanih virov*. 4 zvezki. Ljubljana: Slovenska matica.
- Šundalič, Zlata. (1989): «Mit o Lijepoj Vidi». En: *Srednji vek v slovenskem jeziku, književnosti in kulturi*. Ljubljana: Filozofska fakulteta (Obdobja, 10).
- Terseglav, Marko (1987): *Ljudsko pesništvo*. Ljubljana: DZS.

## NEKAJ PODOB DRUGEGA V STAREJŠI SLOVENSKEI KNJIŽEVNOSTI ALI KAJ IMAJO SKUPNEGA ŠPANSKI IN TURKI

Prispevek analizira podobo Drugega, ki temelji na drugačni veri: ustavi se ob podobi Turkov pri Trubarju (*Te cerkve božje sovražna tožba inu molitev*) ter podobi Turkov in Špancev v slovenski ljudski pesmi (*Romar sv. Jakoba Komposteljskega, Lepa Vida*). Trubarjeva podoba Turkov po eni strani ustreza splošni negativni sodbi o njih, a je iz navedenega besedila obenem tudi jasno, da ne gre za resnične Turke, pogane, temveč Trubarjeve religiozne antagoniste, protireformatorje. Zanimivo zlivanje podobe poganov (mavrskih) Špancev in Turkov najdemo v pesmi Romar sv. Jakoba Komposteljskega, iz katere je razvidno, da pevec/pripovedovalec ni več razumel španskega zgodovinskega konteksta (pesem je najverjetneje nastala v 12. stoletju in jo je k nam zanesel kak romar), zato jo je prilagodil sodobnejši in razumljivejši izkušnji s Turki. Španski dvor je omenjen tudi v Lepi Vidi. Tudi tokrat je razvidno, da gre za pojmovanje pogankega, mavrskega okolja. Sicer pa omemba španskega kralja v slovenski ljudski pesmi praviloma priča o izredni starosti tega gradiva.





## MIRADAS, REPRESENTACIONES Y LITERATURA EN EL OCASO DE LA EDAD MEDIA\*

*A Gemma, que me animó a ponerlo en palabras*

El siglo XV es una centuria donde progresivamente se abandona la oralidad del escrito y la lectura en silencio comienza a hacerse hábito. Asimismo, el texto se vuelve materia de imprenta, alejándose de la personal marca del manuscrito. En medio de estos cambios, la literatura toma formas de escritura diversas, y quizás metamorfosea en su manera de construirse esos traslados materiales del lenguaje, los cambios de la creación y de la recepción. Ahora se implanta un estadio intermedio más entre el papel y el autor: la versión última no es la del manuscrito que se termina y se rubrica a la luz del candil, sino la que componen –los Hurus o los Hagembach. Y su lector no se pone en contacto con los interminables borrones de pluma de copistas que transmiten su texto pasándolo de mano en mano, glosándolo a veces, escribiendo al margen, reescribiendo, reinventando incluso, como ha mostrado muy bien Dagenais (1994). Paradójicamente, el texto se hace más del autor mediante este cambio, será menos reelaborado por otros, definirá la función de creador, ya primero y último: es más, la creará tal como la conocemos hoy en día. Pero, al tiempo, se disminuye la comunión entre autor y lector, éste ya no glosará públicamente a aquél, convirtiéndose como tantas veces en nuevo escritor del texto para otros, sino que el fenómeno estético deviene fenómeno de extremos –autor y lector escindidos en sus funciones–, acabando la relación casi táctil entre ambos<sup>1</sup>.

En la Edad Media la elaboración de un texto era de un *texto-en-situación*, para ser recibido no en el trayecto página-ojo, sino boca-oído: la voz, y no la mirada, tenía el monopolio de la transmisión. La palabra poética no estaba hecha para ser leída, sino para ser escuchada, como diría Talens (2000: 143), y lo que para un lector de nuestro siglo se relaciona con la palabra *libro*, para el oyente medieval era entonces un objeto auditivo, fluido y en movimiento (Lawrance, 2004). El enunciado era indisociable de la enunciación.

Sin embargo, como quiero demostrar aquí, la mirada, ese otro gran componente de la sensorialidad del cuerpo humano, no quedaba relegada en la literatura medieval, sino todo lo contrario. Se constituía en esencia de la construcción y contenido del texto, aunque cumpliera una función menor a la de siglos posteriores en su transmisión. No lo he afirmado yo primero, transito las propuestas de grandes estudiosos del arte y de la literatura del Gótico que me preceden: entre otros, Spearing (1993), Camille (1996), Burke (2000). Y quizás esta primacía de la mirada, que se transformará en último rescoldo de la escritura medieval palpitante en los textos del XV (hasta comienzos del XVI), nos permita establecer otras maneras de entender la literatura de esa época. Por ejemplo, nos deja abandonar los ya clásicos parámetros descriptivos realismo-fantasia, o subjetividad-ob-

\* Este artículo se encuadra en mi proyecto de investigación del Programa Ramón y Cajal (2004–2009): «La puesta es escena de la escritura entre el Medievo y el Renacimiento: 1400–1536».

<sup>1</sup> Para otro punto de vista, véase Chartier (2000: 103), quien sitúa la creación de la función «autor» en el siglo XIV, desvinculándolo del fenómeno de la imprenta.

jetividad, que frecuentemente se utilizan para clasificar los productos literarios. Y sumar uno nuevo: la teatralidad, mayor o menor, de una obra, sobre la que enseguida comenzaré a tratar.

\*

En el siglo XV nos encontramos todavía en el momento en que el hombre escenifica su vida bajo el gran ojo del Dios, y sus gestos, como se encargó muy bien de mostrarnos Schmitt (1990), muestran un significado codificado. Si Goffman (1956) prueba que en nuestra sociedad actual los hombres representamos unos papeles reconocidos por otros, en el mundo medieval no sólo estos Otros eran los espectadores, sino que había un público último, Dios. Esto confería a las acciones diarias cierta solemne teatralidad, proveniente de esa conciencia exigente de ser observado. Como diría Fischer-Lichte (1992: 7), sin la existencia de ese público, de ese receptor que escucha y mira, no habría teatro; es decir actuación humana, salvación.

Y la teatralidad se extendía no sólo a las formas de transmitir lo literario y lo social (se ha indagado mucho en la parateatralidad de géneros textuales como el diálogo, o de ceremonias como las entradas reales), sino incluso a los modos de presentarse materialmente ante el Otro; por ejemplo en los peinados, en la ropa. Según el gran historiador Huizinga (2004: 14), «todas las cosas de la vida tenían algo de ostentoso, pero cruelmente público [...]. Todas las clases, todos los órdenes, todos los oficios, podían reconocerse por su traje». En una sociedad mayoritariamente analfabeta, la comunicación tendía a ser más audiovisual que escrita, de modo que en la escultura y la pintura, en catedrales o manuscritos, se podían encontrar complejos sistemas iconográficos que respondían a programas ideológicos bien diseñados (ahora se empiezan a identificar), y que tenían también que ver con la civilización de los hábitos y de los cuerpos (véase Elias, 1987).

Ya Strubel (2003: 202) señala que la vida pública es al final del período medieval una escena vasta sobre la cual cada uno puede ser a un tiempo espectador y actor. Todo texto se hace ocasión de *performance* con el predominio de lo oral; la vida colectiva y el espacio público se convierten en espectáculo; la existencia cotidiana se llena de signos, de imágenes y de gestos. La categoría de «paradramático» que se crea para englobar estas formas puede extenderse al infinito; la literatura dramática es sólo una pequeña isla en este complejo, y la consecuencia más importante es la ausencia de separación entre el público y la ficción (9–10). Y esto es precisamente lo que me interesa en este trabajo: los resultados de esta ausencia de fronteras se desplazan a la literatura medieval, y en el XV esto importa especialmente porque es entonces cuando se produce la transición hacia una época clasificada con el marbete de Renacimiento, en la que muchas cosas, tanto en formas como en contenidos, cambian en la literatura, el arte y la sociedad (por ejemplo, Dios disminuirá su función de ojo último y constante). La teatralidad medieval se abandona, dejando unas huellas en su camino, especialmente de carácter textual. Acosada por los asedios de la imprenta y por la nueva poética escrituraria clasicista, la teatralidad se refugia en los moldes textuales del XV, en sus estrategias de representación literarias, en un peculiar y hermoso canto de cisne.

De este modo, la cultura que se vale del *performance* para entenderse a sí misma y articular su propia imagen acabará proyectando algunos de sus rituales sobre la «literatura», concepto que engloba aquí casi todo lo escrito, a falta de una definición mejor para este período. Los personajes literarios no se limitarán entonces a realizar ceremonias codificadas que les otorgarán identidad (cuántas veces ésta ha sido la constitución de su

esencia como héroes épicos o del santoral), sino que la escritura se dividirá en múltiples niveles donde se pondrá en juego todo el aparato del artificio; la ficción; la imitación participativa con la realidad (esa teatralidad de la presencia de la que hablaba Egginton [2003]<sup>2</sup>); lo lúdico de apariencias y máscaras; las miradas escalonadas; el lenguaje diseminador y creador de articulaciones discursivas, el cual han reclamado desde distintas atalayas Barthes (1971) o Sanchis Sinisterra (2002: 189). El lector en el XV es todavía, y más que nunca, lector-espectador.

Ese *tableu vivant* que surge de esta escritura (retomando la expresión de Walter Benjamin [1990: 176] para calificar el teatro barroco) es el que voy a analizar en mi trabajo, tratando de recuperar el *aquí* y el *ahora* en que el texto se constituye, se construye, se edifica con los elementos que proporciona la escena.

\*

La performatividad (la acción en movimiento) y la teatralidad (la acción reconocible ante otros) son las maneras que cimientan, según estos parámetros, la literatura del XV. La teatralidad, refugiada quizás en el escrito en el ocaso de la Edad Media, se hace textual a través de un conjunto de estrategias de representación que funcionan como teatrales –sin que este plano se corresponda con un género dramático de intencionalidad estética.

Esta teatralidad se performativiza en la escritura a través de los siguientes elementos: **a)** un personaje que actúa frente a un espectador que reconoce su actuación codificada; **b)** un espacio y un tiempo que se proyectan y se exhiben ante el Otro-espectador en una suerte de desdoblamiento con el presente de la escena; **c)** un lenguaje que se vuelve exhibición, artificio, manierismo, articulado en dobleces, que centra la escena sobre sí mismo. Por supuesto, esta estructura puede dar pie a más complejidades: el espectador es susceptible de ser a su vez observado, y el lenguaje puede presentar diferentes niveles, sustituirse, metamorfosearse, como en una suerte de disfraz.

En todo este conjunto de elementos que se ponen en marcha sobre las «tablas» del texto cumplen un papel fundamental los gestos (el cuerpo) y la mirada. Sobre todo permiten establecer una puerta por donde entrarán sensaciones, visiones y sonidos que antes no se encontraban en la literatura, por donde aparecerá la escisión entre realidad y ficción (deslindando las fronteras difuminadas), el gozo, el placer gratuito del lenguaje, lo irracional reivindicado.

Pero vayamos por partes. Lo que sigue es una propuesta de estudio, un esbozo (no permite más las dimensiones de un artículo) de lo que pretende ser en el futuro un estudio más detallado de cada uno de estos componentes<sup>3</sup>.

### **a) los personajes**

El cuerpo de los actores, origen de los gestos, adopta un papel decisivo, casi alegórico en su identidad simbólica y plástica: la corporalidad es ese factor que destaca su

---

<sup>2</sup> Egginton distingue entre una suerte de teatralidad presencial, que es la del Medievo, donde los espectadores participan de la realidad y no establecen diferencias de tiempo y espacio entre sus circunstancias y las del estrado, y la teatralidad «teatral», a partir del Renacimiento y Juan del Encina, donde las personas se convierten en actores sobre las tablas, imitando la realidad en un tiempo y en un espacio distintos. No voy a emplear en este artículo esta taxonomía.

<sup>3</sup> En este artículo presento, pues, el guión de lo que será mi próxima monografía, en vías de preparación.

esencia teatral, imagen palpable sobre el estrado. El actor tendrá una específica apariencia externa formada a través de signos como la máscara, el pelo, la ropa; elementos todos ellos significantes, que pierden su sentido cotidiano para remitir a un referente externo a la escena, recuperable si el público es receptivo (necesitan de éste para existir, para darse sentido). En el teatro, además, el actor recibirá un nombre con el que el espectador le identificará como personaje en acción y en ficción, integrante de un orden simbólico (quizá alegórico) del discurso en juego, que marca a ese individuo como parte del orden.

Así pues, para que exista «teatro» es necesario que haya alguien representando un papel y un público que reconozca esa acción. El fenómeno escénico debe ser instituido entonces por dos elementos constituyentes, el actor y el espectador, y la condición mínima para que se produzca la representación es que una persona represente algo mientras otro la observa. Ese Otro que observa me interesa especialmente en cuanto a que su mirada impone la principal condición del hecho escénico. Si en la era premoderna la existencia se predicaba a partir de la visión: veo y me ven, luego existo (Burke, 2000: 74), el personaje del siglo XV desarrolla su subjetividad e individualización bajo el reflejo de la mirada del Otro. El sentido que alcance estará así constituido por un juego entre el que observa y alguna variedad de espejo donde el sujeto comienza a formar su propia conciencia literaria.

El ojo se convierte entonces en una garantía de la verdad: así, por ejemplo, en el *Corbacho* desenmascara el simulacro de amor de una joven hacia un viejo o las relaciones clandestinas entre un abad y una mujer (Martínez de Toledo, 1998: 226–227 y 164). Los actores de la representación no se dan cuenta de las máscaras; somos nosotros, avisados por el Arcipreste del doble significado de los gestos, los que percibimos su naturaleza teatral. Dentro de la ambivalencia que el texto muestra de manera repetida, la vista a la vez engaña y desvela la realidad.

Al tiempo, las mujeres y el propio predicador del *Corbacho* se hacen espectadores de los defectos y tachas físicas de los otros, como demostré en una monografía reciente (Sanmartín Bastida, 2003a). En numerosas ocasiones el Arcipreste hace hincapié durante su obra en que ha visto y oído lo que cuenta y, en una mirada escalonada, nos hace a nosotros mirar lo que hacen otras mujeres que a su vez observan al último actor, la mujer vilipendiada. Por supuesto, el hilo que une estos niveles de miradas será el de la crítica y el rechazo.

Esta centralidad otorgada a la vista llama especialmente la atención en el capítulo XXIV de la primera parte, donde el Arcipreste repite como una cantinela su *yo vi* (Martínez de Toledo, 1998: 117–118). Esta forma verbal, de hecho, encabezará y terminará una de las frases de su discurso: «Vi más en la dicha çibdad de Tortosa, por ojo [...] ¡por Dios, yo las vi!» (118).

Sobre la escena del texto, los actores-personajes de los textos del XV se observan unos a otros volviéndose espectadores, bastantes veces ocultos, en una suerte de *voyeurismo* que ya reivindicó Spearing (1993) para la figura del poeta medieval. Sobre la cualidad *voyeurista* de los personajes de *La Celestina* (que se convierten así en público de otros) he tratado ya en dos trabajos (Sanmartín Bastida, 2005, 2006b). Fernando de Rojas se nos presenta en esta obra como *voyeur* del cuerpo: tanto del vivo y gozante, a través de Celestina o Lucrecia, que observan el placer de Melibea o Areúsa, como del muerto, a través de Sosia o de Pleberio, que señalan los estragos sufridos por los cuerpos de Calisto, Celestina y Melibea, y la agonía de los criados Sempronio y Pármeno. Los cadáveres de todos estos personajes se presentan rotos, fragmentados. En este sentido, el cuerpo de

Melibebe, el que más se describe durante la obra, puede interpretarse como una suerte de *transi* tumba atravesando el fin del Medievo, descrito en su plenitud y en su deterioro último (véase Sanmartín Bastida, 2006b).

Pero además los personajes también se convertirán en espectadores que representarán ante sus propios ojos lo que oyen, cuentan o aseguran que va a suceder: así, Melibebe es testigo de su propio placer antes de su encuentro con Calisto, con la ayuda de Lucrecia: «Quanto dices, amiga Lucrecia, se me representa delante; todo me parece que lo veo con mis ojos» (Rojas, 1997: 321); y en otros momentos de la obra *Celestina* y Pármeno se imaginan sus temores hechos carne. *Celestina* se representa que la mantean o azotan cruelmente (149), y Pármeno, aún peores tormentos: «No me avían dexado gota de sangre; tragada tenía ya la muerte, que me parecía que me yvan dando en estas spaldas golpes. En mi vida me acuerdo aver tan gran temor» (264–265).

Otro tratado del siglo XV, el *Arte de morir*, que enseña a morir santamente en toda Europa y sobre el que también he trabajado en una monografía (Sanmartín Bastida, 2006a), nos muestra a un moribundo del Bajomedievo cumpliendo su último papel ante miles de ojos que otorgan la aquiescencia a su ceremonia postrera: sin ese público el *moriens* no podría realizar su buena muerte.

En esta última obra la repetición de gestos alcanza la categoría de ritual. El ritual, en su sentido primigenio, afectaba al espacio y al escenario en la medida en que se repetían los actos con el fin de actualizar una realidad sagrada. En todo ritual las acciones repetidas dan sentido a lo observado por el espectador, creando un ritmo fundamental en el desarrollo de la trama escénica, que se aleja del ritmo diario que toda vida contiene, implicando acciones reconocidas en un presente revivido. Pues bien, el *Ars moriendi* o *Arte de morir* ejemplifica, con su piedad cuantitativa, la repetición de acciones que otorga la salvación al individuo: pensamientos, oraciones y movimientos están reglados y nada puede escaparse al control último de la mente del *moriens*, que debe representar bien su papel para que el alma, como en el grabado undécimo de la versión ilustrada, sea acogida por los ángeles del Cielo.

Pero los personajes del XV no sólo se observan unos a otros, sino que también hablan unos por otros, se impostan la voz, incluso cambiando de sexo en una suerte de «traves-tismo» que ya señaló Brown (1999) al estudiar el *Corbacho*. Los predicadores son grandes especialistas en este juego de transmisión de la voz y las palabras de los otros, y lo más interesante es que, a través de esa imitación tan frecuente en sus *exempla*, podrán convertirse en portavoces de opiniones no «oficiales». En este sentido, la frase de una mujer del *Corbacho*: «Dios non está en el çielo, nin es tal como solía» (Martínez de Toledo, 1998: 150) es el paradigma de la visión transgresora o heterodoxa que en otras obras sostienen personajes como el demonio o la Muerte. En el folio 4r del *Arte de morir* que se conserva en El Escorial, el demonio plantea que la fe puede estar equivocada, que a lo mejor paganos y cristianos corren igual suerte y que no hay otra vida después de la terrena, pues nadie que muere torna junto a nosotros (véase Sanmartín Bastida, 2006a: 30 y 130). Por su parte, la Muerte, en sus famosas *Danzas*, desmitifica cualquier valor religioso o social que se puedan dar a los votos o a las heráldicas: nos descubre un mundo sin santidad ni heroísmo.

Este terreno de lo peligroso y lo heterodoxo entrará principalmente en la literatura medieval a través de estos personajes o actores, especialmente en el XV. Las dudas y las blasfemias se escriben poniéndose en boca de la mujer, el demonio o la Muerte, dejando a salvo la voz del predicador o del autor que las introduce y que, pese a todo, consigue que lleguen a sus lectores. Entran así en los textos de la predicación mediante el fenóme-

no del «ventrilocuismo», un fenómeno performativo que se haría literal en los sermones de entonces, cuando el religioso hablaba sobre el púlpito o el estrado.

El demonio no sólo pone en duda la verdad de la religión en la versión corta del *Ars moriendi* citada, sino también en una de las ediciones de la versión larga, donde la tentación contra la fe se hace más convincente y plástica, igualando la suerte del hombre a la del animal. Esta vez el autor no adopta la voz del demonio sino que la reproduce en estilo indirecto:

dizeles [...] que no curen si no de passar con gozo sus dias. Ca despues de la muerte no hay Dios ni otra vida, mas la muerte de los hombres es tal como la de las bestias. Ca bien assi como ellas cadaldia nascen e mueren, assi los hombres. E el bien que en este mundo houieron e los deleytes e plazer, aquello solamente les queda. (Álvarez Alonso, 1990: 214)

También en los sermones de San Vicente Ferrer, que publicó recientemente Pedro Cátedra, Satanás se presenta como el Otro en disputa. Él es, en forma de Anticristo, quien prepara la ruptura del matrimonio, mostrando así la naturaleza artificial y forzada de la institución. Los hombres dejarán a sus mujeres y tomarán cuantas quisieren, y las monjas buscarán maridos cuando el Anticristo venga; entonces sus ministros dirán a los clérigos:

—«Tomad todos mugieres, pues ¿para qué dio Dios las mugieres sinon para multiplicar el mundo? Que así como dio los ojos para ver e los oýdos para oýr, así Dios dio mugieres, e dixo: *Crescite et multiplicamini*». E dirán todos: —«Éste es buen señor». E muchos frayres dejarán el ábito en la figuera e la monja el monesterio. E algunos clérigos de sessenta años dirán: —En ora mala venga tan tarde este señor! Agora que só viejo, que non ssó para nada». Otrossí, las monjas dirán: —«¿Por qué non venía quando yo era moça de veynte años, que tomara plazer[?]; mas vino agora que soy vieja, que ninguno me querrá». E será el mundo en una confusión muy grande. (Cátedra, 1994: 539)

Este ejemplo, además de poner sobre el tapete cuestiones difícilmente planteables de otro modo (como sucede también con las dudas de fe que expresa el demonio en el *Ars moriendi*) muestra la naturaleza dramática de los sermones a la que me he referido antes, con esa voz que guía el discurso adoptando los distintos tonos de los interlocutores, dejando hablar a unos y a otros en una cadena de voces.

Este dejar hablar directamente al otro en estilo directo también alcanza al difunto. Como señala Cátedra (2002: 71), el predicador opta por convencer a su público de fieles mediante «la dramatización que implica devolver la palabra al difunto y presentarlo casi como un aparecido o, en todo caso, como el verdadero actor de su propia muerte». En el sermón 12 de la Real Colegiata de San Isidoro de León (Cátedra, 2002: 177–184), con ecos del *De contemptu mundi* de Inocencio III y de la *Visio Philiberti*, el predicador devuelve la voz al difunto, convocándola en el *aquí y ahora* del presente, para representar su monólogo ante sus «amigos e parientes», «ombres e mugieres» (180 y 183). Podríamos asimismo recordar poemas como el de Fray Migir, que hace hablar al rey Enrique III de Castilla («sabet, por salud / que, preso de muerte en un ataút, / yago en Toledo, a mi pesar quedo» (Dutton y González Cuenca, 1983: 58–61: 59).<sup>4</sup> También vendría a la

<sup>4</sup> Hay varias otras composiciones poéticas del xv que utilizan el mismo recurso del muerto parlante, como las de Pérez de Guzmán (dedicada a Diego Hurtado de Mendoza) y Juan Agraz (quien hace hablar desde la tumba al conde de Mayorga). Sobre estas composiciones, véase Royer de Cardinal (s.a.: 294–295 y 318–321).

ocasión citar el *Doctrinal de privados* del Marqués de Santillana, quien pone todo un sermón en boca del difunto Álvaro de Luna.

El tercer personaje, que de nuevo habla en estilo directo, la Muerte de la Danza castellana, se burla de los abades gordos y de los reyes ladrones, revolviendo los estamentos sociales. Pero la segunda vez que aparece su voz viene introducida por un predicador que quizás es quien la asuma y la deje hablar: una vez más se trata de una voz «derivada» (véase Infantes, 1982).

Como los seres representados en los márgenes de manuscritos y edificios religiosos, estudiados en el arte gótico por Camille (1992), la Muerte, el demonio y la mujer se constituyen en actores transgresores, miembros de un orden simbólico que se encargan de subvertir, elementos por donde se rompe el sistema jerárquico y lo políticamente correcto dictado por las normas civiles, religiosas y retóricas (esto último lo veremos al estudiar el lenguaje de las mujeres). Es a través de ellos por donde se escapa lo que es difícil presentar de otra manera; y el sentido subversivo de su existencia viene dado, paradójicamente, por la jerárquica doctrina del Medievo.

Lo interesante es que se descubren a través de la representación, que otros les dan la voz, y que se dirigen a un público. Éste desenmascarará la naturaleza ambivalente de sus actos, la hipocresía de mujeres y demonios que fingen lo que no sienten y hablan sin orden (las mujeres) y manipulando (los demonios).

## **b) el espacio y el tiempo**

La dimensión espacial de lo teatral, la epifanía en el espacio, se da con la aparición de una presencia donde antes había otra cosa, o no había nada. El espacio concreto donde actúa el actor es un lugar «especial» porque significa un espacio diferente durante la representación. El espacio de la escena necesita así de una mirada desdoblada o distanciada para reconocer esos signos que se encuentran en él, para afirmar su naturaleza teatral.

En la literatura de nuestro siglo el espacio se desprende de la realidad y tiende a presentarse abigarrado, saturado y sin perspectiva, como en la pintura gótica de Bruegel o El Bosco, y en esos trípticos llenos de figuras desmedidas donde aún no ha llegado la visión unitaria renacentista. No hay más que observar los espacios poblados de objetos y personas de *La Celestina*, donde además la mirada de cerca del espectador deforma y hace grotescos los cuerpos, como sucede en la descripción que realiza Areúsa de Melibea (Rojas, 1997: 226 y 228). O esas recreaciones alegóricas de la novela sentimental y de la poesía de cancionero pobladas de seres y objetos simbólicos, estilizados hasta el manierismo como en el elegante *International Style* del último Gótico europeo, que en España se hace flamígero.

El funcionamiento del texto a través de la evocación sensorial (oralidad, gesto, escenario), y no únicamente desde la abstracción conceptual, permitirá el juego entre realidad y apariencia, mostrando la relevancia del lector-espectador cuando la primacía de la mirada subraya las dimensiones de los objetos (en paralelo con las artes pictóricas), en un camino que va del espacio desproporcionado del gótico hasta la perspectiva renacentista. La acumulación verbal de los discursos del siglo XV, donde las descripciones se hacen particularmente extensas, produce una impresión de saturación característica de un medio táctil, cercano y material, como son las tablas o el arte del Medievo. Frente a la visión de lejos que ordena y amplía el espacio renacentista (empleando los términos de Wölfflin [1999]), la mirada de cerca se fija en las texturas, se detiene en los mil detalles que proli-

feran en la escena. Esta proliferación puede llegar a dislocar la composición si los detalles y los gestos se emancipan y adquieren autonomía, como sucede en los *exempla* del *Corbacho* (Sanmartín Bastida, 2003b, 2004). Estos rasgos ponen de relieve el papel que cumplen las maneras y la artificiosidad en la construcción de los textos del XV (con ese otro gran ejemplo en la novela sentimental), cuando ya no son considerados transcripciones directas de la realidad.

Por otro lado, para que haya teatro los actores y los espectadores no sólo deben reunirse en un espacio específico que adquiere unas connotaciones «especiales» (fuera de lo que significa en lo cotidiano), sino también en un tiempo específico que tampoco se corresponde con el «real». Durante el fenómeno escénico, la temporalidad se hace distinta, y los gestos se repiten y remiten a algo que se quiere reconstruir más allá del tiempo al que se asignan las tareas diarias. En el caso del *Ars moriendi*, remiten al tiempo de la salvación; en la novela sentimental, al del amor.

Por otro lado, dejando de lado los saltos temporales abundantes en la literatura del XV, y la importancia del tiempo de la experiencia (del tiempo histórico o *real* que, por ejemplo, reclama poner sobre el papel Leonor López de Córdoba en sus *Memorias*), me gustaría resaltar el sentido trágico del paso del tiempo que muestra el siglo XV: los recuerdos de la muerte inevitable y de la vejez temida, que atentan la mirada literaria cuatrocentista. A la vejez ya no le queda la dignidad de antaño. Y la mirada al cuerpo se proyecta desde la melancolía por la pérdida de la belleza y desde el rechazo y el asco hacia sus consecuencias tanto en el cuerpo como la mente. El tiempo de la juventud se recrea como todo un tesoro abandonado en la vejez; y la mocedad, frente a la vejez, se carga de hedonismo.

De este modo, la representación de la vejez suele ser siempre negativa en el XV: no hay más que recordar las quejas de Celestina, y las burlas del *Corbacho* y la poesía cancioneril de los viejos arrugados y enamorados. El cuerpo del actor aparece entonces más que nunca grotesco y deformado, y el anciano se transforma, como el *moriens* del *Arte de morir*, en una especie de ser en transición que ni pertenece a una realidad ni forma parte de la otra, como afirma Hernando del Pulgar:

Y propiamente hablando, no se puede decir con verdad que vive ni que muere el viejo: no muere, porque aún tiene el ánima en el cuerpo, y no vive, porque tiene la muerte tanto cerca cuanto cierta. [...] Disfórmanse los ojos, la boca y las otras faciones y miembros. Enflaquécense los sentidos y algunos se les privan. (Pulgar, 1996: 81)

### c) el lenguaje

La técnica del sermón fue muy importante en el Medievo en el desarrollo de muchos géneros literarios medievales: el *ars praedicandi* será en el XV, repetidamente, pretexto argumental o episodio destacado de varias obras, desde la *Danza de la muerte* al *Tirant lo Blanc*, puesto que «muchos rasgos primero exclusivos del sermón se infiltraron en otras formas literarias» (Rico, 1977: 22); es decir, la predicación fue capaz de fecundar decisivamente otros dominios expresivos.

Y quizás de la predicación, y seguramente también de la escritura de las crónicas con todo su trágico bagaje de difíciles circunstancias políticas y sociales, haya tomado la escritura del siglo XV su violencia y su desorden, con un lenguaje que muestra su otra cara en el exceso conceptista y estilizado de la novela sentimental y de la poesía de cancionero. El lenguaje volverá ahora sobre sí mismo y sobre sus formas, y se presentará descomp-



sado, carente de la serenidad y del equilibrio que caracterizará a la prosa renacentista. Ahí está el ejemplo de las «hazañas» verbales de Juan de Mena, de la enumeración prolífica de autores como Martínez de Toledo, de la retórica latinista, de la multiplicidad del lenguaje (ese rasgo que lo define también como teatral, según Roland Barthes [1981: 158–159]).

En este sentido, me gustaría estudiar en este apartado la palabra que edifica el tratado del Arcipreste de Talavera, y que es todo un ejemplo de ese cambio de la escritura al que he aludido al comienzo de este trabajo, reuniendo las características señaladas: importancia de la mirada, exceso, artificio. Esta palabra no es siempre la misma: hay una palabra caracterizada como fugitiva, efímera, oral, la palabra de las mujeres en los *exempla*, que gritan violentamente en la inmediatez de su enfado y hacen volver al texto sobre su materialidad sonora y, sobre todo, perder su trascendencia; y una palabra fija, escritural, que procede del pensamiento religioso, dogmática, la palabra pronunciada mayoritariamente por el predicador y contra la que se dirigirá el primer tipo de palabras, contradiciendo el estatismo doctrinal.

En el *Corbacho* la condición material y concreta de la realidad se reactualiza a través de la palabra constante en estilo directo de las mujeres de los *exempla*. Aunque el Arcipreste-predicador acumula en el cuerpo del sermón retahílas de insultos, enumeraciones, juramentos, juegos verbales, paralelismos, frases formularias, refranes, en los *exempla* el Arcipreste-imitador del lenguaje femenino consigue la sonoridad más gruesa y la mayor vivacidad y frescura del texto.

Durante el tratado, las voces del Arcipreste y de las mujeres expresan cosas iguales (enfado, irritación, presunción), pero se bifurcan porque éste critica a aquéllas y muestra su insatisfacción por la falta de dominio del código vocal y gestual femenino (Martínez de Toledo, 1998: 132). No obstante, si el Arcipreste quiere mostrar a través de sus *exempla* la poca valía de la mujer, que se pierde principalmente hablando, lo interesante es que, cual un pequeño microcosmos o juego de espejos, las mujeres están reproduciendo la manera de hablar del predicador, criticando, como él, la fealdad y el defecto del Otro.

Esta reproducción de reflejos se da incluso en el plano lingüístico, pues el estilo también se repite en ambos bandos enfrentados, la estable doctrina frente a la fugaz frivolidad femenina. La mujer, como el hombre criticado en algunos *exempla*, mezcla aserciones opositivas («Fulana es tal e Çutana tal», «Non faré; sí faré» [122 y 168]); paralelismos rimados, estructuras bimembres y deícticos («Si la una de suso y la otra de yuso», «Pues en Dios e en mi ánima [...] Yo le quitaré la vez, para ésta que Dios aquí me puso» [163 y 168]). Imita así la manera de predicar del Arcipreste, el uso de armas retóricas y mnemotécnicas, de frases litúrgicas (149), evocadas por la voz pecadora femenina con una intención heterodoxa, como ya señalé en el primer apartado. La demostración del predicador se podrá convertir entonces en un espejo burlesco.

El terreno del habla femenina, donde abunda el caos en frases precipitadas, se hace así universo de lo inconmesurable, del engaño encubierto (las mujeres de los *exempla* fingen unas cosas y hacen otras), de la falta de correspondencia en el significado y de orden en el discurso, de la ruptura de normas retóricas, sin *exordium* o *refutatio*, de la pluralidad textual (véase Barthes, 1970: 12). Es, además, un discurso superfluo, frívolo y pasajero, sin las verdades absolutas de la religión del predicador. En este discurso resalta principalmente la sonoridad de la voz, opuesta a lo constante, fijo e inmóvil de la escritura, a los pasos medidos y reglamentados de la profunda y retórica doctrina del sermón. El habla que la define (la mujer es muy «parlera» [Martínez de Toledo, 1998: 194 y 196]) pertenece al terreno de lo histérico y lo exagerado, más allá de lo «realista» (pese a que en

general éste es el adjetivo aplicado por la crítica a su discurso). Y entra en la esfera de lo teatral, de lo que busca ser reconocido por otros como distinto de la norma diaria. Por eso mismo, como toda ficción o engaño, el parlamento se vuelve peligroso, pues en vez de perseguir la funcionalidad o la economía de la comunicación, las palabras siguen un mecanismo performativo guiado por el exceso, dejando al lector la simple libertad del goce de ese estilo fatigante, transgresor en cuanto que se emancipa de transparencia y doctrina (Barthes, 1973: 25 y 39–40). A través de esta pérdida de utilidad y justificación comunicativa, el lenguaje se hace más visible que nunca en su artificialidad, conquista su máxima presencia en la medida en que, mientras la mujer habla, deja de existir con una función ajena a su propia materialidad.

El texto se hace en los discursos femeninos teatro de la palabra porque se centra en el instante de su dicción, y expresa su gozo al pronunciarse (que el lector-público puede percibir). El habla de la mujer se concentra en el proceso efímero de su realización, a diferencia de lo que sucede con la cultura escrita y ordenada, que cobra su sentido en una mirada-lectura posterior del receptor. En el momento de la enunciación impostada, el Arcipreste pierde el fin previamente fijado y vincula su discurso a lo extremo e irracional, llanto, risa o violencia. El lenguaje se recrea en su dicción, autónomo y libre, descubriendo su turbadora arbitrariedad. El monólogo de la mujer se convierte en circunstancia necesaria para atraer lo trivial al estatismo doctrinario. Más allá de las posibles implicaciones antifeministas de este terreno de la palabra, más allá de su intencional diatriba contra el amor mundano, se descubre al Arcipreste aprovechando la irracionalidad concedida a la mente femenina para dejar volar más libremente su pluma. El autor disfruta del proceso de controlar la voz de la mujer denunciando su uso de diminutivos, blasfemias, juramentos, su falta de racionalidad; pero, en vez de domesticar ese lenguaje que se enfrenta al suyo, resulta atraído hacia él, impregnando su vocabulario de esa vida material y corporal que rechaza (sexo, suciedad, sangre), deslizando sentencias y palabras vulgares (ahí está su mención al hecho de rascarse las nalgas de una protagonista de sus *exempla* [Martínez de Toledo, 1998: 219]).

Cuando el Arcipreste escribe el guión de la mujer deja paso a la irracionalidad y sale del orden de la retórica que restringe al discurso clerical masculino. La voz de la mujer-actriz se hace así el terreno de la resistencia, donde se puede decir aquello que de otra manera sería imposible, el lugar de los dibujos libérrimos de los márgenes de los manuscritos: y llega incluso a lograr que el predicador sea más libre<sup>5</sup>. A esto me refería en el primer apartado.

En suma, y retomando los términos de Barthes, la escritura de esta voz se diferencia entonces de «l'écrit» en que no transcribe sus fuentes, sino que se recrea en su elaboración; se trata de un ejercicio de «jouissance», no de «imaginaire» (Barthes, 1981: 12).

\*

Leonor López de Córdoba inicia el relato de su vida, compuesto probablemente en los primeros años del siglo XV, diciendo: «es verdad que lo vi, y pasó por mi, y escribolo» y «mandelo escrevir así como vedes» (Ayerbe-Chaux, 1977: 16).

---

<sup>5</sup> Para un desarrollo más extenso de este papel de la mujer en el *Corbacho* véase Sanmartín Bastida, 2003a, y, especialmente, 2007.

También el Arcipreste de Talavera, en numerosos momentos del *Corbacho*, une la escritura con la mirada: «que parece que lo vee quando lo escribe» (Martínez de Toledo, 1998: 143), dice el Arcipreste refiriéndose a los males que cuenta. Este autor escribe no porque «lo oyó solamente» sino porque «mucho vido» y estudió (142–143).

De modo que mirada y escritura se entrelazan en la representación literaria, en el canto del cisne que entona la teatralidad textual del siglo XV. La llegada de la imprenta será fundamental para establecer los cambios en el panorama literario de la Edad Media al Renacimiento, como demuestra, con respecto a la imagen del teatro, Stone Peters (2000).

En la literatura del siglo XV, los gestos tienen otros sentidos ocultos tras el literal; dependiendo del contexto, comunican simbólicamente, y, sobre todo, pueden engañar al público no avisado de que se trata de una representación: pueden engañar a Melibea, a los feligreses que admiran a los begardos hipócritas pintados en la cuarta parte del *Corbacho*. Este simulacro se produce dentro de un espacio que estará siempre sujeto a la otra mirada última, la de Dios omnipresente, hasta que finalmente las cosas cambien y el espacio sacro y el teatral se conviertan en conceptos antitéticos con el Renacimiento.

Por otro lado, el lenguaje sobre el estrado tenderá a estilizarse, a deformarse, a volverse extremista, amanerado (en el mundo amoroso de la corte), violento (en crónicas y sermones). La animalización convivirá con la alegoría, y con la enumeración acumulativa y la perífrasis. Lo oculto y hermético que hay que desvelar tendrá su máximo exponente en la cultura del emblema, del acróstico, de la adivinanza, de la divisa, del anagrama, del mote, del secreto amoroso, en la unión entre pintura y poesía, entre literatura y plástica, pieza clave del lenguaje manierista junto con la preeminencia de la forma (véase Cózar, 1991: 41–43). Quizás es que el manierismo, como la alegoría, aparezca en períodos de crisis, de transición, cuando el lenguaje se vuelve sobre sí mismo cansado de mirar a la realidad. Y este manierismo tiene mucho que ver con el artificio de lo teatral, con el lenguaje impostado, con la recreación en la forma.

Por otro lado, si desde el Posestructuralismo parte de la crítica moderna considera la teatralidad, en su proceso simultáneo de producción-recepción, como un mecanismo fundamental de construcción de la identidad, sería interesante indagar un poco más en el funcionamiento de este mecanismo durante la Edad Media, en el reflejo de la mirada del Otro en la conformación sexual y social de la población y en el desarrollo de la subjetividad moderna: en qué medida afecta a lo que se ha llamado el «nacimiento» (yo diría el reconocimiento) del individuo. Es entonces, desde la mirada del Otro, donde el sujeto comienza a constituir su propia conciencia.

Todo esto tendrá un reflejo en la literatura y podrá seguramente encontrarse en más obras y autores que los que aquí he presentado. La teatralidad última de la literatura del Cuatrocientos nos puede aún desvelar muchos secretos de su escritura y de su transformación prodigiosa. Espero, entonces, poder volver sobre ella en el futuro.

## BIBLIOGRAFÍA

- Álvarez Alonso, María J. (1990): «An Edition and Study of the Spanish Versions of the *Arte de Bien Morir*» (tesis doctoral, London University). London: The British Library, British Thesis Service nº: DX201721.
- Ayerbe-Chaux, Reinaldo (1977): «Las memorias de doña Leonor López de Córdoba». En: *Journal of Hispanic Philology*, 1, 11–33.
- Barthes, Roland (1970): *S/Z: Essai*. Paris: Éditions du Seuil.
- Barthes, Roland (1971): *Sade, Fourier, Loyola*. Paris: Éditions du Seuil.
- Barthes, Roland (1973): *Le plaisir du texte*. Paris: Éditions du Seuil.
- Barthes, Roland (1981): *Le grain de la voix: entretiens 1962–1980*. Paris: Éditions du Seuil.
- Benjamin, Walter (1990): *El origen del drama barroco alemán*. Versión de J. Muñoz Millanes. Madrid: Taurus.
- Burke, James F. (2000): *Vision, the Gaze, and the Function of the Senses in «Celestina»*. University Park: Pennsylvania State University Press.
- Brown, Catherine (1999): «Queer Representation in the *Arçipreste de Talavera*, or, the *Maldezir de mugeres* Is a Drag». En: *Queer Iberia: Sexualities, Cultures, and Crossings from the Middle Ages to the Renaissance*. Josiah Blackmore y Gregory S. Hutcheson (eds.). Durham, NC: Duke University Press, 73–103.
- Camille, Michael Michael (1992): *Image on the Edge: The Margins of Medieval Art*. London: Reaktion Books
- Camille, Michael Michael (1996): *Gothic Art: Visions and Revelations of the Medieval World*. London: The Everyman Art Library.
- Dutton, Brian, y Joaquín González Cuenca, eds. (1983): *Cancionero de Juan Alfonso de Baena*. Madrid: Visor Libros.
- Cátedra, Pedro (1994): *Sermón, sociedad y literatura en la Edad Media. San Vicente Ferrer en Castilla (1411–1412): estudio bibliográfico, literario y edición de los textos inéditos*. Valladolid: Junta de Castilla y León, Consejería de Cultura y Turismo.
- Cátedra, Pedro (ed.) (2002): *Los sermones en romance del manuscrito 40 (siglo XV) de la Real Colegiata de San Isidoro de León: edición y estudio*. Salamanca: SEMYR.
- Chartier, Roger (2000): *Entre poder y placer: Cultura escrita y literatura en la Edad Moderna*. Madrid: Cátedra.
- Cózar, Rafael de (1991): *Poesía e imagen: Formas difíciles de ingenio literario*. Sevilla: El Carro de las Nieves.
- Dagenais, John (1994): *The Ethics of Reading in Manuscript Culture: Glossing the «Libro de buen amor»*. Princeton, NJ: Princeton University Press.
- Egginton, William (2003): *How the World Became a Stage: Presence, Theatricality, and the Question of Modernity*. Albany: State University of New York Press.
- Elias, Norbert (1987): *El proceso de la civilización: investigaciones sociogenéticas y psicogenéticas*. Trad. Ramón García Cotarelo. México: Fondo de Cultura Económica.
- Fischer-Lichte, Erika (1992): *The Semiotics of Theater*. Trad. Jeremy Gaines y Doris L. Jones. Bloomington: Indiana University Press.
- Goffman, Erving (1956): *The Presentation of Self in Everyday Life*. Edinburgh: University of Edinburgh.
- Huizinga, Johan (2004): *El otoño de la Edad Media: Estudios sobre la forma de la vida y del espíritu durante los siglos XIV y XV en Francia y en los Países Bajos*. Versión de José Gaos, trad. del francés medieval de Alejandro Rodríguez de la Peña. Madrid: Alianza Editorial.

- Infantes, Victor (ed.) (1982): *La danza general de la muerte: (siglo XV–1520)*. Madrid: Visor.
- Lawrance, Jeremy (2004): «*Libro de Buen Amor: From Script to Print*». En: Louise M. Haywood y Louise O. Vasvári (eds.): *A Companion to the «Libro de Buen Amor»*. London: Tamesis, 39–68.
- Martínez de Toledo, Alfonso (1998): *Arcipreste de Talavera o Corbacho*. Michael Gerli (ed.). Madrid: Cátedra.
- Rico, Francisco (1977): *Predicación y literatura en la España medieval*. Cádiz: UNED.
- Rojas, Fernando de (1997): *La Celestina*. Dorothy Severin (ed.), notas en colaboración con Maite Cabello. Madrid: Castalia.
- Royer de Cardinal, Susana, [s.a.]: *Morir en España: (Castilla Baja Edad Media)*, Madrid: Universidad Católica Argentina.
- Sanchis Sinisterra, José, 2002: *La escena sin límites: Fragmentos de un discurso teatral*. Manuel Aznar Soler (ed.). Ñaque: Ciudad Real.
- Sanmartín Bastida, Rebeca (2003a): *Teatralidad y textualidad en el «Arcipreste de Talavera»*. London: Queen Mary.
- Sanmartín Bastida, Rebeca (2003b): «*El Corbacho* o el arte de la representación del Bajomedievo». En: *eHumanista*, 3, 119–129.
- Sanmartín Bastida, Rebeca (2004): «*Arcipreste de Talavera: Mise-en-Scène and Late Gothic Art*». En: *Journal of the School of Languages, Literature and Culture Studies*, 1, 7–25.
- Sanmartín Bastida, Rebeca (2005): «Sobre el teatro de la muerte en *La Celestina*: el cuerpo «hecho pedazos» y la ambigüedad macabra». En: *eHumanista*, 5, 113–125.
- Sanmartín Bastida, Rebeca (2006a): *El arte de morir: La puesta en escena de la muerte en el siglo XV*. Madrid–Frankfurt: Iberoamericana–Vervuert.
- Sanmartín Bastida, Rebeca (2006b): «Los testigos de la ruina en «*La Celestina*»: Sosia y Pleberio, *voyeurs* e intermediarios del arte macabro». En: *Escrever a ruína*. Antonio Manuel Ferreira y Paulo Alexandre Pereira (eds.). Aveiro: Universidade de Aveiro (en prensa).
- Sanmartín Bastida, Rebeca (2007): «Strategien des Widerstands: Weibliche Stimmen im *Arcipreste de Talavera*». En: *Heiâer' Streit und, kaltes' Wissen. Epochen der europäischen Querelle des femmes*. Friederike Hassauer (ed.), con la colaboración de Kyra Waldner, Annabell Lorenz, Nikolaos Katsivelaris. Göttingen: Wallstein (en prensa).
- Schmitt, Jean Claude (1990): *La raison des gestes dans l'Occident médiéval*. Paris: Gallimard.
- Spearing, A. C. (1993): *The Medieval Poet as Voyeur: Looking and Listening in Medieval Love Narrative*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Stone Peters, Julie (2000): *Theatre of the Book, 1480–1880: Print, Text, and Performance in Europe*. Oxford: Oxford University Press.
- Strubel, Armand (2003): *Le Théâtre au Moyen Âge: Naissance d'une littérature dramatique*. Paris: Bréal.
- Talens, Jenaro (2000): «Medievalismo y teatralidad. El discurso poético lorquiano». En: *El sujeto vacío: Cultura y poesía en territorio Babel*. Madrid–Valencia: Frónesis–Cátedra–Universitat de València, 126–148.
- Wölfflin, Heinrich (1999): *Conceptos fundamentales de la historia del arte*. Pról. Enrique Lafuente Ferrari, trad. José Moreno Villa. Madrid: Espasa-Calpe.

## POGLEDI, PREDSTAVITVE IN KNJIŽEVNOST NA ZATONU SREDNJEGA VEKA

Avtorica želi dokazati, da je besedilo od 15. stoletja naprej zaradi postopnega opuščanja ustnega posredovanja in čedalje bolj razširjenega tihega branja postalo bolj avtorjevo. Manj so ga predelovali drugi, zato je definirala funkcijo ustvarjalca. Toda sčasoma se je zmanjšala vez med avtorjem in bralcem, saj drugi ni več javno glosiral prvega, tako da se je estetski pojav spremenil v pojav skrajnosti – avtor in bralec sta se ločila v svojih funkcijah – in odpravil skoraj taktilno vez med njima. Vendar pa pogled v srednjeveški književnosti ni bil pozabljen, temveč se je vzpostavil kot bistvo zgradbe in vsebine besedila, čeprav je imel manjšo vlogo kot v poznejših stoletjih. Prednost pogleda omogoča drugačno razumevanje tedanje literature, razkriva veliko skrivnosti njenih zapisov in bogatega preoblikovanja skozi različne poglede in predstavitve.

## IDENTIDAD Y EXCEDENTE IDEOLÓGICO EN EL *QUIJOTE* DE CERVANTES<sup>1</sup>

Ante *El Quijote* cabe preguntarse qué nos plantea hoy esta novela. Uno puede adoptar la posición académica de hacer una *nueva lectura*, pues para buena parte de la crítica «cada generación debe tener *su* lectura de esta novela». En tal caso parece que estuviéramos ante un texto fundamental, como entre los siglos XI y XVII se hizo con el texto sagrado de *La Biblia*, al que tendríamos que volver constantemente como si se tratara de una *fuentes* de la que pudiera tomarse elementos para comprender o interpretar o incluso intervenir en nuestro mundo. Una posible muestra de esta posición es la utilización de las afirmaciones de Don Quijote o de otros personajes como programa crítico de nuestro tiempo. Para otra tendencia de la institución literaria *El Quijote* es parte de un patrimonio cultural que nos ofrece la posibilidad de reconstruir la historia de un país, de sus costumbres, de su lengua, etc. Naturalmente esta tendencia ofrece dos vías que hemos conocido en España: una vía nacional-fascista (defensa de un Imperio), y otra vía social-burguesa (defensa de unos valores).

Juan Carlos Rodríguez, en uno de los últimos ensayos publicados sobre *El Quijote*, *El escritor que compró su propio libro*, señalaba que «*El Quijote* ha resistido y ha sobrevivido porque la cultura 'nacional y occidental' necesita símbolos para perpetuarse. O de otro modo, *El Quijote* ha pervivido no pese a sus lecturas, sino gracias a ellas» (Rodríguez: 21). En efecto, para sostener esas lecturas es necesario un *capital cultural* que sólo las instituciones académicas (como el sistema de enseñanza) pueden mover. Rodríguez nos llama la atención acerca de qué valor inmanente puede tener la narración de Cervantes. Nos conmina a preguntarnos ante *El Quijote* qué nos dice *de sí*, esto es, de su *historicidad*. Éste es, desde luego, mi punto de partida. Si *El Quijote* tiene hoy un valor no es, desde esta posición que he señalado, por lo que nos enseña acerca de la libertad, la locura o el poder, algo que está escrito e inscrito en numerosos textos de la antigüedad y de la tradición oriental, sino por lo que nos dice respecto al *origen* de nuestro propio mundo ideológico. Su lectura empieza a resultar aún hoy *arqueología* pues el conjunto de su estructura ideológica empieza a ser ya para nosotros, también, parte de un pasado. En breve, tendremos que encontrar ese *origen* de nuestro mundo ideológico en novelas como *Ulises* o *La metamorfosis*. Pero esto es ya otro asunto. Para lo que se plantea aquí resulta importante tener presente que las interpretaciones que se han hecho de la novela y de sus personajes, dejando aparte las propiamente literarias (configuración de la novela moderna, creación de la interioridad del personaje, etc.), han estado siempre dominadas por las luchas teóricas que trataban de definir nuestro conocimiento de las cosas. Así, *El Quijote* se ha leído como la oposición entre trascendentalidad (del Quijote) frente a intrascendentalidad (de Sancho); el idealismo del Quijote contra el realismo de Sancho; universalismo absoluto versus relativismo, etc. Sin embargo, es necesario ir por otro camino si se quiere llegar a entender el

<sup>5</sup> Este texto es la revisión de la conferencia "Identidad, diferencia y excedente ideológico en la afirmación del Quijote 'yo sé quien soy'", dentro del Seminario Internacional "Yo sé quien soy: El quijote y la dimensión imperativa de la persona", desarrollado en La Habana (Cuba) entre el 22 y 24 de Marzo de 2005.

principio de identidad que aparece en *El Quijote* y las consecuencias que tiene en el nivel ideológico. Conviene saber de qué novela estamos hablando: si del *primer* Quijote, del segundo o del tercero. En estos tres distintos *Quijotes* hay tres *razones* distintas. Las tres en conjunto se leen de forma diferente y así los comentarios de los personajes y situaciones.

En todo caso, hay, al menos, tres cuestiones relevantes, que señala Martín de Riquer en su *Aproximación al Quijote*, y que deben tenerse presentes para cualquier afirmación que se haga sobre esta obra. La primera se refiere a las razones que el propio Cervantes da para escribir la novela. Martín de Riquer las acepta al pie de la letra a pesar de entrar en una cierta discrepancia con otras ideas suyas expuestas en el mismo libro. Para Riquer se trata de una crítica a los libros de caballerías y cita para ello las palabras del falso autor, Cide Hamete Benegeli, al final de la misma: «no ha sido otro mi deseo que poner en aborrecimiento de los hombres las fingidas y disparatadas historias de los libros de caballerías, que por las de mi verdadero don Quijote van ya tropezando, y han de caer del todo, sin duda alguna» (Riquer, 1970: 140). Sin embargo, a lo largo de todo su ensayo advierte que el lector del *Quijote* reconocía las convenciones del género caballeresco y entendía pues las parodias y las burlas que había escrito Cervantes. Es decir, habría utilizado un género en desuso para acentuar el humor de su texto. No habría, por tanto, aviso que hacer. Si esto es así, la novela *no podría ser* una advertencia para que el lector aborreciera los libros de caballerías sino otra cosa. Además, desde la perspectiva de Genette, es el falso autor el que lo dice y no Cervantes. La segunda cuestión relevante tiene que ver con lo que nos encontramos, con el *cuerpo* del texto. En realidad tenemos: una novela *ejemplar* dedicada a la locura de un hidalgo producida por la lectura ingente de libros de caballerías. La primera salida de don Quijote, en solitario, es así un ejemplo. Allí no ocurre nada más (y nada menos) que la constitución de una identidad diferente a la que socialmente se tiene: Alonso Quijano se da a sí mismo la identidad de don Quijote. Este hecho se produce sin la presencia de nadie y animado por lo leído. Su «transmutación» (pues no lo es exactamente) es lo único que se produce en esta primera salida. El narrador mismo nos dice que estamos ante un *loco*. Este *loco* altera el principio básico de identidad siguiendo el principio básico de identidad: es decir nos coloca ante una *contradicción*. Pues el principio de identidad dice que para que el Yo de cada uno no sea el Yo de todos y cualquiera (que es lo que es una cosa) se requiere, dice Agustín García Calvo, la institución de los nombres personales que implica algo más que una organización meramente semántica (y deíctica) de la Realidad, implica una organización ya más política y cultural que solamente lingüística, que ordena la realidad en mapas y escalafones nominales. Y eso es justamente lo que hace don Quijote en este primer relato: darse un nombre y darle un sentido a su vida:

le pareció conveniente y necesario, así para el aumento de su honra como para el servicio de su república, hacerse caballero andante, y irse por todo el mundo con sus armas y caballo a buscar las aventuras y a ejercitarse en todo aquello que él había leído que los caballeros andantes se ejercitaban, deshaciendo todo género de agravio, y poniéndose en ocasiones y peligros donde, acabándolos, cobrase eterno nombre y fama. (Cervantes, I: 75)

Un hidalgo que no hace nada, en un lugar donde nada pasa. Sin embargo, el principio de identidad *no se lo da uno mismo*: sólo cuando me llamo y se me llama con mi nombre propio, es decir, cuando dejo de ser el que dice Yo a cada momento (lo contrario pues de lo que hace don Quijote). Obtengo mi identidad. Sólo, pues, cuando los demás, el otro,



me llaman con un nombre fijo (y todo lo que esto conlleva: historia, anécdotas, protagonismos, etc. marcados en un mapa de huellas identitarias), yo asumo ese nombre como mío: solamente en ese momento «yo soy yo». Pero esto no le sucede a don Quijote. No sólo nadie le reconoce como don Quijote, sino que su lenguaje, su atuendo, su actitud y todo lo que podría constituir su nombre propio en su aldea no es reconocido en la identidad que se ha dado a sí mismo. Por eso tiene que estar toda la novela diciendo quién es y qué es. De modo que el famoso «Yo sé quien soy» nos coloca en la posición de reconocerlo como un ser meramente real (una cosa) y no como un ser situado en el mapa y escalafón de la convención ideológica. Es por esto que don Quijote es un loco. Pero al contrario que otros locos, don Quijote trata de *imponer* su locura: toda la novela intenta que los ojos de los demás vean o acepten sus ideales sin más razones que por la palabra de un caballero. Los mercaderes de esta primera salida le contestarán que nada pueden afirmar acerca de la hermosura de Dulcinea si *no la han visto*, es decir, si no pueden partir del principio de identidad *vigente* en el sistema ideológico de ese tiempo (otra cosa sería en el feudal) que les permitiría comparar, establecer razones en función de criterios, medir, etc. Don Quijote sólo será reconocido como tal, es decir, tendrá identidad social (cumplirá pues este principio de identidad) cuando sea materia literaria, es decir, cuando haya sido creado como personaje (que es una de las variantes modernas del tal principio comentado) y todos lo puedan ubicar en el mapa y escalafón de la convención política. Ahí nadie podrá sustituirlo. Volveremos a esto más adelante. Terminemos la referencia a esta primera salida diciendo que el caballero fracasa en todas sus empresas y regresa a la aldea.

La segunda novela es un relato más extenso en el que la identidad de don Quijote deja paso a una complejidad mayor, pues ahora lo que pone en funcionamiento don Quijote es la proyección de su imaginario. Los libros de caballería le dan un mundo imaginario. Para Jacques Lacan este registro, en el plano del sujeto, es el de la identificación: así el «yo sé quien soy» es posible porque sobre él se ha proyectado la imagen de lo que podría ser («ser no sólo los que he dicho, sino todos los doce Pares de Francia, y aun todos los nueve de la Fama... »), pero también ese registro, en el plano del sentido, establece una transmutación, esta vez sí literal, del estado y ser de las cosas: los molinos *son* en la imaginación de don Quijote, gigantes, la bacía *es* un yelmo, o la venta *es* un castillo. Los deseos de don Quijote y la transmutación imaginaria que produce sobre la realidad es el asunto de esta segunda salida con la que se cierra la primera parte de la novela. En la tercera salida, la realidad devora todo el espacio imaginario creado por don Quijote. Asistimos a la representación no ya de los deseos de don Quijote sino de la ideología dominante de la época. En esta tercera novela domina lo simbólico, es decir, las relaciones dominadas por la *representación* y no por la identificación. El ejemplo más significativo de la quiebra del imaginario es, precisamente las dudas con las que don Quijote acoge los sucesos de la cueva de Montesinos:

y estando en este pensamiento y confusión, de repente y sin procurarlo, me saltó un sueño profundísimo; y cuando menos lo pensaba, sin saber cómo ni cómo no, desperté dél y me hallé en la mitad del más bello, ameno y deleitoso prado [...] Despabilé los ojos, limpiémelos, y vi que no dormía, sino que realmente estaba despierto: con todo esto, me tenté la cabeza y los pechos, por certificarme si era yo mismo el que allí estaba, o alguna fantasma vana y contrahecha; pero el tacto, el sentimiento, los discursos concertados que entre mí hacía, me certificaron que yo era allí entonces el que soy aquí ahora. (Cervantes, II: 211–212)

Y, en efecto, don Quijote no miente pues sigue siendo el loco de antes sólo que algo, en efecto, ha cambiado. El propio don Quijote ejerce un cierto control racional sobre el suceso, aunque nada debe extrañar al lector porque, dicho por el propio narrador, cuando no se trata de temas de caballeros don Quijote razona y tiene buen seso. Ésta es la primera experiencia solitaria de él sobre la que no ejerce control alguno y que le absorbe por completo (también al lector pues no sabe bien, como don Quijote, cuánto tiempo ha estado ahí). Pero también es el *encuentro* de don Quijote con lo real, allí donde sucede el conflicto: la sangre, los muertos, los bandoleros, etc. Y es ahí cuando, como dice Martín de Riquer, ante la realidad del tiempo contemporáneo el personaje de don Quijote pasa a ser mera sombra, por ejemplo, cuando Claudia Jerónima solicita ayuda de Roque Guinart, don Quijote no hará siquiera ningún intento por intervenir. Podríamos decirlo con un comentario del filósofo Slavoj Žižek a propósito de determinadas posiciones políticas: don Quijote aboga por el grandioso proyecto de una sociedad imaginaria por la que busca batalla y trata de imponer justicia pero que se desvanece y se anula cuando hay que pagar el precio por ello en forma de medidas políticas concretas. Don Quijote no paga el precio real que supone un cambio hacia ese imaginario caballeresco. El final de esta tercera novela (y salida) está dominado por esa *melancolía* que está en relación, creo, con este descubrimiento de que *con su mundo no puede cambiar el mundo*.

Pero estas tres salidas, estas tres novelas, tienen también su *cronotopo*: es decir un espacio y tiempo conectados, indisolublemente ligados a la naturaleza de lo narrado: el primer cronotopo (el que corresponde a la primera salida) es un tiempo biológico y un espacio inmanente. El segundo es un cronotopo en el que las cosas se transfiguran en otro espacio y tiempo. En esos instantes se superponen dos tiempos y espacios cuya *anudación*, cuya simultaneidad, produce el conflicto de la narración. El tercero es el de la tercera salida y corresponde a un cronotopo disociado y oscilante. Esta tríada de construcción de la novela también tiene para Martín de Riquer su correlato en la tríada de los lugares y en cómo éstos repercuten en el sentido del mundo que define Cervantes.

En la Mancha no ocurre absolutamente nada extraordinario: todo es vulgar, normal, anodino y rutinario, y don Quijote lo sublima y lo idealiza al estilo caballeresco. Cuando va hacia Aragón, donde está situado el palacio de los Duques, todo sigue siendo igual y el ambiente continúa no apropiado a la aventura; pero el ingenio o la malicia de los que circundan a don Quijote lo transforma en un mundo caballeresco y fantástico. Don Quijote va en busca de la aventura: primero se la crea él mismo en la Mancha y luego se la crean los demás en Aragón; pero donde ha de encontrarla de veras es en Cataluña. (Riquer: 133).

En todo caso también resulta significativo que la locura inicial, que contrasta duramente con la manera en que es recibida por las gentes de la Mancha, se diluye y difumina cuando llega hasta Cataluña: allí el contraste es ya muy débil pues se comprende como un conjunto ideológico y no como una disfunción social (locura). En medio, la historia de los poderosos Duques que acogen a don Quijote y Sancho (después de haber leído sus aventuras) y realizan un «prodigio» social que es ocultar la realidad convirtiéndola en una escena social *adecuada* a la visión de don Quijote. Lo hacen para burlarse del hidalgo manchego pero al hacerlo enseñan que tiempo y espacio son una construcción social: *para hacerlo transforman la realidad* en algo falso (tal y como hará Sansón Carrasco transmutado en el Caballero de la Blanca Luna para poder devolver a don Quijote a su aldea, al orden). Lo contrario de lo que hace el bandido Roque Guinart. En el decurso narrativo la historia de aventuras caballerescas de don Quijote se solapa con las «aventuras» reales de

Guinart. Es el único instante en el que don Quijote entra en una situación donde funciona *lo real* y no lo simbólico (Duques), ni lo imaginario (Primera salida).

Así pues, nuestra percepción de la novela viene señalada precisamente por la posibilidad de observar simultáneamente casi los tres registros del nivel ideológico; y cómo su actividad puede producir disfunciones. Podemos ahora conjuntar los tres registros para afirmar, con Juan Carlos Rodríguez que

en la práctica diaria, en nuestra realidad vital, social y subjetiva, lo que verdaderamente existe (incluso en los sueños) son las formas ideológicas de la radical historicidad del «yo-soy». Por ejemplo, cuando el Cid dice *Yo soy Ruy Díaz*, lo que está diciendo es «yo soy un siervo de mi Señor el rey, que a su vez es siervo y reflejo del Señor/Dios, que a su vez me hace a mí –por mi sangre y mi linaje– ser Señor de mis siervos, etc». (Rodríguez: 118)

Despejado ya el ámbito donde se define la narración y la instancia del yo, volveré ahora sobre la cuestión central que quería tratar. Llamaré la atención sobre algunas cuestiones especialmente relevantes respecto del *Quijote* para comprender la novela en su dimensión de *reproducción contradictoria de la realidad histórica y social* frente a otros discursos literarios *transparentes* (cuyo ejemplo máximo sería *El Lazarillo*). Esta reproducción contradictoria se produce precisamente por la presencia de un loco. Es decir, un personaje que *disfunciona* en el orden cotidiano, que *refunciona* como carnaval con los Duques y que se diluye con su entrada en Barcelona, precisamente cuando ya ha cumplido su función real como mecanismo narrativo: disociar la historia. Disociación que afecta a varios asuntos. En primer lugar a la naturaleza de la razón, pues a pesar de lo *razonable* de los presupuestos caballerescos, «el héroe –como dice Américo Castro– empieza por engañarse sobre sí mismo y sigue equivocándose hasta el final, con intervalos de maravilloso acierto, incluso para defender con éxito su derecho a ser loco frente a los audaces como Sansón Carrasco» (Castro, 1980: 126). En segundo lugar por el hecho de que la locura

se convierte en una forma relativa de la razón, o antes bien locura y razón entran en una relación perpetuamente reversible que hace que toda locura tenga su razón, la cual la juzga y la domina, y toda razón su locura, en la cual se encuentra su verdad irrisoria. Cada una es medida de la otra, y en ese movimiento de referencia recíproca ambas se recusan, pero se funden la una por la otra. (Castro, 1980: 53)

Lo que hace Cervantes es, precisamente, poner en marcha uno de los principios ideológicos fundamentales: la ideología es un sistema de diferencias, cuyos elementos, ideologemas (las unidades mínimas), tienen un valor relacional (locura/razón) –y no de oposición–, lo que supone que la totalidad de la ideología está implicada en cada discurso y relato. Son las dos caras que tienen todas las cosas humanas, tal y como lo advierte Erasmo de Rotterdam en *Elogio de la locura*. Así pues, sólo podemos pensar la razón porque tenemos la locura y viceversa. En tercer lugar, esta *diferencia* no significa poner en marcha la oposición verdad/mentira, pues, como señala Michel Foucault, «la verdad de la locura es ser interior a la razón, ser una figura suya, una fuerza y como una necesidad momentánea para asegurarse mejor de sí misma» (Foucault, 1991: 62). Por el contrario, siguiendo a Lyotard, esta diferencia es la inconmensurabilidad de los paradigmas ideológicos desde los que parten. Lo cual hace, justamente, que se produzca la aparición

de ese *doble*, de esa artificialidad de la ideología (justicia, saber, moral, norma, etc.). Si seguimos ahora paso a paso la cuestión de la identidad a la luz de todo lo planteado nos llama entonces la atención que el único personaje que se pasa la novela declarando quién es, es decir, señalando su identidad, es don Quijote. Por descontado, los demás personajes no lo dicen pero la conocen, y no desde luego por ninguna verdad interior o ningún conocimiento de uno mismo, por más que se plantee a lo largo de la novela. Hasta en la mayor confrontación a esta idea, la afirmación de Sancho «No quito rey, ni pongo rey sino ayúdome a mí, que soy mi señor» frente a «su señor» que le recrimina «¿Contra tu amo y señor natural te desmandas? ¿Con quien te da su pan te atreves?» aparece el problema: ¿libre? ¿después de ambicionar un reino? ¿después de querer aumentar la hacienda? Los demás no necesitan decirlo porque tienen ya su lugar (como también lo tenía Alonso Quijano), reconocen quiénes son a partir de sus acciones, de su poder y del efecto de sus palabras. No tienen que afirmarse sino con la sola presencia. Son reconocidos en el espacio social en el que desarrollan sus vidas. Tienen la identidad que les ha dado la sociedad (es decir, el conjunto conflictivo de relaciones humanas articuladas y estructuradas histórica y socialmente). Incluida la identidad de Sancho que nos recuerda cuando apela a su familia. Sin embargo don Quijote, como tal, no tiene nadie que le reconozca. Cervantes diluye la identidad de Alonso Quijano, la reconocida socialmente, para convertirlo en don Quijote. La identidad se construye (caballero, pastor, Duque), se legitima (valor social y posición de poder), se vive (se experimenta sensiblemente, se padece), se destruye (si acaba no reconociéndose) y se contradice (si se confronta con otra). Así, pues, la identidad se conforma por la intersección de la mirada y el saber sociales, don Quijote cae fuera de este marco. Con todo aquel que se encuentra: a) disfunciona por su atuendo; b) disfunciona en su lenguaje; c) disfunciona por su poder. De hecho, don Quijote no tiene ni palabra, ni poder, ni identidad sociales reconocidos. Se encuentra, hemos dicho, fuera del marco social establecido, pero siendo interior a ello, como decía Foucault respecto de la locura y la razón. Precisamente que disfuncione es la forma más clara de observar su funcionamiento. Y es por ello que Américo Castro puede decir que la apertura de lo real hacia múltiples sentidos se funda en la idea de no ser absoluta la realidad, de depender su sentido del modo en que cada uno vive lo real (Castro, 1980: 72 y ss.), y eso es lo que hace Cervantes. Ahora bien, como de sobra se sabe, es precisamente esta no identidad lo que produce disfunciones en todo el orden social. Si en el *Guzmán de Alfarache*, en el *Lazarillo* o en *El Buscón* vemos un fresco de lo que las diferentes ideologías sociales presentan como el mundo y el sentido de las cosas, en *El Quijote*, asistimos, sobre todo, a la alteración de ese mundo, a la acción de un personaje que hace disfuncionar el mundo y, por tanto, como planteaba Brecht, nos llama la atención sobre el mismo. Tal disfunción provoca la multiplicación del sentido, la abundancia de significaciones, que crea entre los objetos, las personas, y las acciones tales relaciones que ya no se pueden seguir de forma *transparente*. Canavaggio ha señalado, respecto del teatro de Cervantes, que las técnicas usadas por el castellano tenían una cierta relación con las teorías del extrañamiento brechtianas por las que las cosas familiares se nos aparecen como extrañas y nos permiten volver a verlas con una luz nueva. La presencia de don Quijote y su mundo, que pasea por el mundo real de la España de la Edad Conflictiva, como han hecho o harán el anónimo autor del *Lazarillo*, o Mateo Alemán o Quevedo, sin embargo obliga a mirarlo de otra forma. Nos permite no perder de vista los mecanismos que mueven al mundo, «todo este mundo es máquinas y trazas, contrarias unas a las otras». Nos advierte precisamente sobre esas identidades fijadas en la España moderna que, sin embargo, proceden de un laberinto de imágenes: «ocasión de que pienses lo que pienses y ponerte en un laberinto de imagi-

naciones que no aciertes a salir de él, aunque tuvieses la soga de Teseo» (Cervantes, I: 573–574). Así pues, es precisamente el hecho de que no tenga identidad fija, lo que altera nuestro conocimiento del mundo: bacía o yelmo, molinos de viento o gigantes. Siempre desde la absoluta *materialidad*, pues como dice Juan Carlos Rodríguez, «las imágenes, las ideas o las palabras no son nubes difuminadas en el aire sino 'materia real' en sí mismas» (Rodríguez: 81). Poco importa aquí que sean sueños alterados de un demente, espejismos momentáneos o la mente delirante de un histérico si esa realidad choca con la otra realidad. Lo que importa es que su presencia advierte, nos interpela para que veamos la doble naturaleza de las cosas. Pues esto es lo fundamental de sus acciones: nos enseña la *contingencia* del mundo y no la *utopía*. Poco importa también que esto se produzca por el hecho de haber leído libros de caballerías, por una vuelta atrás en los ideales sociales (la tesis del reaccionarismo del Quijote por su defensa de los valores feudales). No es ésta la función de la narración. No es, desde luego, una novela nostálgica del pasado. La función narrativo-ideológica de este personaje, que no puede ir al futuro, es extrañar el presente con las armas literarias con que lo pueden hacer: haciendo disfuncionar el mundo con su presencia, marcando esa doble naturaleza del lenguaje, de la acción humana y de la imaginación. Así pues ¿en qué nivel de la mente se encuentran los gigantes? ¿Qué función cumplen estos gigantes *ahí*? ¿Por qué aparece y desaparece esta doble naturaleza? Cervantes nos informa que don Quijote es habitualmente perfectamente razonable, ya lo hemos dicho, pero entonces qué se produce cuando se produce la alteración. Al comienzo de la novela estas alteraciones resultan de un efecto narrativo: marcar un territorio narrativo, de ficción, atrayente al lector. Es como si hoy utilizáramos el esquema de una investigación policíaca para atraer a un número amplio de lectores. Pero conforme se desarrolla la historia, don Quijote va ampliando sus acciones en marcos más señalados socialmente, como los galeotes, el Duque y la Ínsula, o la cueva de Montesinos: allí se habla de justicia, de sueño, de conocimiento, de poder, etc. Las alteraciones en esos episodios advierten de la contingencia de esa justicia, de ese poder, del conocimiento. Y es radicalmente diferente pensar acerca de algo que hacer colisionar unas cosas con otras. Como sabían los vanguardistas de los años veinte el conocimiento se puede producir por la indagación sistemática y organizada en un problema, tanto como por el choque de dos imágenes diferentes, por el montaje. Más allá de esto, un personaje que pone en cuestión el orden del mundo y que enseña a su escudero el orden que ese orden tiene no deja de interpelarnos acerca de nuestro propio mundo. Sin embargo, al contrario que las conclusiones a las que llega Américo Castro, la novela no advierte que «está en nosotros mismos la raíz del acierto o del desatino, no sólo en nosotros mismos (como objeto de conocimiento), sino también respecto de cualquier otro fenómeno» (Castro, 1980: 75) donde aparece la filosofía de origen de Castro. Y cierto que «Cervantes se sitúa en el fondo de la conciencia de quienes surgen de su pluma, ya que en ellos radica el observatorio y fábrica de su realidad» (Castro: 75). Pero ya hemos visto que el acierto o el desatino están en determinadas condiciones sociales. Que como en *El retablo de las maravillas*, Cervantes nos coloca en la posición de una contradicción: decir que veo lo que no veo por salvarse de la acusación de converso. Tampoco se saca de la lectura de la novela que se manifieste el legado humanista de «juzgamos según la sentencia de nuestro ánimo, no según las cosas mismas, porque no es para nosotros la realidad la medida de sí misma sino nuestro entendimiento» (Castro: 86–87). Todo lo contrario: que los personajes así lo crean no quiere decir que la novela así lo afirme.

Otra cuestión importante (una visión desde otro punto del mismo asunto) es *medir* la relevancia que la novela tiene, al margen ahora de academicismos, buenas voluntades

e interpretaciones nuevas. No me interesa aquí la afirmación que la crítica ha hecho de ella sobre que estamos en el arranque de la novela moderna, o de la profusión de datos y enseñanzas sobre la España moderna que nos aporta, o sobre la riqueza de un lenguaje, todo ello muestras de la mecánica habitual de contemporizar las obras de otros siglos. Fuera del marco de la construcción de un clásico, *Don Quijote* nos permite conocer el proceso de *acumulación ideológica originaria*, es decir, el proceso por el que la ideología feudal se transformó en la ideología capitalista. Lo podemos sacar del análisis de las obras literarias desde *La Celestina*, pero sólo podemos apreciar aquí su transformación gracias, precisamente, a la presencia del loco. Se hace necesario plantear la literatura como producción y acumulación de sentido.

La producción de *sentido*, es decir, la fijación última del sentido que se juega en el campo ideológico no tiene posibilidad de imponerse socialmente sin que exista una monopolización total o parcial de los recursos ideológicos y, sobre todo, sin que pueda *acumularse* en la cabeza de los seres humanos (Ibáñez: 197), tal y como sucede con los títulos de propiedad, los bienes de salvación (en la ideología religiosa), los bienes culturales en forma de títulos, o los galones en los cargos militares. La producción del *sentido* presenta la necesidad de acumular *signos* que saturen la realidad. Ningún intento de cambio social se produce sin que para ello haya tenido que acumularse una gran cantidad de recursos políticos, económicos e ideológicos. En las sociedades capitalistas esta acumulación es resultado, además, de la imposibilidad de conservar el capital debido a la competencia. La acumulación supone, para la doble naturaleza de la obra artística o literaria, la concentración privada de los sentidos que se juegan en el campo ideológico, no sólo porque económicamente exista una valorización del capital que lleva a convertir cualquier objeto en mercancía (incluida, como sabemos, la Fuerza de trabajo) sino porque se tiende a concentrar el poder político y el ideológico como forma del dominio social. La acumulación señala, igualmente, el permanente estado de expansión del capital (en la *forma* que se quiera) y la necesidad constante de apropiarse del excedente de valor que existe en todo proceso social, también en todo proceso ideológico.

Para poder acumular se requiere: a) la fijación de significantes a un significado (imagen, representación, palabras); b) una explotación de los significantes (que alguien pueda beneficiarse de los mismos (por ejemplo, los Duques en la novela de Cervantes); y c) una puesta en circulación de esos significantes (la novela).

Así, los poseedores deben reponer los significantes gastados del feudalismo (tales como justicia, libertad, etc.) y emplear los excedentes de valor en el consumo. Los que no poseen gastarían todo su capital ideológico en el consumo, creyendo en la libertad que proponen. De tal forma que el consumo masivo de novelas, espectáculos teatrales, películas, etc., que inicia *El Quijote*, significa, básicamente, la adquisición de la voz con la que poder insertarse socialmente y *vivir* (tal y como vemos en *El Quijote*).

Así pues, con *El Quijote* estamos ante la descripción de un proceso de *acumulación originaria de sentido* tal y como Marx describió respecto del capital y que podríamos describir así: El dinero y la mercancía no son ideología desde un primer momento, como tampoco lo son las relaciones sociales y de dominación. Requieren ser *transformados en ideología*. Pero esta transformación misma sólo se puede operar bajo determinadas circunstancias coincidentes: es necesario que se enfrenten y entren en contacto dos clases muy diferentes de poseedores de mercancías; a un lado los *propietarios del sentido, de medios de producción de la imaginación y de la simbolización*, a quienes les toca *valorizar*, mediante la adquisición de ideogemas ajenos (los del Quijote), la suma de valor

de la que se han apropiado; al otro lado, *trabajadores libres*, que ponen su libertad e imaginación. La relación capitalista presupone la *escisión entre los trabajadores y la propiedad sobre las condiciones de realización del trabajo de sentido*. Una vez establecida la producción capitalista, la misma no sólo mantiene esa división sino que *la reproduce en escala cada vez mayor*. Entonces, la llamada acumulación originaria no es, por consiguiente, más que el *proceso histórico de escisión entre el productor del sentido y los medios de producirlo* (la paráfrasis se hace sobre el texto de Marx, I: 892–893).

Aquí tenemos ya los elementos fundamentales de la acumulación primitiva: a) que es una *expropiación* que se hace a los productores, a los sujetos (don Quijote, por ejemplo), de los medios de producción de sentido; b) que tal expropiación se reproduce a escala cada vez mayor, por lo que nosotros hemos llamado la apropiación y acumulación del *excedente* (novela); y c) que tal división se realiza mediante «la conquista, el sojuzgamiento, el homicidio motivado por el robo: en una palabra, la violencia»: la locura.

Si entonces consideramos que los ideogramas (significantes) se transforman en capital ideológico, se pueden acumular por tanto, y que mediante ese capital se produce plusvalor y de este plusvalor se obtiene más capital, todo este proceso, diría Marx en el ámbito del capital económico, supone una previa acumulación originaria anterior a la acumulación capitalista: una acumulación que no es resultado del modo de producción sino un punto de partida. Marx dice que esta acumulación originaria desempeña en la economía política aproximadamente el mismo papel que el pecado original en la teología.

Un punto de arranque. La novela (como forma) es el punto de arranque: con la novela no sólo don Quijote es reconocido, sino también puesto a producir (por los Duques). Siguiendo a Marx diríamos que la identidad y el poder no son capital desde un primer momento, como tampoco lo son el lenguaje y la literatura. Requieren ser transformados en capital. Pero para ello se necesita que entren en contacto dos clases muy diferentes de poseedores: los propietarios del dinero y los trabajadores libres. En el caso de *Don Quijote* así entran en contacto los desposeídos de las identidades del mundo y de los medios de expresarlo (del lenguaje), es decir, don Quijote; y los poseedores del mundo. Sancho es el ejemplo perfecto del trabajador libre: no está a las órdenes de ningún amo más que para adquirir la Ínsula. Es decir se pone al servicio de don Quijote para adquirir un bien preciado en esa sociedad: ser gobernador de un territorio, comer, obtener bienes materiales, etc. Lo que vemos en *Don Quijote* es, entonces, el momento en el que se ha producido la escisión entre el propietario de los bienes inmateriales (ideológicos) y los que no poseen esos bienes inmateriales. Vemos, con don Quijote, en este viaje iniciático en el que nada cambia, más que lo que ocurre en nuestra cabeza, el proceso por el que desaparece el sojuzgamiento feudal de la identidad (que está presente siempre en la relación Sancho–Quijote aunque, claro está, de manera algo paródica) y el nuevo sojuzgamiento. No debe olvidarse nunca que tal sojuzgamiento es el que quiere don Quijote con aquellos a los que devuelve la libertad, sobre los que triunfa, etc. Mientras que el nuevo sojuzgamiento se hace en aras del normal funcionamiento del mundo: donde no se puede atribuir a la magia la explicación de los fenómenos sin ni siquiera saber porqué se producen esos efectos, pues Sancho sólo dice que don Quijote se equivoca. El mismo don Quijote en la cueva de Montesinos tiene que hacer un esfuerzo para salir de la *apariencia* del sueño. Para esa acumulación originaria debe producirse una primera expropiación que es, precisamente, la que niega don Quijote: la expropiación de la identidad, sustituida ahora por la idea de libertad. Don Quijote reclama saber quién es, precisamente no sabiéndolo. Su discurso es

el de nuestro tiempo. Pero al levantar acta de esa declaración avisa sobre todos aquellos que no la hacen porque están ya *alienados* (otros acumulan ahora el sentido). Beauvois ha explicado que la

libertad individual está en el corazón de nuestras representaciones de la democracia. Ella misma es tenida como una cualidad primera de nuestros sistemas políticos que permiten a las gentes tolerar bien los desagradados económicos y humanos del liberalismo. (Beauvois: 4 y ss.)

Así pues la primera transformación hacia el capitalismo es el paso de una relación de dependencia con el mundo a una relación de dominio sobre el mundo. Paso que se da por la acción de una expropiación de significantes. Expropiación del espacio ideológico en el que yo puedo sembrar y recoger el fruto de mi siembra (por ejemplo, el saber). Ahora el fruto de lo que yo pienso sobre el mundo es dominado por otros. Más aún, aquello que yo pienso sobre el mundo sólo tiene valor cuando es el propietario ideológico el que lo da por hecho. Naturalmente no hablo de un propietario sino de la relación social que establece esta nueva manera de construir las identidades y el espacio social de la ideología. Así *Don Quijote* es la presentación de un individuo, de-sujetado socialmente como invención de Alonso Quijano (sujeto social), que marcha por el mundo siendo *propietario de su libertad* y sin poder ejercerla nunca puesto que choca con la «libertad» de los otros que no aceptan el lazo social que don quijote les propone porque está en otro lazo social: han asumido su «libertad» en el nuevo orden social. Se disuelve con ello la propiedad privada de la ideología propia, de una relación específica y experimental del ser humano con el mundo (lo que no quiere decir que no exista determinación social). Decimos solamente que en *Don Quijote* asistimos a la disfunción entre un sujeto *verdaderamente libre* (aunque claro está sometido a las determinaciones propias del régimen ideológico feudal) y unos sujetos *libres* modernos (y claro está, sometidos a las determinaciones propias de un incipiente régimen capitalista). Esto sólo lo vemos, insisto, cuando hemos terminado la novela. De hecho sí, quedan otros sujetos libres: los pastores, la pastora Marcela, pero sólo el paso de don Quijote o sus historias las hace emerger.

Estas dos cuestiones básicas en la comprensión de la novela de Cervantes tienen su ampliación en el episodio de la cueva de Montesinos en donde se revela la *naturaleza* de ese ser libre que es dominado por fuerzas no fantásticas (es decir imaginarias) sino simbólicas (es decir sustitutivas de la realidad), pero como enseñó Freud, ese plano del sueño, de la inconsciencia duplica una vez más la realidad dándole otra dimensión. Así pues Cervantes vuelve a interferir en el normal desarrollo de la vida del resto de los personajes, incluso de Sancho para el que su «sueño», ser gobernador de un territorio, forma parte de las técnicas modernas de *engaño* (perpetradas por el Duque). Pero lo que le sucede a don Quijote es justamente lo contrario. Que el sujeto libre que no posee más que su deseo de serlo no puede, sin embargo, deshacerse de lo que lo constituye originariamente, de las señales que su condición humana alimenta. Don Quijote sabe cómo hacer para salir del sueño (me pinché los pechos) pero lo que había ahí era realidad. En realidad es la inversión de la realidad. Las imágenes de la cueva de Montesinos nos muestran, creo, por primera vez, que don Quijote no se remite a una precondition de ser caballero, ni a historias que tienen que ver con otros caballeros. Ya no son cuentos que le relatan pastores o pueblerinos. Estamos ante la *experiencia* de un loco. Estamos dentro de un sujeto que es asaltado por el imaginario, por sus deseos ideológicos (frente a los materiales de Sancho). Con exactitud Cervantes elimina lo sucedido dentro de la cueva y disturba el tiempo



real pasado. Lo que se presenta es el relato en primera persona de una experiencia ideológica (simbólica) para la que no hay sentido social, para la que sólo hay significantes vacíos. Es una transición.

Martín de Riquer en su *Aproximación al Quijote* señala las dos conclusiones falsas que han llevado al hidalgo manchego a la locura: «que todo cuanto había leído en aquellos fabulosos y disparatados libros de caballerías era verdad histórica y fiel narración de hechos que en realidad ocurrieron y de hazañas que llevaron a términos auténticos caballeros en tiempo antiguo», es decir, la ideología feudal que establece un sentido mítico (cf. Jameson) de los hechos. Libros como *La Biblia* donde igualmente se dan por hecho (hasta la salida del error en el siglo XIX, con el triunfo de Darwin y la burguesía) sucesos inexistentes. Y segundo «que en su época (principios del siglo XVII) era posible resucitar la vida caballeresca de antaño y la fabulosa de los libros de caballería en defensa de los ideales medievales de justicia y equidad» (Riquer: 46), es decir, que se puede hacer algo fuera de la estructura histórico-social e ideológica en que vivimos. Pero curiosamente estos dos asuntos no son errores más que interpretados a la luz de un mecanicismo chato. Es decir, recurriendo a la idea de «las cosas son así» y «sólo son las cosas que son así». Ese es el triunfo de la mentalidad burguesa. Una vez más la presencia de don Quijote altera esta seguridad. Justamente porque no es posible ajustar adecuadamente esto sin atender a que es también una construcción social, es por lo que es posible descubrir la doble naturaleza de la realidad. Cómo entender la aventura de los mercaderes a los que don Quijote les exige que hagan confesión sin ver a Dulcinea (un imaginario) de que es la más hermosa emperatriz de la Mancha, por un acto de fe: Emercaderes-fe? Don Quijote es apaleado «cruelmente». La actividad imaginante del caballero don Quijote le hace olvidar a él, pero no a nosotros lectores, que esos valores, esas concepciones ideológicas, no tienen ya ninguna existencia anterior sino que es nuestro recuerdo, nuestra constante actualización la que literalmente los inventa.

Leído desde hoy, *El Quijote* no enseña otro principio de identidad muy diferente: «para ser debe cambiar el mundo que me hace ser», puesto que yo no soy por mí sino por la sociedad. Don Quijote lo intentó y puesto que no tenía más futuro al que agarrarse que el pasado feudal, quiso cambiar el mundo en dirección contraria al que iba. Lo importante es, entonces, cambiar de dirección y llevar al mundo actual a un callejón sin salida donde, como decía Brecht, comienzan las revoluciones.

## BIBLIOGRAFÍA

- Beauvois, Jean-Léon (1994): *Traité de la servitude libérale*. París: Dunod.  
Castro, Américo (1980): *El pensamiento de Cervantes*. Barcelona: Mogueer.  
Cervantes, Miguel de (1999): *Don Quijote de la Mancha*. 3 vv. Madrid: Castalia.  
Foucault, Michel (1991): *Historia de la locura en la época clásica*. 2vv. México: FCE.  
Ibáñez, Jesús (1985): *Del algoritmo al sujeto*. Madrid: Siglo XXI.  
Marx, Karl (1984): *El Capital*. 8 vv. México: Siglo XXI.  
Riquer, Martín de (1970): *Aproximación al Quijote*. Madrid: Salvat.  
Rodríguez, Juan Carlos (2003): *El escritor que compró su propio libro*. Madrid: Debate.

## IDENTITETA IN IDEOLOŠKI PRESEŽEK V CERVANTESOVEM *DON KIHOTU*

Obstaja veliko branj Cervantesovega *Don Kihota*. Avtor tega prispevka skozi problematiko identitete (ki jo ves čas razglša glavni junak in ki jo ves čas zanikujejo vsi drugi) razmišlja o informaciji, ki nam jo ta identiteta prinaša o ideoloških spremembah kot obliki kopičenja presežkov, ki nastanejo ob proizvodnji pomenov. Poglavlja rojstva modernega romana nam ne predstavi kot retorično figuro, temveč kot način, kako kapitalizirati pomene, ki jih vsak svoboden posameznik proizvaja v svojem prostem gibanju po svetu. Ta roman nas poziva k razmisleku o novem principu identitete, ob katerem bomo postali gospodarji prihodnosti in ne sužnji preteklosti.

## LA ORACIÓN DE RELATIVO EN QUECHUA: LA APORTACIÓN DE LOS MISIONEROS LINGÜISTAS

### 1. La aportación de los misioneros y su proyección futura

La primera gramática quechua conocida (Santo Thomas, 1560) no plantea de modo directo el problema de la oración de relativo, inexistente nexualmente en quechua. Resulta lógico que así sea en una primera gramática introductoria de una lengua y en un tiempo en que la sintaxis se centra, casi exclusivamente, en la concordancia y en el orden de las palabras. Sólo cabe encontrar ejemplos, en cuya descripción sea posible hallar claves para el análisis de tal construcción. Los rastros encontrados son:

1) La presencia de ciertos nombres verbales (Cap. VII, ff. 42–43), en que tenemos la frase *Sullull ñini, suc sapalla Dios, hanampachap tukuy ima ayca cacpa, yachachic ruraquenc* 'Digo y confieso que es verdad que ay vn solo Dios criador y hazedor del cielo, y de la tierra, y de todo lo demás'. En ella, los adjetivos verbales *yachakiaq* 'el que enseña' y *ruraqin* (hoy *ruraqmi*) 'el que hace' parecen hallarse en aposición al sustantivo principal *Dios* (hoy *Diyus*). Es la fórmula del español actual *Dios [el] Enseñador, Dios [el] Hacedor*, fórmulas sintéticas de *Dios [el] que enseña* y *Dios [el] que hace*, en fase previa a la construcción oracional plena *Dios enseña, Dios hace*.

2) El análisis del participio verbal perifrástico (Cap. VIII, ff. 43–47), en que nos encontramos con construcciones del tipo *micoc cangui* 'tú comes', «elegante manera de hablar» equiparable a la del latín *sum comedens, es legens*. Domingo de Santo Thomas –ST a partir de ahora– asimila esta forma a la sintética *micuni* 'yo como', dado que el verbo en su enunciación sintética tiene dos significados: tanto la forma habitual 'suelo comer' como la resultativa 'he comido', perteneciendo la equivalencia lógicamente a la habitualidad que se desprende de la forma analítica *micoc cangui* (hoy *mikhuq kanki*) 'tú eres [el] comedor / comiente' o bien 'tú eres el que come'. Tampoco aquí se aclara si estamos ante una aposición o no, ya que ST destaca que es opcional el uso de la partícula de ornato *me* o *mi*: *micocmi cangui*, que haría del conjunto una forma bimembre de carácter atributivo, lo que en español se muestra mediante el artículo que sustantiva el adjetivo adjunto: *tú eres el que come*.

3) El recurso a la aproximación sustantivo / adjetivo (f. 45v): *payconap coyascam* 'cosa amada de ellos', cuyo análisis, tras la modernización ortográfica pertinente, es el que sigue:

(1)  
*Pay-*        *-kuna*    *-q*        *khuya-*   *-sqa*    *-n*  
pron3<sup>a</sup>    PL        GEN        amar      PPAS    VAL  
'De ellos en verdad [lo] amado'

Se trata de una construcción exocéntrica de genitivo, equivalente a un adjetivo analítico, pero que no llega a ser todavía tal adjetivo y menos una forma analítica de nivel superior: una oración de relativo.

4) El desarrollo de los pronombres relativos (Cap. 15, f. 54). Pese a la coincidencia de nombre, el relativo de ST no es exactamente el que pretendemos desarrollar aquí, ya que se inclina directamente por las adjunciones apositivas de carácter anafórico. El autor dice de los relativos «que hazen relación de lo passado» y que son los cuatro pronombres primitivos de tercera persona siguientes: *pay* 'él/ella', *chay* 'ese', *chaqay* 'aquél' y *kikin* 'mismo'. Por ejemplo: *Pedro callpanc, paypas mana çamanccchu* 'Pedro corre, el cual no está descansando', cuya versión literal sería: 'Pedro se esfuerza; él, en primer lugar, no descansa'. Habría que observar la dificultad de presentar estas formas en primera o segunda persona, pese a la presencia de *kikin*:

(2)

<i>Ñuqa</i>	<i>mikhu-</i>	<i>ni,</i>	<i>kiki-</i>	<i>-y</i>	<i>-pas</i>	<i>upya-</i>	<i>ni</i>
yo	comer	1 <sup>a</sup>	mismo	1 <sup>a</sup>	ADIT	beber	1 <sup>a</sup>

'Yo como <habitualmente>; yo mismo, en primer lugar, bebo <habitualmente>'

cuya versión en relativo moderno en español sería: 'Yo, que sobre todo bebo, habitualmente como'.

5) El uso esporádico esclarecedor (Cap. 24, f. 72). Al hablar de la figura de la *evocatio* (vocativo), ST vuelve al estilo de sus frases favoritas: *Ñoca, Domingo, Dios hananc pachap cay pachap yachachicta riccini* 'Yo, Domingo, conozco a Dios, que crió el cielo y la tierra'. La oración fuera del vocativo *Domingo* aporta un OD complejo con el acusativo *-ta*, en que no hay aposición puesto que tal objeto no repite la terminación de caso en la palabra Dios: *Diosta*. Aquí no cabría traducir como '...a Dios, al que crió...', sino que la adjunción de un adjetivo verbal al sustantivo constituye un bloque único:

(3)

<i>Diyus</i>	<i>hanan</i>	<i>pacha-</i>	<i>-q</i>	<i>kay</i>	<i>pacha-</i>	<i>-q</i>	<i>yacha-</i>	<i>-chi</i>	<i>-q</i>	<i>-ta</i>
Dios	arriba	mundo	GEN	este	mundo	GEN	saber	CAUS	AG	ACUS

Lit.: 'A Dios que ha hecho saber del mundo de arriba y del mundo de aquí'.

Estamos ante cinco construcciones básicas, las primeras estudiadas y la última meramente sugerida: adjunción sin marcas (S + A verbal), atribución directa (VCOP + A verbal), relación subordinada (SGEN + SPOSP), aposición explícita (O1 + O2 anafórica) y calificación explicativa (S + ACAS verbal). Es un modo sencillo de indicar que es el adjetivo derivado de un verbo el que podría valer como una oración compleja de relativo, la cual, en determinados casos, podría estar en parte separada de la estructura general bien coordinándose a un sintagma nominal (aposición oracional) o bien subordinándose al mismo mediante el caso genitivo (construcción frasal).

Para enriquecer la información dada por ST, el *Anónimo* de 1586 –AR por el nombre del editor Antonio Ricardo–, recurre igualmente a los relativos *y*, en general, a los nombres verbales.

1) Comenzando por estos, vemos que las terminaciones en *-q* (Agente; presente), *-na* (futuro), *-sqa* (pasado) tienen la función de indicar, aparte del aspecto inherente a las

formas verbales, que estamos ante un sustantivo (una oración completiva en ciernes) o un adjetivo complejo (una oración de relativo en ciernes): *uqyana* 'cosa que se puede beber', *wañuna* 'causa que mata', pero *rikhuriq* 'visible', *mana rikhuriq* 'invisible'.

2) Los relativos propiamente dichos están descritos con mucho más detalle y enjundia que en ST, ya que AR analiza los antecedentes *pi* 'quien', *ima* 'que' o *tukuy / llapa* 'todo', a partir de los cuales se constituyen. Los relativos están vistos también desde las características de tiempo y aspecto que los caracterizan. Vale la pena aducir uno de los argumentos de los autores y aportar los ejemplos con que lo sustentan:

Toda la dificultad de los relativos está en estos de antecedente, porque como diximos esta lengua no tiene termino simple para significarle, y porque es proprio de los participios traer consigo estos romances, el que, la que, lo que. De aquí es que todas las oraciones de relativos se pueden hazer por los tres participios de presente, passado y futuro. De presente, como tú que sabes enséñame can yachac cac yachachihuay; el indio que vino de Cuzco me truxo una carta, Cozcomanta hamuc runam huc quellcacta apamuarcam; el indio que han de ahorcar me dixo que le confessasse, huarcuncapac cac runam confessa-huay ñihuarcan. De preterito: al hombre que yo vi veo, rucusay runactam ricupuni. Recibe estas palabras que hablo en tu coraçon, cay rimascay simicta soncoyquipi chasquiy. De futuro: enseñadme lo que tengo de creer, yñincayta yachachihuay; yo te enseñare lo que has de creer, yñincayquita yachachiscayqui (f. 30r).

Analícemos el primer ejemplo: *Qan yachaq kaq yachachiway*:

(4)

<i>Qan</i>	<i>yacha-</i>	<i>-q</i>	<i>ka-</i>	<i>-q</i>	<i>yacha-</i>	<i>-chi</i>	<i>-wa</i>	<i>-y</i>
tú	saber	AG	ser	AG	saber	CAUS	1ªOB	2ªSUJ-IMP

'Tú, que eres el que sabe, enséñame'

El adjetivo verbal en forma de agente (participio de presente) vehicula la oración de relativo. Al haberse sabido encontrar la correspondencia entre los participios latinos y los del quechua, los misioneros jesuitas que hicieron el *Anónimo* tenían todo el camino allanado. De hecho, la semilla la había plantado ya el insigne dominico que inauguró los estudios quechuas.

Analícemos ahora un ejemplo más de pretérito y otro de futuro:

(5)

<i>Riku-</i>	<i>sqa</i>	<i>-y</i>	<i>runa-</i>	<i>-kta</i>	<i>-n</i>	<i>riku-</i>	<i>-pu</i>	<i>-ni</i>
ver	PPAS	1ªSUJ	hombre	ACUS	VAL	ver	-REGR	1ªSUJ

'Al hombre, en verdad, que yo había visto, he ido a ver'

(6)

<i>Iñi-</i>	<i>-n[q]a</i>	<i>-yki-</i>	<i>ta</i>	<i>yacha-</i>	<i>-chi</i>	<i>-sqa</i>	<i>-yki</i>
creer	PFUT	2ªSUJ	ACUS	saber	CAUS	FUT	2ªSUJ-1ªOBJ

'Lo que tú tienes que creer, yo te lo enseñaré'

En ellos se observa que el sintagma complejo en *-[k]ta*, alberga una forma de relativo que en el caso de *rikusqay* figura como complemento adjetivo de *runa*, sustantivado previamente mediante *-y* y después adjunto como se desprende de su construcción estructural: *rikuy* (V) > *rikusqa* (A) > *rikusqay* (S). En el último caso se trata directamente de una sustantivación sin apoyo de sustantivo alguno, que es tenida estrictamente por una transformación estructural en que *iñiy* (V) > *iñina* (A) > *iñinayki* (S), la cual está en acusativo por hacer la función OD de *yachachiy* 'saber'. Son dos formas de sintaxis totalmente diferente, por tanto, pero que se presentan juntas porque ambas se asimilan al relativo y lo hacen por el paso intermedio de una adjetivación.

Además de los relativos antedichos, AR alude a los relativos siguientes:

3) Relativos oblicuos. Son aquéllos que refieren a casos diferentes del nominativo, aunque los completivos (caso *-ta*) aparecen incluidos en el apartado anterior. Son, pues, los de genitivo (con *-yuq*), los de dativo (con *-paq*), los de acusativo (con *-ta*), los de ablativo (con distintas terminaciones, según los distintos ablativos quechuas: ab-lativo *-manta*, lo-cativo *-pi*, etc.). Ejemplos:

(7)  
*Kay wasi- yuq<sup>1</sup> runa- -n hamu- -n*  
 esta casa POSES hombre VAL venir 3<sup>a</sup>  
 'El hombre, en verdad, cuya casa es esta, viene'

(8)  
*Tiya- -sqa -yki wasi- -pi -n tiya- -rqa -ni<sup>2</sup>*  
 vivir PPAS 2<sup>a</sup> casa LOC VAL vivir PTO 1<sup>a</sup>  
 'Viví en en la casa en la que tú viviste'

(9)  
*K'iri- -cha -ku -sqa -yki rumi- -wan -mi*  
 herir CAUS REFL PPAS 2<sup>a</sup> piedra INSTR VAL  
*ñuqa- -pas k'iri- -cha -ku -rqa -ni*  
 yo ADIT herir CAUS REFL PTO 1<sup>a</sup>  
 'En verdad que con la piedra que tú te habías herido, me herí yo también'

La única salvedad que cabe poner a la descripción de AR es la indistinción entre las formas adjetivas complejas, como las anteriores, y las sustantivas complejas, como (6), que también aparecen en la descripción y que constituyen formas sintéticas en que el adjetivo aparece definitivamente transformado a sustantivo mediante la terminación de caso.

<sup>1</sup> Este sufijo posesivo, derivado del interiorativo *-y[k]u* más el agentivo *-q*, se estima ahora, tanto como entonces, una forma sintética que no actúa como marcador de caso, aunque pueda traducirse por el genitivo posesivo «cuyo».

<sup>2</sup> El autor ofrece una versión alternativa de carácter apositivo: *May wasipin tiyarqanki, chaypin tiyarqani*, cuyo significado literal es: 'En la casa en donde viviste, [en] allí, en verdad, viví yo'. Obsérvese la presencia de los dos locativos correlativos en *-pi*.

4) Relativos de consecuente. En base al tratamiento del tema por parte de ST, AR nos recuerda el modo de explicar los relativos con antecedente *kay*, *chay* y *kikin*. El ejemplo *Iesu Christo paypa churinmampas, caymi Espiritu Sanctomanta runa tucurqan* 'Y [creo] en Jesu Christo, [que es] su vnico hijo, el qual fue concebido por el Espíritu Sancto' muestra las posibilidades de la aposición, que sólo formaría supuestos relativos partiendo de dos premisas controvertidas: 1) la confusión de la anáfora *kay* 'este' con el relativo estricto y 2) la creencia de que la traducción a otra lengua, que exige en este caso construcción relativa, hace sin más que se igualen. Una tercera inexactitud, propiciada también por la relativa indistinción adjetivo / sustantivo en quechua, es que formas como la siguiente, con adjetivo transformado, se consideren relativas:

(10)  
*Huq- -ni -yki*  
 uno ESTR 2<sup>a</sup>  
 'Uno de vosotros'

La razón de llamarlas oraciones de consecuente, en este caso, es la no presencia de un antecedente explícito en la oración.

5) En último lugar, AR trata los relativos de accidente, que se suplen por las partículas *chhika* 'pedazo, porción', *hina* 'así'. Tal es el caso de:

(11)  
*Ñuqa- -n rit'i hina yuraq ka- -ni*  
 yo VAL nieve así blanco ser 1<sup>a</sup>  
 'Yo, en verdad, soy blanco como la nieve' (lit.: 'yo [que soy] como la nieve, soy blanco')

(12)  
*May chhika- -n -mi ñawi- -yki*  
 cual porción VAL VAL ojos 2<sup>a</sup>  
*chay chhika- -n -taq -mi rinri- -yki -pas*  
 eso porción VAL CONTR VAL orejas 2<sup>a</sup> ADIT  
 'Tantos cuantos son tus ojos son tus orejas'.

La extensión de aquello que se tenía por relativo en el Renacimiento y lo que se considera más restrictivamente como tal ahora no coinciden. Aquí se siguen de cerca, también extensivamente, las gramáticas latinas en sus aspectos más formales. Alvares (1572) en su tratamiento del pronombre relativo latino (ff. 9v-10) señala cómo los distintos gramáticos latinos fueron incorporando diversos pronombres a este conjunto y cómo algunos autores los consideraban más bien entre los nombres. Autores como Probo, Diomedes, Donato, Servio abundan en su valor pronominal, aunque Varrón se sale de la doctrina común para incorporarlos al conjunto de los comodines (*prouocabulum* 'provocablo') de carácter finito (de los nombres propios) o infinito (de los comunes). Entre estos pronombres no sólo están *qui*, *quc*, *quod*, sino también *quantus*, *tantus*, *qualis*, *talis* (de Probo), *cuius* (de Diomedes), *tot...quot* (de Donato), etc., de modo que las glosas latinas de los ejemplos quechuas antedichos los recogen sin excepción. Por ejemplo (12), que no se

glosa en castellano sino en latín, es *Tot sunt oculi tui gout aures*. Otras formas pronominales compuestas como *quisque*, demostrativas como *iste*, indefinidas como *alius* 'otro entre varios', *alter* 'otro entre dos' o *reliquus* 'los demás' (en quechua *wakin*) se incorporan también al conjunto descriptivo, a la hora de entender y clasificar los relativos en quechua:

- (13)  
*Waki-*            *-n*            *-ni*            *-nchiq*  
 los demás    VAL        ESTR        1ªPL-INCL  
 'Los demás de nosotros' = 'algunos de nosotros'

Si bien Nebrija, en su *Gramática* (1492, cap. II), alude a las diferentes clases de relativos: de sustancia por referirse a un sustantivo (*quien*) y de accidente por hacerlo a un adjetivo (*tal, tanto*), es la tradición latina en todo su desarrollo la que sirve por igual no sólo a la gramática castellana, sino a la del quechua y a la de la mayoría de las lenguas indígenas de América. Todo el grueso de esta doctrina se ha venido llamando Gramática Tradicional, que es la que como paradigma aplican con rigor y exactitud los gramáticos de las lenguas europeas y la que se extiende prácticamente de este modo hasta la segunda mitad del siglo XX. Respecto a las lenguas indígenas, tras la luminaria inicial de ST, es la escuela de Lima (AR) la que consigue configurar este fenómeno del relativo tanto en quechua como en aimara. Tan es así, que la más brillante de todas las escuelas de lenguas indígenas de América del Sur, la Escuela de Juli, la que dio las mejores gramáticas del quechua y el aimara y también del mapuche y del guaraní, a partir de 1603, no logró superar a aquélla en diversificación por lo que al relativo se refiere, aunque termina de configurarlo. Diego González Holguín –GH a partir de ahora– dado lo monumental de su obra, hace aflorar por doquier el tema de los relativos y trata de forma exhaustiva todos y cada uno de los compuestos latinos y de su correspondencia con el quechua, profundizando teóricamente en la descripción del fenómeno, y separando cualitativamente los diversos fenómenos. A nivel descriptivo, GH distingue tres tipos de relación entre el adjetivo y el sustantivo:

1) El adjetivo se une íntimamente al sustantivo anteponiéndosele y forma un sintagma complejo: *sinchi runa* 'hombre fuerte'.

2) El sustantivo por vía de «construcción o régimen» se une a otro sustantivo que lo rige. La rección se produce en genitivo: *huasi-p punku-n* 'la puerta de la casa' (lit.: casa-de puerta-su), la cuál admite alguna partícula intermedia como en *hanac pachappas cay pachappas ruraquen* 'hazedor del cielo y la tierra', en que se introduce el aditivo *-pas* 'también' tras el genitivo *-p* (hoy *-q*).

3) Un sustantivo antepuesto, generalmente de materia, se une directamente a otro pospuesto y entonces ejerce de adjetivo directamente, trasladando el problema al apartado 1): *cullqui aquilla* 'vaso de plata' (lit. plata vaso).

Una nueva relación, establecida como en 2) entre dos sustantivos, es aquélla en que los dos núcleos están en «aposición», sin que se refieran a dos cosas diferentes del mundo externo («cuando uno se pone para declarar a otro») como en *Iesu Christo Dios* en «Diospa churin, Iesu Christo Dios 'Jesucristo Dios, que es hijo de Dios'» (f. 4r). En este caso el sustantivo no se adjetiva –señala GH– y ello –añadimos nosotros– pese a que la



traducción que ofrece es una oración de relativo: los dos fenómenos, construcción genuina y traducción, habían quedado separados.<sup>3</sup>

La anterior no es meramente una impresión mía, sino que acto seguido (lib. I, cap. III: de la declinación de los participios adjetivados) GH presenta las formas de declinación con participios como en *Hanac pacha cay pacha rurac Dios* 'Dios que hizo cielos y tierra', cuyo análisis es como sigue:

(14)

<i>Hanaq</i>	<i>pacha</i>	<i>cay</i>	<i>pacha</i>	<i>rura-</i>	<i>-q</i>	<i>Diyus,</i>
arriba	mundo	este	mundo	hacer	AG	Dios

en que *-q* es el agente que construye adjetivos activos en quechua (modelo 1), o bien construcciones de régimen como *Hanac pachap ruraquen* (o *ruracnin*)<sup>4</sup> 'El hazedor de los cielos' (modelo 2):

(15)

<i>Hanaq</i>	<i>pacha</i>	<i>-q</i>	<i>rura-</i>	<i>-qi</i>	<i>-n</i>
arriba	mundo	GEN	hacer	AG	3 <sup>a</sup>

'De los cielos su Hacedor'

En efecto, cuando GH aborda el tema de los sustantivos genitivizados, que suelen traducirse por frases relativas a español, deja de lado el problema de estos, dado que no se rebasa el campo de la categorización sustantiva, como en: *runap* (hoy *runaq: runa* 'hombre', *-q 'GEN'*) 'lo que es del hombre', existiendo en quechua sobredeclinación acumulada como en *runapapninhuan* 'Las cosas que son del hombre', cuyo análisis es:

(16)

<i>Runa-</i>	<i>-paq</i>	<i>-ni</i>	<i>-n</i>	<i>-wan,</i>
hombre	BENEF	ESTR	3 <sup>a</sup>	INSTR

en que el benefactivo queda subsumido en la sustantivación mediante la tercera persona *-n*, sustantivadora, sustantivo complejo declinado en instrumental *-wan*, cuyo equivalente exacto en español es 'con lo que es para el hombre'. De hecho, GH niega incluso que los sustantivos posesivizados, acabados en *-yuq*, sean adjetivos: *qullqiyuq* 'el que tiene plata' (*qullqi* 'plata', *-yuq* 'POSES'), criticando con ello la decisión de incluirlos entre los relativos por parte de los gramáticos de la Escuela de Lima (ej. 7).

En GH hay que ir directamente a los pronombres relativos (lib. I, cap. VI. 4) para descubrir el meollo de la construcción sintáctica correspondiente. Distingue *pi* 'quien' para

<sup>3</sup> En *Pedro huaccha*, que podría equivaler por la traducción (Pedro 'el pobre') a la secuencia S + A, GH habla también, directamente, de aposición. Y lo mismo sucede en el caso en que tenemos Pron. + S, en que se invierten los términos: *cam yayay* 'tú que eres mi padre' (*cam* 'tú', *yaya* 'padre' -y '1<sup>o</sup>').

<sup>4</sup> *Rura-q-ni-n*, con el estribo eufónico *-ni*, responde al mismo esquema.

personas, *yma* 'que' para cosas y *maycan* 'cual, cualquier' común a todos, sin añadir novedad práctica alguna al tratamiento quechua. Especulativamente, en cambio, abre la posibilidad a un tratamiento más amplio al indicar lo «difícil [que] es averiguar en esta lengua cuales sean adjetivos y substantivos, porque un mismo nombre lo suele ser todo» (f. 13r). De ahí que al tratar el tema de la adjetivación de los pronombres (*ñoca cinchi* 'yo fuerte, yo que soy fuerte') como el de la composición del pronombre con el participio (*munascay* 'lo amado de mí', *munascayqui* 'lo amado de ti', f. 18r) da de hecho pistas para tratar teóricamente en quechua el fenómeno de la relativización.

Pero es en el capítulo concreto que versa sobre «las oraciones relativas» (lib. III, cap. IX, X y principalmente XI; ff. 128–132) donde nos encontramos con todas las aportaciones de interés y las consecuentes acotaciones de campo. Como era de suponer, busca ante todo las correspondencias morfológicas entre el latín, el español y el quechua del tipo de las que van a continuación:

QUIS	<i>pim / pillam</i>	quien
QUISNAM	<i>pich / pillach</i>	quienquiera
QUIDAM	<i>huc / hucca</i>	uno / el uno
QUISQUE	<i>pipas / pillapas</i>	cualquiera
UNUSQUISQUE	<i>hucpipas / hucpillapas</i>	uno cualquiera
QUILIBET	<i>pi munascapas</i>	qual / quienquiera que
[...]		
QUID	<i>yma / ymalla</i>	que cosa
QUIDQUID	<i>ymapas / ymallapas</i>	qualquiera cosa
QUODCUMQUE	<i>ymapas / haycapas</i>	qualquiera cosa que
QUALECUMQUE	<i>maycan imapas</i>	qualquier[a] cosa de qualquier modo o manera
[...]		
QUALIS	<i>maycan / maycallam</i>	qual persona o qual cosa
QUALISNAM	<i>maycancha</i>	no se qual
QUALISQUISQUE	<i>maycanpas</i>	qualquiera
[...]		

Posteriormente señala los tipos de oraciones de relativo encontradas, «las cuales se hacen por los relatiuos o por verbo; ya con nombres relatiuos ya sin ellos» (f. 131r), que son:

- 1) «Todos los participios de su naturaleza y propria significacion son relatiuos» (*ibíd.*)
- 2) «Por los verbos» (*ibíd.*), que es manera más «galana».

3) «Con los nombres relatiuos (*pi, yma, maycan...*)» (*ibíd.*). Esta manera es común a las dos primeras con lo que «no ay más de dos maneras de relaciones, o por participios, o por verbos, porque los nombres relatiuos no hazen oraciones por si [...] sino allegandose a vno de estos dos» (*ibíd.*).

Así tenemos del primer modo:

*Diospa gracianta chazquicunanpac camaricuc runaca, chayca usachicunca* 'el que se dispusiere para recibir la gracia de dios la alcançará', pudiéndose también formar con *pi*: *Diospa graciampac pi camaricuc runaca* 'el hombre que se dispone a la gracia'. Veamos el análisis parcial:

(17)

<i>Diyus</i>	<i>-pa</i>	<i>gracia</i>	<i>-n</i>	<i>-ta</i>	<i>chaski-</i>	<i>-ku-</i>	<i>na</i>	<i>-n</i>	<i>-paq</i>
Dios	GEN	gracia	3 <sup>a</sup>	ACUS	recibir	REFL	FUT	3 <sup>a</sup>	BENEF
<i>kama-</i>	<i>-ri</i>	<i>-ku-</i>	<i>-q</i>	<i>runa-</i>	<i>-qa</i>				
mandar	INC	REFL	AG	hombre	TÓP				

'En cuanto al hombre que se dispone a recibir la gracia de Dios'

(18)

<i>Diyus</i>	<i>-pa</i>	<i>gracia</i>	<i>-n</i>	<i>-paq</i>	<i>pi</i>
Dios	GEN	gracia	3 <sup>a</sup>	BENEF	quien
<i>kama-</i>	<i>-ri</i>	<i>-ku-</i>	<i>-q</i>	<i>runa-</i>	<i>-qa</i>
mandar	INC	REFL	AG	hombre	TÓP

'En cuanto al hombre, el cual se dispone para la gracia de Dios'

Con ello hemos entrado en la división, ya clásica en quechua, entre el adjetivo verbal que forma relativos y la verdadera aposición marcada mediante la adjunción de *pi* (como en latín *qui se pręparat* o *is qui se pręparat*).

Eliminado el sustantivo que sirve de apoyo al adjetivo, tenemos los relativos con verbo como *Diospa gracionpa pipas camaricun*, cuyo análisis es el que sigue:

(19)

<i>Diyus</i>	<i>-pa</i>	<i>gracia</i>	<i>-n</i>	<i>-paq</i>	<i>pi</i>	<i>-pas</i>	<i>kama-</i>	<i>-ri-</i>	<i>-ku</i>	<i>-n,</i>
Dios	GEN	gracia	3 <sup>a</sup>	ACUS	quien	INDEF	mandar	INC	REFL	3 <sup>a</sup>

'Quienquiera [que] se prepara para la gracia de Dios'

O las construcciones con el tópicico *-qa*, antecedido del demostrativo *chay* 'este', etc., como en *Diospa gracionpac camaricun chay runaca* 'en cuanto a este hombre [que] se prepara para la gracia de Dios' o bien *Diospa gracionpac camaricun chayca* 'en cuanto a este [que] se prepara para la gracia de Dios' en que la elipsis no obsta para la consideración de una oración relativa intrínseca. La dificultad estriba en que se incumple la norma del adjetivo, por un lado, y en que la construcción es más bien, la de una subordinada bímembre, no incrustada, de significación plural, a tenor del contexto. Así las dos formas de abajo, se pueden traducir tanto por una oración de relativo como por una subordinada, temporal, causal o condicional:

(20) *Diyuspa gracionpaq kamarikun chay runaqa, usachikuntaqmi*

'El hombre que se dispone // Cuando el hombre se dispone / Porque el hombre se dispone / Si el hombre se dispone a la gracia de dios, la alcanzará'.

(21) *Diyuspa gracionpaq kamarikun chayqa, usachikuntaqmi*

'El que se dispone // Cuando se dispone / Porque se dispone / Si [alguien] se dispone a la gracia de Dios, la alcanzará'.

Es precisamente la partícula tópicica *-qa* la que hace de frontera y la que incide en la posterior consideración de la bipolaridad oracional encontrada. Como GH reconoce, otras partículas como *-si*, *-mi*, etc. también servirían al efecto. El avance o acotación del problema, como hemos visto con cierto pormenor, ha proseguido con GH, pero el conocimiento global de las estructuras de relativo requería aún futuros esclarecimientos.

## 2. El desarrollo actual y los antecedentes misioneros

En los últimos desarrollos de la lingüística, el relativo ha tenido un fuerte protagonismo. Sin entrar en detalles estrictamente monográficos, el estructuralismo ha insistido en la distinción entre la oración de relativo restrictiva y la no restrictiva, o lo que es lo mismo, en la acotación de la referencia del SN correspondiente: *La mujer que es joven viste más desenfadadamente*, pero *La mujer, que era joven, salió corriendo del lugar*, aspecto que no había sido tenido en cuenta en los estudios quechuas de los misioneros. Sólo desde una perspectiva pragmática, y por tanto del uso, cabe aproximarse a este asunto, por lo que no extraña que los misioneros, que remitían constantemente a él para no ser prolijos, dejaran de lado la distinción. Por otro lado, dado que el artículo no existía en quechua y que ésta es la categoría básica de reconocimiento de la referencia, las dificultades se acrecentaban. No obstante, el constante recurso a las «partículas de ornato» o «de elegancia» por parte de los gramáticos quechuas de los siglos XVI al XVIII, como el tópico *-qa*, el evidencial *-mi*, el conjetural *-chá*, el reportativo *-si*, pudo haber propiciado este análisis, aunque fue la asignatura pendiente de los misioneros, que no observaron que bajo los efectos retóricos de estos u otros enclíticos, se escondían fenómenos pragmáticos de muy profundo calado. No obstante, hay aproximaciones cuidadas a los mismos que nos proporciona tanto GH como Diego de Torres Rubio (1619) –desde ahora TR. El primero, pese a las dificultades señaladas, recurre con insistencia a *-mi* y a *-qa*, a la hora de explicar de los relativos:

Digo que vna misma voz puede significar dos cosas en diferente composicion, y hazerse de interrogatiua relatiua porque aqui no pregunta sino haze officio de relatiuo, y la composicion y señal de que (pi) no es interrogatiuo, sino que se muda en relatiuo es la (ca, y chayca) que ha de hauer en cada oracion relatiua, y quando la ay ya pi, o yma se haze relatiuo. Yten los interrogatiuos no se hallan sin (m) o (mi) que es su señal, y aqui quando (pi) es relatiuo no puede tener (m) ni mi (131v).

TR se centra sobre todo en *-qa* y el compuesto *chayqa*, cuando comenta que los relativos se hacen por los tres participios de presente, pasado y futuro (*-sqa*, *-q* y *-na*) o por los tiempos verbales correspondientes, comentando respectivamente:

añadiendoles esta particula ca, que es la que hace la relacion, á la qual lia [sic] de responder inmediatamente este pronombre chaycca (fol. 32v) / añadiendo al verbo la dicha particula cca, a la qual le ha de corresponder inmediatamente el pronombre [c]haycca (f. 33r).<sup>5</sup>

Pero lo hace sin penetrar en el ámbito de la referencia de los sintagmas involucrados. Pese a todo, esta no sería la solución ya que el uso de *-qa* no garantiza la genericidad o especificidad del relativo. Así «sermon vyariscayquitaca villahuay, quentame el sermon que has oydo» que exige *-qa* según GH (f. 132r), forma una oración restrictiva, mientras que los demás ejemplos que aporta se mantienen, con la misma partícula, en la genericidad no restrictiva y significan «el que, la que». De igual modo, cuando la partícula acompaña

<sup>5</sup> Así se dirá, en efecto –sigo la ortografía del original–: *runa Diospa acllascancca chaecca hanacpachaman rinccan / Diospa acllascan runacca hanacpachaman rinccan* ‘el hombre escogido de Dios irá al Cielo’ (con participios) o *ttanta micuchcanicca, chaycca yuracmi* ‘el pan que estoy comiendo es blanco’ (con verbos).

al demostrativo *chay* «ese» como en *chayqa*, *chaymi*, *chaysi*, *chayta*, etc. se hace «conforme al sentido» (f. 132v), sin que éste se precise con exactitud por parte de GH en el desarrollo temático. He aquí, pues, que queda una asignatura de importancia pendiente en la descripción del relativo por parte de los gramáticos misioneros del quechua.<sup>6</sup>

Por otro lado, en el ámbito de la gramática relacional, el descubrimiento de Keenan (1972, Keenan & Comrie 1977) de la escala de accesibilidad al relativo cuyo orden universal es: sujeto > objeto directo > objeto indirecto > objeto preposicional > objeto posesivo > objeto comparativo, vino a revolucionar desde entonces los estudios sobre los relativos quechuas (Weber 1976, 1983). Casi nada de esto era previsible en la teoría lingüística del Renacimiento. La discusión se centra hoy principalmente en la delimitación del terminativo *-sqa* y el prospectivo *-na*, que difieren del activo *-q*: éste se mantiene más bien al margen del tiempo, manifestando en su caso un aspecto durativo o puntual a tenor de la semántica del verbo. Por otro lado, se debate la existencia o no de relativos con participio de presente agente en *-q* fuera de la posición del sujeto (Costa 1972, Weber 1976, Lefebvre & Muysken 1982), pero los autores misioneros que hacen una distinción estricta entre el infinitivo o nombre verbal *-y* y los sufijos adjetivales, no tienen en principio demasiada conciencia de estos fenómenos. Pero es algo más que la intuición lo que lleva a un autor algo más tardío, IRMO (1648) –que responde al nombre del cura cuzqueño Iván Roxo Mexía y Ocón– a proponer soluciones sorprendentes mediante el cotejo sistemático de tres lenguas: latín, español y quechua. Resumiendo la postura de hoy en día, la estructura de los sufijos nominalizadores,<sup>7</sup> que proporcionan adjetivos y forman relativos en quechua, sería la siguiente:

-sqa	-na	-y
-q		

Lo que contrasta con Calvo Pérez (1993, 295):

	PRETÉRITO	PRESENTE	FUTURO	
NOMBRE/VERBO	-y (atemporal positivo)			
VERBO → NOMBRE	-sqa	-q	-na	
NOMBRE-VERBO	-spa		-	1 S
	-qti			1 J.

<sup>6</sup> Es precisamente una de las partículas de ornato, el limitativo *-lla*, la que influye directamente en la acotación citada. Así: *Karu tiyaq yachaqkunalla qhipayukunku* '[sólo] los alumnos que vivían lejos se retrasaron' / *Karu tiyaq yachaqkuna qhipayukunku* 'los alumnos, que vivían lejos, se retrasaron'. Los lingüistas actuales, puesto que se dedican casi exclusivamente a las relativas especificativas (primer tipo), dejan de lado las explicativas (segundo tipo). GH, que alude a las funciones expresivas de *-lla*, señala que significa 'solamente' «como *runalla* solo el hombre» (f. 106v), pero no aplica este conocimiento a la discriminación referencial del relativo, pues en el capítulo correspondiente (IX del libro III) apenas si comenta que «en todos los compuestos de (pi) y (yma) entra (lla) y las aumenta casi sin significación» (f. 129r).

<sup>7</sup> Autores como Costa (1972) o Snow (1973) asumen que la relativización en quechua implica nominalización. Calvo (1993), también, excepto en los casos en que se mantiene la forma aposicional en que hay un predominio del nombre sustantivo sobre el nombre adjetivo (tan próximos en quechua). Esta parece ser también la postura de los misioneros, sobre todo la de GH, que habla frecuentemente de aposición (f. 6r, etc.).

en que prefería la proyección extralingüística del tiempo en tres dimensiones aspectuales internas y se cotejaba con la sintáctica: la presencia de un solo sujeto para los casos de *-spa* y, eventualmente, de *-qti* y la expandida del obviativo para casos de no coincidencia de sujeto (también con *-qti*). Los autores generativistas prefieren generalmente separar *-q* de las demás formas nominalizadoras, pero reconocen al tiempo que hay excepciones como en *Warma Husichawan rimaqwan / Husichawan rimaq warmawan pukllarani* 'jugué con el muchacho con quien habla / que habla con Pepito', donde se desarrolla un sujeto intersubstancial oblicuo o en *[payta] asiqta uyarini* 'le oí [a él] riéndose', en que hay implicado un objeto directo calificado aposicionalmente en el ámbito de un verbo de percepción; o bien en algunos ejemplos de mi corpus (Calvo Pérez en pr.):

- (22) *Uruwachiqta wakata apashani* 'estoy llevando <a que la coja el toro> a la vaca que está en celo'
- (23) *Ñuqaqa payta paqarin tiyaqta kachisqa* 'yo a ése lo dejo sentado <en el baile> mañana'
- (24) *Suwashaqta tarirunku, hinaspa paywan tukupunku* 'han cogido al que estaba robando y por eso lo han linchado'
- (25) *Wañuchiya riqsichinku warmi rutuna[ta] hap'ishaqta hina* 'simbolizan a la muerte como una mujer con una guadaña en la mano'
- (26) *Karrupi sini qhawakuqman risaq* 'iré al autocine' (lit. 'hacia el sitio en que se ve el cine en carro')
- (27) *Mana kaypi kaqkunata manan ninichu* 'no me gusta mentar [= no miento] a los ausentes [= a los que no están aquí]'
- (28) *Manan chaskinichu huqmanta rimakuqta* 'no recibo <en casa> a los que difaman a otros'
- (29) *Arkiruqa llapan piluta chayaqta hark'aran* 'el meta paró todas las pelotas que le llegaron'
- (30) *Warmakuna armakuq rirqanku llaqta sispa puriq mayupi* 'los muchachos iban a bañarse al río, que pasa cerca de la ciudad'.<sup>8</sup>

Los autores clásicos, los del Renacimiento naturalmente, no sólo distinguieron la diferencia de formas para la coincidencia / discrepancia de sujetos (lo que AR llama «supuestos», f. 11v), sino que en ocasiones supieron aproximarse al problema diferencial de *-q* (con ortografía <cc>) frente a los demás adjetivos verbales. IRMO, que dedica un espacio importante al tema del relativo (ff. 41-48), percibe, creo que con meridiana claridad, este problema:

Todas las vezes que el relatiuo *qui* es nominatiuo, como el que, la que, lo que, siempre se hace la oracion por el participio de presente, aunque sea el romance de preterito, futuro o circunloquio del qualquiera modo indicatiuo o subjuntiuo (f. 44r)<sup>9</sup> / Cuando el relatiuo

<sup>8</sup> Ello no es óbice para que aceptemos que es la calificación del sujeto la que acapara la mayoría de los ejemplos existentes, sobre todo si se dan en cascada, como este ejemplo de Soto que cita Wölck (45): «*chakrapi wiñaq sara(ta) mikuq wallpa(ta) suwaq warmatam rikurqa* 'vio al muchacho que se robó la gallina que había comido el maíz que crece en la chacra'» dicho con «desparramamiento» a la izquierda.

<sup>9</sup> Pese a la mala conservación del original (f. 44v), reconstruimos uno de los ejemplos tomado del Evangelio de Lucas 2, 18: «*Omnēs qui audierunt, mirati sunt*. 1 Todos 2 los que oyeron 3 se admiraron / 1 Hinantin 2 uyariēcuna 3 utirayarccan».

*qui* es acusatiuo, o caso de verbo, se haze la oracion en la lengua por el participio en *scca* del verbo a quien se junta de qualquier tiempo y modo que sea el romance (45r)<sup>10</sup> / Se aduertida que los tiempos de futuro, donde el relatiuo *qui* es acusatiuo, se puede hazer con la misma propiedad por el participio de futuro en *ncca* [hoy -na] f 46r).<sup>11</sup>

Abundando en lo anterior, IRMO recapitula después en su «suplemento al participio» (f. 46r-v) y hace de nuevo hincapié en lo dicho.<sup>12</sup> Por diversas razones, el análisis en profundidad de esta obra, cuyo objetivo básico es la traducción de la Biblia al quechua, nos depara más de una sorpresa sobre las categorías de esta lengua andina, siempre con el criterio, intuido por mí, de que tales observaciones no pueden haberse hecho si no es aplicando rigurosamente el método experimental (estructural) y no sólo haciendo uso del mecanismo distribucional que IRMO exhibe a lo largo de toda la obra.

La Gramática Generativa, globalmente considerada, explotó enseguida una de las primeras transformaciones que llevarían de la estructura profunda oracional (*La mujer es joven*) a la adjunción adjetiva (*La mujer joven / La joven mujer*), pasando por el estadio intermedio de la relativización (*La mujer que es joven*). Las cosas fueron así a partir de 1960 como consecuencia de las regularidades transformacionales observadas en este proceso. Nada de esto tenía tampoco antecedentes explícitos en el tratamiento del relativo quechua, si bien los misioneros, siguiendo la tradición latina, hacen la oportuna distinción entre las oraciones relativas y las funciones diferenciales de sustantivo y adjetivo, asociándolas debidamente entre sí. De hecho la Gramática Tradicional y luego la Estructural o Funcional se debaten entre la descripción de los relativos / interrogativos en sí mismos y el análisis de la función que han de desempeñar después en la oración (Gili Gaya, 1973, Alarcos 1994; para el quechua Wölk, 1987<sup>13</sup>).

Por otra parte, el desarrollo de la deixis y el paralelismo establecido entre ella y otras muchas categorías gramaticales por la Pragmática Topológico-Natural (Calvo Pérez,

<sup>10</sup> Por ejemplo, del Evangelio de Lucas 11, 27 (f. 45v): «*Beatus venter, qui te portavit, et ubera, quae suxisti*. 1 Bienaventurado 2 el vientre 3 que te tuvo en sí 4 y 5 los pechos 6 que mamaste / 3 aparicñijqui 2 huicça 5 ñuñu 6 ñuñusccayquicuna 4 pas 1 añay munayllam».

<sup>11</sup> Y añade ejemplos evidentes de nuevo como éste del Evangelio de Mateo 20, 22 (f. 46r): «*Potestis bibere calicem, quem ego bibiturus sum?* 1 Podéis 2 beber 3 el cáliz 4 que yo tengo que beber? / 3 calis 4 uppiancayta (o 4 uppianaayta) 2 uppiayta 1 atipanquichichu».

<sup>12</sup> Habríamos esperado que IRMO asociara el desarrollo del participio en *-q* al clasema de los sintagmas implicados en la concordancia con él, como lo hace al distinguir los pronombres relativos *pi* y *may* (para personas) de *ima* (para cosas). Pudo ser una omisión o bien la duda que esta distribución genera al respecto. Para Costa (1972: 71) «in a relative clause [with *-q*] the noun referred to need not be animate» como en *puriq mayupi* “en el río que discurre»; para Weber (1983: 31-33), en cambio, en estos casos la estructura no es sino en apariencia la de una frase frase nominal relativizada. Parece entonces que *-q* es siempre un sufijo Agentivo, pero la experiencia demuestra que no es así (al margen de su comportamiento como Genitivo *mamaykiq wasin* ‘la casa de tu madre’). Para mí (*ND* en prep.), *-q* abarca también al Experimentador y al Locativo, y al Instrumental (como *-nte* en español: *amante / saliente / cortante*), por el que se traduce también, y, por supuesto, al más activo, al Agentivo o Instrumental (como *-dor* en español: *matador / picadora*). Hay casos, no obstante, en que *-q* es una forma anquilosada del pasado o invoca un comportamiento al margen de la voluntad: *sumaq* ‘hermoso’, *llasa-q* ‘pesado’, *illa-q* ‘brillante’.

<sup>13</sup> Este último dice para la lengua andina: «Aunque el quechua no ha tenido un pronombre relativo, que sería necesario para la conexión de una verdadera frase verbal relativa a una constituyente de la oración principal, tenía desde luego la posibilidad de emplear su pronombre interrogativo *pi* ‘quien’ para la introducción relativa demostrativa, igual que el castellano, pero con algún sufijo dubitativo, como en el ejemplo tomado de Middendorf: *Pichá mana ‘kepayta munanchu chaika ripuchun* ‘Quien (= *pichá*) no quiere quedarse (este = *chaika*) puede regresar» (Wölk, 1987: 90).

1993 y 1994) viene a correlacionar los pronombres quechuas *pi* 'quien', *ima* 'que' y *may* 'cuál' no sólo con los rasgos de persona o cosa, sino con el variable alejamiento cognitivo del eje de coordenadas deícticas (López García, 1994). De ahí la eficaz presencia del deíctico neutralizador de distancias, *chay* 'ese' en las estructuras oracionales quechuas. Es decir, que si bien los misioneros no determinaron los relativos en todo su rigor, sí supieron tener la intuición debida para no alejarse del camino y abrir posibilidades a los estudiosos futuros.

Me serviré de esta última afirmación para hacer constar que muchas de las clasificaciones que hacen hoy los lingüistas del quechua estaban ya de hecho –latentes o patentes– en los estudios misioneros. También las dudas que ahora mismo se suscitan. Por ejemplo, el generativista Weber (1976) clasifica los distintos tipos de relativización del siguiente modo:

1. Relativización por yuxtaposición. El verbo subordinado relativo lleva los mismos sufijos de tiempo y persona que cualquier verbo no subordinado (*runa maqa-šku-šu-nki čay čiki-nki* 'odías al hombre que te ha pegado', para *maqa-* 'pegar' y *čiki-* 'odiar'; lit.: 'hombre te.ha.pegado este odias').

2. Relativización con pronombre interrogativo (*mana rika-ška-: -ču pi maqa-šku-šu-nki* 'no he visto al que te pegó'; lit.: 'no he visto quien te.pegó').

3. Relativización básica (*rika-ška-: qu-šu-na-ykita* 'he visto lo que te va a dar'; lit.: 'he visto la.cosa.que.te.va.a.dar', con el sufijo nominal *-yki* en vez del verbal *-nki*). A este grupo se añadiría la secuencia A + S, cuando A es un adjetivo verbal (*čayraq čayamu-sqa runakunata wakyamuy* 'llama a la gente que acaba de llegar'; lit.: 'al.instante llegados a.los.hombres ve.a.llamar').

4. Relativización con *chay*<sup>14</sup> (*may-pa-mi čiri-n ka-š(q)a čay-lla-pa muru-paku-n* 'solamente siembran donde haya sido fertilizado'; lit.: 'en.donde fertilizado haya.sido en.esto.nomás siembran').

Permítaseme un comentario anecdótico que serviría para evaluar globalmente la aportación misionera: la lectura detallada de GH daría también pie para adoptar de inmediato la relativización apuntada en 4. Las demás también aparecen discutidas, sin excepción, en la bibliografía misionera tal y como vimos en la primera parte de este ensayo.

Por su parte, Lefebvre & Muysken (1982) distinguen dos tipos mayores de frases relativas en quechua:

1. Nominalizadas. El verbo se hace adjetivo verbal para poder estar subordinado o para funcionar como adjetivo junto a un nombre (*riku-sqa-y warm-a-qa hamu-nqa* 'la chica que vi vendrá'; lit.: 'vista.por.mí en.cuanto.a.la.chica vendrá'). La frase nominalizada, entre otras variaciones, puede sufrir incorporación del relativo al conjunto nominal (*warma rikus-sqa-y-ta-qa hamu-nqa* 'la chica que vi vendrá'; lit.: 'chica en.cuanto.a.la.vis-ta.por.mí vendrá').

2. No nominalizadas.

2.1. El verbo como tal se halla en una cláusula subordinada, la cual se reconoce por el pronombre relativo (*riku-ša-ni warmi-ta, pi-n hamu-n* 'estoy viendo a la mujer, quien ha venido'), por algún demostrativo apuesto (*warmi hamu- ša-n čay-ta, čay-ta-puni rikuni* 'he visto a la mujer que viene'; lit.: 'la.mujer está.viniendo esto, esto.verdaderamente

<sup>14</sup> Presente en un apéndice, añadido posteriormente a la redacción del ensayo.



he.visto’), por el tópico (*warmi-ta riku-ni čay-qa, pay-mi rima-wa-nqa* ‘he visto a la mujer, ella me hablará’ = ‘la mujer que he visto me hablará’; lit.: ‘la.mujer he.visto en.cuan-to.a.esto ella.en.verdad me.hablará’), por pronominalización (*warmi riku-qi-y-mi, pay-mi rima-wa-nqa* ‘en verdad que la mujer que vi, ella me habló’) o por coordinación (*čay allqu-ta-qa, Mariyača qhawa- ša-n, paqarin-qa Huwanča čay-ta ranti-nqa* ‘mañana, Juan comprará el perro que María está mirando’; lit.: ‘a.ese perro.en.cuanto.a María está.viendo, en.cuanto.a.mañana Juan a.ese comprará’).

Tampoco en este caso cabe insistir mucho más: las sucintas aportaciones que he dado más arriba, aseguran que esta clasificación es la misma a que reduce GH sus cláusulas relativas. Recuérdese, si no, su afirmación sin paliativos: «...y assi no ay mas de dos maneras de relaciones, o por participios o por verbos, porque los nombres relatiuos no hazen oraciones por si ni por otro modo, sino allegandose a vno de estos dos». (f. 131r).

Un tercer y último apartado, por lo que toca a este ensayo, lo constituiría el conjunto de estrategias que tiene el quechua para hacer relativos, que son muchas por carecer esta lengua de pronombre específico. Ello ha traído como consecuencia que se discuta si hay una única forma universal de encriptar el relativo como cree Keenan (1972), debiéndose la realidad plural encontrada a un problema de núcleo y periferia o de cumplimiento de alguno o todos los parámetros de la relativización (aspecto discutido por Weber 1976 y 1983) o bien si existen varias irreductibles a una sola. Los misioneros, en el fondo, también recogen este problema: por un lado tratan el relativo como un todo, con orientación desde de los relativos del latín y sus correspondencias con el quechua, pero al mismo tiempo son capaces de discernir como GH las dos formas que describe Lefebvre & Muysken (1982). Damos la razón a estos últimos, frente a Keenan y Weber, en el sentido de que una gramática profunda muy reducida es un aparato que sintéticamente puede parecer un logro importante, pero que en realidad distorsiona la pluralidad congénita de las estructuras del lenguaje. Y en eso el quechua ha demostrado ser una lengua mucho más rica que el inglés que les sirve a estos de cortada.

Para Weber (1983), entre las distintas estrategias de relativización del quechua se hallarían las siguientes:

- a) Orden opcional entre la cabeza y el modificador (*shamushan wamrakuna-ta-pis / wamrakuna shamushan-ta-pis* ‘incluso los chicos que vinieron’).
- b) Supresión del marcador oblicuo (*yaku-man yayku-shan roopa-wan chakikuykan / yaku-man yayku-shan roopa chakikuykan* ‘las ropas (con) las cuales se metió al agua están secándose’).<sup>15</sup>
- c) Presencia / ausencia de núcleo en la cláusula relativa (*hitari-shayki llachapa-ta rikashkaa / hitari-shayki -ta rikashkaa* ‘he visto las (ropas) que tú tiraste’).
- d) Extraposición de la frase nominal (*mana paykuna-pa mandun-kuna achka-n-chu* ‘no son muchos los subordinados suyos’ → *paykuna-pa mana kan-n-chu achka-qa mandun-kuna* ‘los suyos no son muchos subordinados’).
- e) Presencia / ausencia de núcleo del SN dominante por sustantivación del verbo y supresión (*marka-man chayasha:-chaw hamashkaa* ‘me quedé en la ciudad a la cual llegué; lit.: ‘me quedé en mi llegada a la ciudad’).

<sup>15</sup> Es una conducta supresora muy frecuente. En español hay una tendencia grande a la eliminación superficial de la preposición (equivalente a la marca de caso en quechua): *Lo bajó del árbol [en] que estaba*.

f) La frase relativa se convierte en un pronombre indefinido (*rikay aywa-shayki-ta* ‘mira adónde vas’ / *rikay may-pa aywa-shayki-ta-pis* ‘mira cualquiera que se el sitio adonde vas’).

Es evidente que estos aspectos no fueron estudiados por los misioneros gramáticos. Sólo en GH hay algunos comentarios sobre la desaparición de *-qa* o *chayqa* y sus efectos:

...esto es lo comun y ordinario y mas proprio con ambas particulas quando no ay impedimento porque ambas son de la forma de los relatiuos, mas a vezes se suele dejar la primera (ca) como en el exemplo del principio de este §. Pi camaricun chayca, sin el (ca) porque con el concurría con la voz de futuro de indicatiuo (camaricunca); mas ya que suframos que se dexé la (ca), mas no se sufre dexar a (chayca) porque como se ha uisto es el mismo relatiuo el que. Si no es alguna vez que le haga la oracion por participio o con (pi) que dizen el que, que es relatiuo (f. 132r)

Hay también algunas aportaciones clásicas a la presencia de elementos periféricos que hacen de frontera del sintagma relativo y cuya movilidad se tiene en cuenta en algún momento, pero los misioneros no profundizan en detalles como los analizados por Weber. La razón que se me ocurre es simple: que todas las ciencias avanzan y no había de dejar de hacerlo la lingüística, pero también que las oraciones de relativo se insertaban en las gramáticas generales y no se redactaban estudios monográficos de sus características por no estar la disciplina oficialmente instituida como tal ni servir a los objetivos próximos ni remotos de los redactores de estos estudios. No obstante, estoy seguro de que en las discusiones lingüísticas diarias de los misioneros, saldrían más de una vez asuntos de esta o similar complejidad. De hecho, aspectos tan complejos como la relación entre las cláusulas relativas y el caso del nombre, aspecto que estudian por ejemplo Lefebvre & Muysken (1982: § 2.2.2, 2.4 y 3.1.2) es también tratado por los misioneros lingüistas.<sup>16</sup>

Respecto a otros relativos, a los de carácter adverbial resueltos en español mediante *donde*, *cuando*, *cuanto*, *como*, la bibliografía actual les dedica mucho espacio (Pruñonosa Tomás 1990), sobre todo para distinguir la idiosincrasia de los mismos ya como adverbios, ya como relativos o bien como una categoría híbrida con mezcla de las dos. Pero no tanto la lingüística misionera. No obstante, hay dos excepciones importantes: GH e IRMO. El primero de ellos sugiere lo siguiente, en el apartado de la «oracion relativa por verbos»:

...y desta (chaycca) añado que como es forma de quantos relativos ay, asi su significacion es infinita y no determinada, y a vezes significa como nombre relatiuo y otras como aduerbio con oraciones de tiempo dize entonces, con oraciones de lugar dize alli, o en este lugar y a vezes dize en tal caso, o siendo asi o desa manera, y asi se ha de explicar estirandola a todo lo que pide la primera oracion relatiua (f. 132).

IRMO, que también unifica criterios, reconoce para la cantidad *hayca* y *chicca* «que corresponden a *tanto*, *quanto*». Por ejemplo: «‘quanto hallas, tanto pierdes’, *ima haycactam*

<sup>16</sup> Abunda en ello AR, como se vio arriba y presupone GH al ofrecer la declinación de los pronombres relativos (ff. 11v–12v). También lo hace pormenorizadamente Bertonio (1603: 146–166) en su aproximación a los relativos aimaras. No olvidemos dos cosas: que el aimara es una lengua genéticamente muy próxima al quechua (de la familia andina), que dispone también de la partícula *-qa*, y que Bertonio constituyó con GH, TR y otros jesuitas del momento la llamada escuela de Juli.

*tarinqui o Ima chicactam tarinqui, chay chicatam chincachinqui»* (f. 41v). Para la cualidad, recurre a *hina* ‘como’: «’como hablas, así obra, *ima hinam rimanqui, chay hina / hinatacc rura»*. Para la variedad de cosas, IRMO aconseja, en fin, *imay mana* o *haycaymana*.

Con ello concluyo asegurando que son muy pocos los aspectos más importantes de la relativización, de los observados hasta ahora por la bibliografía más especializada, que escapan al ojo avizor de los misioneros lingüistas; en efecto, es digno de encomio el cuerpo de doctrina que logran los estudios amerindios de los siglos XVI al XVIII en este prolijo tema del relativo. Es más, se puede generalizar que el cuerpo de doctrina que logra la Gramática Tradicional en todos los campos, desde los orígenes de los estudios misioneros hasta su extinción, no es nada desdeñable, dada la diversidad de lenguas que se incorporan a la disciplina gramatical. Hemos de reivindicar una vez más estos logros frente a los detractores que minimizan los aportes del pasado a los estudios lingüísticos.

### 3. Conclusiones

La oración de relativo falta propiamente en quechua, pero la expresión del adjetivo en forma oracional está presente de muchos modos en esta lengua andina. Así que si no cabe hablar de ello en términos morfológicos, cabe hacerlo y muy en profundidad en términos sintácticos. Eso ha hecho que los lingüistas misioneros hayan aprovechado las enseñanzas gramaticales del latín para proyectar sus argumentos sobre las lenguas indígenas. No obstante, las novedades que aportan éstas obligan a los misioneros a realizar esfuerzos de creatividad que dan frutos importantes, tanto que muchos de los descubrimientos actuales sobre el relativo suponían intuiciones perfectamente identificables como germen de ellos en las reflexiones de los siglos XVI al XVIII.

### BIBLIOGRAFÍA

- Alarcos, Emilio (1994): *Gramática de la lengua española*. Madrid: Espasa Calpe.
- Alvares, Manuel (1572): *De institvione grammatica*. Lisboa: Ioannes Barrerius.
- Anónimo (1586): *Arte y Vocabulario en la lengva general del Peru llamada quichua, y en la lengua española*. Lima: Antonio Ricardo.
- Bertonio, Ludovico (1603): *Arte y gramática muy copiosa de la lengua aymara*. Roma: Luis Zannetti.
- Calvo Pérez, Julio (1993): *Pragmática y gramática del quechua cuzqueño*. Cuzco: CERA «Bartolomé de las Casas».
- Calvo Pérez, Julio (1994): *Introducción a la pragmática del español*. Madrid: Cátedra.
- Calvo Pérez, Julio (en prensa): *Nuevo diccionario español-quechua / quechua-español*. A publicarse por la Universidad «San Martín de Porres» de Lima (Perú).
- Costa, Rachel (1972): «A study of the SQA, NA, Y, and Q nominalizing suffixes in Quechua». En: *Papers in Andean Linguistics*, 1 (Good Languages University of Wisconsin Anthropology Department, Madison), 29–77.
- Gili Gaya, Samuel (1943/197311): *Curso superior de sintaxis española*. Barcelona: Vox, Bibliograf.
- González Holguín, Diego (1607/1975): *Gramática y arte nueva de la lengva general de todo el Peru, llamada lengua Qquichua, o lengua del Inca*. Lima: Francisco del Canto. Edición facsimilar. Vaduz–Georgetown: Cabildo.
- Keenan, Edward (1972): «On semantically based grammar». En: *Linguistic Inquiry*, III, 4: 413–461.

- Keenan, Edward & Bernard COMRIE (1977): «Noun Phrase Accessibility and Universal Grammar». En: *Linguistic Inquiry* 8, 63–99.
- Lefebvre, Claire & Pieter Muysken (1982): *Relative Clauses in Cuzco Quechua: Interactions between Core and Periphery*. Bloomington: Indiana University Linguistics Club (IULC).
- López García, Ángel (1994): *Gramática del español. I. La oración compuesta*. Madrid: Arco Libros.
- Nebrija (o Lebrija), Antonio de (1492/1981): *Gramática de la lengua castellana*. Edición de Antonio de Quilis, Madrid: Editora Nacional.
- Roxo Mexía y Ocón, Iván (1648): *Arte de la lengua general de los indios del Perv*. Lima: Jorge López de Herrera.
- Santo Thomas, Fray Domingo de (1560/1951): *Grammatica o arte de la lengua general de los indios de los reynos del Peru nuevamente compuesta por el Maestro Fray Domingo de S. Thomas*. Valladolid: por Francisco Fernández de Córdova. Edición facsimilar de Raúl Porrás Barrenechea. Lima: Imprenta de Santa María.
- Snow, Charles (1973): «Nominalization in Ancash Quechua». En: *Papers in Andean Linguistics*, 2 (Good Languages University of Wisconsin Anthropology Department, Madison), 5–129.
- Pruñonosa, Tomás, Manuel (1990): *De la cláusula relativa. Los relativos donde y cuando*. Valencia: Universidad de Valencia.
- Torres Rubio, Diego de (1619/1774): *Arte y vocabulario de la lengua quichua general de los Indios de el Peru*. Añadida por el P. Juan de Figueredo. Lima: Plazuela de San Christoval.<sup>17</sup>
- Weber, David J (1976): *Bases para el estudio de la relativización con referencia al quechua*. Documento de Trabajo 10. Lima: Instituto Lingüístico de Verano (ILV)–Ministerio de Educación.
- Weber, David J (1983): *Relativization and Nominalized Clauses in Huallaga (Huanuco) Quechua*. *Linguistics*, vol. 103. Berkeley–Los Ángeles–London: University of California Press.
- Wölck, Wolfgang (1987): *Pequeño breviario quechua*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos (IEP).

## RELATIVNI ODVISNIK V JEZIKU KEČUA: PRISPEVEK MISIJONARSKIH JEZIKOSLOVCEV

Brez dvoma je tradicionalna slovnica (med drugim tudi misijonarsko jezikoslovje) bistveno prispevala k splošni jezikoslovni teoriji. Delo misijonarskih jezikoslovcev ne predstavlja zgolj povezave med antično in srednjeveško slovnico na eni strani ter moderno na drugi, temveč je tudi most z 19. stoletjem, ko se moderna slovnica utrdi kot znanost.

V prvem delu članka avtor analizira, kako so misijonarji na območju Andov (pod vplivom Alvaresa in Nebrije) uspeli vključiti teorijo oziralnosti v jezike Kečua. V drugem delu se ocenjuje uporabnost, ki jo misijonarsko jezikoslovje predstavlja za aktualno jezikoslovno teorijo (predvsem slovnico razmerij in generativno slovnico) pri proučevanju oziralnih odvisnikov.

<sup>17</sup> Hay edición de 1700. Primera edición (dudosa) de Sevilla o Roma 1603. Segunda edición conocida de Lima: Francisco Lasso, 1619.

## **SOBRE PATRONES Y FRECUENCIA DE USO DE ALGUNOS ADVERBIOS PREPOSICIONALES**

### **Introducción**

A poco que se profundice en los estudios lingüísticos desarrollados durante la última década, se encuentra uno con dos líneas de investigación que han adquirido especial relevancia: por un lado, la destinada a indagar en los mecanismos que explican el comportamiento del lenguaje oral; por otro, la destinada a llevar a la práctica -ahora con un afán pedagógico- aquellos avances, descriptivos o teóricos, desarrollados en el ámbito de la didáctica de la lengua (ya sea como lengua materna o como lengua extranjera). Con respecto a la primera de las líneas señaladas, los nuevos enfoques lingüísticos han favorecido el que se intensifiquen los estudios de carácter descriptivo, así como aquellos de orden más pragmático dedicados a explicitar la función de determinados recursos propios del discurso oral.<sup>1</sup> En relación con la segunda línea reseñada, se ha modernizado de forma notable el enfoque pedagógico dando prioridad al registro oral, jerarquizando el vocabulario mediante índices temáticos, buscando ampliar el vocabulario en función de la frecuencia de uso, etc.

En este contexto general, no puede verse como fruto de la casualidad el que durante los últimos años se hayan intensificado de modo espectacular los estudios sobre las expresiones fijas<sup>2</sup> en sus más variadas manifestaciones. Como se sabe, en un primer momento los estudios se centraron en la versión escrita de la lengua, por entender que bajo este registro subyacía la forma más perfecta y cuidada del lenguaje. A esto se debió que la palabra, como segmento claramente delimitado en la escritura, constituyese la parte central sobre la que recayeron los estudios sobre la lengua (léxico y morfología). Por otra parte, dichos textos, en su mayoría literarios, pertenecían al registro escrito lo que automáticamente excluía de la base de estudio todos aquellos productos propios del registro oral, entre ellos las expresiones fijas.

Recientemente, y una vez que el lenguaje hablado ha adquirido dignidad en los estudios lingüísticos, han surgido nuevas orientaciones basadas en enfoques más comunicativos, como la lingüística del lenguaje oral o la pragmática, que han puesto de relieve la necesidad de englobar en el estudio de la lengua su manifestación más natural, esto es, la producida en el registro oral (conversacional), así como de analizar unidades más complejas desde el punto de vista formal, como son las expresiones fijas. Con la vista puesta en ello, en los últimos años se han llevado a cabo algunas investigaciones con el fin de intentar sistematizar las manifestaciones léxicas pertenecientes al aspecto más fijo de las lenguas; no obstante, persisten aún ciertos aspectos de difícil análisis y no bien fundamentados científicamente.

---

<sup>1</sup> Téngase en cuenta que dichos textos orales han quedado fuera de los estudios tradicionales de la lengua, más filológicos y circunscritos a los textos escritos.

<sup>2</sup> Se emplea aquí el término expresión fija (al igual que se hará con unidad fraseológica, locución o fraseologismo), en sentido amplio, tal y como lo recogen por regla general los diccionarios, para referirnos a toda una serie de estructuras dispares cuyo denominador común es la frecuente coaparición de sus miembros en el decurso sintáctico.

Por esta razón, parece oportuno llevar a la práctica la metodología de la lingüística de corpus, cuyos datos permitirán complementar los resultados de análisis teóricos ya realizados por los lingüistas, especialmente en los ámbitos de la frecuencia de uso y de la función comunicativa. En este sentido, creemos que deben ser las grandes bases de datos textuales las que pongan de relieve las coordenadas que expliquen correctamente la descripción de los hechos lingüísticos.

La meta de este estudio es, aplicando algunos de los postulados de la lingüística de corpus, aportar un granito de arena en el estudio de la fraseología, y más concretamente en el campo de las locuciones. Con este empeño tomaremos como base para nuestro análisis un corpus de 336 locuciones adverbiales cuyo denominador común es el empezar con la preposición *a*. Dicho corpus supone la totalidad de este tipo de expresiones en dos obras lexicográfica: el *DRAE* y el *Diccionario de locuciones y expresiones familiares*.

Para comenzar someteremos nuestro corpus, una vez deslindados sus patrones morfo-sintácticos, a un análisis contrastivo con la base de datos [www.corpusdelespanol.org](http://www.corpusdelespanol.org). Dicha base de datos está constituida, en lo que respecta al siglo XX, por un corpus de aproximadamente veinte millones de palabras, distribuidas a partes iguales en tres tipos de texto: textos orales, textos literarios y otros escritos no literarios (fundamentalmente periodísticos y de divulgación).

En primer lugar desgranaremos las estructuras sintácticas de dicho corpus locucional, a fin de encontrar unos patrones mínimos a los que puedan responder todas ellas. Posteriormente contrastaremos los patrones establecidos con todo el corpus con el fin de ver qué patrones son los que presentan una mayor productividad en el campo de estas particulares locuciones adverbiales. De modo paralelo observaremos la frecuencia de uso de cada expresión fija en el corpus citado, y el porcentaje que cada una supone en la totalidad del corpus. Ello nos llevará a poder afirmar con cierta solvencia qué patrones son los más productivos y en qué medida un determinado patrón mantiene un equilibrio entre su productividad a la hora de crear nuevas unidades y el índice de frecuencia de las propias unidades en un corpus real y representativo.

No obstante, antes de entrar de lleno en el núcleo de este trabajo parece conveniente comentar *grosso modo* lo que hasta ahora se ha dicho de las locuciones y, en particular, de las denominadas locuciones adverbiales.

## 1. Perspectiva diacrónica en el estudio de las locuciones

El término locución, al menos en el ámbito de la terminología lingüística, fue introducido por J. Casares (1992 [1950]: 170) quien lo definió del siguiente modo: «Combinación estable de dos o más términos, que funcionan como elemento oracional y cuyo sentido unitario consabido no se justifica, sin más, como una suma del significado normal de los componentes». En su análisis para diseccionar los diferentes tipos de locuciones establece dos grandes grupos: por una lado, las locuciones «conceptuales o significantes» (aquellas a las que corresponde una representación mental, una idea o un concepto, aunque no sea el mismo que tiene fuera de las locuciones citadas); por otro, las locuciones «conexivas», esto es, aquellas en que «su humilde oficio se reduce a establecer un nexo sintáctico».

Las llamadas «conceptuales», las divide, a su vez, en «nominales» (de índole sustantiva o equivalente), «adjetivas» (las que hacen oficio de adjetivo, *de brocha gorda*), «verbales» (las que se componen de un verbo que, asimilando su complemento directo o preposicional, forman un predicado complejo, *tomar el olivo*), «participiales» (las que

llevan un participio en su estructura, *hecho un brazo de mar*), «adverbiales» (las que desempeñan la función de adverbio, por lo que pueden ser subdivididas en las mismas clases que estos, *en un santiamén*), «pronominales» (hacen el oficio de pronombre, *cada quisque*) y las «interjetivas o exclamativas» (votos, reniegos o juramentos y, en general, las exclamaciones en que entran varias palabras, *ancha es Castilla!*).

Más tarde, Coseriu (1986 [1977]) desarrolla parte de su trabajo en lo que él denomina «discurso repetido»<sup>3</sup>. Este autor parte del hecho de las expresiones fijas funcionan unitariamente como el resto de los elementos de la técnica libre del discurso<sup>4</sup> con todas las opciones combinatorias y de conmutabilidad, si bien distingue cuatro subgrupos en función de que equivalgan a oraciones, sintagmas, palabras o morfemas.

- a) El primer grupo lo relaciona con la literatura tradicional de la comunidad donde se desarrolla. Dicho grupo estaría formado por los proverbios, refranes, adagios, etc., unidades a las que considera como no analizables en los niveles de estructura gramatical en que funcionan, por lo que llega a la conclusión de que no pueden pertenecer de modo alguno a las unidades combinables de la propia estructuración sintáctica: «no pueden pertenecer a la técnica idiomática<sup>5</sup>, puesto que no equivalen a unidades combinables de ésta».
- b) El segundo grupo estaría formado por las unidades que responden funcionalmente a sintagmas: *atar cabos*, *hacerse el sueco*, *no dejar títere con cabeza*, etc. Firma que, al tratarse de combinaciones de palabras, equivalen a combinaciones de la técnica libre del discurso, por lo que deberían estudiarse a nivel sintagmático.
- c) El tercer grupo lo formarían las llamadas «perífrasis léxicas», *en un santiamén*, *de cabo a rabo*, etc. Dichas unidades, según el citado autor, corresponden a unidades lexemáticas (palabras) de la técnica libre del discurso.
- d) Un cuarto tipo lo constituirían las combinaciones equivalentes a morfemas, es decir, con función de simples elementos gramaticales. Como ejemplos de este tipo pone las voces de parangón *más vivo que el rayo* (vivísimo), *más loco que una cabra* (muy loco).

En relación con lo que interesa en este estudio, habría que entrar a considerar los dos últimos grupos. Con respecto al grupo (c) afirma que está formado por unidades del discurso repetido que, pese a funcionar en el interior de la oración, son conmutables por palabras. Por esta razón cree que dicho grupo ha de ser acogido por la lexicografía. A dichas unidades las denomina *perífrasis léxicas*, entre las que incluye locuciones del tipo *no dar a basto*. Por otra parte, el último grupo presenta serias dificultades en su análisis. De hecho, el primer problema surge a la hora de determinar la estructura canónica de la expresión *¿loco como una cabra?* o simplemente *¿como una cabra?* No obstante, incluso

<sup>3</sup> La define como «aquella que abarca todo lo que, en el hablar de una comunidad, se repite de forma más o menos idéntica, como discurso ya hecho o combinación más o menos fija, como fragmento, por largo o breve que sea, de lo «ya dicho»». (1981:298)

<sup>4</sup> En lo que se refiere a la técnica libre del discurso, según el citado autor, es la que «abarca los elementos constitutivos de la lengua y las reglas «actuales» relativas a su modificación y combinación, o sea, las «palabras» y los instrumentos y procedimientos léxicos y gramaticales». (1981:297)

<sup>5</sup> Obviamente, el término «idiomática» está empleado aquí con el sentido de las combinaciones libres de elementos que permite la gramática del idioma; y no en el sentido importado a través del anglicismo «idioms» con que en fraseología también se hace referencia al sentido figurado de la mayoría de los fraseologismos.

aceptando la primera formulación puede argüirse que se trata de elementos de carácter adverbial, de modo similar a como actúan otros (*a cuadros, a presión*), capaces de actuar como adverbios en sus diferentes combinaciones (con adjetivo o verbo).

Al margen de las dificultades para separar de modo tajante los grupos (c) y (d) -como acabamos de ver-, el mismo Coseriu (1986: 117) observa la dificultad de establecer una línea divisoria clara entre los grupos (b) y (c) dado que la conmutación no es un factor determinante, pues hay sintagmas que pueden sustituir a palabras y viceversa.

Zuluaga (1980) establece varias clasificaciones en función de diferentes criterios. Así, estructura las unidades fraseológicas (UF) en tres tipos:

- 1.- Desde el punto de vista semántico establece, a su vez, cuatro subtipos:
  - a) UF de sentido literal, es decir, meramente fijas: común y corriente.
  - b) UF mixtas, esto es, con una parte literal y otra de sentido figurado: *por si las moscas* = por si acaso; *a mí, plin* = a mí no me importa.
  - c) UF semiidiomáticas: *más papista que el Papa*.
  - d) UF idiomáticas: *tirios y troyanos, dormirse en los laureles*.
- 2.- Según el tipo de fijación, con cinco subtipos
  - a) UF con fijación de categorías gramaticales: *pagar los platos rotos, cortar el bacalao*.
  - b) UF con fijación del orden de sus componentes: *tirios y troyanos, a capa y espada, con uñas y dientes*.
  - c) UF con fijación pragmática: *buenas noches, muchas gracias*.
  - d) UF con fijación de anomalías estructurales: *a pies juntillas*.
  - e) UF con componentes únicos: *a la topa tolondro*.
- 3.- Según las funciones que puedan expresar al ser empleadas en el discurso, es decir, según puedan funcionar como textos, oraciones gramaticales, sintagmas, unidades léxicas o unidades gramaticales; con tres grandes grupos:
  - a). UF que constituyen por sí mismas enunciados completos; en otras palabras, que no necesitan un contexto verbal inmediato para constituir una expresión de sentido completo. A estas las llama enunciados fraseológicos.
  - b). UF que requieren contexto verbal inmediato. Son las que se combinan con otros elementos en el interior de la frase. Se trata, por tanto, de las locuciones señaladas por Casares.
  - c). UF que presentan la autonomía semántico-sintáctica propia de la frase, pero que en su funcionalidad real no llegan a constituir enunciados con valor de texto. A estas las denomina frases-cliché.

Como se observa, además de adentrarse en la estructura interna de los fraseologismos, recurre al valor funcional, esto es, la función sintáctica que en el discurso desempeñan las expresiones fijas. En este contexto delimita dos grupos: los que por sí mismos forman enunciados (enunciados fraseológicos), y los que necesitan de otros elementos con los que combinarse para aparecer en el discurso (locuciones).

Tristá Pérez (1980: 29) lleva a cabo una estructuración de los fraseologismos atendiendo a su estructura interna. Es necesario precisar que para dicha autora fraseologismo equivale a locución:



Para esclarecer el objetivo propuesto, creemos oportuno dividir estas teniendo en cuenta si se trata de: a) locuciones que carecen de homónimo libre y b) locuciones que tienen una locución libre homónima. (1984:286)

Establece, así, dos grupos de fraseologismos; por una parte, aquellos que portan un «elemento identificador», que puede ser de carácter léxico, semántico o gramatical; y, por otro, las locuciones en cuya estructura no se observa ningún tipo de anomalía (léxica, semántica<sup>6</sup> o gramatical) que pueda marcar diferencias entre una y otra combinación. Llevando dichas particularidades al campo de las locuciones adverbiales no es difícil observar ejemplos de los diferentes subgrupos a que alude la citada autora: Sí en el caso de las locuciones que nos ocupan podríamos señalar, en relación con el primer grupo, casos de expresiones con anomalías léxicas (por contar en su estructura con elementos onomatopéyicos): *al tuntún*, bien con palabras que carecen de sentido propio fuera de la expresión fija (son las comúnmente denominadas palabras «idiomáticas»): *en derredor*, *a vuelapluma o a la remanguillé*, bien con disfunciones sintácticas: *a pies juntillas* (falta de la obligada concordancia) o, por último, vocablos que se han insertado en el lenguaje general en el marco de una expresión fija, pero que proceden de algún lenguaje especializado, ya sea la música, el toreo, la religión, etc., o de otra lengua natural etc. Casos de este tipo son: *al albur* (con origen en un juego de naipes)<sup>7</sup>, *al ralentí* (del lenguaje de la automoción), *a todo full* (procedente del inglés).

En lo que respecta a fraseologismos que presentan anomalías semánticas, estos se hacen más evidentes en tanto que son, por fuerza de la lógica, imposibles de plantear una estructura literal: *a cojón sentado*.

Por último nos referiremos a Corpas Pastor (1996: 99 y ss.). Esta autora divide las expresiones fijas en tres grandes grupos: las colocaciones, las locuciones y los enunciados fraseológicos. Su definición de locución no dista mucho de la adelantada por Casares, que, en líneas generales, es la que ha quedado bien asentada en la lingüística moderna.<sup>8</sup> La diferencia esencial entre las combinaciones libres y las locuciones radican -para esta autora- en tres planos: el de la institucionalización, el de la estabilidad sintáctico semántica y el de la función denominativa.

En su estudio destaca la abundancia de locuciones adverbiales, así como su distinta complejidad sintáctica: *a todas luces*, *en vilo*, *con pelos y señales*, *por lo pronto*, *a la chita callando*, *con el corazón en la mano*, etc. En relación con el aspecto semántico observa que son capaces de portar distintos valores referenciales, si bien predominan los de modo: *a escondidas*, *a carta cabal*, *a degüello*, aunque no son raras las de localización en el tiempo: *a ratos*, *a veces*, *a deshoras*, etc., o en el espacio: *al lado*, *a la vuelta de la esquina*. Observa, también, que con cierta frecuencia se hallan locuciones adverbiales polifunciona-

<sup>6</sup> El recurso a las diferencias basadas en la proyección metafórica no es un parámetro excesivamente fiable. No obstante, la citada lingüista distingue dos grupos de fraseologismos. Por una parte, aquellos cuyo significado aparente no mantiene relación con los significados de los elementos formantes de la expresión (o al menos no es usual ver dichos elementos formando una combinación libre; por otra, habría que situar a aquellas expresiones cuyo significado se deduce fácilmente del sentido recto de la combinación libre.

<sup>7</sup> A. Buitrago (2002).

<sup>8</sup> Véase, al respecto la definición de locución en el DDL, en su segunda acepción: «Construcción fija integrada por un conjunto de palabras con significación unitaria y gramaticalmente equivalente, por lo general, a un elemento único capaz de desempeñar distintas funciones gramaticales».

les, al ser capaces tanto de funcionar como complementos circunstanciales (su labor más general), como de modificar a un sustantivo:

- 1) Llovía a raudales.
- 2) Había coches a raudales.

## 2. Análisis del corpus

En lo que sigue, procederemos -como ya hemos anunciado líneas más arriba- a someter a nuestro corpus a un análisis taxonómico a fin de dar cuenta de las estructuras más productivas y, por tanto, los patrones más útiles para la creación de nuevas locuciones adverbiales.

A continuación exponemos las unidades que forman nuestro corpus. Se trata -como se ha dicho- de 336 locuciones adverbiales iniciadas con la preposición *a*. Dichas locuciones aparecen en 24.864 ocasiones en el corpus [www.corpusdelespañol.org](http://www.corpusdelespañol.org). Veamos el porcentaje de uso de cada expresión en los documentos recogidos del siglo XX y, posteriormente, el número de usos que corresponde, en total, a cada patrón morfosintáctico.

LOCUCION ADVERBIAL	ESTRUCTURA MORFOSINTÁCTIC A	S. XX T. ora.	S. XX Literat.	S. XX Periodis.	TOTAL	%
A barullo	Prep. «a» + N				0	0 %
A base de tela	Prep. «a» + N + prep. «de» + N				0	0 %
A bocajarro	Prep. «a» + (Art.) + Pal. idiom.	3	3		6	0.02 %
A bombo y platillo	Prep. «a» + N + Conj. y + N	5		2	7	0.02 %
A borbotones	Prep. «a» + N	5	38	4	47	0.19 %
A bordo	Prep. «a» + (Art.) + Pal. idiom.	28	1203	165	296	1.19 %
A bote pronto	Prep. «a» + N + Adv.	1		3	4	0.01 %
A braza	Prep. «a» + N					0 %
A brazo partido	Prep. «a» + N + Adj.	2	10	3	15	0.06 %
A buen seguro	Prep. «a» + Adj. + N	5	2	11	18	0.07 %
A bulto	Prep. «a» + N					0 %
A cada instante	Prep. «a» + Adj. + N	3	47	2	52	0.21 %
A cada momento	Prep. «a» + Adj. + N	6	3	37	46	0.18 %
A cada rato	Prep. «a» + Adj. + N	35	109	5	149	0.60 %
A cada tanto	Prep. «a» + Adj. + N		1		1	~ 0 %
A cal y canto	Prep. «a» + N + Conj. y + N	1	1	3	5	0.02 %
A calzón quitado	Prep. «a» + N + Adj.		1		1	~ 0 %
A cámara lenta	Prep. «a» + N + Adj.	1	1	1	3	0.01 %
A cántaros	Prep. «a» + N	3	8		11	0.04 %
A capazos	Prep. «a» + N	1			1	~ 0 %
A cara descubierta	Prep. «a» + N + Adj.	1	1	1	3	0.01 %
A carcajadas	Prep. «a» + N	28	74	3	105	0.42 %
A carcajada limpia	Prep. «a» + N + Adj.	3			3	0.01 %
A carta cabal	Prep. «a» + N + Adj.		5		5	0.02 %

A cencerros tapados	Prep. «a» + N + adj.	1			1	~ 0 %
A chaparrones	Prep. «a» + N			1	1	~ 0 %
A ciegas	Prep. «a» + N	16	29	8	52	0.21 %
A cielo abierto	Prep. «a» + N + Adj.	1	4	17	22	0.09 %
A cien	Prep. «a» + N	23	23	11	57	0.23 %
A ciencia cierta	Prep. «a» + N + adj.	10	30	14	54	0.21 %
A cielo abierto	Prep. «a» + N + adj.	1	4	17	22	0.09 %
A cojones	Prep. «a» + N					0 %
A cojón sentado	Prep. «a» + N + adj.					0 %
A conciencia	Prep. «a» + N	13	19	8	40	0.16 %
A contrapelo	Prep. «a» + (Art.) + Pal. idiom.	3	16	2	21	0.08 %
A coro	Prep. «a» + N	23	32	2	57	0.23 %
A cosa hecha	Prep. «a» + N + adj.					
A crédito	Prep. «a» + N	8	12	9	29	0.11 %
A cuadros	Prep. «a» + N	3	31	5	39	0.15 %
A cuatro patas	Prep. «a» + Adj. + N	2	4	2	8	0.03 %
A cuenta	Prep. «a» + N	13	14	10	37	0.15 %
A cuerda	Prep. «a» + N					0 %
A cuerpo de rey	Prep. «a» + N + Prep. «de» + N	6	3		9	0.03 %
A cuestras	Prep. «a» + N	15	88	13	116	0.46 %
A degüello	Prep. «a» + N	2	1		3	0.01 %
A derechas	Prep. «a» + N	3	1	1	5	0.02 %
A despecho	Prep. «a» + N	2	23	9	34	0.14 %
A destajo	Prep. «a» + N	4	8	2	14	0.06 %
A destiempo	Prep. «a» + (Art.) + Pal. idiom.	10	17	2	29	0.11 %
A días	Prep. «a» + N	3		1	4	0.02 %
A diestra y siniestra	Prep. «a» + N + Conj. «y» + N	1	10	4	15	0.05 %
A diestro y siniestro	Prep. «a» + N + Conj. «y» + N	5	4		9	0.03 %
A discreción	Prep. «a» + N	1	12	2	15	0.06 %
A disgusto	Prep. «a» + N	2	8	1	11	0.04 %
A distancia	Prep. «a» + N	27	48	55	130	0.52 %
A domicilio	Prep. «a» + N	5	10	6	21	0.08 %
A dos dedos	Prep. «a» + Adj. + N					0 %
A duermevela	Prep. «a» + (Art.) + Pal. idiom.		1		1	~ 0 %
A dúo	Prep. «a» + N	2	23	6	31	0.12 %
A duras penas	Prep. «a» + Adj. + N	18	81	14	113	0.45 %
A empellones	Prep. «a» + N	1	13	2	17	0.07 %
A empujones	Prep. «a» + N	2	38		40	0.12 %
A escapa	Prep. «a» + (Art.) + Pal. idiom.					0 %
A escondidas	Prep. «a» + (art.) + Part. femen. pl.	15	61	4	80	0.32 %
A escuadra	Prep. «a» + N		1		1	~ 0 %
A espetaperro	Prep. «a» + (Art.) + Pal. idiom.					0 %

A espuestas	Prep. «a» + N			1	1	~ 0 %
A estas fechas	Prep. «a» + Adj. + N	2		2	4	4 %
A fe mía	Prep. «a» + N + Adj.	2	5		7	0.02 %
A fin de cuentas	Prep. «a» + N + prep. «de» + N	34	33	25	92	0.37 %
A flor de tierra	Prep. «a» + N + prep. «de» + N	1	2		3	0.01 %
A flor de piel	Prep. «a» + N + prep. «de» + N	6	16	2	24	0.09 %
A flote	Prep. «a» + (Art.) + Pal. idiom.	8	56	22	86	0.35 %
A fondo	Prep. «a» + N	139	92	64	295	1.19 %
A fuego	Prep. «a» + N	9	25	10	44	0.18 %
A fuego lento	Prep. «a» + N + Adj.	5	11	3	19	0.08 %
A gachas	Prep. «a» + (Art.) + Pal. idiom.					0 %
A galope tendido	Prep. «a» + N + Adj.	1	2		3	0.01 %
A gatas	Prep. «a» + N	4	15	1	20	0.08 %
A golpes	Prep. «a» + N	13	51	13	77	0.31 %
A grandes rasgos	Prep. «a» + Adj. + N	18	5	26	49	0.20 %
A granel	Prep. «a» + N	8	11	8	27	0.11 %
A gran escala	Prep. «a» + Adj. + N	1	1	158	160	0.64 %
A grito limpio	Prep. «a» + N + Adj.					0 %
A grito pelado	Prep. «a» + N + Adj.		5	1	6	0.02 %
A gritos	Prep. «a» + N	31	202	16	249	1.00 %
A guantazo limpio	Prep. «a» + N + Adj.					0 %
A guantazos	Prep. «a» + N	1			1	~ 0 %
A gusto	Prep. «a» + N	77	96	47	220	0.88 %
A hierro y fuego	Prep. «a» + N + Conj. «y» + N					0 %
A hombros	Prep. «a» + N	2	3	1	6	0.02 %
A horcajadas	Prep. «a» + (Art.) + Pal. idiom.	4	21		25	0.10 %
A hostia limpia	Prep. «a» + N + Adj.					0 %
A hueco	Prep. «a» + N		4		4	0.01 %
A huevo	Prep. «a» + N	2	2	2	6	0.02 %
A humo de pajas	Prep. «a» + N + Prep. «de» + N		1		1	~ 0 %
A hurtadillas	Prep. «a» + (Art.) + Pal. idiom.	3	32	1	36	0.14 %
A inglete	Prep. «a» + N			1	1	~ 0 %
A intervalos	Prep. «a» + N		27	28	55	0.22 %
A jetazo limpio	Prep. «a» + N + Adj.					0 %
A jetazos	Prep. «a» + N					0 %
A la antigua	Prep. «a» + Art. + Adj.	18	28	29	75	0.30 %
A la aventura	Prep. «a» + art. + N	2	15	3	20	0.08 %
A la baqueta	Prep. «a» + (Art.) + Pal. idiom.					0 %
A la buena de Dios	Prep. «a» + Art. + Adj. + Prep. «de» + N	2	6	2	10	0.04 %
A la caída del día	Prep. «a» + Art. + N + prep. «de» + Art. + N					0 %

A la carrera	Prep. «a» + Art. + N	44	45	9	98	0.39 %
A la chita callando	Prep. «a» + (Art.) + Pal. idiom.					0 %
A la cola	Prep. «a» + Art. + N	4	6	4	14	0.5 %
A la deriva	Prep. «a» + Art. + N	13	41	12	66	0.26 %
A la desbandada	Prep. «a» + Art. + N		1		1	~0 %
A la desesperada	Prep. «a» + (Art.) + Pal. idiom.	3	2		5	0.02 %
A la deshilada	Prep. «a» + (Art.) + Pal. idiom.					0 %
A deshora	Prep. «a» + (Art.) + Pal. idiom.	1	4		5	0.02 %
A la diábala	Prep. «a» + art. + N					0 %
A la española	Prep. «a» + Art. + Adj.	4	2	11	17	0.07 %
A la espera	Prep. «a» + Art. + N	43	58	41	142	0.57 %
A la fuerza	Prep. «a» + Art. + N	35	63	62	160	0.64 %
A la intemperie	Prep. «a» + Art. + N	2	33	11	53	0.21 %
A la inversa	Prep. «a» + Art. + Adj.	15	19	27	61	0.24 %
A la izquierda	Prep. «a» + Art. + N	80	133	52	265	1.06 %
Al ajillo	Prep. «a» + Art. + N	1			1	~ 0 %
A la jineta	Prep. «a» + Art. + N					0 %
A la larga	Prep. «a» + Art. + Adj.	56	37	27	120	0.48 %
A la ligera	Prep. «a» + Art. + Adj.	14	12	2	28	0.11 %
Al alimón	Prep. «a» + (Art.) + Pal. idiom.		2	4	6	0.02 %
A la lumbre	Prep. «a» + art. + N	5	1	3	9	0.03 %
A la luz	Prep. «a» + art. + N	86	266	216	568	2.28 %
A la luz del día	Prep. «a» + Art. + N + prep. «de» + Art. +N	6	32	7	45	0.18 %
A la moda	Prep. «a» + Art. + N	20	27	12	59	0.24 %
A la noche	Prep. «a» + Art. + N	57	159	10	226	0.90 %
A la parrilla	Prep. «a» + Art. + N	2	7	1	10	0.04 %
A la perfección	Prep. «a» + Art. + N	10	32	26	68	0.27 %
A la plancha	Prep. «a» + Art. + N	6	5	1	12	0.05 %
A la postre	Prep. «a» + (Art.) + Pal. idiom.	16	22	21	59	0.24 %
A la presente	Prep. «a» + Art. + N	1			1	~ 0 %
A la rebatiña	Prep. «a» + (Art.) + Pal. idiom.					0 %
A la redonda	Prep. «a» + Art. + N	6	33	3	42	0.17 %
A la remanguillé	Prep. «a» + (Art.) + Pal. idiom.					0 %
A las andadas	Prep. «a»+ (Art.) + Part. femen. pl.	1	12	3	16	0.06 %
A la sazón	Prep. «a» + (Art.) + Pal. idiom.	4	17	25	46	0.18 %
A las buenas	Prep. «a» + Art. + Adj.	3	8	9	20	0.08 %
A las calladas	Prep. «a»+ (Art.) + Part. femen. pl.					0 %
A las claras	Prep. «a» + Art. + Adj.	3	9	8	20	0.08 %
A las duras	Prep. «a» + Art. + Adj.	2			2	0 %
A las malas	Prep. «a» + Art. + Adj.		9	3	12	0.05 %

A la sombra	Prep. «a» + Art. + N	25	137	29	191	0.77 %
A la sorda	Prep. «a» + Art. + N		1		1	~ 0 %
A las tantas	Prep. «a» + Art. + N		5	1	6	0.02 %
A las primeras de cambio	Prep. «a» + Art. + Adj. + Prep. «de» + N	3	1	1	5	0.02 %
A la torera	Prep. «a» + Art. + N	3	1		4	0.01 %
A la tremenda	Prep. «a» + Art. + Adj.	2	3	2	7	0.03 %
A la última	Prep. «a» + Art. + Adj.	18	32	15	65	0.26 %
A la vez	Prep. «a» + Art. + N	275	377	439	1091	4.39 %
A la vista	Prep. «a» + Art. + N	86	150	105	341	1.37 %
A la vuelta	Prep. «a» + Art. + N	40	71	14	125	0.50 %
A la vuelta de la esquina	Prep. «a» + Art. + N + prep. «de» + Art. + N	8	6	5	19	0.08 %
A la zaga	Prep. «a» + Art. + N	9	9	8	26	0.10 %
Al azar	Prep. «a» + Art. + N	26	74	40	140	0.56 %
Al bias	Prep. «a» + (Art.) + Pal. idiom.		6	1	7	0.03 %
Al compás	Prep. «a» + Art. + N	7	81	10	98	0.39 %
Al contado	Prep. «a» + Art. + Adj.	11	12	3	26	0.10 %
Al dedillo	Prep. «a» + art. + N	4	9	1	14	0.06 %
Al descubierto	Prep. «a» + Art. + Adj.	8	81	51	140	0.60 %
Al desdén	Prep. «a» + Art. + N					0 %
Al detalle	Prep. «a» + Art. + N	6	14	7	27	0.10 %
Al fin y al cabo	Prep. «a» + (Art.) + N + Conj. y + (Art.) + N	106	220	38	364	1.46 %
Al fresco	Prep. «a» + Art. + N	3	7	39	49	0.20 %
Al galope	Prep. «a» + Art. + N	3	55	5	63	0.25 %
Al hilo	Prep. «a» + Art. + N	20	10	19	49	0.20 %
Al horno	Prep. «a» + Art. + N	14	23	8	45	0.19 %
A listas	Prep. «a» + N		2	1	3	0.01 %
Al lado	Prep. «a» + Art. + N	407	684	187	1278	5.14 %
Al menudeo	Prep. «a» + Art. + N		4	1	5	0.02 %
Al natural	Prep. «a» + Art. + Adj.	7	4	3	14	0.60 %
A lo grande	Prep. «a» + lo. + Adj.	2	7	5	14	0.60 %
A lo largo	Prep. «a» + lo. + Adj.	390	408	1380	2178	8.76 %
A lo lejos	Prep. «a» + lo + Adv.	49	234	8	291	1.17 %
Al oleo	Prep. «a» + Art. + N	6	18	40	64	0.25 %
A lo ligero	Prep. «a» + lo. + Adj.					0 %
A lo loco	Prep. «a» + lo. + Adj.	1			1	~ 0 %
A lo mejor	Prep. «a» + lo + Adv.	1030	443	33	1506	6.06 %
A lo menos	Prep. «a» + lo + Adv.	7	14		21	0.08 %
A lomos	Prep. «a» + Art. + N	1	7	5	13	0.05 %
A lo moderno	Prep. «a» + lo. + Adj.					0 %
A lo pobre	Prep. «a» + lo. + Adj.	1		2	3	0.01 %
A lo salvaje	Prep. «a» + lo. + Adj.					0 %
A lo sumo	Prep. «a» + (Art.) + Pal. idiom.	9	58	12	79	0.32 %
A lo torero	Prep. «a» + lo. + Adj.					0 %
Al paso	Prep. «a» + Art. + N	33	149	42	224	0.90 %
Al pie de la letra	Prep. «a» + Art. + N + prep. «de» + Art. + N	13	35	8	56	0.22 %

Al pie del cañón	Prep. «a» + Art. + N + prep. «de» + Art. + N	2	1		3	0.01 %
Al plato	Prep. «a» + Art. + N	6	1	8	15	0.06 %
Al por mayor	Prep. «a» + Art. + Prep. «por» + Adj.	5	15	3	23	0.09 %
Al por menor	Prep. «a» + Art. + Prep. «por» + Adj.	4		6	10	0.04 %
Al principio	Prep. «a» + Art. + N	401	519	255	1175	4.73 %
Al pronto	Prep. «a» + Art. + N	1	2	1	4	0.02 %
Al rape	Prep. «a» + (Art.) + Pal. idiom.		10	1	11	0.04 %
Al raso	Prep. «a» + art. + N		5		5	0.02 %
Al rato	Prep. «a» + art. + N	22	155	1	177	0.71 %
Al sereno	Prep. «a» + (Art.) + Pal. idiom.	5	7		12	0.04 %
Al sesgo	Prep. «a» + Art. + N		11		11	0.04 %
Al soslayo	Prep. «a» + Art. + N					0 %
Al trote	Prep. «a» + Art. + N		40	2	42	0.17 %
Al tuntún	Prep. «a» + (Art.) + Pal. idiom.	1	1		2	0.01 %
Al último grito	Prep. «a» + Adj. + N	1			1	~ 0 %
A lunares	Prep. «a» + N					0 %
Al unísono	Prep. «a» + (Art.) + Pal. idiom.	22	53	18	93	0.37 %
Al vapor	Prep. «a» + Art. + N	5	2	9	16	0.06 %
Al volapié	Prep. «a» + (Art.) + Pal. idiom.			1	1	~ 0 %
Al vuelo	Prep. «a» + Art. + N	7	34	8	49	0.20 %
A machamartillo	Prep. «a» + (Art.) + Pal. idiom.	1	2		3	0.02 %
A mala leche	Prep. «a» + Adj. + N					0 %
A mano	Prep. «a» + N	81	142	100	323	1.30 %
A mano armada	Prep. «a» + N + Adj.	1	7	2	10	0.04 %
A mano derecha	Prep. «a» + N + Adj.	5	2		7	0.03 %
A mano izquierda	Prep. «a» + N + Adj.	1	9	1	11	0.04 %
A manojos	Prep. «a» + N					0 %
A manos llenas	Prep. «a» + N + Adj.	4	13		17	0.07 %
A mansalva	Prep. «a» + (Art.) + Pal. idiom.	1	9	1	11	0.04 %
A manta	Prep. «a» + N	1		1	2	0.01 %
A máquina	Prep. «a» + N	29	33	12	74	0.30 %
A marchas forzadas	Prep. «a» + N + Adj.	2	2	1	5	0.02 %
A mares	Prep. «a» + N	4	10	3	17	0.07 %
A mataballo	Prep. «a» + (Art.) + Pal. idiom.		1	1	2	0.01 %
A matahambre	Prep. «a» + (Art.) + Pal. idiom.					0 %
A medias	Prep. «a» + N	46	181	26	253	1.02 %
A medianoche	Prep. «a» + N	3	50	8	61	0.24 %
A menudo	Prep. «a» + (Art.) + Pal. idiom.	80	232	737	1049	4.22 %
A mi juicio	Prep. «a» + Adj. + N	129	10	34	173	0.70 %

A millares	Prep. «a» + N	1	5	2	8	0.03 %
A mogollón	Prep. «a» + N	3			3	0.01 %
A montones	Prep. «a» + N	16	16		32	0.13 %
A morro	Prep. «a» + N		4		4	0.02 %
A muerte	Prep. «a» + N	29	88	38	155	0.62 %
A ojo	Prep. «a» + N	2	7	5	14	0.06 %
A ojos cegarritas	Prep. «a» + N + Adj.					0 %
A ojos cerrados	Prep. «a» + N + Adj.	1	10	1	12	0.05 %
A pata	Prep. «a» + N	6	5		11	0.05 %
A patadas	Prep. «a» + N	22	56	1	79	0.32 %
A patita	Prep. «a» + N					0 %
A pausas	Prep. «a» + N					0 %
A pecho descubierto	Prep. «a» + N + Adj.	1	3	1	5	0.02 %
A pedazos	Prep. «a» + N	5	24	3	32	0.13 %
A pedir de boca	Prep. «a» + N + Prep. «de» + N	2	3	2	7	0.03 %
A pequeña escala	Prep. «a» + Adj. + N	1		27	28	0.11 %
A pesar de los pesares	Prep. «a» + N + Prep. «de» + Art. + N	1	1	2	4	0.02 %
A peso	Prep. «a» + N		6	2	8	0.03 %
A piñón fijo	Prep. «a» + N + Adj.					0 %
A pique	Prep. «a» + (Art.) + Pal. idiom.	7	23	10	40	0.16 %
A placer	Prep. «a» + N	1	4	3	8	0.03 %
A plomo	Prep. «a» + N	3	12		15	0.06 %
A porfía	Prep. «a» + (Art.) + Pal. idiom.					0 %
A porrillo	Prep. «a» + (Art.) + Pal. idiom.			1	1	~ 0 %
A posta	Prep. «a» + (Art.) + Pal. idiom.	4	2		6	0.02 %
A presión	Prep. «a» + N	8	6	35	49	0.20 %
A prisa	Prep. «a» + N	1	19		20	0.08 %
A pulso	Prep. «a» + N	3	14	8	25	0.10 %
A punta de cuchillo	Prep. «a» + N + Prep. «de» + N		1		1	~ 0 %
A punta de navaja	Prep. «a» + N + Prep. «de» + N					0 %
A punta de pala	Prep. «a» + N + Prep. «de» + N	1		1	2	0.01 %
A punta de pistola	Prep. «a» + N + Prep. «de» + N	3	3		6	0.02 %
A puntapiés	Prep. «a» + N	1	12		13	0.05 %
A punto	Prep. «a» + N	224	587	207	1018	4.09 %
A punto de caramelo	Prep. «a» + N + Prep. «de» + N			1	1	~ 0 %
A puñados	Prep. «a» + N	2	5		7	0.03 %
A puño cerrado	Prep. «a» + N + Adj.					0 %
A quemarropa	Prep. «a» + (Art.) + Pal. idiom.		17	11	28	0.11 %
A quintales	Prep. «a» + N	2			2	0.01 %
A rabiarse	Prep. «a» + N	2	9		11	0.05 %



A rajatabla	Prep. «a» + (Art.) + Pal. idiom.	5	1	4	10	0.04 %
A rastras	Prep. «a» + (Art.) + Pal. idiom.	7	28	1	36	0.14 %
A ratos	Prep. «a» + N	22	132	6	160	0.64 %
A ratos perdidos	Prep. «a» + N + Adj.					0 %
A reacción	Prep. «a» + N	1	2	24	27	0.11 %
A regañadientes	Prep. «a» + (Art.) + Pal. idiom.	3	25	9	37	0.15 %
A renglón seguido	Prep. «a» + N + Adj.	6	2	5	13	0.05 %
A resultas	Prep. «a» + (Art.) + Pal. idiom.	3		1	4	0.02 %
A rienda suelta	Prep. «a» + N + Adj.					0 %
A río revuelto	Prep. «a» + N + Adj.			2	2	0.01 %
A rosca	Prep. «a» + N	1				0 %
A rueda	Prep. «a» + N		1		1	~ 0 %
A sabiendas	Prep. «a» + (Art.) + Part. femen. pl.	15	35	8	58	0.23 %
A saco	Prep. «a» + N	7	5	1	13	0.05 %
A salto de mata	Prep. «a» + N + Prep. «de» + N	2	2	1	5	0.02 %
A saltos	Prep. «a» + N					0 %
A sangre y fuego	Prep. «a» + N + Conj. «y» + N	2	9	9	20	0.08 %
A simple vista	Prep. «a» + Adj. + N	12	27	26	65	0.26 %
A sorbos	Prep. «a» + N	1	13	1	15	0.06 %
A sueldo	Prep. «a» + N	5	10	5	20	0.08 %
A tambor batiente	Prep. «a» + N + Adj.	1	2		3	0.01 %
A tanto alzado	Prep. «a» + N + Adj.					0 %
A tente bonete	Prep. «a» + (Art.) + Pal. idiom.					0 %
A tiro de piedra	Prep. «a» + N + Prep. «de» + N			1	1	~ 0 %
A tiro hecho	Prep. «a» + N + Adj.					0 %
A toda hostia	Prep. «a» + Adj. + N		1		1	~ 0 %
A toda leche	Prep. «a» + Adj. + N					0 %
A toda máquina	Prep. «a» + Adj. + N		7	2	9	0.04 %
A toda marcha	Prep. «a» + Adj. + N	1	9		10	0.05 %
A toda mecha	Prep. «a» + Adj. + N					0 %
A toda pastilla	Prep. «a» + Adj. + N	1				0 %
A toda plana	Prep. «a» + Adj. + N	2			2	0.01 %
A toda prisa	Prep. «a» + Adj. + N	2	27	1	30	0.12 %
A todas luces	Prep. «a» + Adj. + N	11	26	16	53	0.21 %
A todo gas	Prep. «a» + Adj. + N	1			1	~ 0 %
A todo escape	Prep. «a» + Adj. + N		5		5	0.02 %
A todo full	Prep. «a» + Adj. + N					0 %
A todo meter	Prep. «a» + Adj. + N	5	1		6	0.02 %
A todo pasto	Prep. «a» + Adj. + N					0 %
A todo pistón	Prep. «a» + Adj. + N					0 %
A todo trapo	Prep. «a» + Adj. + N	2	3		5	0.02 %

A todo tren	Prep. «a» + Adj. + N			1	1	~ 0 %
A tontas y (a) locas	Prep. «a» + (Art.)+ Adj. + Conj. «y» + (Art.) + Adj.	2	5		7	0.03 %
A tope	Prep. «a» + N	11	4	6	21	0.08 %
A toque de campana	Prep. «a» + N + Prep. «de» + N					0 %
A tortas	Prep. «a» + N					0 %
A tragos	Prep. «a» + N		6		6	0.02 %
A traque barraque	Prep. «a» + (Art.) + Pal. idiom.					0 %
A trasmano	Prep. «a» + (Art.) + Pal. idiom.	1	2		3	0.01 %
A trechos	Prep. «a» + N	4	13		17	0.07 %
A trompicones	Prep. «a» + N	2	6	1	9	0.04 %
A tropezones	Prep. «a» + N	2	6	1	9	0.04 %
A trote	Prep. «a» + N		5		5	0.02 %
A trozos	Prep. «a» + N	3	1	1	5	0.02 %
A tutiplén	Prep. «a» + (Art.) + Pal. idiom.		1		1	~ 0 %
A ultranza	Prep. «a» + (Art.) + Pal. idiom.	9	6	15	30	0.12 %
A veces	Prep. «a» + N	1677	1798	820	4295	17.27 %
A vista de pájaro	Prep. «a» + N + prep. «de» + N			1	1	~ 0 %
A voleo	Prep. «a» + (Art.) + Pal. idiom.			1	1	~ 0 %
A voluntad	Prep. «a» + N	3	26	11	40	0.16 %
A voz en grito	Prep. «a» + N + Prep. «en» + N		3	1	4	0.03 %
A vuelapluma	Prep. «a» + (Art.) + Pal. idiom.		1		1	~ 0 %
A zurdas	Prep. «a» + (Art.) + Pal. idiom.					0 %

A continuación se expone una sinopsis de los patrones estructurales sobre los que se monta todo el corpus, junto a la cantidad de expresiones que responden a cada patrón. Para terminar, se añade el porcentaje de uso que representa cada patrón.

Estructura sintáctica	Cantidad patrones	%	Frecuencia de uso	%
Prep. «a» + N	99	29.46 %	8.814	35.68 %
Prep. «a» + art. + N	51	15.17 %	7.086	28.69 %
Prep. «a» + N + Adj.	38	11.30 %	249	1.01 %
Prep. «a» + Adj. + N	34	10.12 %	990	4.01 %
Prep. «a» + N + Adv.	1	0.29 %	4	0.02 %
Prep. «a»+ (Art.) + Part. femen. pl.	5	1.49 %	154	0.62 %
Prep. «a»+ Art. + Adj.	14	4.16 %	542	2.19 %
Prep. «a» + lo + Adj.	8	2.38 %	2196	8.90 %

Prep. «a» + lo + Adv.	3	0.89 %		1818	7.36 %
Prep. «a» + N + prep. «de» + N	18	5.36 %		152	0.62 %
Prep. «a» + (Art.) + N + Conj. y + (Art.) + N	1	0.29 %		420	1.69 %
Prep. «a» + (Art.) Adj. + Conj. y + (Art.) + N	7	2.08 %		7	0.03 %
Prep. «a» + (Art.) + Pal. idiom.	50	14.88 %		2.086	8.39 %
Prep. «a» + Art. + Prep. «por» + Adj.	2	0.59 %		33	0.13 %
Prep. «a» + Art. + Adj.+ Prep. «de» + N	2	0.59 %		15	0.06 %
Prep. «a» + Art. + N + prep. «de» + Art. + N	1	0.29 %		78	0.31 %
Prep. «a» + N + Prep. «en» + N	1	0.29 %		4	0.01 %

### 3. Conclusiones

De los resultados mostrados en el cuadro más arriba se pueden sacar las siguientes conclusiones. Los patrones más productivos parecen ser los de estructuras más reducidas o los que presentan una menor complejidad. Aproximadamente un 45% del corpus se monta sobre el patrón reducido Prep. «a»+ (art.) + N. También muestran una relativamente alta frecuencia los patrones de sustantivo con adyacencia, ya sea esta adjetiva o preposicional. Es también digna de reseña la alta productividad del patrón con palabra idiomática. Dicho término fue definido por Zuluaga (1980: 102) como «unidades léxicas formadas por un elemento lingüístico que, por diversas razones, aparece exclusivamente dentro del marco de una locución y que, por tanto, funciona como signo diacrítico». Llama poderosamente la atención el que patrones sintácticos representados por muy pocas o una única locución muestren una altísima frecuencia de uso, hecho que pone en entredicho la creencia general de que las locuciones más usadas constituyen los patrones sintácticos de mayor productividad.

### BIBLIOGRAFÍA

- Buitrago Jiménez, Alberto (2002): *Diccionario de dichos y frases hechas*. Madrid: Espasa.
- Casares, Julio (1992 [1950]): *Introducción a la lexicografía moderna*. Madrid: CSIC.
- Corpas Pastor, Gloria (1996): *Manual de fraseología española*. Madrid: Gredos.
- Coseriu, Eugenio (1981): *Lecciones de lingüística general*. Madrid: Gredos.
- Coseriu, Eugenio (1986 [1977]): «Introducción al estudio estructural del léxico». En: *Principios de semántica estructural*, Madrid: Gredos.
- Martínez López, J.A. y Jørgense, A. (en prensa): *Diccionario de locuciones y expresiones familiares*.
- Tristá Pérez, Antonia María (1980): «Estructura interna de las unidades fraseológicas». En: *Anuario L/L* (la Habana), 10–11, 93–104.
- Tristá Pérez, Antonia María (1984): «Fuentes de las unidades fraseológicas. Sus modos de formación». En: *Homenaje a Alejo Carpentier*, 223. Universidad de la Habana, 281–303.

Tristá Pérez, Antonia María (1988): *Fraseología y contexto*. La Habana: Ciencias Sociales.  
Zuluaga, Alberto (1980): «Introducción al estudio de las expresiones fijas». En: *Studia Romanica et Linguistica*, 10. Frankfurt a. M.–Berna–Cirencester/U.K.: Lang.

## O VZORCIH IN FREKVENTNOSTI RABE NEKATERIH PRISLOVNIH IZRAZOV

Študija proučuje morfosintaktično strukturo prislovnih izrazov, natančneje, zvez prislova in predloga *a*. Avtor je na podlagi zbranih prislovnih izrazov iz dveh slovarjev, splošnega *Diccionario de la Real Academia Española* ter frazeološkega *Diccionario de Locuciones y Expresiones Familiares*, osnoval reprezentativne vzorce, s pomočjo katerih se pokaže, katere strukture so produktivne, torej so lahko podlaga za nove zveze, ter katere predstavljajo manj učinkovite vzorce, torej manjšo verjetnost, da bi sodelovale pri nastajanju novih prislovnih izrazov.

## MI OÍSLLO

Hablando Sancho en su primer encuentro con don Quijote de su mujer Juana Gutiérrez, llamada en seguida Teresa Panza o simplemente Teresa, la nombra *mi oíslo* y repite lo mismo otras dos veces. Conviene tener presente que de su mujer Sancho habla siempre respetuosamente y con mucho cariño, con excepción de una conversación que llega a ser un litigio, II, 5. Allí, Sancho expresa su idea de cómo y con quién casar a la hija Sanchica y por fin impone su voluntad. Teresa se le opone vigorosamente y esto induce a Sancho, sobreexcitado, a formular una gradación sorprendente: *mujer mía; mirad, Teresa; mujer; calla, boba; bestia y mujer de Barrabás; animalia; mentecata e ignorante*.

El título de mi breve comunicación llega de las palabras de Sancho en esta primera conversación entre don Quijote y su escudero sobre el glorioso futuro que le espera a éste, I, 7: *Si yo fuese rey [...] Juana Gutiérrez, mi oíslo, vendría a ser reina*. El sintagma aparece en el mismo sentido en II, 3: *En casa lo tengo, mi oíslo me aguarda* y en II, 70: *Mientras estoy cavando no me acuerdo de mi oíslo, digo de mi Teresa Panza, a quien quiero más que a las pestañas de mis ojos*.

El complejo sintagma es en sí mismo una insólita composición de una proposición de significado originariamente interrogativo existente en predicado y objeto directo, en términos morfológicos de una forma verbal seguida de un pronombre personal de valor neutro. El sintagma así formado viene precedido del pronombre posesivo lo que le da el valor de sustantivo el cual se sustituye al apelativo o al nombre de persona.

La expresión ha sido tratada varias veces por célebres hispanistas, incluso por el gran estilista en el campo romance Leo Spitzer, *Romanische Forschungen*, 61, 21–31 y pocos años antes por Joseph E. Gillet, *Modern Language Review*, 35 (1940), 66–69. Gillet ha reunido para la época cervantina unos quince pasajes con el mismo sintagma, pero fuera de los ejemplos citados del *Quijote* a los cuales añade otro, siempre de Cervantes (Entremeses, *El rufián viudo*), todos conservan el valor semántico originario, es decir, una frase interrogativa. Gillet está muy decidido: sólo en Cervantes la frase llega a ser un verdadero sintagma, siempre precedido del pronombre posesivo. Menciona un pasaje cervantino, de *La ilustre fregona*, Spitzer, donde todavía el valor es el originario. El huésped llama a su mujer: *Oíslo, señora, hazed que entre aquí Costanzica*.

El sintagma sería, según algunos investigadores, curioso, inexplicable. Gillet rechaza las dudas de algunos etimologistas. Uno de estos había opinado: 'Pues no parece conjetura sería la que lo saca de la frecuencia con que marido y mujer tienen que preguntarse '¿lo has oído, lo oyes, oíslo?'

En el habla popular no es infrecuente nombrar a una persona según la palabra o un breve sintagma típico de su hablar usual. Hay ejemplos, quizás en todas las lenguas; igual como es posible nombrar a alguien según una característica exterior, corporal o aplicarle el nombre de su etnia o de su proveniencia. Son casos de metonimia, un fenómeno lingüístico universal. Me ha llevado a reflexionar sobre el sustantivo empleado por Cervantes en el *Quijote* también un lejano recuerdo de mis años juveniles. Cuando en el tiempo de guerra, para nosotros en la entonces Yugoslavia entre el 1941 y 1945, yo llegaba por

las tardes a mi aldea para tomar la leche cotidiana, el aldeano (no hay que olvidar que Sancho fue también aldeano, labrador, véase I, 7) siempre gritaba a su mujer *si sli'uva?* lo que sería el *¿oiste?* castellano. Es decir, permanece siempre el sentido de una interrogación muy débil, propiamente dicho, un simple medio para llamarle a su mujer sin pronunciar su nombre.

Hay que subrayar una importante diferencia: Sancho se sirve del sintagma, precedido del pronombre posesivo, solo hablando *de* su mujer y no *a* ella. Hay que anotar también otra diferencia: Sancho por regla general tutea a Teresa, mientras que en este sintagma utiliza la forma verbal en segunda persona del plural. Gillet y Spitzer, y además todos los grandes diccionarios de español consideran el sintagma una composición de la 2a persona del plural del verbo *oír* más el pronombre personal átono. No sería por tanto creíble, aunque atrayente, ver en el sintagma una elipsis de *oís(te)lo*. Se eliminaría así la dificultad que presenta el empleo del plural por parte de Sancho. Pero, no es ni necesario ni posible ver en el sintagma *¿oíslo?* una creación cervantina. Los pasajes aducidos por Gillet muestran el empleo de este sintagma en varios textos anteriores al *Quijote*, aunque siempre en el sentido originario. Cervantes habrá podido servirse del sintagma ya conocido con una acepción nueva.

Llamemos la atención sobre un último punto: el del uso actual o posterior a la época cervantina. Los grandes diccionarios de español (RAE, MOLINER), y asimismo COROMINAS-PASCUAL, *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*, donde se lee: *¿Oíslo?*: 'persona a quien se trata familiarmente y en especial *la esposa*'. Corominas añade: 'por la frecuencia con que se la interpela así'. Gillet por lo visto, no es del mismo parecer, por lo menos en cuanto a la situación del castellano en América, ya que empieza su contribución con el dicho latino *Habent sua fata verba, as well as libelli*. Para él el término está fuera de uso. Y lo escribe a mediados del siglo XX.

Gillet concluye su breve nota señalando que en *haquitía*, dialecto judeo-español de Marruecos, el marido era llamado *habla*, o *¡habla!* y cita: »Las mujeres casadas por una especie de respeto religioso, no llamaban a sus maridos por su nombre propio, pero solían llamarles: »¡Habla!«. El empleo del imperfecto, en la cita de Gillet es significativo. Es de creer que se trata de un tabú. Leo Spitzer observó casos análogos en el jiddish de Lituania. Para Marruecos he buscado informes sobre el uso actual de *¡habla!*. En verano de este año una señora, empleada del Centro Maimónides de Fez, aseguró a mi hija, que hizo para mí la investigación, no conocer esta forma del verbo *hablar* en el sentido mencionado, no usarlo ella misma, ni tampoco haber jamás oído el vocablo por parte de su madre o de su abuela.

Spitzer considera el empleo del sintagma una burla – y no podríamos contrariarlo. Es difícil no pensar en una expresión de burla en las palabras de Sancho el cual, según dice él mismo, quiere a su mujer *más que a las propias pestañas*. Ni cuando se asegura, II, 38, por parte de Trifaldín que la condesa Trifaldi *viene a pie y sin desayunarse desde el reino de Candaya...* Spitzer, aún admitiendo que en origen la expresión utilizada por Sancho fuera un tabú mágico-religioso, considera que –pasado una vez el período de la respetable reverencia mágico-religiosa –un vocablo tabú llega a ser un medio estilístico, de ironía, de burla. Y Cervantes se aprovechó de ello.

## BIBLIOGRAFÍA

- Cervantes, Miguel de (2004): *Don Quijote de la Mancha*. Edición del Insitituo Cervantes 1605–2005. Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- Gillet E., Joseph (1940): «'Oíslo'». En: *Modern Language Review*, 35, 66–69.
- Spitzer, Leo (1948): «Span. mi oíslo 'meine Frau'». En: *Romanische Forschungen*, 61, 21–31.
- Corominas, Juan; Pascual, José. A. (1991): *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*. Madrid: Gredos.

### MI OÍSLLO - 'MOJA ŽENA'

Ko govori o svoji ženi, uporabi Sančo Panza v Don Kihotu trikrat izraz *mi oíslo*, kar je po svoji sestavi vprašalni stavek v pomenu *ali to slišite?*, predenj pa je postavljen svojilni zaimek, s čimer postane besedna zveza samostalnik. Sančo jo rabi, ko govori *o svoji ženi Terezi*, ne pa *z njo*. Ugotovljeno je bilo, da je v španski književnosti Cervantesovega časa, torej poznega 16. stoletja, izraz večkrat uporabljen, vendar, tako se zdi, zmeraj v svojem izvornem pomenu, torej z zelo blede vprašalno vrednostjo. Poimenovati neko osebo z besedo ali daljšim izrazom, ki ga sama uporablja, ali pa jo takó prepoznava okolje, ni v jezikih nič nenavadnega. Naj spomnimo na ljubki metonimični izraz *razmeš?*, kar je od vsega začetka tudi bil vprašalni stavek, iz prijetne zgodbe o genijih v kratkih hlačah, bil pa je izraz vzdevek za deklè s štajerskega konca, ki je v ljubljanskem okolju s svojo izgovarjavo omogočilo in izzvalo tako poimenovanje.

Poimenovanje pri Cervantesu je pritegnilo že nekaj raziskovalcev. Znameniti semantik in stilist Leo Spitzer sodi, da gre za nekak tabú, ali vsaj za obzirnost, ki se kaže v tem, da se za osebo ne pove imena. Vendar pa meni, da se zabriše magično-religiozna sfera, v kateri je bil tak tabú ustvarjen: ko ta sfera oslabi ali preide, se izraz izgubi ali pa poprime kak stilističen odtenek, ironijo, šalo: Cervantesov *mi oíslo* dandanes v španskem jeziku ni več v rabi, je pa že pri Sanču rabljen kot stilno sredstvo.





Mitja Skubic  
Universidad de Ljubljana

## EL LINGÜISTA ESLOVENO BARTOLOMÉ KOPITAR Y EL IBERORROMANCE

En esta misma revista, véanse los volúmenes X y XII, ya hemos presentado testigos del conocimiento e interés en el pasado esloveno de los acontecimientos de la vida política de España por parte de los periodistas eslovenos en el primer volumen citado y de la literatura española por parte del poeta esloveno Francè Prešeren en el segundo. En la presente contribución querríamos añadir una breve nota no tanto sobre el conocimiento práctico sino sobre el interés lingüístico por la lengua española por parte de un importante lingüista esloveno de las primeras décadas del siglo XIX, Bartolomé (Jernej en esloveno) Kopitar.

Kopitar (Repnje, en el distrito de Ljubljana, 1780 – Viena, 1844) fue *scriptor* en la Biblioteca de la corte imperial de Viena y censor de las publicaciones en lenguas eslavas meridionales, en griego y en rumano editadas en el imperio de los Habsburgo. Con sus trabajos sobre las correspondencias entre las lenguas balcánicas de distinto origen genético (el rumano, el búlgaro, el albanés) es considerado precursor de la corriente lingüística que, sólo unos cien años más tarde, el lingüista danés Christian Sandfeld denominó *linguistique balkanique*. Kopitar apoyó su convicción de las relaciones entre estos tres idiomas en la existencia y la posición del artículo determinativo y del pronombre posesivo que se colocan detrás del sustantivo, en el escaso empleo del infinitivo y, como consecuencia, del de la construcción del futuro romance que en los idiomas romances, excepto en rumano, se forma mediante el auxiliar *haber* + infinitivo, mientras que las lenguas balcánicas recurren al verbo modal *quaerere* y, sobre todo, recurren a la subordinación. Por el uso restringido del infinitivo, que el uso popular aborrece, escasean las subordinadas implícitas, características de las lenguas románicas, substituidas por las explícitas, continuando así, por ejemplo, el *non possum ut faciam* de la latinidad oriental.

Kopitar es el autor de la primera gramática de valor científico de la lengua eslovena, editada en Ljubljana: *Grammatik der slavischen Sprache in Krain, Kärnten und Steyermark*, Laibach 1808. Fue eslavista e investigador de las lenguas eslavas, pero tenía también un buen conocimiento teórico y práctico del francés y del italiano, por lo que atestigua su correspondencia en estas dos lenguas románicas. En su autobiografía Kopitar afirma que aprendió el italiano en la casa del noble carniolo de procedencia italiana de las cercanías de Bergamo, Sigismund Zois, industrial, poeta y, sobre todo, mecenas de los artistas eslovenos, donde Kopitar desempeñó el cargo de maestro de un nieto de Zois. Es sabido también que en la misma casa enseñó el esloveno a una joven noble y para ella compuso en francés una gramática de uso de la lengua eslovena. En cuanto al italiano, en 1838 uno de los correspondientes de Kopitar le escribe en lengua italiana sabiendo *che la conosce al pari di qualunque italiano*. De su conocimiento del español no hay vestigios en su correspondencia y está claro que, a parte de los dos idiomas romances ya mencionados, era el rumano, por la situación lingüística en la península balcánica, él que más le atraía.

No obstante, su reseña de un diccionario de rumano, latín y húngaro, *Dictionariu Rumanesc, Latinesc și Unguresc, Clus 1822–23*, y de *Lesicon Romanescu-Latinescu-Ungurescu-Nemțescu, Buda, 1825*, publicada en *Jahrbücher der Literatur*, t. 46, Wien 1829, págs. 227–273, bajo el título de *Albanische, walachische u. bulgarische Sprache*, demuestra que la situación lingüística de la Península Ibérica no le fue desconocida. La reseña brindó a Kopitar la oportunidad de repetir su convicción sobre la utilidad de la grafía fonética que según él era el ideal para los idiomas que apenas estaban buscando una norma de la lengua escrita, como era el caso justamente del *valaco*, es decir, del rumano. Éste idioma, como se sabe, abandonó por completo la grafía de los caracteres cirílicos (sistema que recurre a la grafía fonética como por ejemplo el serbio) sólo a mediados del siglo XIX. Como prueba de la superioridad de la grafía fonética Kopitar presenta el italiano y el español, porque, dice, escriben respectivamente *buono* y *puerta* y no *bono* y *porta* como exigiría un rígido arraigo a la etimología latina.

Kopitar es partidario de la grafía fonética, no etimológica, y aduce, en apoyo de sus ideas, a Quintiliano: *Ego (nisi quod consuetudo obtinuerit) sic scribendum quidque iudico, quomodo sonat; hic enim est usus literarum, ut custodiant voces, et velum depositum reddant, legentibus*. Si esto es el ideal para los idiomas con una tradición fija, como eran en su tiempo el italiano y el español, tanto más era recomendable para el rumano, donde no había consenso. En una nota en la página 241 Kopitar se muestra muy resuelto («*Der Spanier schreibt, weil er so spricht*») y cita unas cien palabras españolas con las respectivas fuentes latinas, entre las cuales se encuentran sustantivos como nombres de persona *Inés* de *Agnes*, *Andrés* de *Andreas*, *Gerónimo* de *Hieronymus*, nombres de situación o actividades humanas *hombre* de *homo*, *muger* de *mulier*, *hermano* de *germanus*, *abogado* de *advocatus*, *obispo* de *episcopus*, *emperador* de *imperator*, *súbdito* de *subditus*, apelativos *tierra* de *terra*, *oro* de *aurum*, *fuego* de *focus*, *hiel* de *fel*, *hueso* de *os*, *queso* de *caseus*, animales *abispa* de *vespa*, *cisne* de *cygnus*, *lobo* de *lupus*, adjetivos como *igual* de *aequalis*, *ciego* de *caecus*, *pobre* de *pauper*, verbos como *llamar* de *clamare*, *llorar* de *plorare*, *manjar* de *manducare*, *leer* de *legere*, *caer* de *cadere*, numerales como *ocho* de *octo*, *cinco* de *quinque*, *doce* de *duodecim*, adverbios como *hoy* de *hodie*, *mucho* de *multus* y termina la lista con *u.s.w.*, *u.s.w.*, declarando así que la lista podría continuar. A dicha lista le fueron añadidas también unas palabras lusitanas: *doutor*, *doutrina* de *doctor*, *doctrina*, *mau* de *mal*, *grão* de *grano*, *nobre* de *noble*, *chamar* de *clamare*, *chantar*, *chão*, *cheio*, *chorar*, *chover*, *chumbo* de *plantare*, *plano*, *pleno*, *plorare*, *pluere*, *plumbum*, *u.s.w.*, *u.s.w.*

Bartolomé Kopitar pone de relieve algunas particularidades en la grafía del español y del portugués, respectivamente, mostrando un buen conocimiento de la norma de la lengua escrita de las dos lenguas románicas. Pero no sólo de la escritura. Contestando el principio del recurso a la rígida grafía etimológica, muestra, sin desearlo, su competencia en evaluar importantes fenómenos lingüísticos (fonéticos) ocurridos al latín en el territorio iberorromance: sonorización de las oclusivas sordas en posición intervocálica, palatalización de la líquida *l* en el grupo *pl* y la subsiguiente palatalización del grupo, palatalización de los grupos consonánticos *kt*, *lt*, sibilantización de las velares delante de la palatal breve *i* + *vocal*, diptongación de las vocales acentuadas *e*, *o*, simplificación del diptongo AU, aféresis de la vocal átona inicial, abertura de las vocales breves *i*, *u* hacia *e*, *o*, aspiración de la labiodental sorda en castellano, reducción de las sílabas intertónicas con la caída de las vocales débiles, caída de las vocales finales átonas. Ya es bastante para decir, no que Kopitar fuese un hispanista, pero sí que conocía el sistema por lo menos fonético y gráfico del español y del portugués y, por lo tanto, estaba calificado para estimar

la importancia de los fenómenos lingüísticos del iberorromance para el problema que en aquel entonces más le interesaba: el de sugerir la norma para el rumano de su tiempo que estaba por abandonar la escritura explícitamente fonética con los caracteres cirílicos, corriendo con esto el peligro de poner en cuestión la norma estrictamente fiel al uso del habla cotidiana. La escritura, es la convicción de Kopitar, tiene como obligación primaria la de manifestar clara y fielmente la pronunciación.

## JERNEJ KOPITAR IN IBEROROMANŠČINA

Jernej Kopitar piše v svoji avtobiografiji, da se je italijanščine naučil v Zoisovi rodbini, francoščina pa mu je bila domača že prej, če je prav pri Zoisu poučeval slovenščino neko mlado plemkinjo in za ta pouk v francoščini sestavil elementaren učbenik. Dopisovanje s francoskimi in italijanskimi korespondenti dokazuje njegovo usposobljenost v teh dveh romanskih jezikih. Njihovi odgovori so večkrat polni hvale tudi o jeziku. Za vsaj pasivno poznavanje romunščine je dokaz ena od njegovih zadolžitev v Dvorni knjižnici na Dunaju: bil je za habsburško cesarstvo cenzor tudi za tiske v romunščini. Razen tega tudi dejstvo, da je pravzaprav pionir nove veje v jezikoslovju, tiste, ki jo je šele sto let pozneje danski jezikoslovec Christian Sandfeld poimenoval *linguistique balkanique*, se pravi ugotovitve o skupnih črtah med tremi balkanskimi, sicer genetsko nesorodnimi jeziki, romunščino, bolgarščino in albanščino.

Naš prispevek želi povedati, da je imel Kopitar tudi solidno znanje v kastiljščini in portugalščini. Ko je ocenjeval dve deli, ki sta se sicer ukvarjali z navedenimi balkanskimi jeziki, je za zgled pisne norme ob italijanščini postavil ravno ta dva iberoromanska jezika: vzor za pisno norma imata v govoru, tako dokazuje Kopitar z obilnimi zgledi iz kastiljščine in luzitanščine; to pa je bilo zanj resnično vodilo, česar naj bi se oprijela tudi pisna norma v romunščini. Ta je prav v njegovi dobi opuščala docela fonetično pisavo v cirilici in se počasi oprijemala latinice.



## RESEÑAS

---

FRADEJAS LEBRERO, José (ed.) (2005). *FELIPE V: Don Quijote. Tomo Vº*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas – Instituto de Estudios Madrileños; 39 pp. + facsímil ([4] + 58 pp.).

Sin duda, una de las publicaciones más originales aparecida con motivo del IV centenario de la publicación de *El Quijote* es el libro que ahora reseñamos.

Continuaciones de obra tan famosa hubo más, indiscutiblemente de mayor calidad e interés literario, pero ésta resulta importante por su autor: nada menos que nuestro rey Felipe V, quien la escribió siendo todavía príncipe, cuando tan sólo contaba unos diez años según indica el manuscrito (año 1693), catorce o quince a lo sumo según las apreciaciones del profesor José Fradejas Lebrero, encargado de esta edición y gran especialista en la Edad Media y sobre todo en el Siglo de Oro, además de madrileñista y zamoranista insigne.

El libro se divide en tres partes: una breve introducción a cargo de José Fradejas en la que nos informa de todos los detalles importantes relacionados con la elaboración de la obra y realiza un rápido e interesante análisis de la misma, la traducción al castellano del texto, *Don Quichote de la Mancha. Tomo Vº*, compuesto en francés por Felipe V cuando era Duque de Anjou, y la reproducción facsímil del manuscrito conservado en la Biblioteca Nacional de Madrid, el único tomo que existe, un cuaderno de 58 páginas cuya letra pertenece a un amanuense, probablemente don Claudio de la Rocha, futuro ayuda de cámara del rey.

Este *Quijote* consta de seis capítulos de desigual extensión, en general, salvo el primero, bastante breves, compuestos por párrafos cortos y redactados con sencillez. Todos presentan un título somero que resume el argumento, a veces adelantando demasiada información, tal es el caso del sexto y último, «Les suceden dos aventuras y Don Quijote muere». Como señala el propio Fradejas, el contenido de todos ellos «es verdaderamente infantil, pero tiene un extraordinario valor», tanto por la precocidad de creación del monarca, como por ser una muestra de que la obra original de Cervantes entusiasmaba (y sigue entusiasmado) también a los niños. Tal vez esa infantilidad sea el origen de que don Quijote salga airoso y venza al instante en las aventuras iniciales que emprende, sean quienes sean sus enemigos: un gigante, moros, un hombre que iba por el campo, ladrones o locos, situación que se invierte al toparse con unos Jesuitas que golpean con tal ferocidad a don Quijote y a Sancho que han de recurrir al famoso bálsamo de Fierabrás para reponerse, aunque el triunfo se retoma capítulos después en la lucha contra animales más o menos feroces: ciervo, perros de caza, leones, tigres e incluso panteras. Y puede que también ese carácter infantil sea la razón por la que don Quijote aparezca, a ratos, como un personaje más realista (por ejemplo, en el capítulo III ven una posada y «la tomó por lo que era, cosa desacostumbrada para él», aunque en el siguiente confunde a unos bueyes conducidos por unos hombres con un ejército, y a unos perros y un ciervo con moros y su capitán respectivamente), y Sancho resulte menos profundo que en la obra original de Cervantes, aunque en una ocasión recurre a los refranes que le son tan característicos para comentar con gran acierto lo sucedido y a la vez vaticinar el triste final de su amo, sorprendentemente glorioso, y en general sigue representando la voz de la razón.

Felipe V va a mencionar e incluso hacer aparecer en su continuación personajes que ya conocíamos como Cide Hamete Benengeli, el Caballero de la Blanca Luna o Maritorne [*sic*], junto a otros modificados por su propia imaginación, el más sorprendente por inverosímil es sin duda el gigante Pandafilando, con sus «tres cabezas, tres pies y tres manos». Resulta curioso que ése sea el único personaje «nuevo» del que conozcamos el nombre, pues todos los demás son identificados únicamente por su profesión o por algún rasgo físico: posadero, enano, caballero, doncella...

Hay que destacar que no es ésta la primera vez que alguien fija su atención en este manuscrito, ya Juan Eugenio Hartzenbusch se interesó por él hasta el extremo de traducir su primer capítulo, traducción que por su valor se reproduce en la edición que nos ocupa. El resto de los capítulos fueron trasladados al castellano por Olga M<sup>a</sup> Fradejas.

No podemos finalizar esta reseña sin alabar la elegancia material del volumen, que imita con gran fidelidad al original, pues está lujosa y bellamente encuadernado en tela de seda azul y con doce flores de lis estampadas en oro (cuatro en cada tapa y otras tantas en el lomo). Para no estropear tan hermosa encuadernación con la inclusión de los obligatorios datos editoriales, el Consejo Superior de Investigaciones Científicas y el Instituto de Estudios Madrileños se han permitido añadir una sobrecubierta con tal fin, ilustrada en portada con un magnífico grabado que representa la victoria de un caballero a caballo que apunta con su lanza a otro que yace al pie de su flaco rocín también caído sobre la arena, imagen no casual que nos recuerda inevitablemente a un episodio de la segunda parte del *Quijote* de Cervantes: la derrota que inflige el Caballero de la Blanca Luna a Don Quijote en una playa de Barcelona, aventura que menciona Sancho al comienzo del primer capítulo de este *Quijote* de Felipe V.

Julia María Labrador Ben

LUQUE DURÁN, Juan de Dios y PAMIES BERTRÁN, Antonio (eds.) (2005). *La creatividad en el lenguaje: colocaciones idiomáticas y fraseología*. Granada: Granada Lingvistica; 484 pp.

El libro *La creatividad en el lenguaje: colocaciones idiomáticas y fraseología*, editado por dos profesores de la Universidad de Granada, los doctores Juan de Dios Luque Durán y Antonio Pamies Bertrán, y publicado en 2005 por Granada Lingvistica en la Colección «Collectae», distribuido por Método Ediciones, es un valioso aporte a los estudios de fraseología. El libro lleva en la portada la reproducción de una pintura de las tablas de colmenas, ejemplo del arte popular esloveno, que simboliza el carácter multicultural de la obra. El libro de 484 páginas es un volumen colectivo en el que participan 28 renombrados investigadores españoles y extranjeros con 25 artículos especializados en diferentes aspectos de la fraseología.

Los dos editores participan con un artículo cada uno, además Antonio Pamies es coautor de otro artículo. En «Las colocaciones de cuantificación por comparación: tradición e innovación en las comparaciones proverbiales» (pp. 409–456) **Juan de Dios Luque Durán** presenta un estudio de las comparaciones proverbiales españolas que se distinguen por su función de los verdaderos proverbios pero comparten con ellos la proverbialidad, es decir, la difusión entre los hablantes, y la aceptabilidad. A diferencia de los proverbios se renuevan con frecuencia y tienen un doble estatus: por una parte el de los proverbios y expresiones idiomáticas, y, por otra, el de los símiles que la gente va creando para hacer más expresivo su mensaje. El autor nos habla de la naturaleza y estructura de la comparación proverbial, presenta una tipología de estas unidades, escribe sobre las comparaciones literarias, humorísticas y proverbiales, la intensificación y los términos de comparación y analiza la exageración, la hipérbole, el chiste y las variaciones formales en las comparaciones proverbiales.

**Antonio Pamies Bertrán** en su estudio «Comparación estereotipada y colocación en español y en francés» (pp. 469–484) presenta un análisis contrastivo de la comparación estereotipada y la colocación en español y francés. En la primera parte busca los criterios teóricos para definir la comparación estereotipada y la colocación desde el punto de vista formal, semántico y textual. En la segunda parte presenta un análisis contrastivo formal (retórico gramatical) de las formas explícita e implícitamente comparativas de las dos lenguas y un análisis contrastivo semántico de diferentes aspectos (el físico, el intelecto, el estado de ánimo, el alcoholismo, la ética) de las lenguas en cuestión. La creatividad popular en el campo de las comparaciones ha sido siempre muy viva; la aparición de nuevos símiles más o menos jocosos e ingeniosos y su frecuente repetición puede dar lugar a una mayor o menor fijación: a lo que el autor llama comparación estereotipada. El autor constata que a pesar de la frecuente impredecibilidad de estas comparaciones estereotipadas dos lenguas diferentes como el español y el francés tienen en común, desde el punto de vista semántico, un número importante de estas unidades, pero el francés tiende más hacia la ironía y el español más hacia la hipérbole.

En el artículo «Extracción automática de colocaciones y modismos» (pp. 317–329) **Antonio Pamies Bertrán** y **José Manuel Pazos Bretaña** de la Universidad de Granada presentan los resultados de una serie de experimentos realizados a partir de tres criterios estadísticos: *t-score*, *z-score* y la fórmula de Dunning, a fin de que las unidades fraseológicas quedasen automáticamente decantadas, separándose del resto al reordenar decrecientemente el listado a partir de alguno de estos tres marcadores. Para sus experimentos los

autores utilizaron el texto completo del *Quijote* y para la verificación de los resultados obtenidos *La familia de Pascual Duarte* de C. J. Cela. Según los autores los resultados de los experimentos han demostrado la superioridad de la fórmula de Dunning sobre *z-score* y *t-score*. Sin embargo, constatan los autores, los métodos matemáticos chocan continuamente con los mismos obstáculos, lo que confirma la necesidad de métodos «híbridos», que puedan combinar la estadística con criterios lingüísticos.

**Julia Sevilla Muñoz** y **M<sup>a</sup>. Teresa Barbadillo de la Fuente** (Universidad Complutense de Madrid) en «El máximo y el mínimo paremiológicos y sus implicaciones didácticas» (pp. 1–13) se dedican a cuestiones relativas a la enseñanza de las paremias en clase de español lengua extranjera: qué paremias enseñar y cómo hacer la selección, es decir, cuáles son el máximo y el mínimo paremiológicos. Presentan los criterios para la búsqueda del mínimo paremiológico: el perfil del estudiante; la adecuación de la naturaleza de las fuentes; la frecuencia de aparición en la lengua; la selección de paremias y, por último, la información más completa posible de cada paremia cuyo objetivo es ofrecer una información útil para la didáctica de lenguas y la investigación paremiológica. **Olga Tarnovska** de la Universidad Kyung Hee, Seúl, en su estudio «El mínimo paremiológico en la lengua española» (pp. 197–217) también trata la problemática del mínimo paremiológico de la lengua española. Los resultados obtenidos de sus experimentos con encuestas, corpus electrónico, la frecuencia y longitud de las paremias y su tradicionalidad son la base de una lista de 255 paremias seleccionadas como mínimo paremiológico español. **Mirella Conenna** de la Universidad de Bari basa su estudio «Acerca de la historia de los proverbios» (pp. 219–234) en los proverbios franceses. La autora considera el estudio histórico de los proverbios como una posibilidad de localizar las formas sucesivas en el tiempo, una posibilidad de análisis lingüísticos desde diferentes perspectivas y una posibilidad de estudios contrastivos.

Una serie de artículos se dedica a contrastar las unidades fraseológicas en diferentes lenguas y en las posibilidades de traducción. **Lucía Luque Nadal** basa su estudio «Las comparaciones proverbiales en inglés. Una aproximación tipológica y traductológica» (pp. 381–397) en la perspectiva multidisciplinar: didáctica, culturoológica, contrastiva, traductológica. La autora comprueba que las comparaciones proverbiales son un poderoso instrumento estilístico y argumentativo y que queda mucho por hacer desde el punto de vista lexicológico, lexicográfico y de la traducción. **Gloria Corpas Pastor** y **Jorge Jesús Leiva Rojo** (Universidad de Málaga) en su artículo «La oralidad del discurso escrito: la traducción de unidades fraseológicas en *Während meine Schöne schläft*» (pp. 53–72) se centran en el análisis de la obra italiana *Mentre la mia bella dorme* de Rossana Campo y su traducción al alemán *Während meine Schöne schläft* realizada por Stephanie Risse, prestando especial atención al componente fraseológico. **Carmen Mellado Blanco** de la Universidad de Santiago de Compostela, en su estudio «Convergencias idiomáticas en alemán y español desde una perspectiva cognitivista» (pp. 73–96) parte de un enfoque de la semántica cognitiva y desde una perspectiva contrastiva interlingüística realiza un estudio basado en las convergencias idiomáticas en alemán y español, constatando paralelismos y discrepancias entre los fraseologismos. **Isabel Alijo Jiménez** y **Nader Al Jallad** de la Universidad de Ammán y la Universidad de Granada realizan en su trabajo «Colocaciones comparativas árabes» (pp. 399–408) una detallada clasificación de las colocaciones comparativas árabes desde el punto de vista semántico: colocaciones comparativas con referencia a personajes históricos o famosos; colocaciones comparativas con animales; con referencia a objetos; relacionados con el color. En su segundo artículo



«Colocaciones en árabe y español» (pp. 457–467) resaltan la importancia del estudio de las colocaciones en el ámbito de la traducción. **Maria-João Marçalo** de la Universidad de Évora, en el artículo «Metáfora y fraseología en portugués: cuando la lengua se pretende intraducible» (pp. 351–358) analiza una carta de Francisco Xavier de Oliveira de 1736 como valioso testimonio para el conocimiento de las paremias portuguesas usadas en el siglo XVIII. **František Čermák** (Universidad Carolina de Praga) en «Los introductores textuales de proverbios y otras unidades fraseológicas» (pp. 235–255) aborda en detalle las expresiones y/o palabras que sirven como introductores a los frasemas y en su análisis se limita al checo y al inglés. **Gertrud Gréciano** (Universidad de Estrasburgo) en «Europa bajo un mismo techo. La fraseología de los textos europeos» (pp. 37–51) lleva a cabo un análisis de fraseología comparada a partir de un texto publicado con ocasión del 50 aniversario del Consejo de Europa.

**Valerij M. Mokienko** (Universidad de Greifswald) en «Intertextemas y texto en las lenguas eslavas» (pp. 149–174) introduce el concepto de *intertextualidad* y la noción de *intertextema* y llega a la conclusión de que los fenómenos por ellos designados son homogéneos, aunque por su magnitud, su dominio funcional y lingüístico, no son idénticos. **Elena Mironesko Bielova** de la Universidad de Granada se basa en el estudio «Apotegmas rusos como medio de creación del titular periodístico» (pp. 175–187) en los titulares periodísticos extraídos de los semanarios y diarios rusos de diferente orientación política desde el año 1994 hasta 2004 para elaborar una lista de más de mil titulares relacionados con la cultura rusa y que contienen proverbios, apotegmas, referencias a canciones, citas cinematográficas y literarias y títulos de libros. **María Sánchez Puig** (Universidad Complutense de Madrid) analiza en su artículo «Fraseología fálica en el lenguaje marginal del ruso moderno» (pp. 189–196) unos 30 fraseologismos fálicos más usuales, los organiza en 8 grupos y concluye que prevalecen los fraseologismos fálicos con criterios valorativos claramente negativos.

Algunos autores reflexionan sobre cuestiones teóricas generales referentes al vasto campo de los estudios fraseológicos. **Harald Burger** (Universidad de Zürich) presenta en «Aspectos de la vitalidad de los modismos» (pp. 15–36) el tema de la vitalidad de los modismos desde el punto de vista semántico y analiza los aspectos estructurales, psicolingüísticos y sociológicos. **Dmitrij Dobrovol'skiĭ** (Instituto de la Lengua Rusa, Academia de las Ciencias de Rusia) considera que una descripción sistemática de los factores funcionales relevantes en el uso de los fraseologismos nos permite desarrollar una tipología de parámetros para su comparación translingüística. En su artículo «Sobre la equivalencia translingüística de los fraseologismos» (pp. 359–380) discute algunas cuestiones generales sobre el análisis contrastivo de los fraseologismos. **Gerd Wotjak** (Universidad de Leipzig) reflexiona en su artículo «¿Qué significado podemos atribuir a las unidades fraseológicas?» (pp. 121–147) sobre los mecanismos que han contribuido a formar significados fraseológicos. El objetivo que persigue el autor es detallar aspectos relacionados con la idiomatización para lo cual recurre a los análisis del significado léxico, cotextual, normativo y sistémico. Asegura que para analizar debidamente los significados idiomáticos se deben estudiar los complejos fenómenos de traspaso y la idiomatización.

**Barbara Wotjak** (Universidad de Leipzig) toma como base dos grandes diccionarios didácticos del alemán y en su artículo «Formas rutinarias en los diccionarios didácticos» (pp. 331–349) indaga sobre la clasificación de las fórmulas rutinarias en la macro-, medio- y microestructura lexicográfica. **María Isabel González Rey** (Universidad de Santiago de Compostela) defiende en su artículo «La fraseología de la música: la productividad y mu-

tabilidad de sus expresiones fijas» (pp. 97–120) el concepto de fraseología como sistema lingüístico completo con sus niveles léxicos, sintácticos y semánticos y lo aplica al estudio de una campo de especialidad, el de la música. **Ricardo Morant** de la Universidad de Valencia y **Debra Westall** de la Universidad Politécnica de Valencia en «Lo que el cine nos dejó: la herencia fraseológica» (pp. 283–301) tratan de demostrar la relación existente entre la cultura cinematográfica y el lenguaje cotidiano. Para demostrar la repercusión del cine en la vida lingüística se centran en dos aspectos, en el de las influencias no verbales (la ropa, los gestos, los besos, la música) y en el de los verbales (el acento, la formación de palabras, los nombres propios, los insultos). **Esteban Tomás Montoro del Arco** (Universidad de Granada) en su artículo «La relación de consecutividad en español desde la óptica fraseológica» (pp. 303–315) trata de mostrar cómo la gramática del español, tanto en el plano estructural como discursivo, no ha sabido aprovechar los avances de la fraseología teórica, a pesar de que esta óptica puede contribuir a mejorar la descripción del español y solucionar problemas estructurales. **Xesús Ferro Ruibal** de Galicia en «La fraseología, espejo de la historia de un pueblo. Notas gallegas» (pp. 257–282) presenta algunos fraseologismos gallegos que han nacido de experiencias vividas por el pueblo gallego y aluden a hechos históricos.

Jasmina Markič

PAMIES BERTRÁN, Antonio y RODRÍGUEZ SIMÓN, Francisca (2005). *El lenguaje de los enfermos: Metáfora y fraseología en el habla espontánea de los pacientes*. Frankfurt am Main: PETER LANG Europäischer Verlag der Wissenschaften; 165 pp.

Regresaba a casa angustiada y descontenta conmigo misma. Después de sufrir un grave accidente de tráfico acudía con frecuencia a las consultas médicas y siempre pasaba lo mismo. La dificultad de expresar todo el abanico de sensaciones dolorosas –tan personales, tan mías– multiplicado por la proverbial paciencia y aguante (atribuidos al carácter ruso, que considera un valor indiscutible no manifestar explícitamente el sufrimiento) resultó ser un increíble –pero cierto– obstáculo en mi comunicación con los facultativos. Me consolaba evocando la observación de un escritor ruso de principios de siglo XX que declaraba que es imposible la comprensión humana en general, argumentando esta triste sentencia con un ejemplo: «si te duele la barriga, por mucho que lo expliques a tu prójimo, no le dolerá igual que a ti». En fin, nunca comprenderá tu sufrimiento; entonces, guárdatelo «y vívelo en solitario».

Y así hemos estado mucho tiempo sin que nadie preste atención a nuestra capacidad o discapacidad expresiva, agravada a menudo por los factores socioculturales, psicoculturales y etnoculturales, que salen a relucir en el momento del contacto –siempre tan personal, siempre tan íntimo– entre paciente y médico.

Existen miles y miles de publicaciones, trabajos científicos, diccionarios, manuales, tesis doctorales, etc. dedicados a la terminología médica en diferentes lenguas. Indudablemente, el lenguaje especializado de los que juraron el *hipocrático* es uno de los campos lingüísticos más ricos y dinámicos, en el que coinciden las denominaciones antiguas con los más modernos neologismos, estos últimos explicables por los avances diarios de las ciencias de salud. Pero ya va siendo hora de que nos escuchen a nosotros, a los que padecemos, sufrimos y acudimos a un hospital o a una consulta para contar nuestras penurias.

Este enfoque médico-lingüístico –aparentemente incompatible, pero en la vida cotidiana tan real e importante– resulta ser muy interesante y enriquecedor. La investigación llevada a cabo por el reconocido lingüista D. Antonio Pàmies Bertrán y una magnífica doctora (según sus numerosos pacientes, a muchos de los cuales les salvó la vida) D<sup>a</sup> Francisca Rodríguez Simón, demuestra de una manera contundente que la descripción de una dolencia puede ser emocional, expresiva y semánticamente rica. Sin darse cuenta, todos los pacientes se convierten en el momento de enfermar en maravillosos y experimentados lingüistas, llenando su explicación con las metáforas y fraseologismos más opacos –y a veces hasta poéticos: «Mire usted, que tengo la tensión *disparatá*, un día, baja, y otro día, por las nubes, y ayer me entró por el pecho y en la cabeza, como si me hubiera *llegao* ya la última hora, un aletear y un *apretaero*, sudando como un río: si me dura más, me muero ...» .

El libro *El lenguaje de los enfermos: metáfora y fraseología en el habla espontánea de los pacientes* consigue aglutinar de una manera lógica y coherente las dos visiones hacia la enfermedad –puramente médica y lingüística– ofreciendo una completa clasificación de expresiones creadas como resultado de diferentes procesos semánticos y que se utilizan por los pacientes en su comunicación con los facultativos sanitarios.

Es bien conocido el hecho de que la elaboración del *corpus* léxico es uno de los aspectos más difíciles en cualquier trabajo de investigación lexicológica. En el caso de la dicha monografía este enorme *corpus* resulta ser en sí uno de los puntos más atractivos

del estudio, demostrándonos una vez más la riqueza, vivacidad e increíble capacidad de observación y comparación existentes en el lenguaje popular en general.

El criterio de clasificación y estudio no se ha basado en el diagnóstico objetivo de la enfermedad, sino en las sensaciones subjetivas del paciente, analizando las expresiones según el modelo metalingüístico de las *archimetáforas* –aplicado anteriormente a otros campos semánticos (Pamies 2002, Iñesta & Pamies 2002) – que relaciona las sensaciones subjetivas del paciente con el dominio fuente y el dominio meta de las metáforas con que se mencionan. A partir de un pequeño número de campos semánticos generadores (como la agresión, el movimiento, los animales, etc.), se establece una suerte de tipología popular del dolor, desde el punto de vista lingüístico-comunicativo.

No vamos a delimitar el círculo de los futuros lectores de este libro. Indudablemente será de gran ayuda y apoyo para el personal médico de los diferentes niveles y tipos de atención a los pacientes; también será una obra de gran valor científico para los filólogos; asimismo causará curiosidad entre un segmento más amplio y agradecido de lectores: aquellos que se interesan por el estado actual de la lengua española, en general, y el lenguaje popular andaluz, en particular.

Reza un famoso refrán ruso: «*U kogó chto bolit, tot o tom i govorit*» («Uno habla de lo que le duele») y tiene razón. ¿De qué vamos hablar sino de nuestras penas, nosotros, los que sufrimos y padecemos? Y como demuestra el magnífico trabajo *El lenguaje de los enfermos: Metáfora y fraseología en el habla espontánea de los pacientes*, sabemos hacerlo con mucha gracia y gran precisión.

Elena Mironesko Bielova

# SUMARIO / VSEBINA

---

Srečko Kosovel	
SELECCIÓN DE POEMAS .....	3
IZBOR PESMI	

## **LITERATURA**

Raquel Arias Careaga	
EL ÚLTIMO LIBRO DE CUENTOS DE JULIO CORTÁZAR: ¿REALIDAD O LITERATURA? ZADNJA KNJIGA ZGODB JULIA CORTÁZARJA: RESNIČNOST ALI LITERATURA? .....	11
David Becerra Mayor	
EL IMPACTO BURGUÉS Y LA AMBIGÜEDAD DE LOS LINAJES DE MELIBEA Y CALISTO BURŽOAZNI PEČAT TER DVOUMNOST MELIBEJINEGA IN KALISTOVEGA POREKLA .....	21
José Andrés Calvo Rodríguez	
«EL FUNERAL» DE JOSÉ ÁNGEL VALENTE Y EL VALOR DEL SILENCIO »POGREB« JOSÉJA ÁNGELA VALENTEJA IN VREDNOST TIŠINE .....	39
Fernando Carratalá	
LA OBRA POÉTICA DE BLAS DE OTERO PESNIŠTVO BLASA DE OTERA .....	49
Francisco Javier Díez de Revenga	
LITERATURA ESPAÑOLA DE TERROR: LEYENDO ALGUNOS RELATOS BREVES VERDADERAMENTE ESTREMECEDORES ŠPANSKA KNJIŽEVNOST GROZE: PREBIRANJE NEKAJ RESNIČNO SRHLJIVIH KRATKIH ZGODB .....	77
Branka Kalenić Ramšak	
<i>EL QUIJOTE Y TIEMPO DE SILENCIO:</i> REFLEJOS RECÍPROCOS <i>DON KIHOT IN ČAS TIŠINE (TIEMPO DE SILENCIO):</i> MEDSEBOJNI ODSEVI V OBEH ROMANIH .....	95
Julia María Labrador Ben	
EL PRIMER VOLUMEN DE <i>NOTAS DE UN REPORTER</i> DE ALEJANDRO PÉREZ LUGÍN PRVA KNJIGA <i>NOTAS DE UN REPORTER</i> (ZAPISKI NEKEGA REPORTERJA) ALEJANDRA PÉREZA LUGÍNA .....	103
Barbara Pregelj	
ALGUNAS IMÁGENES DEL OTRO EN LA LITERATURA ANTIGUA ESLOVENA O QUÉ TIENEN QUE VER LOS ESPAÑOLES CON LOS TURCOS NEKAJ PODOB DRUGEGA V STAREJŠI SLOVENSKI KNJIŽEVNOSTI ALI KAJ IMAJO SKUPNEGA ŠPANCI IN TURKI .....	119

Rebeca Sanmartín Bastida MIRADAS, REPRESENTACIONES Y LITERATURA EN EL OCASO DE LA EDAD MEDIA POGLEDI, PREDSTAVITVE IN KNJIŽEVNOST NA ZATONU SREDNJEGA VEKA.....	129
César de Vicente Hernando IDENTIDAD Y EXCEDENTE IDEOLÓGICO EN EL <i>QUIJOTE</i> DE CERVANTES IDENTITETA IN IDEOLOŠKI PRESEŽEK V CERVANTESOVEM <i>DON KIHOTU</i> .....	143

## **LINGÜÍSTICA**

Julio Calvo Pérez LA ORACIÓN DE RELATIVO EN QUECHUA: LA APORTACIÓN DE LOS MISIONEROS LINGÜISTAS RELATIVNI ODVISNIK V JEZIKU KEČUA: PRISPEVEK MISIJONARSKIH JEZIKOSLOVCEV .....	155
Juan A. Martínez López SOBRE PATRONES Y FRECUENCIA DE USO DE ALGUNOS ADVERBIOS PREPOSICIONALES O VZORCIH IN FREKVENTNOSTI RABE NEKATERIH PRISLOVNIH IZRAZOV .....	173
Mitja Skubic MI OÍSLO <i>MI OÍSLO - 'MOJA ŽENA'</i> .....	189

## **VARIA**

Mitja Skubic EL LINGÜISTA ESLOVENO BARTOLOMÉ KOPITAR Y EL IBERORROMANCE JERNEJ KOPITAR IN IBEROROMANŠČINA.....	193
---	-----

## **RESEÑAS**

FRADEJAS LEBRERO, José (ed.) (2005) <i>FELIPE V: Don Quijote. Tomo Vº</i>	
Julia María Labrador Ben.....	197
LUQUE DURÁN, Juan de Dios y PAMIES BERTRÁN, Antonio (eds.) (2005) <i>La creatividad en el lenguaje: colocaciones idiomáticas y fraseología</i>	
Jasmina Markič .....	199
PAMIES BERTRÁN, Antonio y RODRÍGUEZ SIMÓN, Francisca (2005) <i>El lenguaje de los enfermos: Metáfora y fraseología en el habla espontánea de los pacientes</i>	
Elena Mironesko Bielova .....	203

# NORMAS EDITORIALES

Los editores invitan a enviar artículos, ensayos y reseñas inéditos para su publicación en la revista. Las aportaciones se publican en español, portugués, catalán o gallego. Los trabajos serán analizados por el consejo de redacción.

## 1. Los originales deberán corresponder a las normas de edición de la revista:

- Texto en el formato Microsoft Word for Windows, espacio sencillo, fuente Times New Roman en cuerpo 12.
- Notas siempre al pie de página.
- Las citas, si son breves, hasta tres líneas, van en el cuerpo del texto entre comillas.
- Las citas con más de tres líneas constituirán párrafo aparte, sin comillas y en fuente Times New Roman en cuerpo 10.
- Todas las citas estarán acompañadas de su referencia bibliográfica, apellido del autor, año de publicación, número de página(s).

*Ejemplo:* (Rodríguez Puértolas, 1981: 229).

- El listado de la bibliografía consultada para la elaboración del trabajo debe contener todas las obras mencionadas en el cuerpo del texto y de las citas.

*Ejemplos:*

Ruiz, J., Arcipreste de Hita (1994): *Libro de buen amor*. Alberto Blecuca (ed.). Madrid: Cátedra.

Rojo, G. (1974): «La temporalidad verbal en español». En: *Verba*, 1, 68–149.

- Al final del texto (después de la bibliografía) deberá figurar un resumen de ocho a quince líneas.
  - Número de páginas del artículo: máximo de quince.
2. Envíe su artículo por correo electrónico ([verba.hispanica@ff.uni-lj.si](mailto:verba.hispanica@ff.uni-lj.si)) o impreso junto con la versión en disquete hasta los finales del mes de mayo del año corriente.
  3. Los originales que no se adapten a estas normas se devolverán a su autor para que los modifique.
  4. Las colaboraciones en la revista *Verba Hispanica* no serán remuneradas.

Hemos recibido en canje las siguientes revistas y publicaciones:

**ALJAMÍA**

Universidad de Oviedo – España

**ANALECTA MALACITANA**

Universidad de Málaga, Málaga – España

**ANUARIO DE ESTUDIOS FILOLÓGICOS**

Universidad de Extremadura, Cáceres – España

**BOLETÍN DE LA REAL ACADEMIA ESPAÑOLA**

Real Academia Española, Madrid – España

**CATALAN JOURNAL OF LINGUISTICS**

Universitat Autònoma de Barcelona, Barcelona – España

**CUADERNOS DE HUMANIDADES**

Universidad Nacional de Salta, Salta – Argentina

**CUADERNOS HISPANOAMERICANOS**

Agencia Española de Cooperación Internacional, Madrid – España

**DICENDA**

Universidad Complutense, Madrid – España

**EDAD DE ORO**

Universidad Autónoma, Madrid – España

**ESPAÑOL ACTUAL**

Agencia Española de Cooperación Internacional, Madrid – España

**ESTUDIOS DE LINGÜÍSTICA**

Universidad de Alicante – España

**ESTUDIS ROMANICS**

Institut d'Estudis Catalans, Barcelona – España

**HELMANTICA**

Universidad Pontificia de Salamanca, Salamanca – España

**IBEROAMERICANA**

Iberoamerikanisches Institut, Berlin – Alemania

**IBERO-AMERICANA PRAGENSIA**

Univerzita Karlova, Praga – República Checa

**LINGÜÍSTICA ESPAÑOLA ACTUAL**

Agencia Española de Cooperación Internacional, Madrid – España

**MOENIA**

Universidad de Santiago de Compostela, Santiago de Compostela – España

**OLIVAR**

Universidad Nacional de La Plata, La Plata – Argentina

**PHILOLOGICA CANARIENSIA**

Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, Las Palmas – España

**PRAGMALINGÜÍSTICA**

Universidad de Cádiz, Cádiz – España

**REALE**

Universidad de Alcalá de Henares, Alcalá de Henares – España

**REVISTA DE FILOLOGÍA ESPAÑOLA**

Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid – España

**REVISTA DE FILOLOGÍA ROMÁNICA**

Universidad Complutense de Madrid, Madrid – España

**REVISTA DE LENGUAS PARA FINES ESPECÍFICOS**

Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, Gran Canaria – España

**REVISTA DE LEXICOGRAFÍA**

Universidade da Coruña, A Coruña – España

**REVISTA DE LINGÜÍSTICA TEÓRICA Y APLICADA**

Universidad de Concepción – Chile

**REVISTA DE LITERATURA**

Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid – España

**SENDEBAR**

Universidad de Granada, Granada – España

**STUDIA PHILOLOGICA SALMANTICENSIA**

Universidad de Salamanca, Salamanca – España

**THESAURUS**

Instituto Caro y Cuervo, Santa Fé de Bogotá – Colombia

**TROPELÍAS**

Universidad de Zaragoza, Zaragoza – España

**VOCES**

Universidad de Salamanca, Salamanca – España



**VERBA HISPANICA, XIV**

ISSN 0353-9660

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

Tajnica uredništva / *Secretaria de la redacción*: Marjeta Prelesnik Drozg

Vse dopise nasloviti na / *Se ruega enviar toda correspondencia a*:

UREDNIŠTVO REVIJE VERBA HISPANICA  
ODDELEK ZA ROMANSKE JEZIKE IN KNJIŽEVNOSTI  
FILOZOFSKA FAKULTETA  
AŠKERČEVA 2  
SI-1000 LJUBLJANA  
ESLOVENIA  
fax: +386 1 425 9337  
tel.: +386 1 241-1406  
verba.hispanica@ff.uni-lj.si

*Agradecemos intercambios con otras revistas editadas por  
departamentos e instituciones de estudios hispánicos*

Priprava za tisk / *Preparación para la imprenta*: Repar reprostudio d.o.o., Ižanska c. 86,  
1000 Ljubljana

Tisk / *Imprenta*: MediaPrint s.p., Ljubljanska cesta 1, 1233 Dob

Ljubljana, 2006