

ISSN 0353-9660

# **VERBA HISPANICA**

**XV/b**

Ljubljana, 2007

**VERBA HISPANICA**  
**XV/b**

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

Directoras:	Branka Kalenić Ramšak Jasmina Markič
Secretario:	Matías Escalera Cordero
Consejo de redacción:	Barbara Pihler Alejandro Rodríguez Díaz del Real Mitja Skubic Maja Šabec
Diseño de la portada:	Franco Juri

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

## LOJZE KOVAČIČ

Lojze Kovačič nació el 9 de noviembre de 1928 en Basilea, Suiza, en una familia de emigrantes, de madre alemana y padre esloveno. En 1938, cuando las autoridades suizas expulsaron del país a todos los emigrantes que no tenían ciudadanía suiza, se fue a vivir con su familia a Eslovenia, primero a Novo mesto, luego a Ljubljana donde frecuentó la escuela primaria, secundaria y la academia de pedagogía. Vivió en Ljubljana donde trabajó primero como periodista y luego como pedagogo. Murió el 1 de mayo de 2004 en la capital eslovena. Escribió obras autobiográficas y de ficción: *Ljubljanske razglednice / Postales de Ljubljana* (1956), *Ključni mesta / Las llaves de la ciudad* (1967), *Deček in smrt / El niño y la muerte* (1968), *Sporočila v spanju – Resničnost / Mensajes en el sueño – Realidad* (1972), *Pet fragmentov / Cinco fragmentos* (1981), *Prišleki / Los inmigrados* (trilogía 1983–85), *Basel / Basilea* (1986), *Prah / Polvo* (1988), *Kristalni čas / Tiempo de cristal* (1990), *Zgodbe s panjskih končnic / Relatos de las tablas de la colmena* (1992), *Književna delavnica – šola pisanja / Taller de literatura – escuela de la escritura* (1997). A continuación se presentan dos fragmentos de la primera parte de la trilogía *Prišleki / Los inmigrados*, una historia marcadamente autobiográfica del retorno a Eslovenia de una familia desalojada de Basilea, narrada a través de la voz de un niño de diez años, traducida al castellano por Xavier Farré y publicada por la editorial Siruela de Madrid en 2007.

Jezik, ki ga ne razumeš, je kdaj pa kdaj prijeten ... Kot nekakšna megla v glavi je ... Dobro je, resnično ni boljšega ... Čudovito je, dokler se besede še niso ločile od sna ... Ne zmeraj ... Lahko sem si ogledoval vse kakor v gledališču... Pred nevihto je nebo postalo temno. Dež je pljuskal, da je v zraku viselo morje ... Krka je tekla kot vozišče iz pekla ... voda je stopila do naprave z golido ... cel voz, kopica sena, pol kozolca, majhen gozd ... enkrat celo vol, ki je lovil sapo in mukal ... je hitro plavalo mimo in treskalo v bregove ... Od moče si izgubil glas, od teme vid, od bliska dušo. ... In potem spet tišina. Veliko kraljestvo megle! ... Vse kot začarano ... kakor drug svet ... Na Karlovem travniku nisi videl dva koraka pred seboj ... Hiša je tičala v oblaku, megla se je krotko širila po veži, počasi je pritiskala v črno kuhinjo, v našo rumeno sobo, med Giselo in mamó, ki je ob petrolejki prekrojevala obleke za Minko, Mico, Stanko ... med krave in prašiče v hlevu ... Mukanje in kruljenje, kokot je napolnjeval prostor ... Posebej šumi z reke spodaj ... Zdelo se je, da je voda stopila do okenca ... Slišalo se je na drugi strani hiše, kjer sta bili samo jablana in sliva ... Žvižg lokomotive je kolobaril v serpentinah po meglenem čadu k nebu ... Dežela prikazni. Moral si takoj v hišo. Da se ne bi pri golidi zvrnil v Krko ... A v mirnih dneh so na obzorju nad vodo spet splavali rdeči oblaki in njive so postajale modre ... Cela povorka ljudi ... žensk, moških, otrok ... z rovniciami v rokah, v klobukih, rutah in pisanih volnenih kapicah dojenčkov je kopalo po njivah ... metalí so zanič krompir na šoder ... klicali drug drugemu čez polja. Lojterski voz je pripeljal z dirjajočimi konji in se ustavil, da so se konji vzpeli na zadnje noge ... Karel je s tisto giljotino na visoki ročki, plugom, zaoral travnik ... Vse, kar je bilo spodaj, se je obrnilo navzgor ... Travník je zasukal vso svojo spodnjo plast na dan, v sonce in na zrak, da je veliki zeleni prostor ob železnici pokazal nekaj podobno velikanskemu črnemu svetlečemu obličju Afrikanca. Kaj takega še nihče ni videl. Nikoli. Bil je čudež, greh, nekaj kot indijanska vojna, prvi mrtvi ... bos si gnetel hladne, prijetno mokre, mastne grude, da si bil na koncu oranice, med lemeži in košarastimi vozovi oškropljen od zemlje po prséh, hrbtu, obrazu ... kot Siuxi z bojnimi barvami ... Še enkrat nazaj in potem še enkrat, da bi ponovil užitek, ko so se ti noge do kolen vdírale v prst ... Mama v beli obleki se mi je smejala s konca njive, Vati je, kot zmeraj, držal roke na hrbtu in živčno mežikal za naočniki ...

Kovačič, Lojze (2007), *Prišleki*. Ljubljana: Beletrina, str. 75–76

Una lengua que no entiendes resulta de vez en cuando agradable... es como una especie de niebla en la cabeza... Está bien, en realidad no hay nada mejor... Es maravilloso mientras las palabras no se han separado de los sueños... No siempre... lo podía mirar todo como en un teatro... Antes de la tormenta el cielo se puso oscuro. La lluvia caía como si del aire pendiera el mar... El río Krka corría como el asfalto del infierno... el agua entró en el aparato con el balde de leche... todo, el carruaje, las pilas de heno, la mitad del grano, el pequeño bosquecito... una vez incluso un buey que cogía aire y mugía ... pasaban navegando rápido allí cerca y se estrellaban en las orillas... De la fuerza se pierde la voz, de la oscuridad, la vista, de la cercanía el alma... Y después de nuevo el silencio. ¡El gran reino de la niebla!... Todo como embrujado... como otro mundo... En el prado de Karel no se veía ni a dos pasos... La casa se pegaba a una nube, la niebla se extendía suavemente por el vestíbulo, lentamente se pegaba a la negra cocina, a nuestra habitación amarilla, entre Gisela y mamá, que remendaban a la luz del quinqué vestidos para Minka, Mica, Stanka ... entre las vacas y los cerdos en el establo... Mugidos y gruñidos, el gallo llenaba el espacio... Un murmullo distinto venía del río, abajo... Parecía que el agua iba a entrar por la ventana... Se oía en la otra parte de la casa, donde había tan sólo manzanos y ciruelos...El silbido de la locomotora giraba en espiral por el nebuloso hollín del cielo... Una tierra de espíritus. Había que volver inmediatamente a casa. Para no caer al Krka con el balde... Pero en los días tranquilos volvían a correr nubes rojas sobre el horizonte, sobre el agua, y los campos pasaban a ser azules... Toda una procesión de gente... de mujeres, hombres, niños... con azadas en las manos, con sombreros, pañuelos y con las gorras de algodón de colores de los bebés, cavaban la tierra... lanzaban las patatas que no servían para nada a la grava... se llamban unos a otros desde los campos. El carro de heno pasaba con los caballos al galope y se paraba de manera que los caballos levantaban las patas de atrás... Karel, con aquella guillotina de largo mango, el arado, araba el prado... Todo lo que había debajo se volteaba hacia arriba... El prado exponía a la luz del día su capa inferior, al sol y al viento, de manera que la gran superficie verde al lado del tren mostraba algo similar a la luminosa cara negra de un africano. Nunca había visto tal cosa. Nunca. Era un milagro, un pecado, algo como una guerra india, los primeros muertos... en ningún sitio había una acera, asfalto, calzada... vas a amasar un terrón grasiento, frío, agradablemente húmedo, para que al final sea una tierra cultivable, entre las rejas de los arados y los carros como cestras salpicados de tierra hasta el pecho, la espalda, la cara... como los Sioux con colores de guerra... Otra vez atrás, y otra, para repetir el placer de que las piernas se hundan hasta la rodilla en la tierra... Mamá con un vestido blanco me sonreía desde la otra punta del campo. Vati, como siempre, tenía las manos en la espalda y parpadeaba nerviosamente detrás de las gafas...

Kovačič, Lojze (2007), *Los inmigrados*. Madrid: Siruela, pp. 76–77.

Naposled je prišel čas, da sem moral v šolo. Dobil sem majhen nahrbtnik iz platna names-to torbe, kakor vsi, ki so hodili k pouku. Bilo me je strah, kot živali. Šel sem zjutraj s Cirilom in Ivanom iz vasi skozi koruzo... čez brv nad potokom ... po stezi gor in dol ... skozi kamnolom, kjer so taborili cigani z vozovi in konji ... zjutraj so še spali, samo umazane, rumene noge so mo-lele izpod šotorov, k ugašenim kuriščem ... Naprej po stezi vkreber ... mimo štrleče skale ... potem med vrbami in brezami ob Krki ... to je bilo res lepo! Potem smo zlezli na tisto strmo ste-zo, po kateri smo prišli prvo noč in je peljala skozi tunel do zida zgoraj na cesti ... Za pot, za katero smo tistikrat rabili več kakor dve uri, smo zdaj potrebovali komaj 30 minut ... Šola je bila siva, oglata, enolična stavba. Kot da bi bila razpeta umazana cirkuška ponjava pred ne-bom. Komaj sem videl streho. Daleč od tega, da bi bila podobna misijonski šoli v Baslu ... tisti rdeči katedrali s stolpi in veliko uro.... Enorazrednica je bila na vrhu pod streho ... široka, kratka soba z različno velikimi in različno barvanimi klopmi... Sedel sem na najvišji klopi, visoki kot klečalnik, med Cirilom in Ivanom ... Tabla je bila bela od izrabe. Učitelj je bil gos-pod Alojz, mož s svetlimi kodrastimi lasmi. V okroglem obrazu je imel nekaj od paradiznika .... Rdeča, zgoščena kri. Na njem je imel tudi nekaj od korenja zaradi svetloplavih kodrov, ki so se mu vihali ob ušesih in čez lica. ... Učenci so bili različne starosti in velikosti ... Zakri-vali so napol tablo, napol gospoda Alojza ... Dišalo je kakor v hlevu. Eni so prihajali še bolj od daleč ko jaz in bratranca ... Dve, tri ure so hodili sem ... Po dveh mesecih, ko me je pustil na miru, se je učitelj Alojz začel resnično ukvarjati z menoj ... Vse šolarje, majhne in velike, je izzval k dejavnosti, da bi spregovoril ... Napisal je vse besede na tablo, v velikih črkah, tis-kane ... zelo lahko za brati ... In spodaj tudi prevod. Veliki in mali, pobčki in fantje so pono-vili vse hkrati, zmeraj znova ... v zboru, po taktu ... Prvič so se smejali, ko sem spregovoril, pa drugič, tretjič ... Odprl sem na široko usta ... delal sem se, kot da bo prišlo ven ... Niče-sar ni prišlo ven ... Noben glas, noben zlog ... Spet sem zaprl usta ... Poizkus je bil končan ... Naslednje ure sem imel mir. »Bog daj, Lojzek! Nazdravje!« me je med pavzo pozdravljaj gospod Alojz. Mogoče je bil že pri kraju s svojo modrostjo, malo obupan, a še zmeraj naklon-njen ... Žal mi ga je bilo ... šlo mi je malo na živce, kadar me je poklical ... Naj me pusti! Končno je začutil moj strah ali odpor. Ni več silil vame. Nagrbančil sem čelo. Zarenčal sem, ko me je poklical ... Nisem slekel plašča, tudi med poukom ne, ker tudi peči skoraj niso ku-rili. Včasih sem zaspal, ker je bilo pretoplo. Ciril in Ivan sta se presedla med starejše, svoje sovrstnike. Zdaj sem sedel sam. Drugi so se šli razne igre med poukom, jaz ne. Z menoj ni bilo zabavno. Med odmorom so se učenci zbrali na hodniku. S seboj so nosili malice, culice s krompirjem v oblicah, žganci, tudi s fižolom ... Jedli so pri okencih pod streho, skozi kate-ro se je videlo mesto .... Kmečke hiše, kmečka cerkev, lesen most. Boljša je bila prava vas, kot tako mesto. Bil sem lačen kot volk ... Gospod Alojz me je kdaj potrepljal po rami, ko je šel mimo s svojimi knjigami in razrednico pod pazduho ... Druge je tepel s paličko, mene ne. Bil sem nekakšen gost ... Jesen je bila, dež, blato. Pri hiši je bil samo en dežnik, Karlov ... Hodil sem največkrat kar s kosom starega koca na glavi, sam, v šolo, pa domov ... Ko sem se opoldne vračal ob Krki, skozi kamnolom, so me kdaj pa kdaj cigančki, ki so skakali okrog starih ciganov in cigank pri ognjih, na katerih so kuhali v loncih, napadli ... Zjutraj so še vsi spali, kot pokošeni, ob tej uri pa so bili vsi čili in bojeviti. Pognali so se za menoj vse do brvi ... a čez potok se le niso drznili. Zato sem se zdaj vračal po vrhu kamnoloma. Vedel sem, da bo še nekaj časa minilo, preden bo mama karkoli skuhalo na tisti okrogli pečici, zato sem iskal vse mogoče mlečke in klase v travi, ki so bili še užitni in sem jih lahko žvečil.

Kovačič, Lojze (2007), *Prišleki*. Ljubljana: Beletrina, str. 112–114

Finalmente llegó el momento en que tuve que ir a la escuela. En lugar de una maleta, recibí una pequeña mochila de tela, como todos los que iban a aprender. Tenía miedo, como un animal. Me fui por la mañana con Ciril e Ivan desde la aldea a través del maizal ... por un puente de madera sobre el riachuelo... por las paredes arriba y abajo... por la cantera donde acampaban los gitanos con los carros y los caballos... por la mañana todavía dormían, tan sólo sobresalían de las tiendas, en dirección de la hoguera extinguida, pares de piernas sucias y amarillas. Primero por la pared monte arriba... al lado de unas rocas que sobresalían... después entre los sauces y los abetos al lado del Krka... ¡era realmente bonito! Más tarde nos deslizamos por la misma pared empinada por la que pasamos la primera noche y que iba por el túnel hasta el muro encima de la carretera... el camino, por el que entonces tardamos más de dos horas, ahora apenas necesitamos treinta minutos... La escuela era gris, tosca, un solo edificio uniforme. Como si fuera una carpa de circo desplegada hacia el cielo. Apenas veía el tejado. Ni podía acercarse a lo que era una escuela misionera de Basilea... aquellas rojas catedrales con las torres y un gran reloj... La clase de primero estaba arriba del todo, bajo el tejado... era una habitación ancha, pequeña, con bancos de diferentes tamaños y colores... Me senté en el banco más alto, alto como un reclinador, entre Ciril e Ivan... La pizarra estaba blanca de haberse usado. El maestro era el señor Alojz, un hombre de pelo rizado y claro. Su cara redonda tenía algo de tomate... Roja, condensada de sangre. También tenía algo de zanahoria a causa de sus rizos claros, que le colgaban de las orejas y sobre las mejillas... Los alumnos eran de diferentes edades y tamaños... Tapaban mitad la pizarra, mitad al señor Alojz... Oía como en el establo. Algunos venían todavía de más lejos que yo y mis primos... Dos o tres horas tardaban en llegar... Después de dos meses, cuando me dejó en paz, el señor Alojz empezó a ocuparse realmente de mí... Instaba a todos los escolares, grandes y pequeños, a participar, para romper el silencio... Escribía todas las palabras en la pizarra, con letras grandes, de imprenta... muy fáciles de leer... Y debajo ponía la traducción. Grandes y pequeños, niños y chiquillos, lo repetían todo a la vez, siempre de nuevo... a coro, con ritmo... La primera vez que hablé se rieron, pero la segunda, la tercera vez... Abrí completamente la boca... hacía como si saliera todo fuera... Nada salió afuera... Ni un sonido, ni una sílaba... Cerré la boca otra vez... El ensayo había terminado... Las horas siguientes estuve tranquilo. «¡Adiós, Lojzek!», me saludó durante el recreo el señor Alojz. Quizás estuviera ya al límite de su sabiduría, un poco desesperado, pero seguía siendo agradable... Me daba pena... me ponía un poco de los nervios cuando me llamaba... ¡Que me deje en paz! Finalmente notó mi miedo o mi resistencia. Ya no me obligó más. Yo fruncía el ceño. Gruñía cada vez que me llamaba... No me quitaba el abrigo, ni siquiera durante las clases, ya que apenas encendían la estufa. A veces me dormía porque tenía demasiado calor. Ciril e Ivan se cambiaron de sitio y fueron con los de su edad. Ahora me sentaba solo. Los otros iban a jugar durante el recreo, yo no. Conmigo no se lo pasaban bien. Durante el recreo los alumnos se reunían en la acera. Llevaban el desayuno, un pequeño fardo con patatas con piel, papilla de maíz, y alubias también... Comían al lado de la ventana que había debajo del tejado, a través de la que se veía la ciudad... las casas, la iglesia, el puente de madera. Era mucho mejor una auténtica aldea que una ciudad como esa. Estaba hambriento... El señor Alojz me daba palmaditas en el hombro cuando pasaba a mi lado, con sus libros y la lista de clase en la axila... A otros les daba un golpe con el palo, a mí no. Era como un invitado... Era ya otoño, lluvia, barro. En casa sólo había un paraguas, el de Karel... Fui bastantes veces con un trozo de una vieja manta en la cabeza, solo, a la escuela, pero también a casa... Cuando al mediodía volvía por el Krka, de vez en cuando al pasar por la cantera los hijos de los gitanos, que saltaban alrededor de los viejos gitanos y gitanas que estaban junto a la hoguera cocinando con sus cacerolas, me atacaban... Por la mañana todavía estaban durmiendo, como rendidos, pero a aquella hora todos estaban frescos y con ganas de guerra. Iban detrás de mí hasta el puente... y por el arroyo ya no se atrevían... Por eso ahora volvía por encima de la cantera. Sabía que pasaría cierto tiempo antes de que mamá se pusiera a cocinar en aquel pequeño horno, por eso buscaba la savia de cualquier planta y mazorcas todavía comestibles que pudiera morder.

Kovačič, Lojze (2007), *Los inmigrados*. Madrid: Siruela, pp. 112–114.





## POÉTICAS DE LA HAGIOGRAFÍA Y LA NOVELA BREVE: EL *FLOS SANCTORUM*, DE PEDRO DE LA VEGA Y LAS *NOVELAS EJEMPLARES*, DE MIGUEL DE CERVANTES

El género literario de la hagiografía está formado por un repertorio amplísimo de obras unidas por el común denominador de la narración de la vida de un santo. Esta narración puede estar escrita en prosa o en diferentes tipos de verso, lo cual conforma un *corpus* textual cuya variedad estructural impide establecer un patrón uniforme<sup>1</sup>. En este artículo centraré mi atención en algunos pasajes de las *vitae* contenidas en el *Flos sanctorum* de Pedro de la Vega<sup>2</sup>, uno de los santorales más difundidos antes de la Reforma tridentina, para señalar algunos de los rasgos formales más significativos de la hagiografía española anterior a la publicación del primer volumen de las *Vidas* de Alonso de Villegas (1578)<sup>3</sup>, y ver las posibles huellas de esta poética en la técnica literaria que Cervantes desarrolla en sus *Novelas ejemplares*<sup>4</sup>.

Precisamente debido a estos hechos relacionados (la abundancia de textos y la diversidad de su aspecto externo) se adoptan en las *vitae* muchas técnicas literarias que se hallan de manera individual, o manifiestas en distinta medida, en otros géneros literarios. Ángel Gómez Moreno subraya la asimilación directa de técnicas narrativas muy diversas por parte de la hagiografía, entre las que cita los monólogos de *orationes*, *laudes*, consolato-

<sup>1</sup> Fernando Baños cree que «toda hagiografía constituye el relato de un proceso de perfeccionamiento» (2003: 109), por lo deberíamos considerar hagiografías no sólo a las obras que los estudiosos toman habitualmente como paradigma genérico (*Vida de San Millán* y *Vida de Santo Domingo de Silos*), sino también a la «variante de la «vida licenciosa» (María Egipcíaca, María Magdalena, Pelagia), la «literatura de visiones» (Oria), la «literatura de viajes» (Amaro) y la «literatura martirial» (Lorenzo y Vitores). La existencia de conceptos más restringidos de este tipo de escritos son consecuencia, según este autor, de clasificaciones establecidas a partir de afinidades estructurales entre ellos, lo que le lleva a concluir: «Para conocer la estructura genérica de las *Vidas* será necesario trascender la mera distribución, establecer el hilo conductor de la obra» (Baños Vallejo, 2003: 108).

<sup>2</sup> La primera versión es de 1521, y el propio Pedro de la Vega la enmienda y amplía en 1541. Citaré, no obstante, el volumen corregido y aumentado por Gonzalo Millán, Sevilla, 1572, conservado en la Biblioteca Nacional de Madrid, signatura R6054. Este *Flos sanctorum* (FS) está compuesto de dos partes (*I* y *II*), con foliación independiente; la mayor parte de las vidas que cito se encuentran en *FSII*, ya que la primera parte constituye, en esencia, una *Vita Christi*.

<sup>3</sup> Los estudios de la hagiografía realizados o dirigidos por José Aragüés Aldaz, de la Universidad de Zaragoza, revelan la existencia de una línea divisoria casi invisible entre la hagiografía propiamente medieval, en la que pueden rastrearse fuentes de lo más diversas, y la de las *Vidas* de Alonso de Villegas y Pedro de Ribadeneyra que, además de constituirse en los santorales más difundidos en España hasta principios del siglo XVIII, son prácticamente una traducción de las *Vitae Sanctorum* de Luis Lippomano y Lorenzo Surio escritas en latín, que salen a la luz en 1575. De manera «oficiosa» esta obra va a erigirse en la principal forma de transmisión de las vidas de los santos en todo el orbe católico, una vez concluido el Concilio de Trento (1563). A partir de esta fecha debe hablarse, pues, más de «traducciones» que de «versiones» en lengua romance. Este límite impuesto al género hagiográfico traerá consigo un distanciamiento del mismo de otros géneros literarios, para que se distinga la lectura provechosa de la hagiografía y la lectura deleitable de la ficción, y se equipare la primera a la «verdad histórica» y la otra a la «mentira». Véase Aragüés Aldaz (en prensa). Aragüés aborda también con algún detalle la trayectoria del género en el período postridentino (2000: 329-386).

<sup>4</sup> Las citas serán extraídas de la edición de Cátedra, dividida en dos tomos: Cervantes (2003 y 2004).

rias y *planti*, las cartas del género epistolar, los diálogos, fórmulas como la *narratio ab ovo* o el *initium in medias res*, el empleo de la primera persona narrativa y el exordio, la inclusión de apéndices y la composición cumulativa «que domina el conjunto, con adición de breves episodios o casos que el santo va resolviendo» (2004: 275). Al mismo tiempo, este estudioso pone de relieve la influencia y relevancia del género hagiográfico en un movimiento circular: «En toda época, la hagiografía resultó determinante para el desarrollo del estilo de los escritores, en términos de poética general y de creación literaria individual» (2004: 274). Finalmente, Gómez Moreno focalizará su análisis en la capacidad de la hagiografía «para ofrecer modelos de escritura en cada fase del proceso creativo: al estructurar el relato, al dibujar al héroe y demás personajes, al buscar casos y anécdotas e incluso al proceder a redactar mostrando una determinada voluntad de estilo» (2005: 60).

Así pues, existe una influencia recíproca entre las vidas de los santos y otros géneros literarios antes y después del Medioevo, cuando la amplia producción de las primeras revela el alcance de su lectura y difusión.

Fernando Baños Vallejo, con el objetivo de matizar la finalidad distintiva del género hagiográfico, en un reciente estudio pone a éste en relación con la biografía, la épica, textos de la prosa ficcional como el cuento, textos didácticos como el *exemplum* y colecciones de milagros o *miracula* (1989: 107-139). Aunque la comparación establecida por Baños se refiere a la prosa de ficción hispano-medieval<sup>5</sup>, me interesa destacar el hecho de que, a la hora de enumerar semejanzas y diferencias entre las *vitae* y los libros de caballería, va a remitir a las concordancias de las primeras con la épica, expuestas en las páginas inmediatamente anteriores de su trabajo (1989: 114-127). En efecto, los protagonistas de uno y otro género literario ensalzarán a un ser superior y serán instrumento para la exaltación de un código de virtudes que se contrapondrá a los defectos de sus antagonistas. La visión maniqueísta del mundo creado responderá a un fin distinto, eso sí, según sea mostrada por un hagiógrafo o un escritor de prosa de ficción.

Por otra parte, la que Fernando Baños considera primera forma de prosa de ficción, el cuento, entendido en un sentido amplio, engloba a «todo tipo de relatos breves y argumento sencillo, generalmente portador de una enseñanza moral o práctica» (1989: 121), por lo que la novela breve de carácter ejemplar, tan en boga en el siglo XVII español, podría enmarcarse en este tipo de relato. Las *Novelas ejemplares* de Cervantes, además de hallarse en la órbita de influencia de la *novella* italiana y del Barroco literario español, revelan ese aspecto que a Baños, en alusión al «cuento como una extensa variedad de formas narrativas», le parece «colindante con la hagiografía: la dimensión sobrenatural». De nuevo conviene señalar aquí que «lo sobrenatural recibe distinta interpretación en géneros profanos y religiosos», pero todas estas características coincidentes entre la hagiografía y ambas manifestaciones de la prosa de ficción (libros de caballería y cuento), conducen, en la composición externa e interna de las obras, a la afinidad en la estructuración del contenido argumental, la repetición de motivos y fórmulas procedentes de la oralidad, el empleo común de voces narrativas y estilos discursivos y el calco de discursos asociados a protagonistas o antagonistas (1989:122).

De las doce obritas que conforman las *Novelas ejemplares* de Cervantes sólo dos comienzan in *medias res* y nueve tienen su inicio *ab ovo*; la última del libro, como su pro-

---

<sup>5</sup> Y va a servirse, para establecer esta comparación, de la división de la misma que hace Francisco López Estrada (1970: 240) en «libros de cuentos», «libros de caballería», «libros sentimentales» y «libros epistolares».

pio título indica, está redactada en forma de coloquio y presenta dependencia estructural con respecto a *El casamiento engañoso*, que la precede y, de alguna manera, justifica su inclusión en la obra. *El coloquio de los perros* tiene una gran importancia en el conjunto de la obra, ya que su forma externa es única y exclusiva. Además, como bien ha señalado Rogelio Miñana (2002), resulta muy interesante su estudio a la hora de dilucidar un factor de especial relevancia en la poética áurea española, y, por supuesto, en la cervantina: la verosimilitud<sup>6</sup>. Dada la ingente cantidad de páginas dedicadas al *Coloquio* sólo voy a hacer mención de esta obra cuando me refiera a la cuestión de la «ejemplaridad», con el objetivo de relacionar a través de este componente esta *novella* con otras de Cervantes y, claro es, con las hagiografías de Pedro de la Vega.

Pues bien, como he indicado, únicamente *El amante liberal* y *El casamiento engañoso* van a incoar el relato de los acontecimientos *in medias res*. Un inicio de este tipo se prestará a continuas idas al pasado y vueltas al presente, es decir, a acudir a las técnicas de *analepsis* y *prolepsis*. Me centraré en la función de la *analepsis* en las *Novelas ejemplares*.

La *analepsis* es un recurso narrativo empleado cuando el personaje protagonista se halla en una situación que es consecuencia de avatares vividos anteriormente. Los antecedentes son, así, omitidos en un primer momento, con una voluntad estilística evidente, lo que, por otra parte, va a aportar cierta intriga al argumento. Cervantes logra ese efecto de suspense en el lector a través de los dos modos de iniciar las novelas a las que me estoy refiriendo: mediante *analepsis* y *prolepsis*.

*El amante liberal* comienza con la transcripción del lamento de un hombre. Se nos da información, pues, acerca del estado de Ricardo a través de un «monólogo autocitado» y en pequeñas dosis<sup>7</sup>:

- ¡Oh lamentables ruinas de la desdichada Nicosia, apenas enjutas de la sangre de vuestro valerosos y mal afortunados defensores! Si como carecéis de sentido, le tuviérais ahora, en esta soledad donde estamos, pudiéramos lamentar juntas vuestras desgracias, y quizá el haber hallado compañía en ellas aliviara nuestro tormento (...) Mas yo, desdichado, ¿qué bien podré esperar en la miserable estrechez en que me hallo, aunque vuelva al estado en que estaba antes deste en que me veo? Tal es mi desdicha, que en la libertad fue sin ventura, y en el cautiverio, ni la tengo ni la espero. (Cervantes, 2004: 139)<sup>8</sup>

<sup>6</sup> Este autor atiende también a la última de las *Novelas Ejemplares*, en un artículo titulado «Metaficción y monstruosidad en «el Coloquio de los perros» de Cervantes» (en línea, en: <http://ejournals.library.vanderbilt.edu/lusohispanic/viewarticle.php?id=2&layout=html>), con un enfoque distinto al de su libro de 2002, pero que también ilustra acertadamente la debatida cuestión de la verosimilitud áurea y la poética cervantina.

<sup>7</sup> Los contenidos de la conciencia del personaje son explicados (en este caso, después de ser expuestos por él mismo) por el «yo» del narrador. El término «monólogo citado» ha sido tomado de Garrido Gallardo (2004: 181), que aplica la distinción entre «relato de acontecimientos» y «relato de palabras» (de Genette [1972: 75]), conceptos relacionados, respectivamente, con la ‘diégesis’ (relato puro) y ‘mímesis’ (representación dialogada en boca de personajes) platónicas.

<sup>8</sup> Ni siquiera será él quien nos dé el nombre del protagonista de la novela, sino Mahamut, el amigo turco de Ricardo. Antes de aparecer Mahamut en escena, el narrador hace su propio comentario sobre la actitud del personaje e introduce una opinión personal, con lo que se ausenta de la acción (se hace *heterodiegético*, en palabras de Genette [1972: 91]). Sin mostrarse claramente omnisciente-analista del relato, parece más bien «equiscente» con respecto al lector, lo que anima a continuar leyendo hasta ver en qué paran los acontecimientos.

Sólo después de estas palabras del personaje, el narrador nos hará saber: «Estas razones decía un cautivo cristiano...».

En *El casamiento engañoso*, el narrador volverá inicialmente a ser «heterodiegético»<sup>9</sup>; de nuevo, observará los acontecimientos desde el exterior, pero esta vez es su voz la primera que se «escucha», ya que es él quien hace una descripción física del alférez Campuzano que incita a continuar la lectura para averiguar cómo ha llegado el personaje al estado en que se presenta ante nuestros ojos, y a los de un narrador que no parece saber más que el lector (se muestra «equiscente» con respecto a nosotros):

Salía del Hospital de la Resurrección, que está en Valladolid (...), un soldado que, por servirle su espada de báculo y por la flaqueza de sus piernas y amarillez de su rostro, mostraba bien claro que, aunque no era el tiempo muy caluroso, debía de haber sudado en veinte días todo el sudor que quizá granjeó en una hora. Iba dando pinitos y dando traspiés, como convaleciente; y al entrar por la puerta de la ciudad, vio que hacia él venía un su amigo, a quien no había visto en más de seis meses...<sup>10</sup>

Atendiendo ahora al segundo de nuestros corpus, llama la atención el hecho de que la mayoría de las *vitae* reunidas por Pedro de la Vega van introducidas por la fórmula «Comiença la hystoria de...» y, a continuación, se añade el sintagma nominal «la vida» o «la vida y martirio»<sup>11</sup>. Los santos y santas, además de mártires o confesores, poseen en grado heroico una virtud cristiana, como puede ser la castidad, que, en el caso de las santas, será indicada desde el título: «Comiença la hystoria de sancta Bibiana virgen y martyr» (*FSII*, 3: 3r), «Comiença la hystoria de sancta Barbara virgen y martyr» (*FSII*, 3v-6r: 3v), «Comiença la hystoria de la vida de sancta Ynes virgen y Martyr» (*FSII*, 37r-39v: 37r), «Comienza la hystoria de la gloriosa y bienaventurada Virgen y Martyr Sancta Engracia y sus Compañeros, que fueron martyrizados en la ciudad de Çaragoça» (*FSII*, 101r-103r: 101r)... Cuando se trate de todas estas santas vírgenes mencionadas, después de unos breves apuntes útiles para la ubicación cronológica y topográfica de los hechos que se van a narrar, el hagiógrafo va a proceder a la relación de las circunstancias vitales de la protagonista, que ilustran su actitud firme y decidida contra la lascivia de los hombres, o contra las tentaciones del demonio para anular sus propósitos de consagrarse a Dios en cuerpo y alma. Esta actitud y este propósito «santos» son los que determinan la ejemplaridad en este tipo de *vitae*.

A la hora de titular la vida del santo varón, a menudo se informará de la misión principal del mismo dentro de la Iglesia católica o de su Orden eclesiástica particular (apóstol, preste, Papa, apóstol, obispo, fundador de la orden de..., abad): «Comiença la hystoria del glorioso Apostol y Evangelista sant Juan» (*FSI*, 24v-28r: 24v), «Comiença la hystoria del bienaventurado papa sant Damaso» (*FSII*, 27r-28r: 27r), «Comiença la hystoria del bienaventurado sant Nicolas Obispo» (*FSII*, 6v-9r: 6v), «Comiença la hystoria de la vida de sant

<sup>9</sup> Esto es, según Genette (1972: 91), situarse fuera de la acción; el narrador no es, pues, un personaje involucrado o partícipe en los hechos del relato.

<sup>10</sup> También en esta ocasión conoceremos el rango militar y el apellido del personaje principal por el diálogo que éste mantiene con su amigo, el licenciado Peralta (Cervantes, 2003: 281).

<sup>11</sup> En ocasiones sólo interesará «el martirio» de un santo o una santa, lo que augura un relato protagonizado por los padecimientos de la heroína o el héroe hagiográficos. Atenderé en este artículo sólo a las historias que contengan en su título la palabra «vida».

Ygnacio obispo y mártir: discípulo del apóstol y euangelista sant Juan» (*FSII*, 55v-56v: 22v), «Comiença la hystoria de la vida del bienaventurado sant Vicente de la orden de los predicadores» (*FSII*, 90v-101r: 90v)... Esta forma de comenzar el relato es digna de tener en cuenta, no sólo porque constituye una modalidad curiosa de título para el lector de hoy, sino porque anticipa, además, la parcela de la vida del santo que el autor va a explorar con mayor detenimiento. De los acontecimientos vividos por los apóstoles, interesarán los que tienen lugar después de la muerte de Cristo<sup>12</sup>; de los Papas, se concretará la duración exacta de su pontificado y se hará una enumeración de los logros más destacados del santo en el ejercicio de sus funciones como vicario de Cristo<sup>13</sup>. Para abordar las vidas de obispos o pertenecientes a determinada orden, generalmente el hagiógrafo impondrá al relato la misma estructura que al resto de las *vitae*<sup>14</sup>, es decir, aportará unas coordenadas espacio-temporales y atenderá al nacimiento (opcional), la infancia, la mocedad o juventud, la vejez (en el caso de los confesores) y la muerte (martirial o por enfermedad) del santo<sup>15</sup>. Las distintas etapas del periplo vital son seleccionadas con atención y esmero, de manera que cada una de ellas ponga de manifiesto el carácter extraordinario del protagonista (su santidad), lo que será posible mediante el recurso a visiones y sueños proféticos de los padres del santo antes de engendrarlo (o de la madre, antes del parto), tópicos como el del *puer-senex* y, en definitiva, la inclusión de motivos y anécdotas que demuestren el especial favor divino del que gozan estos hombres y mujeres.

En el *Flos sanctorum* de Pedro de la Vega es frecuente el inicio del relato con un resumen de las cualidades por las cuales la cristiandad reconoce con seguridad la subida a los altares del héroe/heroína hagiográficos<sup>16</sup>; se trata de una descripción a grandes rasgos de sus virtudes caracterizadoras, que pasan después a desarrollarse y ejemplificarse en situaciones concretas vividas por ellos. Es pues, al mismo tiempo, una *amplificatio* y una narración *a posteriori*. El desarrollo/explicación de algo que se ha resumido previamente fuerza la *analepsis*. Aunque estos «preliminares» de las vidas de los santos no constituyan *strictu sensu* un *initium in medias res*, sí ponen en funcionamiento las mismas herramientas poéticas a que da lugar esta estrategia narrativa aplicada en el inicio del relato que emplea Cervantes en *El amante liberal* y *El casamiento engañoso*.

---

<sup>12</sup> En nuestro *Flos*, las vidas de los Doce Apóstoles ubican su inicio cuando ya ha tenido lugar la muerte de Jesús, con la excepción de las vidas de san Andrés y san Matías.

<sup>13</sup> De entre las vidas de papas del *Flos sanctorum* de Pedro de la Vega llama la atención la de san Fabián, por aparecer en el título junto a la de san Sebastián. Cada una de las historias, no obstante, aparecerá precedida de su propia letra capitular. La presencia de dos santos en un mismo título marca la diferencia de la relación existente entre Fabián y Sebastián.

<sup>14</sup> Con la excepción de las apostólicas y pontificales.

<sup>15</sup> Así, en el caso de san Nicolás, san Isidro-Isidoro de Sevilla, santo Toribio, santo Domingo de Silos, etc.

<sup>16</sup> Sí es excepcional en el *Flos*, a pesar de encontrarse en más de una ocasión, este modo de comenzar la vida de los santos obispos. La vida del obispo de Milán san Ambrosio, por ejemplo, comienza con una enumeración de sus virtudes y su papel en la historia de la Iglesia de Roma, aunque más adelante atiende a su linaje y a un hecho extraordinario de su niñez. De san Blas, obispo y mártir, se destacan en primer lugar su mansedumbre y castidad manifiestas hasta el fin de sus días, para iniciar la exposición de los hechos más destacados de su vida desde su elección como obispo de Sebaste de Tapadocia. En estas *vitae*, el grueso de la narración se centra en el momento de la asunción del cargo eclesiástico que se le reconoce al santo desde el título, por lo que será partir de este hito cuando ofrezca la mayor parte de las «muestras de santidad» que interesan al hagiógrafo (profecías, visiones, milagros por su mediación o por su intercesión -en caso de que sean *post-mortem*-, etc.). La vida san Ignacio, obispo y mártir, merece capítulo aparte, puesto que se inicia con la reproducción de una epístola del santo a la Virgen.

En cualquier caso, tanto Pedro de la Vega como Cervantes observan, en las obras que analizamos, preferencia por los inicios *ab ovo*, que son, por otra parte, más coherentes con la estructura lineal de las obras de ambos géneros literarios. Esta estructura se deriva, a su vez, del carácter de las «obras de personaje», es decir, con un protagonista en torno al cual giran los acontecimientos narrados, de uno y otro género.

\*\*\*

Muchos de los tópicos y recursos de la hagiografía se ponen de manifiesto en la novela breve barroca. Esto es evidente en lo referente al *puer-senex*, aplicado por Cervantes a sus protagonistas femeninas: Preciosa, de *La gitanilla*, Isabela, de *La española inglesa*; Leocadia, de *La fuerza de la sangre*; y Cornelia, de *La señora Cornelia*, parecen por sus obras y su discurso tener más años de los que realmente tienen. Al igual que Pedro de la Vega en su santoral, Cervantes opta por hacer explícita esta cualidad de sus heroínas a través de la voz del narrador, con actitud omnisciente y el empleo de la tercera persona. Tanto el novelista como el hagiógrafo prefieren, en ocasiones, poner de manifiesto la extrema madurez de sus personajes con la descripción de la sorpresa y admiración que su decir y su proceder causan en otros participantes de la acción del relato: al «teniente» de *La Gitanilla* le llama la atención lo mucho que sabe Preciosa (Cervantes, 2004: 82); en *La fuerza de la sangre*, doña Estefanía se asombrará de la discreción de Leocadia (88). Este reconocimiento del *puer-senex* por parte de una voz ajena a la del narrador en el *Flos* va a asignarse a un sujeto más o menos indeterminado del verbo *dicendi* («todos», «muchos», «unos», «otros», etc.), lo cual no niega necesariamente la veracidad de lo que se cuenta (conviene recordar aquí la larga transmisión oral de muchas *vitae* y el lapso de tiempo transcurrido entre el momento en que acaecen supuestamente los hechos y en el que se redactan), y en cambio sí hace más amena la lectura.

No obstante, sea o no puesto de relieve por alguien distinto del protagonista, el personaje principal de la hagiografía y de la *novella* aparece siempre perfectamente definido a través de sus propias palabras. En consecuencia, el uso del estilo directo va ser fundamental para reproducir la voz del héroe o del santo. Esta técnica no sólo constituirá la muestra palpable de que nos hallamos ante un «niño-viejo»<sup>17</sup>, sino la mejor forma de caracterización del personaje en todos sus aspectos. Así pues, el valor, la osadía y el arrojo de santos y santas que se enfrentan a adelantados y emperadores romanos perseguidores del cristianismo se harán evidentes con esta herramienta discursiva, especialmente en la hagiografía femenina:

...dixole sin temor y a alta boz. O juez malo y iniquo, porque menospreciando a Dios verdadero que mora en los cielos adoras a los ydolos vanos, y a las piedras mudas y sin seso? Y como osaste contanta crueldad matar al pueblo simple y sin malicia desta ciudad. Y por que tu y tus Emperadores os aueis assi encruelecido, mouiendo y despertando por todo el mundo persecucion tan cruel contra los cristianos por defender el seruicio de los demonios que moran en los ydolos? (*FSII*, 101v)<sup>18</sup>

<sup>17</sup> En la vida de la virgen y mártir santa Lucía leemos que, siendo aún niña, la protagonista acompaña a su madre, que hacía cuatro años que padecía flujos de sangre, al sepulcro de santa Ágata; y, tras escuchar el conocido pasaje de la hemorroísa en misa, le da toda una lección de fe, en estilo directo, a su progenitora, asegurándole su salud con el poder de la oración y con la súplica de la intercesión (*FSII*, 23r).

<sup>18</sup> También se hace uso del estilo directo en el enfrentamiento de las santas Bárbara (*FSII*, 5v), Martina (*FSII*, 27r), Eulalia de Barcelona (*FSII*, 65r), Quiteria (*FSII*, 130r) y algunas otras con sus antagonistas. La humildad, don caracterizador de tantos santos como Martín abad (*FSII*, 332r), el protoeremita Pablo (*FSII*, 30r) o la propia María Egipcíaca (*FSII*, 89r-98v: 90), también se pone de manifiesto a través del discurso directo de estos héroes hagiográficos.

Por otra parte, Cervantes introduce una intervención directa de la heroína de su novela breve prácticamente en todas las ocasiones en que uno de sus personajes la celebra. El estilo directo, como tal, se encuentra siempre en las citas o en el ámbito del diálogo y tiene el fin primordial de ahondar en la psicología de la protagonista<sup>19</sup>. Cuando esta técnica discursiva aparece en los diálogos, cualquier otro personaje cuyos caracteres y cualidades interese redondear al autor puede servirse de ella para dar a conocer también así su mundo interior.

Dentro de las formas directas del discurso se incluyen también los monólogos, técnica que posee la misma finalidad que el estilo directo de los diálogos, pero bajo la que subyace un deseo mayor por parte del relator de revelar la profundidad psicológica de sus personajes, lo que motiva su aparición siempre en boca de los protagonistas; al fin y al cabo, es a éstos a quienes conviene perfilar más detalladamente. De este modo, los monólogos del viejo Carrizales de *El celoso extremeño* serán la técnica más empleada por Cervantes en esta novela para ofrecernos una idea, lo más precisa posible, del delirio al que llevan los celos de su protagonista. Por otro lado, Pedro de la Vega expondrá en sus *vitae* varios monólogos de santa Bárbara durante su reclusión por el mandato paterno en una torre construida a tal efecto; liberada del encierro, la santa retará verbalmente a su progenitor en estilo directo. Esto indica que el monólogo es siempre, en las dos obras que analizamos, uno de los elementos caracterizadores de la psicología de los personajes.

El diálogo y el monólogo pueden servir para dar al lector información pertinente en el curso de los sucesos narrados. El *initium in medias res* de *El amante liberal* es elocuente a este respecto, pero también lo son muchas de las intervenciones dialogales de los personajes de esta misma obra, en las que se relatan historias anteriores al momento en que hablan. El empleo de la primera persona en estos casos está más que justificada, puesto que Ricardo, Mahamut y Leonisa no son únicamente testigos sino protagonistas de los hechos descritos (Cervantes, 2004: 141-142, 142-143 y, especialmente, 143-154; 138-140; 170-172). Naturalmente, el grado de complejidad alcanzado por la estilística discursiva de Cervantes no es comparable con el de la hagiografía pretridentina<sup>20</sup>, pero también en el *Flos sanctorum* de Pedro de la Vega ocurre que un santo cuenta la historia de su vida en primera persona: la bienaventurada santa María Egipcíaca da cuenta al abad Zósimas del pasado que le ha puesto en el retiro en que se encuentra:

Se bien que si començare a contarte mis obras huyras de mi como de serpiente [...] Yo, hermano soy de Egipto natural y siendo de doze años [...] vine a la ciudad de Alexandria. Y tengo gran verguença de pensar como perdi mi Virginidad y como fui captiua del vicio carnal dezisiete años, no me negando a alguno que me quisiese [...] pregunte a vno adonde iba. Y el dixome que yuan a Hierusalén a adorar la sancta cruz en la fiesta

---

<sup>19</sup> El uso del estilo directo en las citas cobra una relevancia mayor en las *vitae* que en las *Novelas* ya que en éstas, al formar parte de la llamada «prosa de ficción», la mención de las fuentes no es tan importante ni decisiva para probar la veracidad de lo narrado.

<sup>20</sup> En la novela *El amante liberal* Cervantes hace una exhibición de dominio poético de los estilos discursivos, ya que, por ejemplo, en la intervención más larga de Ricardo, éste no sólo va a emplear los estilos directo e indirecto con gran libertad combinatoria, sino que, además, va a asumir de forma muy palpable su condición de nuevo narrador, comentando las reacciones que causan en los circunstantes o los testigos las palabras pronunciadas previamente y ya citadas (Cervantes, 2004: 145, 147 y ss.). Además, los relatos de personaje de esta novela están cuajados de imprecaciones dirigidas al interlocutor, lo que es mucho más infrecuente en las *vitae* de Pedro de la Vega redactadas en primera persona.

de su exaltacion... E yo le dísele. Piensas si me querran recibir en la naue, si quisiere yr con ellas? Y respondiome y dixo. Si tuvieres para pagar el nauio, no aura alguno que te pueda embargar de entrar. E yo respondile sin verguença que les daría a mi mesma... (FSII, 91r)

El fragmento reproducido contiene la *vita* de la santa redactada en forma autobiográfica, lo que dará lugar, como puede comprobarse, a la introducción de los estilos directo e indirecto en el momento en que convenga hacer alusión a sus propias palabras o a las de los personajes que se cruzan en su camino de conversión a la fe. La aplicación de esta voz narradora en la historia de la Egipcíaca, al tiempo, podría muy bien ser una técnica de distanciamiento por parte del narrador principal, el transcriptor o el compilador de las Vidas con respecto de lo que su personaje está exponiendo. De hecho y en último término, quienquiera que sea el responsable de la inclusión en el santoral de los avatares vividos por esta «santa pecadora» antes de su arrepentimiento se siente en la obligación o contempla la necesidad de exponer sus razones para haber tomado tal decisión. Más adelante, cuando me detenga en la relaciones entre narrador y autor que se establecen en nuestros dos objetos de estudio, desarrollaré e ilustraré esta idea.

La cita indirecta de palabras también tiene una presencia importante en el decir novelesco cervantino y el hagiográfico de De la Vega, fundamentalmente como medio de economía lingüística, esto es, con el objetivo de evitar reiteraciones. En efecto, el estilo indirecto permite al narrador resumir la información y omitir formas directas prescindibles y redundancias poéticas que repetirían lo que el lector ya sabe de sobra porque el narrador o los personajes lo han explicado anteriormente, o hacer difícil o menos amena la lectura con el uso excesivo del monólogo y el diálogo.

En el caso de la hagiografía, encontramos el estilo indirecto incluso en pasajes tan importantes, desde el punto de vista de la «lectura de entretenimiento», como los que explican una revelación divina o dan a conocer un sueño profético: «Y como ella preguntasse a muchos sieruos de Dios que podría ser aquello, fuele respondido que significaba que auía de parir vn hijo que auía de ser gran predicador de la palabra de Dios» (FSII, 99v-100r)<sup>21</sup>;

... mas comenzo secretamente a se gozar en su coraçon por la reuelación muy cierta que diuinalmente le fue hecha, que por ocasión de aquel casamiento auía de venir a Zaragoza a donde estaua Daciano, y passar allí por corona de martyrio a nuestro Salvador Jesu Christo. (FSII, 101v)

Las formas indirectas del discurso pueden servir, en ocasiones, para resumir el contenido de cartas. En efecto, en las *Novelas ejemplares* (*La gitanilla*, *La española inglesa*, *La ilustre fregona*, *Las dos doncellas* y *La señora Cornelia*) aparecen algunas cartas resumidas con el estilo indirecto: «Recibieron en Amberes cartas de sus padres, donde les escribieron el grande enojo que habían recibido por haber dejado sus estudios sin avisárselo...» (Cervantes, 2003: 241). También en nuestro *Flos* la correspondencia entre Orígenes y santa Bárbara, esencial para la conversión de ésta al cristianismo, aparece, en más de una ocasión, en forma resumida con la técnica del estilo indirecto (FSII, 4r-6v). En las hagiografías que estudiamos, además, la carta reproducida literalmente puede ser la for-

---

<sup>21</sup> La pregunta es formulada por la madre de san Vicente, de la orden de los predicadores.



ma de redacción de toda una vida, como en el caso de la *vitae* de san Antonio Abad, escrita por san Atanasio, obispo de Alejandría, para monjes extranjeros (*FSII*, 33r-25v).

Podemos concluir, acerca de las formas del discurso de los personajes en las *vitae* y en las *Novelas ejemplares*, que el estilo directo de los diálogos, el autobiografismo, la técnica del monólogo y la cita indirecta son elementos que se encuentran en ambas obras, a menudo con propósitos parecidos. Sin que sea posible relacionar cualitativamente literaturas de siglos diferentes, y menos aún cuando uno de los puntos de contraste es Miguel de Cervantes Saavedra, es evidente que la prosa breve ficcional del siglo XVII español ve en la hagiografía anterior a la Reforma de Trento algunas técnicas y recursos aprovechables para su propio decir narrativo. La observancia en el Barroco de algunas de las pautas de este modelo tuvo lugar, fundamentalmente, porque, para entonces, estaba más que comprobado que el público receptor de las obras narrativas estaba familiarizado con las herramientas discursivas de las vidas de los santos. Hacer uso de ellas suponía garantizar la aceptación de la obra, al menos en lo referente a su forma literaria, ya que los hagiógrafos pretridentinos habían logrado que las *vitae* fueran acogidas por un amplísimo número de lectores.

Aunque son Lope de Vega en sus *Novelas a Marcia Leonarda*, Cervantes en sus *Novelas ejemplares*, Zayas en sus *Novelas y Desengaños amorosos* y Pérez de Montalbán en sus *Sucesos y prodigios de amor* quienes dan un paso de gigante en lo que a mezcla de estilos discursivos se refiere, ya Pedro de la Vega en su *Flos sanctorum* ensaya las posibilidades que ofrece el juego con las voces de la narración. Esto no quiere decir que la voluntad estilística revelada, por ejemplo, en la vida de santa María Egipcíaca por Pedro de la Vega tuviera que iniciarse necesariamente en el ámbito hagiográfico, sino que será en él donde se pongan en funcionamiento de manera continua determinadas herramientas poéticas, cuya práctica, evolución y difusión en el género literario de las *vitae* dará lugar a su asunción y enriquecimiento por parte de un género literario posterior, el de la novela breve barroca.

Un recurso de estilo propio de nuestro *Flos*, que no hallamos en la novela breve ejemplar del siglo posterior y conviene tener en cuenta a la hora de establecer las coordenadas poéticas de la hagiografía medieval y quinientista como género literario, es la mención explícita de que va a reproducirse literalmente un texto previo, más allá del reconocimiento de que vaya a ser utilizado como fuente: en la vida de la viuda santa Paula (*FSII*, 45v-50v) leemos que la

... escriuio san Hieronymo diziendo assi. Si todos los miembros de mi cuerpo se tornassen lenguas, y todos mis artojos y coyunturas hablassen con boz humana no podria yo dezir cosa digna de las virtudes y merescimientos de sancta Paula. Fue esta sanctissima muger noble por linage y mas noble por la sanctidad de su vida. Fue en otro tiempo muy poderosa con las riquezas temporales, mas agora es muy mas esclarecida por la pobreza de nuestro Señor Jesé Christo. Dexo a Roma por Bethleen y troco los palacios dorados por vna casilla pobre hecha de barro. No lloramos porque la perdimos, mas antes hacemos gracias porque la merecimos tener en este siglo, y la tenemos agora en la iglesia delante el Señor en quien biuen todas las cosas. (*FSII*, 45v)

Me interesa señalar algunos aspectos más en torno a esta redacción de san Jerónimo, para lo cual es necesario reproducir lo que escribe unas líneas adelante:

... Comencemos pues la orden de la hystoria, y dexemos para otros que traten y escriuan el linage deesta gloriosa Paula, y digan como fue hija de un noble varon Romano que auia nombre Rogato, que descendia de la muy alta sangre del rey Agamenon de Grecia: que destruyo a Troya despues que la tuuo diez años cercada. E a su madre llamaron Ble-silla [...] Mas que es lo que hago en dexar la orden del recontamiento? Queriendo me detener en cada cosa no guardo las reglas de hablar. (*FSII*, 46r)

Inmediatamente, saltan a la vista dos cuestiones sobre el *initium*: un verbo en primera persona del plural, que hace partícipe al lector de lo que va a contar, y la falsa cesión de la voz por parte del narrador a otros para establecer el linaje de la santa: en un primer momento, parece que se va a hacer eco de palabras ajenas o que va a remitir a otra fuente pero, casi sin solución de continuidad, va ser él mismo quien asuma esta tarea<sup>22</sup>. Después pasa a hacer un resumen de las virtudes y acciones relevantes de la santa, como ya hemos observado que hace el autor en otros lugares de su *Flos*. Las últimas oraciones seleccionadas se refieren precisamente a este hecho: Jerónimo quiere seguir «la orden del recontamiento», es decir, comenzar la historia por donde interesa para su propósito, por eso enseguida atenderá al momento y las circunstancias de la boda de Paula. Esto sería guardar «las reglas de hablar». Es curioso que el fraile jerónimo autor de la obra completa que analizamos cite a una autoridad que considera inapropiada la anticipación de los acontecimientos en el relato, cuando hemos podido comprobar que De la Vega obvia habitualmente esta pauta, pero debemos recordar que Jerónimo es el santo fundador de su Orden y, además, él mismo acude a la *analepsis*, aunque después la señale como falta de decoro poético.

\*\*\*

Uno de los elementos clave en la estructura de muchas historias hagiográficas es la *agnórisis* o reconocimiento. En efecto, a menudo este elemento es el desencadenante del final de la *vita*, otorgándole un cariz casi siempre desgraciado, como en el caso de la vida de san Alejo (*FSII*, 184v-186v). Este santo regresa a la casa paterna tras diez años de vida áspera y de renuncia de su opulenta vida anterior; y oculta su verdadera condición huyendo «la gloria humanal» (185v)<sup>23</sup>, lo que le expone a las burlas e injurias de los que son, sin saberlo, sus propios criados. Alejo padece esta miseria y humillación constante durante veintisiete años, y tendrá que producirse una doble revelación divina para que sea posible su hallazgo y reconocimiento<sup>24</sup>. La primera, mediante una voz que resuena en la iglesia un domingo tras las misas, instando a los fieles a que busquen «al hombre de Dios

<sup>21</sup> La pregunta es formulada por la madre de san Vicente, de la orden de los predicadores.

<sup>22</sup> El empleo aquí de la primera persona del plural está en directa relación, también, con la larga transmisión del texto por vía oral (esta vida podrá muy bien leerse como homilía o sermón). No parece que pueda hablarse aquí de «plural de modestia» o «científico», el cual llega a España por influjo de Francia en el período de la Ilustración.

<sup>23</sup> Los finales de las vidas de los santos, por muy dramáticos que resulten en apariencia, no deben considerarse necesariamente tristes o desgraciados. Al igual que ocurre en la epopeya, sobre todo en la germánica, la muerte del héroe se considera necesaria para la «redención» de una colectividad. La muerte de los santos redime y ha de servir de ejemplo a la colectividad cristiana; he ahí el consuelo del creyente ante la muerte del protagonista hagiográfico.

<sup>24</sup> El reconocimiento aquí tiene lugar en un doble sentido: por un lado, el más puramente literario de la *agnórisis*, entre los personajes; por otro, se trata del reconocimiento deseado por Dios para su siervo, que hacen los cristianos de la «vida y paciencia: y el su noble triumpho, y vencimiento» (*FSII*, 185v).

que ore por Roma, que el viernes de la pasión del Señor, dara el spiritu a Dios» (185v). Días después, la misma voz revelará que el varón santo vive en casa de Eufemiano. La segunda revelación se le concede al propio santo para que «conociessse ser cumplido el termino de su vida, y ser cerca el fin de su trabajo» (185v). Concedido este privilegio, Alejo escribe «por orden», es decir, ordenadamente, toda su vida (185v). De esta manera, el reconocimiento por parte de Eufemiano y Aglaes, su mujer, de su vástago, ya cadáver, es posible gracias a la intervención divina y, más directamente, del testimonio escrito que Alejo les deja.

No obstante, en la vida de san Eustaquio y sus compañeros la anagnórisis se produce con el reencuentro feliz de personajes, por lo que a veces también constituye un motivo positivo en el curso de la narración hagiográfica (*FSII*, 273v-275r)<sup>25</sup>. Eustaquio es probado en su paciencia y, después de perder su alto estado y sus riquezas, permanece separado de su mujer Teospita, y de sus hijos Agapito y Teospito, a lo largo de quince años. En este caso, será a través de una serie de casualidades, que el autor atribuye a «ordenacion diuinal», la causa porque los hijos del santo vayan a morar a la casa de su madre y conversen acerca de su pasado, reconociéndose mutuamente como hermanos e introduciendo la sospecha en Teospita de ser la madre de ambos (275r). Para entonces, Eustaquio ha recuperado su cargo de príncipe de la caballería imperial y es visitado en calidad de tal por su mujer, que le reconoce por sus rasgos físicos y le hace saber que es probable que sus hijos sigan vivos. El santo se ve restablecido en su primer estado de hombre poderoso, con esposa y descendencia, cuando comprueba por sí mismo, y a partir de las respuestas que los jóvenes señalados por Teospita dan a sus preguntas, que por la sangre de aquellos muchachos corre su misma sangre.

Los modelos de Eustaquio y Alejo constituyen los ejemplos más representativos de *vitae sanctorum* en que se hace presente el motivo de la anagnórisis.

En las *Novelas ejemplares*, la anagnórisis siempre da lugar al desenlace feliz, pero en ocasiones se nos informa de la causa que la hará posible cuando la trama está ya muy avanzada: en *La gitanilla*, es a la altura del desenlace cuando la madre de Constanza (Preciosa cuando gitana), le desabrocha el pecho y ve que «en la teta izquierda tenía una señal pequeña, a modo de lunar blanco, con que había nacido, y hallóle ya grande, que con el tiempo se había dilatado»; y, al descalzarla, descubre «un pie de nieve y de marfil, hecho a torno, y vio en él que los dos dedos últimos del pie derecho se trataban el uno con el otro por medio de un poquito de carne, la cual, cuando niña, nunca se la había querido cortar, por no darle pesadumbre» (Cervantes, 2004: 128); en *La española inglesa*, la madre de Isabela descubre en la oreja derecha de ésta «un lunar negro que allí tenía, la cual señal acabó de certificar su sospecha» (264). Otras novelas sí preparan al lector para el hito del reencuentro, aportando datos que se intuyen como relevantes y auguradores de un final feliz: en *La fuerza de la sangre*, por ejemplo, Leocadia reconocerá la estancia en que fue violada por Rodolfo gracias a que, como se nos explicó en su momento, había contado los escalones de la casa en que concibió a su hijo Luisico, y podrá probarlo porque se llevó un crucifijo de la familia de su agresor, dato que también conoce el lector. En el caso de *La ilustre fregona*, el motivo de la anagnórisis se desarrolla en el desenlace, como en los primeros ejemplos mostrados, pero esta vez en dos fases. Primero, el huésped que ha

<sup>25</sup> La anagnórisis o la ausencia de ella tiene repercusión en las vidas y leyendas de todos los santos que Jesús Moya enmarca dentro de las «leyendas viajeras» (Moya, 2000: 143 y ss.), si bien muchas de las estudiadas por este autor no se hallan en nuestro *Flos sanctorum*.

criado a Constanza da cuenta al Corregidor de cómo la madre de la joven dio a luz en su posada, dejó a la niña a su cargo, y le entregó un trozo de una cadena de oro y una parte de un pergamino que sólo podría leerse con otra que le entregaría a quien encomendase la misión de recoger a su hija, junto con los seis trozos que faltaban de la cadena. Poco después de esta confesión, don Diego de Carriazo llegará al mesón en busca de su hija con los objetos mencionados. A lo largo de la novela de *La señora Cornelia* se suceden motivos de reconocimiento de los personajes que son relevantes para que tengan lugar los acontecimientos que conducen al fin: Cornelia reconoce el sombrero resplandeciente de diamantes de su esposo, el duque de Ferrara, en la cabeza de don Juan de Gamboa. Esto crea un equívoco inicial en Cornelia, pero después va a permitir que la heroína deposite su confianza en el hombre que porta el querido adorno<sup>26</sup>.

El motivo de la anagnórisis sin trascendencia para el curso de la historia aparece en las *Novelas* muy en los comienzos de *Las dos doncellas*, en el momento en que don Rafael reconoce, por la voz y el discurso del muchacho que le relata sus cuitas en un mesón de Castilblanco, a su hermana Teodosia, disfrazada de varón. Asimismo, Teodosia, en esta misma relación de sus desgracias, va a hacer explícita su creencia de que «una sortija de diamantes con unas cifras» (Cervantes, 2004: 209) demuestra la promesa que tenía de Marco Antonio de ser su esposo, lo que no obsta para que piense que su hermano, a pesar de todo, la matará con su amante.

La anagnórisis aparece, pues, tanto en nuestro *Flos* como en la *novella* cervantina, lo cual deja abierta la posibilidad de que este motivo haya sido tomado por Cervantes directamente de la hagiografía pretridentina para aplicarlo a la nueva forma literaria que introduce en España con sus *Novelas ejemplares*.

\*\*\*

En palabras de Rogelio Miñana, «el Siglo de Oro hereda el ambiente hostil contra la ficción que domina en los ambientes intelectuales medievales», por lo que «el poeta debe ser virtuoso y dar ‘medicinal’ ejemplo con el fin de influir lo máximo posible en la correcta formación del receptor» (2002: 115). Junto a esto, el mismo autor afirma que las bases cristianas de la teoría de la verosimilitud moral que se fragua en la España del siglo XVI «encuentran sus raíces, por supuesto, en la Biblia, pero el tono milagrero medieval, que tanto va a influir sobre el Siglo de Oro, se nutre también de la tradición hagiográfica y mariana» (Miñana, 2002: 117).

Las *Novelas ejemplares* de Cervantes apuntan desde el título al espíritu de época descrito por Miñana en lo que al quehacer literario se refiere. En cada una de las obras que componen el corpus, además, la voz del narrador se hace oír especialmente en los finales para recordar al lector el carácter ejemplarizante y moralizador del relato. Leonisa «fue ejemplo raro de discreción, honestidad, recato y hermosura» (Cervantes, 2004: 188). En *La española inglesa* se concluye:

---

<sup>26</sup> Resulta original, con respecto a otras obras narrativas de la época y anteriores, que Cornelia no reconozca a su hijo recién nacido, ni siquiera cuando don Antonio y don Juan le hacen trocar las mantillas pobres que al principio ordenaron ponerle por las ricas que traía de casa de su madre. Son los propios caballeros quienes se lo desvelan. Esto sirve para retardar el emotivo momento del reencuentro madre-hijo, y crea expectación en el lector, por lo que constituye otra técnica cervantina de suspense.

Esta novela nos podría enseñar cuánto puede la virtud, y cuánto la hermosura, pues son bastantes juntas y cada una de por sí, a enamorar aun hasta los mismos enemigos, y de cómo sabe el cielo sacar de las mayores adversidades nuestras, nuestros mayores provechos. (Cervantes, 2004: 183)

Y en *El celoso extremeño*:

Y yo quedé con el deseo de llegar al fin deste suceso, ejemplo y espejo de lo poco que hay que fiar de llaves, tornos y paredes cuando queda la voluntad libre, y de lo menos que hay que confiar de verdes y pocos años, si les andan al oído exhortaciones destas dueñas de monjil negro y tendido, y tocas blancas y luengas. Sólo no sé qué fue la causa que Leonora no puso más ahínco en disculparse y dar a entender a su celoso marido cuán limpia y sin ofensa había quedado en aquel suceso; pero la turbación le ató la lengua, y la priesa que se dio a morir su marido no dio lugar a su disculpa. (Cervantes, 2004: 135)

Pero es en el prólogo al lector donde se nos ofrece una visión de conjunto en lo tocante al concepto de ejemplaridad aplicado por el escritor alcalaíno en sus *novelle*<sup>27</sup>:

Heles dado nombre de ejemplares, y si bien lo miras, no hay ninguna de quien no se pueda sacar algún ejemplo provechoso; y si no fuera por no alargar este sujeto, quizá te mostrara el sabroso y honesto fruto que se podría sacar, así de todas juntas, como de cada una de por sí.

Mi intento ha sido poner en la plaza de nuestra república una mesa de trucos, donde cada uno pueda llegar a entretenerse, sin daño de barras; digo sin daño del alma ni del cuerpo, porque los ejercicios honestos y agradables, antes aprovechan que dañan. (Cervantes, 2004: 52)

Pedro de la Vega, como cualquier otro escritor de vidas de santos, se encuentra, casi un siglo antes de que los novelistas del Barroco escriban sus obras, ante una tesitura parecida a la de éstos: el hagiógrafo ha de moralizar, dar ejemplo con sus escritos, pero, al mismo tiempo, ha de hacer atractiva la lectura, y esto pasa por introducir en sus historias hechos extraordinarios, milagros, elementos maravillosos e incluso mágicos, y pasajes que expongan comportamientos en absoluto imitables. Por eso, el autor escoge títulos como «Comienza la historia de la conversión *maravillosa* del apóstol san Pablo», y el narrador emplea fórmulas introductorias que ponen de relieve lo portentoso del asunto, como: «Y la *conversión milagrosa* del apóstol san Pablo fue en la manera que aquí se dirá» (*FSII*, 44r.; el subrayado es mío, en ambos casos).

El problema final radica en que el universo de los *mirabilia* y el resto de componentes jugosos para el lector se relaciona con un tipo de textos, los de la prosa de ficción, absolutamente denostados por los hombres sabios de la época. Como consecuencia, en la vida de la bienaventurada María Egipcíaca de nuestro *Flos* la voz del narrador principal va a servirse de algunas perífrasis y citas de autoridades antes de acometer el relato, y precisará justificar la presencia de la *vita* de esta «santa pecadora» en su santoral<sup>28</sup>:

<sup>27</sup> Como es sabido, los preliminares de la obra son los textos que se imprimen en último lugar, lo que indica que, habitualmente, su redacción también es posterior a la del escrito literario principal.

<sup>28</sup> Conviene recordar que la voz del narrador principal es, dentro del relato, la más cercana a la del autor.

Y por tanto temiendo yo de absconder los secretos diuinales, y queriendo esquivar la condenacion del sieruo perezoso que escondió en la tierra el marco que recibiera y le fuera dado para negociar y ganar con el, no callare la vida de esta sancta muger que vino a mi noticia y començare agora a contar lo que acaescio en esta nuestra hedad. Y no crea ninguno que no pudo ser la grandeza del milagro que al Señor plugo de hacer: por que segun dize Salomon: «entrando la sabiduria de Dios en las animas sanctas de generacion en generacion, haze a los hombres prophetas e amigos de Dios». Pues en vn monasterio... (FSII, 89v)<sup>29</sup>

En el Siglo de Oro lo «verosímil moral» va a ser lo que legitime la ficción como un instrumento eficaz con el que ejemplificar la virtud y prevenir el vicio (Miñana, 2002: 119). La cuestión principal reside, así, en determinar qué cabe dentro de la órbita de lo verosímil en estos años, para lo cual es fundamental «conocer a fondo la mentalidad del receptor: qué es para él posible y ante qué hechos y forma de expresión reaccionará con mayor pasión. Se trata de que el orador consiga... que los oyentes se identifiquen con el tema» (Miñana, 2002: 141), y le otorguen el mayor crédito posible. La verosimilitud literaria, bajo este punto de vista, no tiene por qué corresponderse con la verdad de la realidad. Los novelistas del Barroco español saben esto, de modo que harán un esfuerzo continuo en el proceso de creación literaria para hacer verosímil lo imposible. Pero estos autores no hacen *tabula rasa* de las poéticas anteriores y, sobre todo, el lector tampoco da un giro copernicano de la noche a la mañana; antes bien, los escritores áureos asimilan y transforman formas pretéritas de hacer literatura con estrategias y relatos que habrían sido asumidos por el lector como verdaderos. Es decir, la predisposición del lector seiscentista español a digerir como verdadero en la literatura lo imposible en la realidad es más fácil de entender si tenemos en cuenta la asociación hagiografía-verdad, realizada por el lector de obras en prosa hasta la fecha de finalización del Concilio tridentino<sup>30</sup>. Nuestros novelistas del siglo XVII se nutren de los planteamientos que hasta entonces ofrecían los relatos hagiográficos y que se originaban en la necesidad de conjugar lo útil y provechoso con lo deleitable y entretenido. Lo que ocurre ahora es que el propósito del autor es mucho más ambicioso: quiere que su relato se asocie a la ficción, en cuanto a obra por él creada, pero la actitud hostil que adoptan los intelectuales del momento contra las manifestaciones literarias pertenecientes a este ámbito (Miñana, 2002:115) le insta a insistir en el cariz moral de su historia. Sólo Cervantes, en su última novela ejemplar, el *Coloquio de los perros*, osará emitir su idea acerca de lo que constituye, tal como lo denominaba Miñana, «lo verosímil moderno»; en boca, eso sí, del licenciado Peralta y el alférez, autor ficticio del coloquio, Campuzano:

... el Licenciado dijo:

- Aunque este coloquio sea fingido y nunca haya pasado, paréceme que está tan bien compuesto que puede el señor Alférez pasar adelante con el segundo.
- Con ese parecer -respondió el Alférez- me animaré y dispondré a escribirle, sin ponerme más en disputas con vuesa merced si hablaron los perros o no.

<sup>29</sup> Como ya he explicado, en esta misma vida el narrador va a comenzar relatando la vida de Zósimas y, cuando llega el momento inexcusable de tratar el pasado de pecado de la santa, va a distanciarse de los hechos descritos, concediendo a la protagonista el uso de su propia voz para que sea ella misma quien cuente su historia.

<sup>30</sup> Es decir, 1563, año en que, como hemos indicado, cambian los modos de escribir hagiografía, por lo que también cambiará el receptor; al menos el número de lectores de vidas de santos sufre un enorme descenso.

A lo que dijo el Licenciado:

-Señor Alférez, no volvamos más a esa disputa. Yo alcanzo el artificio del *Coloquio* y la invención, y basta. Vámonos al Espolón a recrear los ojos del cuerpo, pues ya he recreado los del entendimiento. (Cervantes, 2004: 359)

Es el orgullo del autor, satisfecho de su obra, en estado puro; lo que Miñana llama «el narcisismo literario de Cervantes» (Miñana, 2002:199)<sup>31</sup>.

\*\*\*

He tratado de mostrar las similitudes existentes entre el *Flos sanctorum* de Pedro de la Vega y las *Novelas ejemplares* de Cervantes, como representantes de dos géneros literarios distintos, la hagiografía y la novela breve, en sendos momentos culminantes de cada uno de ellos, el Renacimiento y el Barroco. Con el objetivo de extrapolar las posibles semejanzas de las obras y las figuras de cualquier hagiógrafo pretridentino y cualquier novelista barroco, he atendido a la estructura básica, las formas de inicio, los tipos de discurso de personaje y las voces del narrador de unas y otras historias. Los autores elegidos como modelo son los máximos exponentes de la poética a la que se circunscriben sus obras. Sería necesario, quizá, comprobar en qué medida se manifiestan éstas y otras características en un corpus más amplio de textos, a fin de calibrar el alcance de la influencia recíproca entre vidas de santos y *novelle* y determinar para cada una de las coincidencias halladas la dirección exacta en que se produce este trasvase. Convendría, pues, seguir indagando en las posibilidades que la hagiografía ofrece, en la composición de sus obras, no sólo a los novelistas, sino a todos los literatos del Barroco español.

## BIBLIOGRAFÍA

- Aragüés Aldaz, José (2000): «El santoral castellano en los siglos XVI y XVII». En *Analecta Bollandiana*, 118, pp. 329-386.
- Aragüés Aldaz, José (en prensa). «Para el estudio del Flos Sanctorum renacentista (I). La conformación de un género». En *Hagiographie, Histoire et Littérature*, 36 pp.
- Gómez Moreno, Ángel (2004): «La hagiografía, clave para la ficción literaria entre Medievo y Barroco (con no pocos apuntes cervantinos)». En *Edad de Oro*, 23, pp. 249-277.
- Gómez Moreno, Ángel (2005): «Cervantes y las leyendas de los santos». En *Las huellas de Don Quijote. La presencia cultural de Cervantes*, eds. M<sup>a</sup> Ángeles Varela Olea y Juan Luis Hernández Mirón, Madrid: Instituto de Humanidades Ángel Ayala-CEU, pp. 59-79.
- Baños Vallejo, Fernando (1989): *La hagiografía como género literario en la Edad Media. Tipología de doce vidas individuales castellanas*. Oviedo: Universidad de Oviedo.

---

<sup>31</sup> En el mismo libro, este autor expresa su idea de que el *Coloquio* «se dedica a explorar los límites de las estrategias para construir la verosimilitud» (p. 199), y, por otra parte, a Cervantes «la necesidad de adoctrinar tanto como de admirar le sitúa en muchos momentos de su obra en una postura intermedia entre la explicación del milagro y la atribución divina...» (p. 166), lo que supone «una de las propuestas literarias más enigmáticas y atrevidas de Cervantes a través de su obra (p. 199).

- Baños Vallejo, Fernando (2003): *Las vidas de santos en la literatura medieval española*. Madrid: Laberinto.
- Cervantes Saavedra, Miguel de (2003): *Novelas ejemplares II*, ed. Harry Sieber, 22<sup>a</sup> ed. Madrid: Cátedra.
- Cervantes Saavedra, Miguel de (2004): *Novelas ejemplares I*, ed. Harry Sieber, 23<sup>a</sup> ed. Madrid: Cátedra.
- Genette, Gérard (1972): *Figures III*. París: Seuil.
- Garrido Gallardo, Miguel Ángel (2004): *Nueva introducción a la teoría de la literatura*. Madrid: Síntesis.
- López Estrada, Francisco (1970): *Introducción a la literatura medieval española*. Madrid: Gredos.
- Miñana, Rogelio (2002): *La verosimilitud en el Siglo de Oro: Cervantes y la novela corta*. Newark: Juan de la Cuesta.
- Miñana, Rogelio (2005): «Metaficción y monstruosidad en «el Coloquio de los perros» de cervantes». En: *Vanderbilt e-journal of Luso-Hispanics Studies*, 2, <http://ejournals.library.vanderbilt.edu/lusohispanic/viewarticle.php?id=2&layout=html>
- Moya, Jesús (2000): *Las máscaras del santo. Subir a los altares antes de Trento*. Madrid: Espasa Calpe.
- Vega, Pedro de la (1572): *Flos sanctorum general. La vida de Nuestro Señor Iesuchristo. Y de su Sanctissima Madre. Y de los otros Sanctos, segun la orden de sus Fiestas. Ahora de nuevo corregido y emmendado, por el muy Magnifico y muy Reuerendo Señor Doctor Gonçalo Millan. Y añadido de algunas vidas de sanctos que no se han impresso en otros Flos Sanctorum*. Sevilla: Iuan Gutierrez Impressor.

POETIKI HAGIOGRAFIJE IN KRATKE NOVELE:  
*FLOS SANCTORUM* PEDRA DE LA VEGE  
 IN ZGLEDNE NOVELE MIGUELA DE CERVANTESA

Članek poskuša pokazati podobnosti med deloma *Flos sanctorum* Pedra de la Vege in Cervantesovimi *Zglednimi novelami* kot predstavnikoma dveh različnih literarnih zvrsti, hagiografije in kratke novele, ki hkrati pomenita tudi njun vrh, prva v renesansi, druga v baroku. Prikaz morebitnih podobnosti med deli in liki katerega koli predtridentinskega hagiografa ali baročnega pripovednika temelji na primerjavi osnovne strukture, začetnih oblik, tipov govora oseb in pripovedovalčevega glasu.



## LA OBRA POÉTICA DE MIGUEL A. ARZOLA BARRIS

Miguel A. Arzola Barris nace en la localidad puertorriqueña de Yauco, el 1 de enero de 1958, hijo único del segundo matrimonio de su padre. Su temprana capacidad intelectual se fue cultivando en colegios católicos, en los que ya destacaba por su interés por la lectura y su amor a la palabra –oral y escrita–. «A los diez años –se retrata Arzola– era yo un niño normal, algo obeso, comilón, estudioso, cumplidor con las tareas académicas, poco colaborador en las tareas de la casa –porque otros se ocupaban de ellas–, amante de los patines y del balonvolea». Afectado, a esa edad, por el «síndrome Guillain-Barré» –que le deja casi paralizado, sin poder usar los músculos, y con graves dificultades respiratorias–, las terribles secuelas de la enfermedad le acompañan de por vida. Pero la férrea voluntad por superar, en la medida de lo posible su desgracias físicas –potenciada por su propia madre y por algunas de sus profesoras– le permitieron continuar con su formación –primero, en silla de ruedas; después, con abrazaderas en ambas piernas; más tarde, apoyado en un bastón...–; y así obtiene el título de *Bachelor in Science* en la Facultad de Ciencias Naturales de la Universidad de Puerto Rico (Río Piedras, mayo, 1982), y el título de *Juris Doctor* en la Escuela de Leyes de la Universidad Interamericana (San Juan, diciembre 1992). La vinculación con el mundo de la enseñanza ha sido una constante en Arzola, como maestro y como responsable de instituciones docentes del máximo prestigio. Su presencia en todo tipo de foros culturales le ha convertido en un referente intelectual de primer orden en Puerto Rico.

Las limitaciones físicas de Arzola –el caminar a veces le causa dolor y la pierna derecha se le va atrofiando cada vez más– poco inciden en su temperamento jovial; y su aspecto aparentemente depresivo –«la ropa que habitualmente visto es negra, y según pasan las tardes de los años de mi vida más oscuras son mis vestimentas»– exteriorizan más bien la melancolía de un espíritu renacentista. Su carácter cosmopolita le ha llevado a recorrer los países europeos de mayor tradición cultural –en viajes de estudio, más que meramente turísticos–, y su presencia en la madre patria –en la España cuya lengua tanto ama– es frecuente. No obstante, su mundo poético sí refleja una angustia existencial que impregna sus versos de hondo dramatismo, pero que está ausente en cualesquiera otras manifestaciones de su vida social y profesional.

### Tres etapas en la trayectoria poética de Miguel Arzola

Arzola inicia su andadura poética en 1974, con la obra *Poemas sin título* –edición limitada en papel de 25,5 cm x 27,9 cm–, que se difunde a través de las secciones culturales de periódicos, revistas literarias y antologías poéticas. A esta obra sigue la titulada *Tres poemas y una canción*, con la que el poeta obtiene el Primer Premio del Primer Certamen Literario de la Universidad de Puerto Rico –Río Piedras, 1975– y que, posteriormente, pasará a llamarse *Mi voz y tres cantos*. De 1976 es la obra *Variaciones sobre un mismo tema* –la edición se reprodujo usando estarcido, y se distribuyó por bibliotecas y entre las amistades de entonces, que hoy siguen vivas en el afecto del poeta–. La primera etapa de Arzola se cierra con la obra *Desde mi adentro* –de 1978–, coincidiendo con el inicio de la fascinación del poeta por la piedra. Todos estos «versos germinales» –al

decir de Arzola— se publican en cuadernillos de papel engrapados al lomo en manera flexible.

La segunda etapa en la evolución poética de Arzola arranca con *Piedras de este tiempo* —de 1980, obra compuesta por 16 poemas, precedidos de una dedicatoria de 44 versos a Carmen Quiroga de Cebollero; «poesía interna e intensa», según la califica el poeta, que coincide con el descubrimiento de su fascinación por la piedra. Y de 1986 es la breve obra *Variaciones*, integrada por 13 poemas —en algunos de los cuales se alcanza un sugestivo clímax poético, como en los titulados «Eclósion de caminos» y «Ocaso interminable». (*Variaciones*, junto con *Surcos en cuerpo de mujer* —de Leira A. Santiago Vélez— y *Pasionario* —de Gerardo Torres Santiago— conforman *Tres poetas yaucanos*, que prologa Ramón Luis Acevedo). La siguiente obra de Arzola es *Está la ventana rota* —de 1999—, conjunto de 13 poemas a los que pone prólogo Manuel de la Puebla. (La obra se edita junto con *Piedras de este tiempo*, ahora prologada por Francisco Lluch Mora).

Y una tercera etapa —todavía abierta para bien de la poesía puertorriqueña— se abre con *Desde lejos. Busco bajo la noche el silencio de las tinieblas* (Mayagüez, Talleres de Antillian College Press, 2004; edición de 500 ejemplares; con prólogo de Loreina Santos Silva y epílogo de José Juan Báez Fumero), obra que toma su título del largo poema que la encabeza, al que siguen otros 38 poemas, y culmina con *La tinta es sudario de la carne y la palabra...*, la más larga de las obras de Arzola, con 40 poemas seguidos de un apéndice con otros dos.

## Influencias literarias

Amigos y maestros inculcaron en Arzola, desde su infancia, el amor por la lectura, que se desarrolló plenamente en las aulas universitarias, bajo la fructífera orientación de la chilena Carmen Quiroga de Cebollero y de otros profesores que le acercaron al mundo de la literatura, de la mano de Juan Ramón Jiménez, Sábato, Cortázar, Sartre —«cuya obra teatral *A puerta cerrada* deja patente que el infierno que nos acompaña aquí en la Tierra es una realidad»—... Y en sus años universitarios Arzola empieza su formación humanista: se adentra en los secretos del teatro griego; asiste a las mejores representaciones dramáticas de aquella época —con actores de fama internacional— en el ámbito del Teatro Universitario; está presente en conciertos clásicos, óperas, zarzuelas; participa en tertulias literarias...; y, poco a poco, junto a su formación científica, va adquiriendo una concepción humanista de la existencia que, paradójicamente, se traduce en una vida cada vez más solitaria, siempre encerrado en sí mismo. El propio poeta explica con estas esclarecedoras palabras sus antecedentes literarios: «Mi identidad literaria es con todos y con el mundo. Decía Eugène Ionesco que *Nunca se ha podido, con ayuda de las palabras, expresar todo lo que ocultan las palabras*». Y, en efecto, son muchos los escritores y poetas que están presentes en la formación de mis versos y que han contribuido a dar vida a mis poemas, a sacar de mi interior cuanto conforma mi existencia, a dar paso al vértigo y a dejar desgarrada la garganta y a hacer que nazcan las palabras en mis manos. El grupo de amigos y presencias que me acompañan es inmenso; las influencias son, por lo demás, múltiples, pero la intención y la emoción son fenómenos atemporales, como lo es el hombre en su naturaleza misma —en su comienzo y en su constante repetición de caminos, de sentimientos, vacilaciones, ilusiones, fracasos... Es por ello que se han dado cita al convite de mis versos el Arcipreste de Hita —en alguna manera—, Quevedo y sus juegos de palabras, Sor Juana Inés de la Cruz, Gustavo Adolfo Bécquer —responsable de que me enamorara del verso cuando comenzaba la adolescencia—, Oscar Wilde y su *Obscenidad crasa*,

Baudelaire, Mallarmé, Paul Valéry, Verlaine, Rubén Darío –y su *Azul...*, que me acompaña–, Juan Ramón Jiménez, el César Vallejo de *Heraldos negros*, Herman Hesse y su *Lobo estepario*, Gabriela Mistral, Borges, algo de Nietzsche, y mucho de Neruda (aún estoy fascinado por las visita a la casa de la Isla Negra que Neruda tenía en Chile; y allí pude tocar las piedras, sentir las olas, ver la transparencia del cielo y los colores de la costa a la caída del sol... y caminar sobre la arena por la que anduvo el poeta)...» No son tantos, sin embargo, los escritores puertorriqueños que han influido en la trayectoria poética de Arzola: el transcendentalismo del yaucano Francisco Lluch Mora, Julia de Burgos, el trabajo de Báez Fumero, la motivación de Flavia Lugo de Marichal, la nueva poesía de Javier Ávila y de Noel Luna, Francisco Matos Paoli, Liliam Pérez Marchand, Violeta López Suria, Roberto Ramos Perea –de alguna forma–, Loreina Santos Silva y Colón Oliveri en Mayagüez, están presentes; «así como también lo están amigos y jóvenes escritores que en general caminan por la misma senda de lo que es fugaz, pues la palabra muere cuando se dice, porque es un juego con la forma, que a veces se encuentra en alguna librería, y la reconocemos, y la hacemos nuestra, y le damos vida para que muera nuevamente, porque son de todos las palabras y de nadie lo que se escribe en las piedras de la vida».

Conformando los temas actuales –iniciados con la tercera etapa de su poesía, desde 2004, el poeta se siente muy en la línea de Vicente Huidobro y de Luis Cernuda –cuyo padre nació en el municipio de Naguabo, en la zona este de la costa de Puerto Rico, desde donde marcha a España con motivo de su servicio militar–; y en completa empatía con Federico García Lorca y su *Romancero gitano* y el *Llanto por la Muerte de Ignacio Sánchez Mejías*, así como con Asunción Silva y su obsesionante poema «Nocturno». Por otra parte, el descubrimiento de las *Memorias de Adriano* –de Marguerite Yourcenar– sigue gravitando sobre el poeta. De los escritores norteamericanos, y por su temática, recibe el influjo de Walt Whitman y de Allan Poe, aunque se siente más cercano –«por su vuelo nostálgico»– de las sudamericanas Violeta Parra y Alfonsina Storni. Y, por supuesto, el poeta «levanta la copa de la inspiración» ante toda la monumental Generación del 27 española.

### **Hacia una concepción poética personal**

Inmensa cultura literaria la de Arzola, pues, que desemboca en una poética personalísima: «Es en la poesía donde encuentro mis mayores *mordiscos de felicidad*; sí, la felicidad es de pequeños y grandes mordiscos que le arrancamos a la vida; y es de mordiscos la felicidad del camino existencial que a veces podemos llevar al espíritu o al cerebro; nunca de manera constante, pues siempre es mayor la tristeza y la desolación de la repetición de caminos y de viento. Y escribo y disfruto la poesía por sus imágenes espectaculares, poemas brevísimos y otros muy extensos, porque así es la paradoja y el conflicto mismo de la vida, en la que todos somos poema, palabra, luz, sombra y verso. [...] Escribir poesía en Puerto Rico –subraya Arzola– no es otra cosa que dar un salto al vacío –un Puerto Rico donde existen muchas limitaciones económicas, digan lo que digan los analistas financieros y aparenten los grandes proyectos desarrollistas; y donde el riesgo de no comunicar lo deseado está siempre presente– y tomar una decisión solitaria, extraña, íntima, personal; propia del decir que viene de adentro –al modo unamuniano–, frente al torrente social y socializante que nos viene de afuera, y ante el cual hay que triunfar o sucumbir. Son mis poemas lo que ocurre por dentro; son ellos mi punto de partida en el viaje de abordaje en el galeón de la vida. Para enfrentarme con lo que sucede afuera, mi campo de batalla y mis armas son mis palabras». Y es el propio poeta quien se sitúa ante la poesía con palabras que, por sí mismas, explican toda una forma de ser, de pensar y de sentir, y que

justifican el hondo dramatismo de sus versos: «La tristeza, la soledad de estar entre la gente y ser como Garrick –el personaje poético de Juan de Dios Peza–, el pensarme cóndor que vuela hasta la cima de los Andes, o el sentirme pirámide en Perú, riachuelo en la hondonada de la selva de Horacio Quiroga, el intemar el juego que las gentes quieren cada día, ser piedra entre las piedras que no se quiebran, saberme gota de hielo que no se deshíela y luchar como Sísifo al modo de decir de Albert Camus, o saberme fuego eterno en la brutal angustia del Prometeo de la mitología griega. En mis palabras hay mucho de lo que es mi historia, del silencio en la sonoridad silenciosa de Delfos y de la ansiada tarea del vagabundo solitario que va en busca de su estrella fugaz cual misionero franciscano que llega en la barcaza del temible Aqueronte que es la vida y es la sombra hasta muchas orillas que son de muerte y de arena, de olas y peces, de escamas y espuma». (*Estas y las anteriores citas están tomadas de la larga conversación personal mantenida con el poeta el 23 de julio de 2006, tras una reciente visita a Madrid*).

### «LA TINTA ES SUDARIO DE LA CARNE Y LAS PALABRAS...»

#### **La angustia existencial como trasfondo de una temática romántica**

Un tema recurrente marca el devenir de los poemas de Arzola: la frustración emocional, origen de una profunda desolación anímica. Arzola no pone sordina a la manifestación enérgica de su más recóndita y apasionada intimidad, y encuentra en el verso libre el cauce idóneo para dar rienda suelta a la expresión descarnada de sus estados anímicos presididos por el abatimiento, la desesperanza, la soledad buscada. Van surgiendo, así, poemas que son reflejo de una personalidad inconformista, de un «yo poético» en desacuerdo con el mundo circundante; unos poemas plenos de autenticidad –porque reflejan emociones intensamente vividas–, expresados con una insuperable densidad lírica. El «dolorido» sentir del poeta, la postura de saberse incomprendido, sus lamentos ante el penoso estado espiritual en que se halla inscriben su obra en la más pura tradición romántica: el influjo romántico lo es en la temática –el amor y la muerte, la soledad y la melancolía–, pero no en el lenguaje poético, personalísimo; como neorromántico es acudir, en este portentoso análisis introspectivo, a una naturaleza hosca, sumida en una aciaga oscuridad, y de la que están ausentes gratas sensaciones cromáticas y auditivas que pudieran mitigar el desasosiego que refleja, y que se erige –como manifestación de una realidad exterior hostil– en estandarte que exhibe la depresiva interioridad del poeta, siempre en busca de una plenitud vital perdida. En este marco referencial, promesas incumplidas, anhelos insatisfechos, decepciones profundas... van creando un trasfondo amargo que se acrecienta poema a poema, según avanza la obra, y que sólo la intensidad metafórica de la palabra poética es capaz de traducir con cierta garantía de veracidad. Y de ahí que Arzola, profundo conocedor de la riqueza léxica de la lengua española, esté en permanente pugna con el lenguaje de la comunicación ordinaria, que le resulta escaso para bucear en los laberintos de su alma, y obtenga en la irracionalidad del lenguaje poético el soporte indispensable para exteriorizar sus vivencias y sentimientos más subjetivos. No es, por tanto, casual, que algunos de los recursos estilísticos de tipo léxico-semántico empleados por Arzola –el oxímoron, la antítesis, la paradoja, la sinestesia audaz, la imagen onírica...– estén presentes –salvadas las enormes diferencias conceptuales– en los versos de San Juan de la Cruz, el poeta que aspira a verter en el insuficiente lenguaje humano lo inefable de sus procesos místicos de origen divino. Los poemas de Arzola, en definitiva, combinan felizmente el romanticismo inconformista y el sobrecogedor intimismo lírico

–propio de Luis Cernuda–; el arrebató pasional marcado con el sello inconfundible de la sinceridad –tan característico de Miguel Hernández–; la riqueza verbal manifestada a través de sorprendentes metáforas –que en ocasiones recuerdan las imágenes cósmicas del mejor Pablo Neruda–; y la exuberante belleza de su lenguaje, que halla adecuada expresión en el verso libre, dramático y majestuoso –que Arzola domina con la perfección de Vicente Aleixandre. Porque Cernuda, Hernández, Neruda, Aleixandre... son sólo referencias literarias en la formación intelectual del poeta. Porque si por algo se caracteriza la poesía de Arzola es por su originalidad, tanto en la temática –esa falta de pudor tan adolescente con que abre las puertas de su yo más íntimo– como en la forma de expresión –en la que la amplitud de recursos artísticos empleados refleja una personal interpretación de la Estilística convencional, dominada con pasmosa facilidad. Y junto a la originalidad, la poesía de Arzola rezuma intenso humanismo, capaz de conmover a los más variados lectores, subyugados por su autenticidad. Nada de extraño tiene, pues, que quienes se adentran en la poesía de Arzola le confieran una posición de privilegio entre las actuales –y escasas– voces líricas puertorriqueñas.

### **Temática, génesis y estructura de la obra**

Conforman el libro 40 poemas «recreados en la soledad de mi recinto, en mi habitación; y a veces tarde, muy tarde, a solas, en mi lugar de trabajo; y siempre cuando me envuelve el ánimo oscuro e implacable de la existencia que me aguarda. En ocasiones voy al mar, lo escucho, y se me mete por dentro el rumor de olas; y también el olor a tierra y a montaña cuando recorro la Isla. Y así, lo absorbo en mi interior, y estalla frente a la amarilla página en blanco, con la estilográfica en la mano, a cualquier hora, ya en mi *sancta sanctorum* cuando llega el momento del parto del verso». Estos 40 poemas están agrupados en dos partes, en razón del momento de su composición, lo que origina, además, dos modalidades estilísticas diferentes de concebir la estructura poemática desde el punto de vista métrico. La primera parte –poemas 1 al 30– se compone entre abril y julio del 2005. Aparentemente, el poemario está terminado y tiene ya título. Sin embargo, en julio de 2006 el poeta añade una segunda parte que integran otros diez poemas, emocionado por las perspectivas de un viaje de perfeccionamiento profesional a España en el verano del 2007, y ante la certeza de que sus versos verán la luz en edición crítica y de que «no regresarán para siempre a la gaveta oscura». La cercanía de ambos acontecimientos, que aportan grandes dosis de ilusión en la vida del poeta, le lleva a escribir dos nuevos poemas, que figuran recogidos en el apéndice 1, y que están fechados el 1 de enero –poema 41– y el 15 de abril –poema 42– de 2007. Todos los poemas son intimistas –a excepción del 17, que recoge retazos de las impresiones que en el poeta suscita la visita a la Plaza del Duomo, de Florencia; y del 22, durísima diatriba contra todo tipo de injusticias sociales–. Y están rematados por una epifonema –de 1, 2, 3 y hasta 4 versos– que cierra o concluye el contenido poemático, por lo demás, fácilmente deducible de los versos anteriores; epifonema en el que suele culminar el clímax poético. Y, como señala el poeta, «en todos los poemas hay angustia, amor que no se alcanza, obsesión de la palabra por la palabra y desde la palabra; un intento por pretender ser diferente, aun reconociendo que en el juego de la palabras no son muy diferentes unos poetas de otros cuando de sentimientos se trata. Lo que he intentado en este conjunto de poemas es algo así como lo que nos dice la poetisa Rosario Ferré: *que cuando de ella nada quede, ha de quedar la palabra*». El poeta emplea exclusivamente el verso no sujeto a rima ni a metro fijo y determinado. Un total de 610 versos componen la obra, considerados los 40 poemas del

texto (559 en su conjunto) y el apéndice 1 (otros 51 versos). Y es el versículo sin rima ni metro fijo y determinado –aun cuando no constituya unidad de sentido– el cauce métrico para la expresión poética de Arzola. Los efectos rítmicos habrán, pues, de buscarse en la recurrencia de palabras e ideas, en la coordinación funcional de elementos de la misma categoría gramatical, en los paralelismos, en las enumeraciones caóticas, en la peculiar organización estructural de los contenidos poemáticos, etc., etc. Porque lo cierto es que este tipo de poesía no es «técnicamente» fácil de construir.

### **La lengua poética de Arzola**

Los versos de Arzola sorprenden por la enorme cantidad de recursos estilísticos que emplea a la hora de formalizar lingüísticamente sus contenidos poemáticos; unos recursos aprendidos en la lectura cabal de las obras de los mejores escritores en lengua española –desde los líricos petrarquistas hasta los poetas de la Generación del 27, pasando por culteranos, conceptistas, postrománticos, modernistas...–, pero usados siempre con una pasmosa originalidad y una asombrosa maestría técnica, fruto de la más exigente elaboración literaria.

Y lo primero que llama la atención al leer los poemas de Arzola es, por una parte, la perfecta congruencia que existe entre las ideas expuestas y la forma en que están expresadas, es decir, la ajustada relación entre el plano del contenido y el plano de la expresión lingüística; y, por otra, el conocimiento y dominio lingüístico del autor, que se muestra a través del léxico empleado –rico y variado, apropiado, preciso, siempre correcto, cargado de sugerentes valores connotativos en su significación– y de una compleja y variada estructura sintáctica –con predominio de las construcciones hipotácticas, que exigen un hábil empleo de procedimientos de cohesión y de elementos de conexión, responsables de la lógica concatenación de los poemas–; todo lo cual confiere al estilo un cierto carácter retórico.

El discurso poético de Arzola, además, potencia la interdependencia entre los elementos de los diferentes planos lingüísticos (fonético-fonológico, morfosintáctico y léxico-semántico); y, de esta forma, las «articulaciones» particulares de cada nivel lingüístico se ordenan en una «red o diagrama» superior, originándose, así, desde el interior del mensaje, un profundo «haz de significados», perceptibles gracias a la constante interacción contextual, de manera que cada poema se convierte en una unidad indestructible de «forma-contenido». Basta con leer los ocho poemas seleccionados en la breve antología que reproducimos a continuación –a nuestro entender, unos de los mejores del libro– para comprobar el extraordinario ideolecto estético que ha puesto en pie Arzola, poseedor de un estilo artístico tan original como exclusivo, difícilmente imitable. Insistimos en ello: la adecuada interacción de recursos de todos los niveles lingüísticos convierte cada poema de Arzola en una unidad total de comunicación donde los planos del contenido y de la expresión se imbrican recíprocamente y constituyen un depurado ejemplo de coherencia y cohesión textual, al que no es ajeno la firme voluntad del poeta por alcanzar un estilo personal que aúne la inspiración –siempre feliz– con una técnica literaria –por lo demás excelente– que eleva los poemas a las altas cimas de la belleza formal más absoluta.

### **Dos poemas comentados de la última obra de Arzola-Barris: «La tinta es sudario de la carne y las palabras...»**

De la última obra de Arzola-Barris, concluida a finales del verano de 2007 –en pleno traslado del poeta, por motivos profesionales, de Mayagüez a San Juan, en Puerto Ri-

co-, hemos seleccionado dos poemas (números 31 y 34), que son lo suficientemente representativos de su quehacer poético. Los breves comentarios que los acompañan pretenden poner de manifiesto la perfección técnica de una poesía que emplea los mejores recursos literarios para efectuar una conmovedora introspección anímica de sorprendente capacidad comunicativa.

### *Poema 31*

La lluvia mojada trae la voz inexistente,  
que es de abismos y de confuso  
insomnio polvoriento y sombrío,  
perdido en algún lugar del mundo.

La voz regresa incesante al cuerpo vivo de infiernos,  
prisionero de hierro y de fuego,  
en duermevela fiel e inalterable de escapularios antiguos.

Es inconcebible el castigo eterno del universo,  
que resurge en cualquier esquina  
y camina cabizbajo, agarrado de la mano del olvido,  
que transita entre húmedos abanicos de vientos ancestrales,  
cargado de silencios y cansados paraguas desvelados  
por intentar reivindicar sus desgastados cuervos  
en la inalterable ilusión inconclusa que busca  
devorar la palabra adolorida y la angustia desgarrada  
que aprisiona y calcina los arcones misteriosos de la tierra del recuerdo.

La voz pulverulenta del tiempo  
se libera como ceniza en los labios de los muertos aletargados,  
y es de murmullos y de martillos y de asedios,  
que buscan aplacar las sombras descarriadas  
que se enredan en los párpados  
que son de orquídeas mojadas de taciturna tristeza.

Es de tormentos la voz que regresa en un viaje sin retorno,  
cuando la fugacidad del tiempo la convoca  
al escenario atrincherado donde se unen la soledad y la arena  
/de los huesos  
en hilos de azabache y pétalos de crisálidas muertas,  
atropelladas en el lecho óseo del hueco de mis manos mudas,  
que anhelan remontar extraordinarios vuelos de palabras lúcidas e  
/inexplicables  
para sujetarla al infinito en la angustiosa marea de vidrio  
que azota los barcos sin rumbo  
en el mar transformado en cementerios  
que refleja mágicas lunas enloquecidas de tedio.

Principia el intento inservible del recuerdo, inescrutable e inmenso,  
cuando vuelven las palabras precisas, sin acentos ni sonrisa, para habitar  
/en mi cuerpo  
en medio del ensueño azul del cuchillo de la muerte,  
y los agujijones deshojados de ilusiones adormecidas y sepultadas  
en la putrefacta soledad donde gime el silencio.

Pasa el tiempo, que es de arena y de espejos de arco iris rotos;  
es la voz de la forma aterradora la que inunda de lágrimas solitarias  
la emoción desesperada que llega hasta el fondo de la Tierra  
donde habitan las raíces frías,  
las lombrices muertas y los saltamontes sin geometrías ni formas,  
sólo la palabra demoníaca y descarnada;  
la palabra, por siempre perpetua, que golpea  
al caer el agua en la diáfana cascada de la noche que se extingue,  
que llora y resplandece cuando pasa el tiempo que ya no existe.

*(Nace en mi carne el asombro del tiempo indiferente  
que se pierde en los cristales azogados de la noche.)*

### **Notas de lectura**

1 El vocablo *pulverulenta* (= en estado de polvo) aumenta la intensidad significativa del verso: *La voz pulverulenta del tiempo*.

2–3 Versos encabalgados en los que la adjetivación resulta tan lúgubre como acertada: *que es de abismos y de confuso / insomnio polvoriento y sombrío*, (repárese en el adjetivo *confuso*, que aporta una nota de inequívoca indefinición; así como en la leve sinestesia del verso 3: *insomnio polvoriento y sombrío*).

5–6 Sorprendentes y expresivas imágenes las contenidas en estos versos: *La voz regresa incesante al cuerpo vivo de infiernos, / prisionero de hierro y de fuego*, (repárese en la violenta antítesis del verbo 5: *cuerpo vivo de infiernos*; y en la construcción simétrica del verso 6, que origina un ritmo intenso: *prisionero de hierro y de fuego*).

14 La presencia del prefijo negativo *in-* (en las palabras *inalterable e inconclusa*), junto a la aliteración de la vocal *i* y de las consonantes *l* y *n* originan un verso altamente expresivo: *en la inalterable ilusión inconclusa que busca [...]*.

19 Contiene este verso una magnífica polisíndeton, que realza el valor semántico de los conceptos expresados: *y es de murmullos y de martillos y de asedios*. (Repárese, además, en la leve aliteración de las consonantes *m* y *ll*: *y es de murmullos y de martillos*).

22 Expresiva aliteración de *t* la resultante de la combinación sintagmática *taciturna tristeza*.

25–27 La cuidada puntuación ortográfica de estos complejos versos «remansa y apacigua» su lectura. Por otra parte, la densidad metafórica del verso 27 es manifiesta; y la aliteración de las consonantes *m* y *s* aumentan la expresividad de aquélla: *atropelladas en el lecho óseo del hueco de mis manos mudas*.



33 Otra sugestiva aliteración de la vocal *i*, a menudo formando sílaba con la consonante *n*: *Principia el intento inservible del recuerdo, inescrutable e inmenso*, (repárese que, salvo en la palabra *principia*, que contiene la *i* en sus tres sílabas, la combinación *in-* es un prefijo negativo).

34–36 La puntuación ortográfica facilita la comprensión de los versos: *cuando vuelven las palabras precisas, [...] y los aguijones deshojados [...]*. El verso 35 incluye una sinestesia de corte tradicional –*ensueño azul*–, que en violento contraste con el resto de la imagen evocada, hace más desconcertante el contenido expresado: *en medio del ensueño azul del cuchillo de la muerte*.

37 Verso en el que el clímax poético alcanza su culminación, y que remata un eficaz oxímoron: *en la putrefacta soledad donde gime el silencio*.

42 Nueva aliteración de consonantes nasales, que contribuyen a hacer más enigmático e irracional –irracionalmente poético– el contenido del verso: *las lombrices muertas y los saltamontes sin geometría ni formas*.

Una vez considerado el poema en su totalidad puede comprobarse el elevado número de vocablos que contienen el prefijo *-in*, con el valor significativo de «negación o privación»: *inexistente, insomnio* (estrofa 1); *incesante, inalterable* (estrofa 2); *inconcebible, inalterable*, –empleado por segunda vez– *inconclusa* (estrofa 3); *inexplicables, infinito* (estrofa 5); *inservible, inescrutable, inmenso* (estrofa 6); *indiferente* (epifonema); en total, 12 vocablos diferentes. Podría tratarse de una selección léxica casual; aunque conociendo el dominio del léxico que define a Arzola, la casualidad deja paso a la necesaria búsqueda consciente de aquellos vocablos que mejor le sirven para ahondar en las profundidades de su ser.

### **Comentario del poema 31**

Tremendo poema en el que la voz atormentada del poeta encuentra su cauce de expresión no a través de «palabras lúcidas e inexplicables» –verso 28–, sino por medio de la «palabra demoníaca y descarnada» –verso 43– con la que sepulta pasadas ilusiones y recuerdos inalcanzables, y se sume en la más angustiosa soledad, entre lágrimas de desesperación que hacen incluso gemir al silencio –verso 37–. La selección léxica efectuada por Arzola –con adjetivos cargados de sugestivos valores connotativos– recalca insistentemente esa soledad que descompone el ánimo del poeta –la combinación sintagmática del verso 37 no puede ser más expresiva: *putrefacta soledad*– hasta límites insoportables, y provoca un estado de permanente ansiedad al que no son ajenas ciertas paradojas (*La lluvia mojada trae la voz inexistente*, –verso 1–; *Es de tormentos la voz que regresa en un viaje sin retorno*, –verso 23–) que hacen más patético el clima de desasosiego y desolación anímica que recorren el poema de principio a fin.

El poema está organizado en siete atípicas combinaciones estróficas de muy desigual extensión, rematadas por un epifonema, que suman un total de 48 versos, igualmente heterogéneos en cuanto a su número de sílabas, y que se ajusta al siguiente esquema métrico: estrofa 1, de 4 versos, entre las 15 y las 9 sílabas; estrofa 2, de 3 versos, entre las 19 y las 10 sílabas; estrofa 3, de 9 versos, entre las 23 y las 9 sílabas; estrofa 4, de 6

versos, entre las 21 y las 8 sílabas; estrofa 5, de 10 versos, entre las 25 y las 9 sílabas; estrofa 6, de 5 versos, entre las 27 y las 16 sílabas; estrofa 7, de 9 versos, entre las 21 y las 10 sílabas; epifonema final, de 2 versos encabalgados, de 15 y 16 sílabas, respectivamente. La irrupción del versículo crea un ritmo muy peculiar, ajeno a la reiteración de elementos fónicos –ya que la medida de los versos y las pausas son variables, y los acentos no se distribuyen con regularidad–, logrado con la reiteración de palabras y de estructuras sintácticas, así como con diferentes tipos de «paralelismos semánticos».

Por otra parte, el poema de Arzola es un buen ejemplo de lo que el académico –y poeta– Carlos Bousoño ha denominado *dinamismo sintáctico expresivo negativo*: el tipo de categorías gramaticales –con predominio absoluto de los adjetivos, que evitan una rápida progresión y propician una regresión hacia el nombre que matizan–, así como los tipos de oraciones empleadas –con predominio de la subordinación, que colorea negativamente el dinamismo de los verbos y origina una sintaxis lenta y morosa– ayudan a subrayar expresivamente los contenidos comunicados. Y, en efecto, la multiplicidad de adjetivos –¡hemos contado hasta 60, entre calificativos y participios con valor adjetival, en 48 versos!– y la presencia continua de oraciones de relativo –24, en total– introducidas por el pronombre *que* –en 21 ocasiones– y por el adverbio *donde* –en otras tres– confieren a la sintaxis un ritmo lentísimo, acorde con el propio contenido expresado en el poema.

Los adjetivos van mayoritariamente pospuestos –por lo general, uno; aunque a veces aparecen dos, e incluso hasta tres, como sucede en los versos 8 y 10: *Es inconcebible el castigo eterno del universo, [...] y camina cabizbajo, agarrado a la mano del olvido*; verso este último en que los adjetivos tienen función predicativa, pues modifican, simultáneamente, al nombre *castigo* y al verbo *caminar*–; aunque hay siete casos de adjetivo antepuesto, en calidad de epíteto –*húmedos abanicos* (verso 11), *desgastados cuervos* (verso 13), *taciturna tristeza* (verso 22), *extraordinarios vuelos* (verso 28), *angustiosa marea* (verso 29), *putrefacta soledad* (verso 37), *diáfana cascada* (verso 45); y también simultánea el poeta anteposición y posposición, en construcciones sintagmáticas de sugestivos matices semánticos: *confuso / insomnio polvoriento* y *sombrio* (versos 2–3), *cansados paraguas desvelados* (verso 12), *inalterable ilusión inconclusa* (verso 14), *mágicas lunas enloquecidas* (verso 32); y hasta hay algunos casos de desplazamiento del calificativo: *se libera como ceniza en los labios de los muertos aletargados*, (verso 18); *Pasa el tiempo, que es de arena y de espejos de arco iris rotos*; (verso 38).

En ocasiones, las oraciones de relativo originan encabalgamientos oracionales, por estar situada la pausa versal después del antecedente, en una oración adjetiva especificativa; sirvan como ejemplo de sucesivos encabalgamientos oracionales los versos 19–22, en la cuarta estrofa: *y es de murmullos y de martillos y de asedios / que buscan aplacar las sombras descarriadas / que se enredan en los párpados / que son de orquídeas mojadas de taciturna tristeza*.

Toda esta intrincada «arquitectura sintáctica» se adecuaba extraordinariamente al contenido expresado y origina un estilo retórico muy en consonancia con la complejidad de la ideación. Sin duda es este un poema en que expresión y contenido se ajustan de manera admirable; y el exceso de subjetivismo, que afecta tanto al contenido –con presencia de elementos estrictamente personales– como a la forma de tratarlo, no obstaculiza la comprensión por parte de lectores no especializados en el ámbito literario.

### Poema 34

Hay verbos irregulares y metáforas  
en los embriones de mis versos  
y el tacto de mis manos adormecidas  
cuando el arte  
de actitudes herejes descubre las sombras fantasmales  
de los diminutos espectros  
que se diluyen en el trasluz de mis ventanas.

Las cárcavas de mis versos son hondas y profundas,  
de color de estrellas dóciles y erráticas,  
huérfanas de palabras que resuman  
en los múltiples intersticios del abismo de la muerte  
las imágenes de la voz exacta del Universo  
que no se escucha en las herméticas paredes de mis ventanas.

Necesito las palabras que son pálidas y débiles,  
que se pierdan en la prontitud de la Luna  
que apacienta los crepúsculos de las palabras inertes  
que naufragan en los ínfimos aleteos de mis ventanas.

*(Para arrebujarme de palabras sin excusa  
no hace falta ubicar adjetivos y gramáticas de luces apagadas.)*

### Notas de lectura

5–6 La relación significativa de determinados vocablos favorece la cohesión textual y revela lo apropiado de la selección léxica operada por el poeta: *de actitudes herejes descubre las sombras fantasmales / de los diminutos espectros*.

8 El valor polisémico del esdrújulo *cárcavas* puede generar insospechados equívocos; además, las construcción *son hondas y profundas* potencia, de una parte, el «tartamudeo silábico» –*son hondas*– y, de otra, el juego fonético próximo a la paronomasia *hondas/(prof)undas*. Surge, así, un verso de enorme sonoridad: *Las cárcavas de mis versos son hondas y profundas*.

9 Continúa la sonoridad, ahora gracias a la coherencia de dos adjetivos esdrújulos consecutivos a final de verso: *de color de estrellas dóciles y erráticas*.

14 Igual que sucede en el verso 9, dos adjetivos esdrújulos consecutivos se encuentran situados al final del verso y recalcan sus respectivos significados: *Necesito las palabras que son pálidas y débiles*.

18 La significación del verbo *arrebujarse* (= cubrir bien y envolver con alguna prenda de vestir bastante amplia) confiere al verso una enorme expresividad: *Para arrebujarme de palabras sin excusa*.

### Comentario del poema 34

Poema de mensaje inequívoco: el tratamiento artístico de la palabra no necesita someter la inspiración poética al rigor formal de la lógica gramatical; sin embargo, el poeta *pugna en vano* por hallar las palabras adecuadas con que auscultar sus vivencias anímicas y manifestar su personal concepción de la realidad: palabras –*sombras fantasmales, diminutos espectros*, según metáforas reiteradas bajo diferentes formas léxicas de los versos 5 y 6– que se difuminan (estrofa 1), que fracasan (estrofa 2), que sucumben (estrofa 3) en su intento por alcanzar su propósito comunicativo.

El poema, de 19 versos, está compuesto por tres agrupaciones estróficas –no sujetas a un canon prefijado–, de 7, 6 y 4 versos, respectivamente, y un epifonema de 2 versos. La heterometría vuelve a ser una constante, con predominio del versículo amplio que alcanza las 17 sílabas en la primera estrofa (verso 5), las 18 en la segunda (verso 13), las 19 en la tercera (verso 17) y las 22 en el verso 19, que cierra el epifonema con que concluye el poema.

Globalmente considerada la estructura del poema, llama la atención su profunda coherencia interna, que queda formalmente expresada por medio del verso con que concluyen las tres estrofas: *de los diminutos espectros / que se diluyen en el trasluz de mis ventanas*. (estrofa 1, verso 7); *las imágenes de la voz exacta del Universo / que no se escucha en las herméticas paredes de mis ventanas*. (estrofa 2, verso 13); *que apacienta los crepúsculos de las palabras inertes / que naufragan en los ínfimos aleteos de mis ventanas*. (estrofa 3, verso 17). Adviértase, además, que todos los anteriores versos presentan encabalgamientos oracionales del tipo *antecedente / relativo que: espectros / que se diluyen; la voz [...] / que no se escucha; las palabras / que naufragan*. Esta sólida trabazón interna está, pues, basada en la idea recurrente de que el poeta se topa con serias dificultades para establecer una fluida comunicación que le sirva para asentarse en el mundo y reconocerse a sí mismo: *las palabras se diluyen* (verso 7), *no se escuchan* (verso 13), *naufragan* (verso 17) ante las simbólicas *ventanas* del poeta, que permanecen cerradas.

La profusión de adjetivos –15 en total, en 11 de los 19 versos– ralentiza el ritmo de los versos –algunos ya de por sí bastante amplios–, que resulta solemne por momentos. Por otra parte, la casi docena de vocablos esdrújulos estratégicamente situados a lo largo del poema, hace más expresiva la rotunda sonoridad: *metáforas* (estrofa 1), *cárcavas, dóciles, herméticas, huérfanas, imágenes, erráticas* (estrofa 2), *pálidas, débiles, crepúsculos, ínfimos* (estrofa 3).

### PESNIŠKI OPUS MIGUELA A. ARZOLE BARRISA

Poleg čudovitih literarnih postopkov in globokega čustvenega naboja verzov tega portoriškega pesnika, ki odsevajo poetično in resnično eksistencialno tesnobo, v njegovem delu naredi poseben vtis »zven« španskega jezika, saj združuje moč naših najboljših klasičnikov in izostren občutek umetnika, ki liturgično časti svoje izrazno sredstvo.

## EL GRAN TEATRO DE VETUSTA

### Introducción

El presente trabajo pretende llevar a cabo una inmersión en la realidad novelesca de *La Regenta*. Accederemos desde el epicentro mismo del relato, el capítulo XVI, en el que se concentra todo el asunto de la novela<sup>1</sup>. *Clarín* destacó este capítulo como «uno de los principales para la acción interna del libro»<sup>2</sup>. Y su ubicación central, sirviendo de gozne entre la primera y la segunda parte de este fragmento de vida de los vetustenses, así parece indicarlo. Tal ubicación junto con la estructura de los distintos planos de la realidad, para nosotros ficcional, dentro del propio capítulo XVI evoca la imagen de un juego de muñecas rusas. Aunque, como veremos más adelante, la complejidad del universo vetustense, como estudio mimético<sup>3</sup> que es de la realidad extraliteraria, no puede constreñirse en un solo esquema estructural estático. Al contrario, *Clarín* dota a esta realidad de un dinamismo vital con el que hace patente el estancamiento de Vetusta.

La concepción de la novela como estudio, retrato de una realidad, y lo que creo más arriesgado, de la realidad contemporánea del escritor, es la que ha guiado este trabajo. Creo que es a través del artificio literario como *Clarín* consigue crear la perspectiva histórica necesaria para llevar a cabo ese estudio de la realidad, actual para él y sus contemporáneos. De ahí que sean las herramientas propias del escritor el punto de partida que propongo para una lectura crítica de este fragmento tan histórico como atemporal.

### Estructura pendular y tiempo circular

Mi caracterización de la estructura del capítulo XVI parte del esquema propuesto por Alarcos<sup>4</sup> para el conjunto de la obra. Tal esquema sigue la división establecida por el propio *Clarín*. A los primeros quince capítulos les asigna Alarcos una función presentativa y a los quince restantes una función activa. Basa su esquema en la «desproporción temporal» que encontramos entre una y otra parte: tres días del tiempo narrativo transcurren en los primeros quince capítulos, frente a los tres años que presenciamos en los quince segundos. Para este estudioso existe una clara correspondencia entre esa desproporción temporal y el predominio de lo estático o lo dinámico, lo descriptivo espacial o lo narrativo temporal. De esta forma, a la primera parte estática, espacial, morosa, predominantemente descriptiva, le asigna una función presentativa. Y a la segunda, dinámica, temporal, con un marcado predominio de lo narrativo sobre lo descriptivo, le asigna una función activa.

<sup>1</sup> Sobejano, Gonzalo (1985): «La inadaptada (*La Regenta*, cap. XVI)». En: *El comentario de textos* 1. Madrid: Castalia, pp. 126–166.

<sup>2</sup> Alas, Leopoldo, tomado de Fuentes, Víctor ed. (1999): *La Regenta*. Madrid: Akal. Nota 1 del capítulo XVI.

<sup>3</sup> Fuentes, Víctor: «*Clarín* y la novela de la modernidad naturalista». En: el «Estudio preliminar» a su edición citada de *La Regenta*.

<sup>4</sup> Alarcos, Emilio (1979): «La estructura de *La Regenta*». En: Rico, Francisco (coord.): *Historia y crítica de la literatura española*, vol. V. Barcelona: Crítica, pp. 578–583.

Aplicando este esquema al capítulo XVI, podemos diferenciar una primera parte presentativa que se extiende desde el comienzo del capítulo hasta el encuentro entre Ana Ozores y Álvaro Mesía. Y una segunda parte activa en la que la representación de la obra de Zorrilla tiene un importante papel dinamizador.

En la primera parte *Clarín* nos vuelve a introducir en el ambiente de Vetusta. Si bien es cierto, como señala Alarcos, que las referencias temporales son aquí más precisas que en los quince capítulos precedentes, nos encontramos en el día de Todos los Santos, Vetusta parece haberse estancado en un ciclo temporal que se repite de manera machacona como el doblar de las campanas «todos los años [...] el día de los Santos» (p. 507)<sup>5</sup>; idea que *Clarín* expresa contundentemente: «Aquel año la tristeza había aparecido a la hora de siempre» (p. 508). Se trata, por tanto, de una temporalidad cíclica, que vuelve allí de donde parte. Tras recordar el ambiente de Vetusta, el lector de la primera parte de la novela vuelve a bucear en el personaje individual de Ana Ozores. Con su salida al balcón regresa a la calle de Vetusta, para volver de nuevo al sentimiento de Ana Ozores hacia los vetustenses... y así discurre la lectura siguiendo un movimiento de ida y vuelta, del exterior al interior del personaje, de lo colectivo a lo individual, como si nos encontrásemos encaramados al péndulo de un reloj. Creo que esa alternancia entre lo colectivo y lo individual, sobrepuesta al esquema de Alarcos, constituye la clave estructural y semántica del capítulo.

También encontramos fragmentos con una función eminentemente presentativa en la segunda parte, que he considerado activa: la digresión sobre la situación crítica del arte dramático en la España del XIX y la caracterización cronotópica del «*Coliseo de la plaza del Pan*». Pero en esta lo fundamental es la legitimación del ideal de libertad de Ana Ozores, a partir de su experiencia teatral, y la decisión de la protagonista de hacerlo realidad a través de su aventura amorosa con Mesía. Aunque para ello sean necesarios doce capítulos más.

A la estructura narrativa pendular que oscila entre el exterior y el interior de los personajes, sobre todo, del personaje central, creo que podemos atribuirle una triple función. Por un lado, el retrato de la sociedad vetustense como personaje colectivo no calaría hondo en la conciencia de los lectores si se encontrase desprovisto del efecto humanizador que le aportan los personajes individuales. *Clarín* demuestra sobradamente en este capítulo que es consciente de la función catártica de la obra dramática y, por extensión, de la obra literaria. Pero para que la catarsis aristotélica sea posible ha de darse una reacción empática en el espectador o el lector. Esta reacción resulta mucho más fácil de inducir mediante personajes individuales que mediante un personaje colectivo. Por otra parte, la concepción de la realidad novelada como una «imitación total y directa del mundo»<sup>6</sup> impone la exigencia de trazar no solo un retrato sociológico, sino también un estudio psicológico de los personajes. Y en último término, y creo que esta es la función más importante de la estructura narrativa propuesta, el vaivén entre el exterior y el interior de los personajes se nos muestra solidario con el tema que vertebra la novela: el de la oposición entre el individuo y su medio, el condicionamiento del sujeto por la norma social y, en última instancia, su alienación. Como ejemplo palmario de tal dominio del individuo por las normas sociales *Clarín* nos presenta una mujer que, a pesar de constituir el centro de

---

<sup>5</sup> Para las citas de *La regenta* he empleado la edición de Víctor Fuentes (1999). Madrid: Akal.

<sup>6</sup> Tomado de: Fuentes, Víctor (1999), ob. cit.

todas las miradas («Ana, acostumbrada muchos años hacía, a la mirada curiosa, insistente y fría del público», p. 529)<sup>7</sup> y el personaje central que da título a la novela, no lo hace con su propio nombre, sino con el del cargo público que desempeñara su marido. En esa oposición entre la sociedad y el individuo se encuentra la clave del «realismo crítico»<sup>8</sup> clariniano para el que resulta fundamental la existencia de un personaje inadaptado, como califica Sobejano<sup>9</sup> a Ana Ozores. La estructura pendular a la que me refiero hace patente la existencia de una lucha dialéctica entre dos partes en conflicto en la que Ana Ozores, con todos los significados que podamos encontrar para el personaje, unas veces será protagonista y otras se verá anulada para convertirse en el campo de batalla. Su inadaptación sirve de base, por tanto, para la crítica de una estructura, no un sistema, sociomoral amenazado «por una transformación social que pretendía hacer tabla rasa de todo ello».<sup>10</sup>

Una tercera característica del entramado textual del capítulo XVI, que también podemos extrapolar a la totalidad de la novela, es la circularidad del pensamiento. En este sentido, la estructura se relaciona con el tiempo subjetivo, no con el tiempo cronológico con el que Alarcos hace corresponder las dos partes de la novela, aunque ambas concepciones temporales sean internas a la trama. Es decir, el capítulo comienza y termina con una referencia al biperspectivismo vetustense. «O el cielo o el suelo, todo no puede ser». (p. 507) –dirá el narrador al comienzo– «¡Así en la tierra como en el cielo!» (p. 549) –concluirá Petra–. *Clarín* hace partícipe de este modo al lector de esa sensación de que Vetusta es una ciudad estancada en el interior de un bucle temporal, como diríamos hoy. Solo el narrador y Ana Ozores parecen compartir tal sensación, y con esta idea explícita entramos en Vetusta al comienzo del capítulo:

Con Octubre muere en Vetusta el buen tiempo. Al mediar Noviembre suele lucir el sol una semana [...].

Ana Ozores [...]. Todos los años, al oír las campanas doblar tristemente el día de los Santos, por la tarde, sentía una angustia nerviosa que encontraba pábulo en los objetos exteriores, y sobre todo en la perspectiva ideal de un invierno, de *otro*<sup>11</sup> invierno, húmedo, monótono, interminable, que empezaba con el clamor de aquellos bronces.

Aquel año la tristeza había aparecido a la hora de siempre. (pp. 507–508)

Nótese cómo la idea de repetición, de hábito, impera en todo el fragmento. El presente del verbo morir no es un presente de actualidad, sino de repetición<sup>12</sup>, como nos indica la cláusula «Con octubre»; la perífrasis aspectual de la oración siguiente no deja lugar a dudas; el doblar de las campanas entraña semánticamente la reiteración que es potenciada por la cláusula inicial «todos los años»; y a continuación, la propia idea de la repetición se reitera en la gradación creciente «*otro* invierno, húmedo, monótono, interminable», donde el sentido del adjetivo «húmedo» se nos descubre unas líneas más abajo al referirlo a las gotas de lluvia («¡*tan, tan, tan!* ¡cuántos! ¡cuántos! ¡y los que faltaban!

<sup>7</sup> Para las citas del texto he seguido la edición de Fuentes, Víctor (1999). Madrid: Akal.

<sup>8</sup> Rodríguez Puértolas (coord.) (1984: 167)

<sup>9</sup> Sobejano (1985: 126–166)

<sup>10</sup> Rodríguez Puértolas (1984: 171)

<sup>11</sup> Cursiva del original.

<sup>12</sup> Sobejano (1985: 147)

¿qué contaban aquellos tañidos? tal vez las gotas de lluvia que iban a caer en aquel *otro invierno*). Y finalmente, una de esas frases de *La Regenta* que retumban en la conciencia del lector. Y es que hasta las emociones tienen su hora preestablecida en Vetusta.

Tal monotonía, tal estancamiento, tal hastío que crispa los nervios de la Regenta, solo pueden ser entendidos por el lector mediante esa trayectoria narrativa circular en la que la frase final del capítulo nos remite de nuevo al comienzo, en la que la novela comienza y acaba en la catedral, aunque la perspectiva se invierta –no caiga– desde la torre del campanario hasta el suelo de la iglesia.

## De las perspectivas al perspectivismo

Comenzamos la novela mirando Vetusta desde la torre de la catedral, desde el cielo, a través del catalejo del Magistral. Y acabamos nuestra lectura con Ana Ozores, en el suelo; en el suelo de la capilla del Magistral. Una misma realidad desde dos puntos de vista antagónicos entre los que se establece el conflicto. El conflicto de Ana Ozores se encuentra polarizado por dos hombres, «uno diablo y otro santo» (p. 549) dirá Petra; o en palabras de don Benito Pérez Galdós: «el problema de doña Ana Ozores [...] no es otro que discernir si debe perderse por lo clerical o por lo laico.»<sup>13</sup>

El narrador comienza el capítulo XVI con una pequeña digresión acerca del clima en Vetusta. Y así, hablando del tiempo, como si no tuviera nada que decir, nos da una de las claves de lectura de esa dialéctica de contrarios, que no contradictorios. Detengámonos un momento en ese primer párrafo: «Con Octubre muere en Vetusta el buen tiempo» (p. 507). En consonancia con la idea de degradación biológica asociada a la muerte, el narrador nos da una imagen degradada de Vetusta en la que ni el mismo sol se libra del tinte prosaico de la ciudad: «Al mediar Noviembre suele lucir el sol una semana, pero como si fuera ya otro sol, que tiene prisa y hace sus visitas de despedida preocupado con los preparativos del viaje del invierno (p. 507). El brusco contraste entre la elevación denotada por el sol y la cotidianidad de la preocupación que se le atribuye redundan en un efecto humorístico mediante el que el narrador se distancia de manera muy cervantina<sup>14</sup> de la ciudad y sus habitantes. Tras degradar al astro rey al nivel de los vetustenses, son estos el objeto de tal degradación mediante su animalización: son anfibios. Esta caracterización de los vetustenses trae a la memoria del lector la imagen de uno de los animales más emblemáticos de la fauna que puebla *La Regenta*: el sapo. Sin embargo, el significado de unos y otro es bien distinto. El sapo de *La Regenta* viene a ser lo que Carlos Bousoño denomina «símbolo irracional»<sup>15</sup>. El valor semántico de estos «símbolos irracionales», a diferencia del «símbolo tradicional», no puede concretarse en un sustantivo; sino que sugiere en el lector un sentido que puede aventurar, aunque nunca conocerá con cer-

---

<sup>13</sup> Pérez Galdós, Benito (1901): «Prólogo» a la *La Regenta*. Edición digital de la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.

<sup>14</sup> El mismo recurso basado en el contraste lo encontramos repetidamente en la voz narradora del «autor de esta verdadera historia» dirigiéndose a don Quijote. Sirva de ejemplo este fragmento del episodio de los leones (II-xvii): «Tú a pie, tú solo, tú intrépido, tú magnánimo, con sola una espada, y no de las del perrillo cortadoras, con un escudo no de muy luciente y limpio acero, [...]» Miguel de Cervantes: *El ingenioso hidalgo don Quijote de la mancha*. Ed. de Florencio Sevilla Arroyo y Antonio Rey Hazas. Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 1994, p. 662.

<sup>15</sup> Bousoño (1970: Cap. X)



teza<sup>16</sup> su significado. El valor semántico de los «anfibios» puede concretarse en la adaptabilidad de los vetustenses a aquello a lo que «su destino les condena» (p. 507). Mientras que el significado de la imagen del «sapo» en *La Regenta* resulta mucho menos nítido:

*Don Juan, don Juan, yo lo imploro  
de tu hidalga condición...*

Estos versos, que ha querido hacer ridículos y vulgares, manchándolos con su baba, la necedad prosaica, pasándolos mil y mil veces por sus labios viscosos como vientre de sapo, sonaron en los oídos de Ana aquella noche como frase sublime de un amor inocente. (pp. 543–544)

La voz narradora que expresa aquí lo que Ana Ozores sintió al presenciar el cuarto acto del *Tenorio* no es la misma voz que llamó «anfibios» a los vetustenses. Aquí no se distancia del personaje. Mira a los vetustenses igualmente a vista de pájaro, pero a través de los ojos de uno de los caracteres a quien presta su voz. El uso del estilo indirecto libre refuerza aquí la oposición de Ana Ozores, la inadaptada, frente a la realidad en la que vive, al equiparar su punto de vista con el del narrador. Ese choque de perspectivas permite a *Clarín* instaurar una dialéctica de contrarios. Sin embargo, el hecho de que ese narrador empático, camaleónico, preste su voz a los caracteres no nos debe hacer caer en el error de Ana Ozores y del resto de personajes. Para ellos solo existen dos puntos de vista posibles: el suyo y el de los otros. Para Ana, su punto de vista «*supra-vetustense*» (p.530) frente a la «necedad prosaica» de Vetusta; para Visita, «todo lo que no era parecerse a ella lo llamaba Visita romanticismo» (p. 512). Para el saber popular de Vetusta, «O el cielo o el suelo, todo no puede ser» (p. 507). Esta es la paradoja de esos vetustenses que, aun siendo anfibios, se declaran pertenecientes a uno de los dos grupos mutuamente excluyentes:

Unos protestan todos los años haciéndose de nuevas y diciendo: «¡Pero ve usted qué tiempo!». Otros, más filósofos, se consuelan pensando que a las muchas lluvias se debe la fertilidad y hemosura del suelo. «O el cielo o el suelo, todo no puede ser.» Ana Ozores no era de los que se resignaban. (p. 507)

«Unos» frente a «otros». La actitud de protesta, de rebeldía, frente a algo tan natural, pero también tan repetitivo, tan monótono y tan irritante subjetivamente como las estaciones lluviosas, se contrapone a la actitud de los que aceptan que la naturaleza y la vida son así, y hay en su aceptación un componente pragmático —«a las muchas lluvias se debe la fertilidad»— y un componente sensualista —«y la hermosura del suelo»—. «O el cielo o el suelo, todo no puede ser». Este refrán condensa en su primera proposición ese biperspectivismo que venimos viendo y en la segunda, la imposibilidad del deseo romántico de la totalidad: «Nada más ridículo en Vetusta que el romanticismo» (p. 513). Respecto al primer significado, el biperspectivismo, reparemos un momento en el contraste con esta otra formulación:

---

<sup>16</sup> Martínez, J. A. (2001): «El punto de vista y las visiones esperpénticas en *La Regenta*». En: *Actas del simposio sobre la obra de Clarín*. Praga: Instituto de Estudios Románicos, Universidad Carolina de Praga.

«O el cielo o el suelo».  
El cielo o el suelo.

Si nos fijamos en la semántica de ambas expresiones, nos daremos cuenta de que en la primera la repetición de la conjunción delante del primer componente de la coordinación implica que la negación de este supone forzosamente la afirmación del segundo. Mientras que la segunda expresión permite optar por otras posibilidades. La relación de contradicción y no de contrariedad – empleo estos términos con la acepción que les corresponde en el contexto de la semántica basada en la lógica formal<sup>17</sup> – entre los «unos» y los «otros», entre «el cielo» y «el suelo» se refuerza mediante el cuantificador universal de la expresión esclarecedora del sentido metafórico del refrán vetustense: «Todo no puede ser.» Es decir, esto es todo; «o el cielo o el suelo», no hay otros puntos de vista y, además, no hay opción a la neutralidad. Este es el planteamiento vetustense que se desmorona ante el multiperspectivismo que *Clarín* hábilmente nos proporciona de manera muy cervantina. Recordemos cómo Cervantes se sirve de los libros de caballerías para darnos una muestra de multiperspectivismo al contrastar las opiniones del cura, el ventero, la ventera, la hija de ambos y Maritornes acerca de ellos (*Quijote*, I-xxxii, p. 323)<sup>18</sup>. De forma análoga funciona en el capítulo XVI de *La Regenta* el *Don Juan Tenorio* de Zorrilla, sobre el que vierten su opiniones tres de los protagonistas: Mesía y don Víctor de forma dialogada y doña Ana a través de uno de los monólogos interiores más reveladores de la novela.

Antes de comentar las tres perspectivas de los personajes de *Clarín*, reparemos en una diferencia fundamental respecto al fragmento cervantino. Frente al estilo directo empleado por Cervantes en el que el narrador se limita a señalar a quién corresponde cada turno de palabra, *Clarín* opta por el estilo indirecto en el que siempre tenemos presente la voz del narrador. Este se pone en el lugar del personaje, «pero el que se pone ‘en lugar de’ es siempre el *autor-narrador*»<sup>19</sup> y por ese motivo no nos resultan extrañas sus injerencias en el pensamiento de los caracteres. Al comienzo del intercambio de pareceres entre don Álvaro y don Víctor acerca de la obra de Zorrilla, este narrador omnisciente nos pone en antecedentes sobre el pensamiento de Mesía. Y a lo largo de la recreación de la experiencia teatral de la *Regenta*, no escasean los fragmentos en los que podemos también reconocer a un narrador omnisciente. La impresión inmediata al descubrir esta diferencia es la de que los personajes cervantinos gozan de una libertad que les está vedada a los de *Clarín*. Esta diferencia me parece definitiva a la hora de entender el condicionamiento del individuo por la sociedad en la que vive hasta llegar al extremo de su alienación.

Si bien los miramos, los puntos de vista de don Víctor y doña Ana no le son ajenos a don Quijote. Don Víctor encuentra indigna de un caballero «la aventura de don Juan con doña Inés» (p. 524), porque don Víctor ve el drama de Zorrilla desde la perspectiva del código del honor de las comedias de capa y espada de nuestro *Siglo de Oro*. Recordemos que tiene las obras de Calderón sobre la mesa de noche y que tras asistir a la re-

---

<sup>17</sup> Dos proposiciones son contrarias «cuando una excluye lógicamente a la otra [...]. Ahora bien, [...] de la falsedad de una de estas proposiciones no se sigue necesariamente la verdad de la otra». Dos proposiciones [...] son contradictorias «cuando ambas se excluyen mutuamente»; pero, además, alguna de las dos tiene necesariamente que ser verdadera, «ya que en este caso las dos posibilidades agotan todas las opciones posibles.» Escandell Vidal, M. Victoria (2004): *Fundamentos de semántica composicional*. Barcelona: Ariel, pp. 106–108.

<sup>18</sup> Edición citada.

<sup>19</sup> Tacca, Óscar (2000): *Las voces de la novela*. Madrid: Gredos, p. 79.

presentación de *Don Juan*, se muestra resuelto a actuar como *médico de su honra* mediante una «sangría suelta» (p. 546), en caso de que su mujer le faltase.

Doña Ana, por su parte, ve en el drama una representación del amor liberador de la «estrecha regla de hastío y frialdad» en la que ella, como doña Inés, habían profesado, y que sus lecturas piadosas convierten en «locura mística». También doña Ana evoca el teatro calderoniano, aunque no parece ser consciente de ello. Ella no nos remitirá al Calderón de los casos de honra, sino al del drama filosófico, y en concreto, a *La vida es sueño* (a pesar de haberse negado a asistir a la representación en el capítulo X). Don Álvaro llega a caballo hasta el caserón de los Ozores. La diferencia es que Mesía se muestra como el experto controlador de las formas y las pasiones que es. El propio don Víctor, siempre con el verso pertinente en los labios, nos da la confirmación con su saludo: «Hola, hola, hipogrifo violento/que corriste parejas con el viento» (p. 524). Es precisamente en el palco del teatro donde el narrador nos revela el cambio de perspectiva de Ana: «aquellas bruscas transformaciones del ánimo, las atribuía supersticiosamente a una voluntad superior, que regía la marcha de los sucesos preparándolos, como experto autor de comedias, según convenía al destino de los seres» (p. 529). Hasta este momento había rechazado la idea por parecerle impía: «Parecíale entonces la humanidad compuesto casual que servía de juguete a una divinidad oculta, burlona como un diablo. Pronto volvía la fe [...] a desmoronar aquella torrecilla del orgulloso racionalismo [...]. Se humillaba Ana a los designios de Dios, pero no por esto desaparecía el disgusto de sí misma, ni el valor para seguir la lucha se recobraba...» (p. 515). Para que ese cambio de perspectiva se dé es necesario que Ana se distancie de sí misma, que disponga de otra visión de la realidad: «Desde la aparición de don Álvaro en la plaza, el humor de Ana había cambiado, pasando de la aridez y el hastío negro y frío, a una región de luz y calor que bañaban y penetraban todas las cosas» (p. 529). De igual forma que para Segismundo Rosaura se convierte en su punto de referencia:

Sólo a una mujer amaba;  
que fue verdad, creo yo,  
en que todo se acabó  
y esto sólo no se acaba.  
(vv. 2134–2137)<sup>20</sup>

Lo que diferencia a Ana Ozores de Segismundo es que ella se rebela frente al orden establecido y no renuncia a su sentimiento de voluptuosidad, ni perdona a sus tías el haberla encerrado en la prisión de «hastío y frialdad» que es su matrimonio con Quintanar, por miedo a que se cumpliera el destino de perdición con que la habían signado. Qué es esto sino una crítica contra el determinismo. Determinismo basado en una especulación tan falsa como los juicios astrológicos del rey Basilio. Es, precisamente, la concesión que Calderón hace a la mentalidad de su época lo que *Clarín* elimina en su personaje. Frente al restablecimiento del orden en *La vida es sueño*, la rebelión de la protagonista en *La Regenta*; aunque al final ese orden acabe venciendo al individuo subversivo que piensa «Aquello era caer, sí, pero *caer al cielo*.» (cap. XXVIII, p. 885).

Dije más arriba que los puntos de vista de don Víctor y doña Ana nos recuerdan al idealista don Quijote. Honra y libertad, respectivamente. ¿Y cuál es el consejo que don

<sup>20</sup> Calderón de la Barca, Pedro (1981): *La vida es sueño*. José María Valverde (ed.). Barcelona: Planeta.

Quijote da a Sancho cuando consigue salir del castillo de los duques? «por la libertad, así como por la honra, se puede y debe aventurar la vida» (II–lviii, p. 962)<sup>21</sup>.

Mediante estos dos personajes expone *Clarín* la vieja y la nueva lectura de Calderón. La lectura idealista del Calderón de los casos de honra frente a la lectura de un sector de los intelectuales liberales de la Restauración, con Galdós a la cabeza, que Joan Oleza sintetiza como «el ambivalente giro del discurso liberal: de la recusación de la honra calderoniana a la atracción de la vida como sueño»<sup>22</sup>. Ese giro del discurso liberal guía el devenir de los acontecimientos en *La Regenta*: la historia de una señora mal casada, finalmente adúltera, para cuyo adulterio podemos encontrar todo tipo de justificaciones a lo largo de ventiocho de los treinta capítulos que componen la obra. Y para mayor deslegitimación del principio de la honra, su mayor defensor a lo largo de todo el libro lleva a cabo su recusación en el momento decisivo en que tiene que afrontar la deshonra real de su casa (cap. XXIX, p. 940), de igual forma que hiciera el viejo Carrizales y, más tarde, el filósofo práctico de *Fortunata y Jacinta*, don Evaristo González Feijoo. No quiero decir con esto que se lleve a cabo una crítica de Calderón. Creo que se trata de lo que podríamos llamar una crítica de segundo nivel dirigida, por una parte, contra la lectura idealista y, por otra, contra lo que Oleza<sup>23</sup> llama «las refundiciones de dramas del siglo XVII» cuya realidad moral no tiene cabida en la España del XIX.

Llegamos así a un tercer punto de vista, el de Álvaro Mesía. Si antes he comentado que la libertad de expresión de los personajes de *La Regenta* se encuentra limitada por la elección del estilo indirecto y por las injerencias del narrador, en el caso de Mesía tal limitación es, además, libremente elegida. Si conocemos la opinión de don Álvaro acerca del drama de Zorrilla es porque el narrador omnisciente considera necesario que estemos al corriente. El drama le parece inmoral; sin embargo, considera verosímil y hasta ingeniosa la traición de don Juan a don Luis y la burla de doña Ana. Como don Víctor y Ana Ozores, tampoco Mesía mira el drama con perspectiva, distanciándose de su realidad individual, sino que se proyecta en él. La gran diferencia estriba en que don Álvaro no lo dice. Lo que sí dice, cuando es oportuno, es que es mucho mejor el *Don Juan* de Molière, aparentando un reconocimiento de la capitalidad cultural de París, como aparenta un sentimiento de acendrado patriotismo ante Quintanar alabando el drama de Zorrilla «con frases de gacettillero agradecido» o una pose romántica, muy del gusto de las señoras<sup>24</sup>, ante la Regenta. Porque la clave de la perspectiva de este personaje es la apariencia; que es, en definitiva, la clave de la moral burguesa. Fijémonos en el comentario que suscita el *Don Juan* de Zorrilla entre los asiduos al palco o *bolsa* de su adversario –no político, sino personal– Ronzal:

---

<sup>21</sup> Edición citada.

<sup>22</sup> Oleza, Joan (2003): «Calderón y los liberales». En: *Giornate calderoniane. Calderón 2000*. A cura di Enrica Cancelliere. Palermo: Flaccovio Editore, pp. 395–418.

<sup>23</sup> Idem

<sup>24</sup> El narrador compara aquí la pose de Mesía con la de los personajes de Feuillet. Respecto al éxito de este tipo de literatura entre las personas elegantes de su época escribe Emilia Pardo Bazán: «De diez veces, nueve era una novela francesa, género azucarado, Ohnet, Feuillet o Cherbuliez; casi nunca un libro místico o histórico; jamás una novela española...» *La mujer española*, tomado de Fuentes, V., nota 12 de p. 436 de su edición citada de *La Regenta*. El rechazo de la literatura escapista por parte de los escritores españoles englobados dentro del realismo-naturalismo, manifestado en las alusiones que encontramos a lo largo de *La Regenta*, se hace patente en estas palabras de Pardo Bazán.

- ¡Mire usted el pueblo! –dijo un concejal de la *otra bolsa*, volviéndose a Foja, el ex-alcalde liberal.
  - ¿Qué tiene el pueblo?
  - ¡Que es un majadero! Aplauda la gran felonía de arrancar la careta a un enmascarado...
  - Que resulta padre –añadió Ronzal–; circunstancia agravante.
  - El hombre abandonado a sus instintos es naturalmente inmoral, y como el pueblo no tiene educación...
- (p. 536)

Es el propio Mesía quien, en su fuero interno, equipara vanagloria y honor (p. 525). Mesía, como Ana Ozores, contempla el mundo como un teatro, pero como un teatro de títeres donde su objetivo no es cortar los hilos sino manejarlos. Don Álvaro es, en este sentido, lo contrario a doña Ana, la inadaptada. Porque Mesía se ajusta perfectamente a la definición de los vetustenses que el narrador nos da al comienzo del capítulo: «Son anfibios que se preparan a vivir debajo del agua la temporada que su destino les condena a este elemento» (p. 507). Y a través de la perspectiva del jefe del Partido Liberal Dinástico de Vetusta, *Clarín* asesta el golpe de gracia al biperspectivismo de contradictorios que separa aparentemente, como no podía ser de otra manera, a la sociedad vetustense. La imagen de los anfibios y su relación con Mesía nos remiten al comienzo del capítulo VIII:

El marqués de Vegallana era en Vetusta el jefe del partido más reaccionario entre los dinásticos; pero no tenía afición a la política y más servía de adorno que de otra cosa. Tenía siempre un favorito que era el jefe verdadero. El favorito actual era (¡oh escándalo del juego natural de las instituciones y del turno pacífico!), ni más ni menos, don Álvaro Mesía, el jefe del partido liberal dinástico.

El significado de la metáfora resulta transparente a partir de esta caracterización de los dos partidos dinásticos tan reveladora, a su vez, –como señala Víctor Fuentes en nota al pie– de la opinión de *Clarín* sobre el «tinglado canovista». Esto es, las bases del sistema político bipartidista de Cánovas no son ideológicas y mucho menos morales, son los intereses económicos del grupo social dominante: la burguesía.

... don Álvaro cuidaba de los negocios conservadores lo mismo que de los liberales. [...] Así era el turno pacífico en Vetusta, a pesar de las apariencias de encarnizada discordia. (capítulo VIII)

No resulta difícil reconocer el materialismo histórico como base teórica de esta explicación:

La idea cardinal que inspira todo el Manifiesto, a saber: que el régimen económico de la producción y la estructuración social que de él se deriva necesariamente en cada época histórica constituye la base sobre la cual se asienta la historia política e intelectual de esa época, y que, por tanto, toda la historia de la sociedad –una vez disuelto el primitivo régimen de comunidad del suelo– es una historia de luchas de clases, de luchas entre clases explotadoras y explotadas, dominantes y dominadas, [...].<sup>25</sup>

<sup>25</sup> Engels, Friedrich: «Prólogo a la edición alemana de 1883». En: Marx, Karl y Engels, Friedrich (1974): *El manifiesto comunista*. Notas de Riazanof. Madrid: Ayuso, p. 57.

No es necesario salir del capítulo XVI para encontrar el paralelismo entre el jefe del Partido Liberal Dinástico de Vetusta y el del Partido Conservador de la España de la Restauración. Tal vez, incluso, resulte más interesante, desde el punto de vista de la teoría literaria, el fragmento correspondiente a este capítulo. Me refiero a la descripción cronotópica del teatro de Vetusta. Teniendo en cuenta el concepto de cronotopo definido por Bajtín<sup>26</sup>, fijémonos en la precisión con la que el narrador describe la distribución espacial de los representantes de las fuerzas políticas de Vetusta en el hemicírculo de *nuestro Coliseo de la plaza del Pan*. El narrador nos informa de que el «palco de Vegallana era una platea contigua al proscenio», lugar privilegiado para escrutar al respetable sacrificando la perspectiva respecto al escenario, pues ya sabemos que «las *personas decentes* de palcos principales y plateas [...] no iban al teatro a ver la función, sino a mirarse y despellejarse de lejos» (p. 526). Además, en Vetusta las plateas quedan algo escondidas para salvaguarda de la discreción de estas personas decentes, de ahí su nombre de «bolsas». «La bolsa de enfrente –izquierda del actor– era la de Mesía y otros elegantes del casino»; es decir, la de la oposición. «Pepe Ronzal, alias Trabuco, [...] era el núcleo de la que se llamaba *la otra bolsa*». Nótese la disemia: por un lado, esta es la verdadera bolsa rival de la de Mesía, y por otro lado, en Vetusta no hay lugar para la unicidad, todo ha de tener repetición, otra bolsa, otro invierno. Y es en la unión de esa dualidad semántica donde encontramos el sentido de la existencia de la bolsa de Ronzal. Es la rivalidad la que lleva a los otros a imitar a los unos: si los unos son escépticos, los otros, cínicos, si seductores los unos, compradores de carne humana los otros, si los unos imitaban «costumbres, modales y gestos» de la capital, los otros exageraban las formas hasta llegar a lo grotesco –«Desde su bolsa se arrojaban perros chicos a la escena, para exagerar la falta de compostura de los de enfrente»– mientras alardeaban de que «en Vetusta no se admitían imposiciones de nadie». La bolsa de Ronzal aparece así como la imagen especular de la de Mesía; su reflejo es el propio de los espejos del callejón del Gato. De aquí al esperpento de Valle-Inclán, ¿hay un paso?

Si nos alejamos algo más para adquirir perspectiva, descubrimos que la descripción cronotópica sigue una trayectoria que comienza en el lado derecho del proscenio, en la bolsa de Vegallana, la de la aristocracia, continúa en el punto diametralmente opuesto, la bolsa de Mesía, la de la burguesía elegante, y regresa, describiendo un ángulo agudo, como el de un haz de luz reflejado, al lado derecho del proscenio, a la bolsa que toca con la de los Marqueses, la de Ronzal y la burguesía que podríamos llamar provinciana. Esta, a su vez, nos devuelve el reflejo deformado, aún más degradado, de la imagen de la burguesía. Mesía, por tanto, constituye el punto de confluencia de la aristocracia y la burguesía. Y esto, dentro de las coordenadas temporales de la España de la Restauración, nos remite, de nuevo, a Cánovas del Castillo.

<sup>26</sup> Bajtín define el cronotopo como «the intrinsic connectedness of temporal and spatial relationships that are artistically expressed in literature». La función de las unidades cronotópicas dentro del texto no es únicamente de carácter escénico, sino que, siguiendo la teoría de Bajtín, cumplen allí una función semántica en toda su extensión: «every entry into the sphere of meaning is accomplished only through the gates of the chronotope». Esto es lo que diferencia las descripciones propias del realismo-naturalismo de las descripciones estáticas del costumbrismo. Y lo que hace posible que establezcamos esa analogía entre la realidad novelada y la realidad histórica, puesto que «all the novel's abstract elements – philosophical and social generalizations, ideas, analyses of cause and effect – gravitate toward the chronotope and through it take on flesh and blood». Bajtín, M. (1981): «Forms of Time and the Chronotope in the Novel». En: *The Dialogic Imagination*. Austin: University of Texas Press. Las citas corresponden a las páginas 84, 258 y 250.

De igual forma, el materialismo histórico gravita en torno a la descripción cronotópica del teatro:

En los tiempos históricos nos encontramos a la sociedad dividida casi por doquier en una serie de estamentos, dentro de cada uno de los cuales reina, a su vez, una nueva jerarquía social de grados y posiciones. [...]

La moderna sociedad burguesa que se alza sobre las ruinas de la sociedad feudal no ha abolido los antagonismos de clase. Lo que ha hecho ha sido crear nuevas clases, nuevas condiciones de opresión, nuevas modalidades de lucha, que han venido a sustituir a las antiguas.<sup>27</sup>

Esta idea es dramatizada mediante el cronotopo creado por *Clarín*:

Aunque el palco de los Marqueses tocaba con el de Ronzal, pocas veces los abonados del último se atrevían a entablar conversación con los Vegallana o quien allí estuviera convidado. Además de que el tabique intermedio dificultaba la conversación, los más no se atrevían, de hecho, a dar por no existente una diferencia de clases de que en teoría muchos se burlaban.

«Todos somos iguales –decían muchos burgueses de Vetusta– la nobleza ya no es nadie, ahora todo lo puede el dinero, el talento, el valor, etc., etc.»

Llegados a este punto, la analogía entre el aristocrático Mesía y el monárquico Cánovas resulta evidente:

En cambio los de la bolsa de don Álvaro saludaban a los Vegallana; sonreían a la marquesa, asestaban los gemelos a Edelmira y hacían señas al Marqués, y a Paco, que solían visitar aquel rincón *comme il faut*.

Y no sólo eso, sino que el retroceso de la burguesía<sup>28</sup> y la revalorización de lo nobiliario llega a tal extremo que ni siquiera los despreciados por el grupo social aristocrático presentaban ningún tipo de oposición: «Ronzal se vengaba diciendo que la Marquesa era republicana».

¿Dónde queda, pues, la verdadera oposición dialéctica entre las fuerzas políticas y sociales de Vetusta o de la España de la Restauración? Para Ana, la lucha dialéctica generadora de su conflicto interior está polarizada entre don Álvaro y don Fermín, como para la burguesía vetustense las dos fuerzas sociales antagónicas están representadas por el jefe del Partido Liberal Dinástico y por el Magistral de la catedral. La rivalidad entre ambos es cierta. Cada uno en su ámbito, el casino y la catedral, respectivamente, es el verdadero autor de la comedia, el favorito del hombre que ostenta el cargo oficial, el marqués de Vegallana y el obispo de la diócesis. Ambos se disputan la conquista de Vetusta y de Ana Ozores. De igual forma que don Álvaro está al tanto del tinglado caciquil de Vetusta:

Si mandaban los del marqués, don Álvaro repartía estanquillos, comisiones y licencias de caza, y a menudo algo más succulento, como si fueran gobierno los suyos; pero cuan-

<sup>27</sup> Marx, Karl y Engels, Friedrich (1974: 72–73)

<sup>28</sup> Fuentes, Víctor, Nota al pie n° 40 del cap. XVI de la edición citada.

do venían los liberales, el marqués de Vegallana seguía siendo árbitro en las elecciones, gracias a Mesía, y daba estanquillos, empleos y hasta prebendas. (cap. VIII, p.257)

## El Magistral

... conocía una especie de Vetusta subterránea: era la ciudad oculta de las conciencias. [...] A más de un liberal de los que renegaban de la confesión auricular, hubiera podido decirle las veces que se había embriagado, el dinero que había perdido al juego, o si tenía las manos sucias o si maltrataba a su mujer, con otros secretos más íntimos. (cap. XI, pp. 347–348)

Es decir, ambos tenían la capacidad de promover «el escándalo» y con él la pérdida de cualquier vetustense. En esto se fundamentaba su poder sobre la ciudad. Cada uno en su teatro: el de los negocios era patrimonio del «materialista elegante» (p. 522) y el de las conciencias le corresponde al clérigo versallesco.

Lo que enfrenta a los dos rivales no es, como cree Ana, una discrepancia en el orden moral, sino su deseo erótico y su deseo de poder. El narrador se encarga de presentarlos como dos estrategias de la conquista: «la Regenta tenía la cabeza a pájaros, y no había que aventurar ni un mal pisotón, so pena de exponerse a echarlo a rodar todo» (p. 514), piensa don Álvaro; «procuraba despertar con gran prudencia [los procesos de la piedad], temeroso de perder en un día todo el terreno adelantado, si daba un mal paso» (p. 515) dice el narrador de don Fermín. Son contrarios, sí, pero no contradictorios: «uno diablo y otro santo» (p. 549), «pero el Diablo cuando era Luzbel todavía; el Diablo Arcángel también;» (cap. XIII, p. 446). Puesto que para Ana, Mesía encarna la caída subversiva, liberadora, que creará vivir en el capítulo XXXVIII: «Aquello era caer, sí, pero *caer al cielo*» (p. 885). Sin embargo, el don Juan vetustense nada tiene que ver con don Félix de Montemar; el don Juan que, como Luzbel, desafía al mismo Dios:

Ni vio el fantasma entre sueños  
del que mató en desafío,  
ni turbó jamás su brío  
recelosa previsión.  
(*El estudiante de Salamanca*, parte primera, vv. 112–119)

–Siento me enamora más vuestro despego,  
y si Dios se enoja, pardiez que hará mal:  
véame en vuestros brazos y máteme luego.  
–¡Vuestra última hora quizá esta será!...  
(*El estudiante de Salamanca*, parte cuarta, vv. 224–230)<sup>29</sup>

El narrador despoja al don Juan previsor de vetusta de la valentía que ennoblece al estudiante de Salamanca y al burlador de Sevilla. Y lo hace, muy hábilmente, mostrando su naturaleza cobarde como una flaqueza que el propio Mesía se esfuerza en negarse

<sup>29</sup> Espronceda, José de (1840): *El estudiante de Salamanca*. Edición digital de la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes a partir de la edición de *Poesías de don José Espronceda*. Madrid, Imp. Yepes, 1840, cotejada con la edición crítica de Benito Varela Jácome (1979). Madrid: Cátedra.



a sí mismo. Por ese motivo aparece «entre los primeros disparates del ensueño» (pp. 546–547):

vio de repente, y ya casi dormido, la figura bonachona de don Víctor. Pero le vio entre los primeros disparates del ensueño, vestido de toga y birrete, con una espada en la mano.

Relacionando así el significado premonitorio de los miedos de Mesía con el «supersticioso miedo» (p. 544) de la Regenta al descubrir el sentido del cuarto acto del *Don Juan de Zorrilla*. *Clarín* adopta aquí la solución de Lope en *El caballero de Olmedo*, pero adaptándola al pensamiento de sus lectores y de sus personajes:

¡Qué poco crédito dí  
a los avisos del cielo!  
Valor propio me ha engañado<sup>30</sup>,  
y muerto envidias y celos.  
(vv. 2462–2465)<sup>31</sup>

La católica doña Ana que «creía que Dios le daba de cuando en cuando avisos, le presentaba coincidencias para que ella aprovechase ocasiones» (p. 529), coincide en su error con el caballero del XVII al interpretar que su miedo tiene un origen supersticioso; porque, como don Alonso en *Olmedo*, la Regenta es la más virtuosa y la más piadosa dama de *Vetusta*. Y su mecanismo de represión legítima la concepción supravetustense y suprahumana que tiene de sí misma: «Anita no recordaba haber soñado aquella noche con don Álvaro» (p. 547). Mesía, el representante de la modernidad burguesa, no puede fundamentar en escrúpulos religiosos la negación del significado premonitorio de sus ensueños; para el «materialista elegante» no son más que «disparates».

Vemos cómo en *La Regenta* la poesía, la literatura y los sueños forman parte de la realidad. Así lo demuestra la perfecta incrustación del drama de Zorrilla en este fragmento de la vida de nuestros personajes. A través de la vivencia autorreferencial<sup>32</sup> de Ana Ozores la literatura se convierte en historia, y así el teatro de *Vetusta* encierra para ella dos realidades. Porque Ana no está siendo espectadora del drama, sino del reflejo de su propio conflicto interior. Por eso el narrador nos dice: «El altercado de don Juan y el Comendador hizo a la Regenta volver a la realidad del drama» (p. 544). A partir de aquí la obra de Zorrilla adquiere un sentido premonitorio del final de la novela, que infunde miedo en la Regenta.

Ana, muy oportunamente, abandona el teatro al terminar la primera parte de la obra. Quizá su marcha esté relacionada con la opinión de *Clarín* acerca de la segunda parte, donde «es mucho más lo malo que lo bueno.»<sup>33</sup> Pero no deja de ser conveniente para que

<sup>30</sup> Para Antonio Rey Hazas, en este verso don Alonso reconoce su pecado de soberbia. Y esta es la falla que Lope introduce en la figura intachable del caballero para lograr que su muerte sea poéticamente justa. «Algunas Precisiones sobre la interpretación de *El caballero de Olmedo*». En: *Edad de Oro V*, Madrid: Universidad Autónoma de Madrid, 1986, pp. 183–202.

<sup>31</sup> Lope de Vega y Carpio, Félix (1983): *El caballero de Olmedo*. Joseph Pérez (ed.). Madrid: Castalia.

<sup>32</sup> López Aranguren, José Luis (1976): «De *La Regenta* a Ana Ozores». En: *Estudios Literarios*. Madrid: Gredos, p. 182.

<sup>33</sup> Alas, Leopoldo: «El teatro de Zorrilla». En: *Palique*. Edición digital de la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.

la Regenta mantenga la identificación establecida entre ese don Juan salvador de doña Inés y don Álvaro Mesía. Si Ana presenciase la segunda parte del drama, puede que encontrase a Mesía más parecido a Mejía, el burlador de mujeres que no se enamora; y que descubriera en doña Ana Ozores de Quintanar no solo rasgos de doña Inés de Ulloa, sino también de doña Ana de Pantoja, la mujer que no enamora a don Juan, como parece sugerir Don Víctor mediante un error tan oportuno como los fragmentos de comedias con los que nos deleita: «le parecía indigna de un caballero la aventura de don Juan con doña Inés de Pantoja» (p. 524).

Si a este error en la identificación de los personajes del drama le sumamos la consideración del adulterio por parte de la burguesía «*distinguida*» (p. 533) —«creían que un hombre de mundo no puede vivir sin querida, y todos la tenían, más o menos barata;» (p. 533)— el que sus más allegados, Visita, Paquito Vegallana y hasta «el bendito don Víctor [...] sin querer» (p. 511) propicien la conquista de Mesía y el hecho de que lo que Vetusta condena, como señala Aranguren, «no es, de ningún modo, la conducta en sí —peor era o había sido la de Obdulia, Visita, los miembros de la familia Vegallana— sino el «escándalo» de no haber sabido guardar «las apariencias»,<sup>34</sup> ¿quien frena a Ana para vivir el que imagina amor verdadero y liberar su erotismo y sensualidad reprimidos? El Magistral. «Ana nerviosa, vio aparecer a don Álvaro [...]; y fue un motín general del alma, que hubiera asustado al Magistral de haberlo visto, lo que la Regenta sintió con deleite dentro de sí» (p. 522). No menciona siquiera a don Víctor, el marido deshonorado. Si miramos la obra como un caso de honra, la función dramática de defensor se desplaza del marido a uno de los galanes que pretenden a la dama. Tal desplazamiento lo encontramos también en *El caballero de Olmedo*, donde don Rodrigo, el galán rival, asume la función dramática de defensor del honor y de la honra de la casa de don Pedro. Aunque no sea esa, como ocurre en *La Regenta*, sino los celos, la verdadera motivación de don Rodrigo y del Magistral.

La lucha dialéctica que vive la Regenta no es extrapolable, sin embargo, al plano colectivo. Son las mismas «*personas decentes*», haciendo gala de su naturaleza anfibia, las que acuden al teatro para no ver la representación y las que envían a sus muertos «aquella especie de besa-la-mano» (p. 510) el día de Todos los Santos. Los mismos «carlistas y liberales que llenaban el crucero» (cap. XXIII, p. 746) en la misa del Gallo y los mismos que se dan cita en el casino para contemplar el espectáculo de la humillación de la Regenta en la procesión del Viernes Santo (cap. XXVI). Porque en Vetusta no hay un sentimiento religioso verdadero, como tampoco el ateísmo es verdadero. Comparemos si no la conversión de don Pompeyo Guimarán con los preparativos *premortem* de don Evaristo Feijoo en *Fortunata* y *Jacinta*. Y, sobre todo, recordemos el significado que tiene para de Pas dicha conversión: «¡Oh! ¡qué gran efecto teatral...!» (cap. XXVI, p. 81) El de don Pompeyo, como el de Mesía, es un «anticlericalismo elemental»<sup>35</sup>, propio de una burguesía que se ha apropiado del adjetivo liberal, cuya máxima parece coincidir con la célebre frase del príncipe don Fabrizio de *El Gatopardo*: «Es necesario que todo cambie para que todo permanezca igual».

Para encontrar el verdadero motor del cambio social habrá que ampliar la perspectiva, antes descrita, del hemiciclo vetustense y mirar con Ana Ozores al escenario y al pa-

<sup>34</sup> López Aranguren, José Luis (1976: 204)

<sup>35</sup> Rodríguez Puértolas (1984: 170)

raíso. Paradójicamente, es sobre el escenario donde encontramos la verdadera oposición a la apariencia vacua del gran teatro de Vetusta: «el realismo poético» (p. 539) de la vida, para nosotros ficticia, de la González. Y es la defensa de esa realidad poética y, probablemente, la intención de *Clarín* de rendir un homenaje<sup>36</sup> al *Don Juan Tenorio* de Zorrilla, las que justifican la catarsis de Ana Ozores: «sintiendo por aquella Inés una compasión infinita» (p. 544). Ana «admiraba no menos el desdén con que se veía y oía todo aquello desde palcos y butacas; aquella noche el paraíso, alegre, entusiasmado, le parecía mucho más inteligente y culto que el *señorío* vetustense» (p. 538). Esto es, la «generación nueva» de «los obreros» (cap. XX, p. 644):

... la generación nueva no era clerófoba más que a ratos; era amiga de la taberna, no del club. Se hablaba sólo de revolución social; y ya se decía que los curas no son ni más ni menos malos que los demás *burgueses*. Malo era el fanatismo, pero el *capital* era peor.

En definitiva, el biperspectivismo de contradictorios enunciado en el refrán vetustense, «O el cielo o el suelo» (p. 507), queda disuelto cuando contemplamos, desde la distancia interpuesta por la voz narradora, esa Vetusta que «se distinguía por su acendrado patriotismo, su religiosidad y su afición a los juegos prohibidos» (cap. VI, p. 223). Y es desde la propia lógica interna de su estructura sociomoral, desde la lógica interna del relato, desde donde emerge esa realidad teatral del absurdo. Esta es, desde mi punto de vista, la base del realismo crítico de *Clarín*.

### A modo de conclusión

*Clarín* muestra al lector la realidad en perspectiva, pero sin perder de vista la individualidad de sus personajes: el movimiento narrativo de vaivén, con el que pasamos de lo colectivo a lo individual, en una especie de ciclo retroalimentativo solidario, por un lado, con el movimiento circular de los acontecimientos a lo largo del tiempo; y por otro, con la dialéctica de contradictorios y contrarios que rige la lógica interna del relato («o el cielo o el suelo», o conservadores o liberales, o don Fermín o don Álvaro, o misticismo o erotismo) cuya dicotomía alcanza el más hondo patetismo cuando la elección es concebida en términos de «o el individuo o la sociedad». Esta es la tragedia de Ana Ozores. Y así es la simplicidad biperspectivística de esa estructura sociomoral monocorde, cuya lógica absurda es puesta de manifiesto a través de un recurso tan cervantino como la polifonía narrativa. Si bien esa polifonía nos llega a través del estilo indirecto, aunque libre, en el que el narrador condiciona la lectura de igual forma que «el régimen económico de la producción y la estructuración social que de él se deriva necesariamente en cada época histórica»<sup>37</sup> condicionan las vivencias y la vida de los individuos.

---

<sup>36</sup> Para *Clarín*, «*El Trovador* y *Don Juan Tenorio* son los mejores dramas de todos los españoles del siglo XIX. [...] *Don Juan* y *Doña Inés* no son *románticos*...son clásicos, del clasicismo perdurable.» Alas, Leopoldo: «El teatro de Zorrilla». En: *Palique*. Edición digital de la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.

<sup>37</sup> Engels, Friedrich, ob. cit.

## BIBLIOGRAFÍA

- Alarcos, E. (1979): «La estructura de *La Regenta*». En: Rico, F. (coord.), *Historia y crítica de la literatura española*, vol. V. Barcelona: Crítica.
- Alas, Leopoldo (1999): *La Regenta*. Ed. Víctor Fuentes. Madrid: Akal.
- Alas, Leopoldo: «El teatro de Zorrilla». En: *Palique*. Edición digital de la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.
- Bajtín, Mijaíl: (1981): «Forms of Time and the Chronotope in the Novel». En: *The dialogic Imagination*. Austin: University of Texas Press.
- Bousoño, C. (1970): *Teoría de la expresión poética*. Madrid: Gredos.
- Calderón de la Barca, Pedro (1981): *La vida es sueño*. Ed. José María Valverde. Barcelona: Planeta.
- Cervantes y Saavedra, Miguel de (1994): *El ingenioso hidalgo don Quijote de la mancha*. Ed. Florencio Sevilla Arroyo y Antonio Rey Hazas. Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos.
- Espronceda, José de (1840): *El estudiante de Salamanca*. Edición digital de la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes a partir de la edición de *Poesías de don José Espronceda*, Madrid, Imp. Yepes, 1840, cotejada con la edición crítica de Benito Varela Jácome (1979). Madrid: Cátedra.
- Fuentes, Víctor (1999): «*Clarín* y la novela de la modernidad naturalista». En: «Estudio preliminar» a su edición de *La Regenta*.
- Lope de Vega, Félix (1983): *El caballero de Olmedo*. Ed. Joseph Pérez. Madrid: Castalia.
- López Aranguren, J. Luis (1976): «De *La Regenta* a Ana Ozores». En: *Estudios Literarios*. Madrid: Gredos.
- Martínez, J. A. (2001): «El punto de vista y las visiones esperpénticas en *La Regenta*». En: *Actas del simposio sobre la obra de Clarín*. Praga: Instituto de Estudios Románicos, Universidad Carolina de Praga.
- Marx, Karl y Engels, Friedrich (1974): *El manifiesto comunista*. Madrid: Ayuso.
- Oleza, Joan (2003): «Calderón y los liberales». En: *Giornate calderoniane. Calderón 2000*. A cura di Enrica Cancelliere. Palermo: Flaccovio Editore.
- Pérez Galdós, B. (1901): «Prólogo» a la *La Regenta*. Edición digital de la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.
- Rey Hazas, Antonio (1986): «Algunas Precisiones sobre la interpretación de *El caballero de Olmedo*». En: *Edad de Oro V*. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid.
- Rodríguez Puértolas, Julio (coord.) (1984): *Historia social de la literatura española II*. Madrid: Castalia.
- Sobejano, Gonzalo (1985): «La inadaptada (*La Regenta*, cap. XVI) ». En: *El comentario de textos I*. Madrid: Castalia.
- Tacca, Óscar (2000): *Las voces de la novela*. Madrid: Gredos.

## VELIKO GLEDALIŠČE VETUSTA

Članek predstavi branje 16. poglavja romana *La Regenta* skozi koncept kritičnega realizma. Avtorica meni, da Clarínu uspe s takšno konceptualizacijo literarnega ustvariti zgodovinsko perspektivo, ki je nujno potrebna za študijo resničnosti, v kateri so živeli on in njegovi sodobniki. Z vidika semantike in strukture je zato zelo pomemben narativni postopek, ki bi ga lahko imenovali prehajanje med notranjostjo in zunanostjo oseb. Takšno gibanje sem in tja, kakor urino nihalo, podpira dialektični boj, v katerem je Ana Ozores včasih protagonistka, včasih pa je izničena in se spremeni v bojno polje. Clarín skozi kronotopski opis družbenih sil v Vetusti razkriva zgolj navidezno protislovne odnose, ki vladajo med njimi. Iz te notranje logike družbenomoralne strukture Vetuste vznikne gledališka resničnost absurda.



## **EL BLOQUE DE LOZANO EN LA TRADICIÓN DEL CABALLERO QUE ASISTE A SU PROPIO ENTIERRO: INFLUENCIA EN LA HISTORIA DE DON MIGUEL DE MAÑARA**

Numerosos escritos han recreado en diversas etapas de la literatura española el episodio notable de la visión que un caballero tiene de su propio cortejo fúnebre. Y este simulacro de la muerte del héroe tiene invariablemente en todos los textos un fin ejemplar, proyectado para hacer recapacitar al caballero en su conducta sacrílega –por lo general el protagonista suele ser un libertino–. Asimismo, los escritos de la tradición están concebidos para adoctrinar al lector u oyente en la virtud cristiana, exponiendo un castigo divino en respuesta a un comportamiento pecador. Pero no todas las obras que describen este episodio presentan un mismo entramado narrativo, por el contrario se observan diferentes líneas en la concepción del argumento. Las diversas composiciones que conforman el listado de la tradición recogen, claro es, el pasaje del cortejo fúnebre, siendo éste el elemento aglutinador, y mantienen cierta similitud en la representación que se hace del mismo: a) siempre de noche, con frecuencia aquélla en que se cita el caballero con una monja; b) junto a un templo sagrado; c) comitiva fúnebre usualmente compuesta de seres sobrenaturales; d) preguntas por parte del héroe a miembros del cortejo sobre la identidad del fallecido. Pero asimismo señalamos dos grandes ramas claramente diferenciadas que afectan principalmente al desenlace del *exemplum* –una vez descrita ya la visión–, y a raíz de las cuales se organizan dos núcleos principales, el *Bloque de Torquemada* y el *Bloque de Lozano*. Mientras que en el primero de ellos el escrito culmina con la muerte del héroe, devorado por perros mastines<sup>1</sup>, en el segundo el personaje no fallece, sino que a partir del aviso divino vuélvese penitente y hombre de religión, amparador de los desfavorecidos. Existe, además, otro colectivo de obras que a pesar de no formar un bloque compacto como los señalados, sus escritos tienen en común que, aun describiendo el terrible acontecimiento, no constituye éste en ninguno de ellos el elemento principal o aglutinador del mismo, sino un suceso más de entre los muchos que afectan al personaje<sup>2</sup>. En estas últimas composiciones referidas, que están al margen de los dos grandes bloques citados, la visión fúnebre no es causa directa de muerte inminente o del apremiante cambio de conducta por parte del pecador (advirtiendo, asimismo, que en alguna de ellas ni siquiera hay relación entre monja y caballero).

<sup>1</sup> Entre las composiciones que formarían parte del llamado *Bloque de Torquemada* citamos *Jardín de flores curiosas* (1570) de Antonio de Torquemada –primera obra en que aparece la tradición por escrito– el romance *Castigo que hizo Nuestro Señor en un mal hombre que quiso sacar a una religiosa de su orden* (1572) de Cristóbal Bravo, *Luz de la fe y de la ley* (1762) de Fray Jaime Barón y el romance anónimo y sin fechar cuyo título comienza *Exemplar relación del manifiesto castigo que ha executado la Divina Justicia con un Cavallero*. Para un mayor conocimiento del tema: David García Cadenas, *Dos leyendas tradicionales de José Zorrilla: El capitán Montoya y Margarita la tornera*, Tesis UAM, Madrid, 2006, pp. 291–369.

<sup>2</sup> Respecto al siguiente colectivo señalado destacan, por ejemplo, *El vaso de elección, San Pablo* (1608) de Lope de Vega, *El niño diablo* (1631) atribuida a Vélez de Guevara, o *El estudiante de Salamanca* (1840) de José de Espronceda, entre títulos varios. Para un mayor conocimiento del tema: David García Cadenas, *Dos leyendas tradicionales de José Zorrilla: El capitán Montoya y Margarita la tornera*, Tesis UAM, Madrid, 2006, pp. 291–369.

Como acabamos de señalar, el segundo gran núcleo narrativo de la tradición del propio entierro es el denominado como *Bloque de Lozano*. Representa este segundo grupo de textos una versión mucho más esperanzadora y positiva que la expuesta en el bloque primero o de Torquemada. Cristóbal Lozano hará en su obra *Soledades de la vida y desengaños del mundo*<sup>3</sup> (1658) una versión muy relevante del episodio escrito por primera vez en la miscelánea *El jardín de flores curiosas*<sup>4</sup>, y cambiará su desenlace cruel por un final mucho más optimista y alentador. Se trata de una adaptación que ejercerá enorme influencia en la literatura posterior, y cuyas variaciones respecto al episodio tipo que desciende de Torquemada obtendrán un seguimiento mayor, hasta el punto de absorber bajo sus nuevos aspectos la mayor parte de los textos subsiguientes<sup>5</sup>. Incluso su enorme notoriedad contaminará tradiciones o leyendas *vecinas*, ya que caballeros como don Miguel de Mañara o el propio don Juan Tenorio –como veremos– acabarán finalmente presenciando su propio entierro (por contagio suyo).

*Soledades de la vida y desengaños del mundo* es una amalgama de historias y cuentos engarzados en una trama principal. Al argumento base, que es la relación amorosa entre Lisardo y Teodora, se une una serie de relatos menores que se relacionan finalmente con él, debido a que son incidentes ocurridos a determinados personajes que se cruzan en la vida de los amantes. El libro está dividido en cuatro partes o soledades; el episodio del entierro estaría incluido en la última de las cuatro, siendo el suceso más importante y significativo de la obra. El estudiante Lisardo es un hombre temeroso de Dios y durante el desarrollo de la trama dará amplias muestras de su religiosidad, aspecto que será fundamental para su salvación. Detalles cristianos tan considerados como la manera de acceder al templo sagrado la noche de la pretendida fuga (se quita el sombrero, toma agua bendita, persígnase e hinca sus rodillas ante el altar), el temor que provoca en su ánimo la propuesta de la monja de escaparse juntos, y el hecho de que el motivo principal de la fuga sea el matrimonio con Teodora y no la búsqueda exclusiva del goce carnal –a diferencia de las intenciones pecaminosas que rodeaban al caballero anónimo del *Bloque de Torquemada*–, son elementos que no desmerecen a los ojos de Dios, y que argumentan a favor de una segunda oportunidad. Pero por encima de todos estos detalles citados aquél que notoriamente origina el aviso y posibilidad de perdón es el de las numerosas oraciones que dedicó en vida a las sufrientes almas del purgatorio, razón por la cual es celebrada una ceremonia fúnebre para su salvación. Ésta es, en definitiva, la novedad más notable que el texto de Lozano incorpora a la tradición, y que es el argumento religioso principal del libro. La comitiva del entierro no está formada por cualesquiera fantasmas sin un fin concreto, está compuesta por ánimas del purgatorio que hacen las exequias para Lisardo, cuya alma está a punto de condenarse. Estas misas oficiadas en honor del estudiante lo son en pago

<sup>3</sup> Cristóbal Lozano, *Soledades de la vida y desengaños del mundo*, facsímil de la edición de 1663, Instituto de Estudios Albacetenses Don Juan Manuel, Albacete, 1998.

<sup>4</sup> Antonio de Torquemada, *Obras completas I, «Manual de escribientes», «Coloquios satíricos», «Jardín de flores curiosas»*, Biblioteca Castro-Turner, Madrid, 1994, pp. 684–687. Historia de amor entre un caballero laico y una monja. La noche en que se citan para pecar sucede un hecho extraordinario, ocurre que el galán sufre la visión de su propio entierro y huye despavorido del lugar, todo ello antes de gozar de la compañía de la religiosa. Ya en el camino de regreso hacia su casa, este caballero padece el acoso de dos grandes mastines. Finalmente, y una vez que consigue llegar al hogar, los dos perros gigantescos acaban con su vida.

<sup>5</sup> Sólo el fragmento de Fray Jaime Barón, *Luz de la fe y de la ley* del año 1762 –y, por tanto, posterior al texto de Cristóbal Lozano de 1658– se mantiene totalmente al margen de la influencia ejercida por el libro *Soledades de la vida*...



a las oraciones y limosnas que le dedicara el caballero durante toda su vida, y que en agradecimiento intentan salvar ahora su alma, que se condena irremisiblemente. Es la primera vez que el concepto ánimas del purgatorio aparece en esta tradición. Su presencia en la historia habla nuevamente a favor de las indulgencias y demás consideraciones religiosas que inciden en la salvación de las almas, advirtiendo una lectura propia de la Contrarreforma, donde el hombre gracias a su libre comportamiento puede conseguir la misericordia divina, y todo depende del arrepentimiento sincero en su conducta última.

Caballero, todos los que estamos presentes somos almas, que ayudadas con las oraciones y limosnas de Lisardo salimos del purgatorio, a cuyo favor reconocidas venimos a enterrarle, y a hacer por él aquellas exequias, porque está su alma en duda de salvación. (Lozano, 1998: 168–169)<sup>6</sup>

En *Soledades de la vida...* se describen dos incidentes insólitos relacionados con la muerte del estudiante. Si uno de ellos es la visión del propio entierro, antes de él se narra otro suceso que tiene consecuencia directa con la ceremonia fúnebre: la noche de la fuga el caballero creará divisar, mientras permanecía oculto, su propio asesinato. El aviso divino de este texto comprende entonces un *mayor recorrido* –son en realidad dos movimientos o fases– pues hay que incorporar a la visión del entierro este segundo incidente junto a las calles del templo, donde un caballero llamado Lisardo perece acuchillado, inconfeso y en pecado mortal (como consecuencia del terrible pecado que tenía en mente llevar a cabo). La lectura global del mensaje divino una vez conjugados ambos incidentes sería que si el caballero no es consciente de lo que aquella ceremonia fúnebre implica y no se arrepiente de la pecadora empresa que estaba dispuesto a realizar morirá tal cual tuvo la oportunidad de presenciar. Aquel suceso que observara oculto tras unos costales es un anuncio de lo que le va a pasar –muerte física y condenación eterna de su alma– si insiste en su propósito. La prueba más clara de todo ello se demuestra cuando se informa al lector que muere a cuchilladas, y de forma muy parecida a como presenciara Lisardo junto a las calles del templo, un pobre peregrino con quien el estudiante cambia sus ropas momentos después de haber presenciado las misas y dedicarse a la religión. Se libra de la muerte, así pues, porque su arrepentimiento ha ocasionado que cambiara sus prendas de caballero por las de un peregrino, el cual será quien reciba las cuchilladas hacia Lisardo dirigidas.

La verdadera finalidad de la obra y su lectura primera es precisamente el arrepentimiento definitivo del héroe, razón por la cual se mantiene con vida. Ése es el aspecto diferenciador respecto al otro *Bloque de Torquemada* donde la muerte física del caballero era inflexible así como la posible condenación de su alma. Lisardo, tras presenciar la misa sufre un desfallecimiento. Una vez recuperado su comportamiento variará decisivamente, y consciente de todo lo que le ha sucedido abandonará la idea de reunirse con la monja dedicando el resto de su vida a hacerse grato a los ojos de Dios (repartirá asimismo sus riquezas entre los criados). El desmayo del héroe no sólo debemos interpretarlo como un vahído producto de un ataque de nervios, sino que, básicamente, simbolizará la muerte de Lisardo, y el nacimiento de un nuevo hombre de Dios, de un penitente. El recurso del desmayo constituye el final de una vida y el comienzo de otra muy distinta, totalmente virtuosa. Cuando el caballero regresa a su casa, ya totalmente cambiado como producto de la visión del entierro, le dirigirá a su criado Camacho las siguientes palabras:

---

<sup>6</sup> *Soledades de la vida...*, pp. 168–169.

Quédate con Dios, que ya es muerto Lisardo, yo propio le vi matar, yo propio acompañé su entierro, yo propio he asistido a sus exequias. Ya no hay Lisardo Camacho amigo, ya desde ahora no me verá más tus ojos; ya para salvarme me parto a hacer penitencias. (Lozano, 1998: 169–170)<sup>7</sup>

Mucho más célebre se hizo la *conseja* de la visión del propio entierro a partir de esta novela de Cristóbal Lozano, circunstancia que provocó que la base argumentativa de esta tradición se identificara principalmente con los sucesos que protagoniza en ella Lisardo, suponiendo el gran referente desde entonces del episodio del entierro. La visión fúnebre estaba ahora ligada, sobre todo, a las aventuras del estudiante cordobés, y no así a la del caballero anónimo mordido cruelmente por sendos mastines. Se hicieron tan conocidos los incidentes que, según escribiera Agustín Durán: «apenas había un español que no la supiese de memoria, y que no se apoderase de ella para leerla en el libro o en los romances.»<sup>8</sup> Efectivamente, al poco tiempo salieron en pliego suelto dos romances anónimos sobre el mismo personaje, Lisardo el estudiante de Córdoba, que reproducían en verso el mismo episodio de *Soledades de la vida...* El *Bloque de Lozano* empezaba, pues, a formarse y lo hacía de acuerdo a las siguientes características, diferentes al *Bloque de Torquemada*:

- 1) El héroe tendrá nombre propio, no se le tratará de forma anónima.
- 2) Prevalece un desenlace positivo ya que el caballero, totalmente arrepentido de su idea pecadora, terminará haciendo penitencia.
- 3) Las misas son oficiadas por ánimas del purgatorio y una vez escuchadas el protagonista sufre un desmayo que simboliza la muerte del caballero pecador y el nacimiento del caballero virtuoso.

Ajustados a estos tres puntos se articularán toda una serie de obras posteriores relativas a la tradición del entierro. Sin fechar<sup>9</sup> y escritos por autor anónimo (como hemos señalado arriba), fueron recogidos en un pliego en dos partes, incorporados en 1821 por Agustín Durán en su *Romancero general*<sup>10</sup>, dos composiciones que versifican el episodio de *Soledades de la vida...* Son dos romances que desarrollan nuevamente la historia de amor entre el estudiante Lisardo y la monja Teodora, recogiénose sólo en el segundo de ellos el episodio del entierro, y ya con la incorporación de los nuevos aspectos que introdujera Cristóbal Lozano (versificará incluso el suceso previo en que el héroe contempla su *asesinato*). En estos romances se advierte un mayor interés en mostrar al joven caballero como un torpe conquistador, muy poco experimentado en lances amorosos. El personaje Lisardo –tanto en la novela como principalmente en las poesías– es retraído y respetuoso, para nada se muestra mujeriego ni reñidor.

---

<sup>7</sup> *Ibidem*, pp. 169–170.

<sup>8</sup> Agustín Durán, *Romancero general o colección de romances castellanos anteriores al siglo XVIII*, tomo II, Biblioteca de Autores Españoles, XVI, Madrid, 1945, p. 266.

<sup>9</sup> Según Francisco Mendoza Díaz-Maroto en su edición de *Soledades de la vida y desengaños del mundo*, Instituto de Estudios Albacetenses Don Juan Manuel, Albacete, 1998, p. XXX, los romances serían de la primera mitad del siglo XVIII.

<sup>10</sup> Agustín Durán, *Romancero general o colección de romances castellanos anteriores al siglo XVIII*, tomo II, Biblioteca de Autores Españoles, XVI, Madrid, 1945, romances 1271 y 1272.

La celebridad de estos romances fue extraordinaria. La fama del estudiante Lisardo se debió principalmente a estos versos que, actuando como mera selección, habían versificado exclusivamente el suceso sobrecogedor del entierro, olvidando el resto de la novela, que interesaba menos al público oyente. La popularidad del episodio llegó a ser tal que los romances vieron en tiempos posteriores nuevas ediciones. Tanto es así que, impresos en Madrid en 1848, aparecen otros dos poemas bajo el siguiente título *Nueva relación en que se declara los lances de amor, miedos y sobresaltos que acaecieron a este caballero, natural de la ciudad de Córdoba, y a doña Teodora, de la de Salamanca*<sup>11</sup>, cuyo texto es prácticamente idéntico a las dos composiciones recogidas por Agustín Durán en su *Romancero general*. Asimismo la novela tuvo en el mismo siglo XVIII una refundición bajo el título *Historia de Lisardo el Estudiante de Córdoba, y de la hermosa Teodora, con los trágicos sucesos del ermitaño Enrico*<sup>12</sup>. De principios del siglo XIX encontramos también un folleto que la resume en prosa<sup>13</sup>.

Pero de la celebridad de esta novela y de los dos romances no sólo son muestra las ediciones posteriores que arriba apuntamos, el más claro indicador de su popularidad es la influencia que ejerció en otro tipo de narraciones. Curiosamente este héroe de nombre Lisardo, tan alejado del canon previsible del *seductor*, contaminará la leyenda del galán don Miguel de Mañara, personaje real que vivió en Sevilla desde 1627 hasta 1679, año en que murió, y que fue muy conocido por haber fundado el Hospital de la Santa Caridad en la citada ciudad andaluza. Se creó una leyenda popular en torno a la figura de este sevillano, cuya vida activa coincidió con la etapa de impresión y mayor fama del caballero ficticio Lisardo. Don Miguel de Mañara, como también el personaje literario que creara Cristóbal Lozano, culminará su vida como un penitente, dedicado a la vida religiosa y ayudando a los más desfavorecidos. Será ese perfil de santidad coincidente en ambos personajes aquello que acabará relacionando las dos leyendas. El padre jesuita Juan de Cárdenas publicó en 1680, un año después de la muerte del caballero, una *Breve relación de la muerte, vida y virtudes del venerable caballero don Miguel de Mañara Vicentelo de Leca*<sup>14</sup>. El libro del jesuita recogía básicamente la vida del sevillano en el monasterio, elogiaba tanto su ayuda a los más necesitados como su total dedicación a la obra de Dios. Además informaba de algunos momentos previos a su vida monacal, y entre ellos citaba Juan de Cárdenas un curioso suceso que de alguna manera pudiera relacionarse con aquella extraña muerte que presenciara Lisardo junto a las calles del convento:

En su mocedad, antes que se hubiera recogido a vida ajustada, le sucedió que, yendo una noche por la calle del Ataúd, en esta ciudad de Sevilla, sintió que le dieron un golpe en el cerebro, tan recio, que lo derribó en tierra, y al mismo punto oyó una voz que dijo: «Traigan el ataúd, que ya está muerto» Levantóse turbado y fuera de sí, con que no se atrevió a proseguir su camino y volvió atrás, y después supo que en la casa adonde iba

<sup>11</sup> Han sido publicados por Luis Estepa, *La colección madrileña de romances de ciego que perteneció a don Luis Usóz y Río*, estudio por Luis Estepa, Biblioteca Básica Madrileña, Madrid, 1995–1998, pp. 457–464.

<sup>12</sup> Joaquín de Entrambasaguas, *El doctor don Cristóbal Lozano*, Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, Madrid, 1927, p. 62.

<sup>13</sup> Tomado de la introducción a *Soledades de la vida...* ya mencionada de Francisco Mendoza Díaz-Maroto (nota 22), p. XXX.

<sup>14</sup> Juan de Cárdenas, *Breve relación de la muerte, vida y virtudes del venerable caballero don Miguel de Mañara Vicentelo de Leca*, G. Álvarez y C<sup>o</sup> impresores, Sevilla, 1874.

estaban aguardándole para matarle; con que reconoció que el golpe había sido de la mano de Dios y que el aviso había sido del Cielo, y uno y otro ordenándolo la Providencia divina para librarlo de la muerte que infaliblemente le aguardaba. (Cárdenas, 1874: 53)<sup>15</sup>

Este acontecimiento no supuso la inmediata redención de don Miguel de Mañara, no obstante –y como acabamos de señalar– el claro parecido que posee con la *pseudomuerte* de Lisardo supone un primer paso coincidente con el *Bloque de Lozano* y pudiera presagiarse la continuación de la historia con la consecuente visión del propio entierro por parte del noble sevillano, como le sucede al estudiante cordobés; sin embargo este episodio se encuentra ausente por completo en el escrito del jesuita. Según la biografía del padre Cárdenas fueron numerosas las llamadas a la religión, y al parecer será la muerte prematura de su amada esposa la única razón que le indujo definitivamente a ello. Incluido en el libro de Juan de Cárdenas se encontraba a su vez el *Testamento del venerable caballero don Miguel de Mañara*. En este comunicado, escrito por el propio aristócrata andaluz, advertimos una sucesión de detalles que recrean la imagen del caballero como la de un joven disoluto –muy lejos, sin embargo, de lo que pudiera pensarse tras conocer su historia legendaria–, de lo que se arrepiente y queja con cierta amargura. Y es la inscripción que manda grabar en su losa el aspecto principal que va a alimentar el mito de Miguel de Mañara como el de un burlador arrepentido: «Y es mi voluntad se ponga encima de mi sepultura una losa de media vara en cuadro, escritas en ella estas palabras: Aquí yacen los huesos y cenizas del peor hombre que ha habido en el mundo. Rueguen a Dios por él.»<sup>16</sup> Tanto en la biografía de Juan de Cárdenas como en su testamento no hay tal abundancia de vilezas que puedan forjar sobre la persona de Mañara una historia semejante a la que ha trascendido, por ello pensamos que es la imaginación popular construida principalmente en torno a la inscripción quien ha encumbrado la leyenda.

Pero ¿qué fue aquello que originó la conversión de tan pecador caballero? En el esclarecimiento de este detalle tendrá lugar la conexión con nuestra tradición, es decir, con la visión del propio entierro. Tanto Lisardo como Mañara sufrieron ambos un repentino cambio en su conducta pecadora, y resulta entonces probable pensar que el motivo del súbito arrepentimiento de don Miguel de Mañara se buscara intuitivamente en esta otra tradición popular, identificándose así con Lisardo, leyenda pareja en su positiva doctrina y que gozaba entonces de gran notoriedad. Se debía explicar de alguna manera aquella repentina conversión, buscar explicación al hecho de que el pecador sevillano se transformara inesperadamente en un hombre de Dios; y advirtiendo tanto la contemporaneidad de ambos mitos como la correspondencia temática que se establece entre ellos, no era extraño que se originara una identificación bastante elemental entre los personajes, y todo ello a pesar de que Lozano no era un burlador. Si la conversión por parte de Mañara sabemos –por el libro de Juan de Cárdenas– que se debió a la muerte de su mujer, también advertimos que esta versión no se asentó entre la opinión popular, y ello como consecuencia de que entraríamos en una incongruencia muy simple: si en el pueblo ha germinado la leyenda del caballero sevillano como la de un vividor, cómo entonces admitir que su mudanza fue originada por la muerte de su *muy querida* esposa. La conexión entre las leyendas de Lisardo y Mañara resultaría, así pues, perfectamente admisible: Mañara sería el caballero disoluto e inmoral –de acuerdo a la inscripción en su tumba– que, de mane-

---

<sup>15</sup> *Ibidem*, p. 53.

<sup>16</sup> *Ibidem*, p. 119.

ra repentina, escucha la llamada de Dios y se convierte en un monje virtuoso que se dedica a ayudar a los pobres. La tradición de Lisardo influiría de esta suerte en la leyenda de Mañara aportándole un argumento básico en su concepción: rellenaría el hueco de su conversión inesperada. Es entonces cuando, contaminado por la historia de Lisardo –ayudado también por ese episodio previo en que cree contemplar su asesinato, presente en las dos relaciones– la transformación repentina estaría generada por un suceso de verdadero impacto: la visión del propio entierro con que el cielo le indica que si no endereza su vida se condenará en el infierno. De esta manera se ha buscado en una tradición cercana la causa directa del proceder repentino del caballero, supliendo así el posible vacío que existiera en el hecho de haber cambiado en una sola noche toda una vida. La razón por la cual dejara su existencia de maldades tiene ahora como excusa un acontecimiento realmente sugerente. A partir de entonces el episodio del entierro permanecerá unido a la leyenda del sevillano redimido, y muchas obras que recrean la vida de don Miguel de Mañara introducirán entre sus contingencias la visión terrible del propio funeral.<sup>17</sup>

El artífice primero que fusionó estas dos historias fue el autor francés Prosper Mérimée en la novela corta de 1834 *Las Ánimas del Purgatorio*<sup>18</sup>. En ella el protagonista se llamará don Juan de Marana, detalle interesante porque, aunque cambie ligeramente el apellido (Mañara-Marana), la referencia al noble sevillano es incuestionable; y asimismo por el hecho de utilizar el nombre de don Juan (en vez de don Miguel), con toda la carga significativa que ello conlleva desde una concepción literaria, viéndose –por endesbrayadas en el personaje las dotes de conquistador y burlador de mujeres propias del nuevo nombre heredado. Mérimée recrea su historia a partir del episodio impreso en *Solledades de la vida...* y su novela será un texto más dentro de los escritos que conforman la tradición del entierro: vemos así, nuevamente, la historia de amor entre galán y monja, o las preguntas habituales a los espectros que forman el cortejo. Asimismo posee características propias del *Bloque de Lozano* que muestra inequívocamente su clara ascendencia: por ejemplo son de nuevo las ánimas del purgatorio quienes rezan a favor del alma del héroe, volvemos a encontrar el desfallecimiento posterior, y asistimos también a un final positivo con la conversión del pecador. Además, y como apunte adicional, señalamos que de la misma manera que ocurriera con Lisardo en la obra de Lozano, aquellos mismos lances tienen también lugar en las calles de Salamanca. Pero existe sobre todo un detalle en la novela de Mérimée que es muestra directa de la presencia del mito de Mañara, y que, por consiguiente, no había aparecido hasta entonces en texto alguno de la tradición. Al final de la obra se hace referencia a una inscripción que el personaje mandó grabar en su tumba, tal cual se indica en el *Testamento del venerable caballero don*

---

<sup>17</sup> Incluso en la actualidad el episodio que estudiamos de la visión del entierro está presente en la tradición de don Miguel de Mañara. Prueba de ello lo tenemos en una guía turística sevillana *Conocer Sevilla*, en cuya página web ([www.artesacro.org/conocersevilla/templos/iglesias/sanjorge](http://www.artesacro.org/conocersevilla/templos/iglesias/sanjorge)) aparece la siguiente información escrita por José Alfonso Muriel:

*Justo enfrente de este monumento hay una lápida que narra un intento de asesinato confabulado contra Mañara. Parece ser que al final hay una confusión y muere otra persona. Cuando Mañara llega al lugar citado se encontró con la mortuoria que estaba sacando el cuerpo envuelto en una sábana. Preguntó de quién se trataba y le respondieron que el muerto era Don Miguel de Mañara.....a partir de entonces comienza Mañara a pensar que hay algo sobrenatural en todo esto.....*

<sup>18</sup> Prosper Mérimée, *Las Ánimas del Purgatorio, La Venus de Ille, Carmen, Lokis*, traducción de María Badiola Dorronsoro, Gredos, Madrid, 2003, pp. 35–111.

*Miguel de Mañara*: «En su lecho de muerte, pidió la gracia de que lo enterrasen en el umbral de la iglesia, para que todo el que entrara lo pisoteara. Quiso que en su tumba grabaran esta inscripción: Aquí yace el peor hombre que fue en el mundo.»<sup>19</sup>

Por todo ello, observamos que el propósito de Mérimée en 1834 fue el de escribir una nueva versión del estudiante Lisardo (muy conocido, como sabemos, desde el siglo XVI) añadiendo características del personaje real don Miguel de Mañara, cuya leyenda era muy popular en Sevilla. La carga argumentativa respondía nuevamente al *Bloque de Lozano*, desarrollándose una versión pareja al libro de *Soledades de la vida*... Y si el entramado del texto se ajustaba totalmente al esqueleto de la tradición del entierro, y no a la historia de Mañara –su presencia en esta leyenda sevillana se muestra sólo al final, en que se hacen referencias continuas a la vida religiosa del personaje– sin embargo el nombre dado al héroe se correspondía con el del sevillano y no con el del estudiante cordobés, consiguiendo con ello que la historia del entierro se adhiriera y articulara deliberadamente con las aventuras del fundador del Hospital de la Caridad (edificio del que se hace también mención al final del texto). Y todavía mayor será la identificación entre los dos personajes citados cuando en 1851 José Gutiérrez de la Vega publique en el *Semanario pintoresco español* un escrito titulado *Don Miguel de Mañara*<sup>20</sup>. En él se describe la vida disipada del joven noble sevillano y su súbita conversión, de nuevo producida tras presenciar la comitiva fúnebre. Sin embargo no hay aspecto alguno en la narración que haga referencia a la tradición del entierro salvo la visión de éste. Todo el escrito es una recreación casi exclusiva de la leyenda de Mañara, incluido por fin el nombre correcto del personaje, al que se le añade el cortejo fúnebre, como si definitivamente ya hubiese sido absorbido y formara parte inalterable de la misma. Lo que se describe en la historia son, principalmente, aspectos de la leyenda sevillana –la calle del Ataúd, la estocada en la cabeza, las palabras que escucha acerca de su presumible muerte, la fundación del Hospital de la Caridad– presentes todos ellos en la biografía escrita por el jesuita Cárdenas y en el testamento del propio Mañara. Así pues, mientras la novela de Mérimée era una versión más del personaje de Lisardo, el breve escrito de Gutiérrez de la Vega lo es de Mañara, pero en ambos el episodio culminante es la visión del entierro, confundiendo y conjuntando ambas historias.<sup>21</sup>

Pero en ese listado de títulos relacionados con el *Bloque de Lozano*, entendiendo con ello tanto las contingencias del personaje Lisardo como su consiguiente asociación con las aventuras de don Miguel de Mañara, hemos dejado sin señalar la leyenda en verso de José Zorrilla titulada *El capitán Montoya*<sup>22</sup> (1840), que vuelve a ser un claro exponente de esa mezcolanza y confusión presente entre las dos historias. Como ocurriera con la novela corta *Las Ánimas del Purgatorio* escrita en 1834, la composición de Zorrilla es un escrito que se ajusta a las características de la tradición del entierro, siguiendo el llama-

---

<sup>19</sup> *Ibidem*, p. 110

<sup>20</sup> José Gutiérrez de la Vega, «Don Miguel de Mañara», en *Semanario pintoresco español*, n.º 52, Madrid, 1851, pp. 410–412.

<sup>21</sup> El personaje de don Miguel de Mañara tendrá una amplia descendencia, ya presentando o no como causa de la conversión del héroe la visión terrible del sepelio. Muchas obras trataron la leyenda del caballero sevillano después de este último relato de Gutiérrez de la Vega. Daremos a continuación la lista de algunas obras que la han desarrollado en España: *Tradición sevillana*, Manuel Cano y Cueto; *Juan de Mañara*, Antonio y Manuel Machado; *Miguel de Mañara*, Manuel Fernández y González; *La conversión de Mañara*, Joaquín Dicenta.

<sup>22</sup> José Zorrilla, *Leyendas*, edición de Salvador García Castañeda, Cátedra, Madrid, 2000, pp. 158–210.

do *Bloque de Lozano*, pero a cuyo argumento sabido se incorporan toda una serie de rasgos específicos que responden directamente a la historia de don Miguel de Mañara, formando parte de esos escritos híbridos que tienen como modelo la citada obra de Mérimée, fuente primera de esa unión. La presencia de esta novela corta francesa en *El capitán Montoya* de José Zorrilla es muy considerable, y advertimos varios detalles exclusivos de *Las Ánimas del Purgatorio* incorporados por el autor de Valladolid en su leyenda:

- 1) El cambio de nombre del héroe una vez recuperado del desmayo; simbolizando que un nuevo hombre requiere una nueva identidad.
- 2) Provocación e insultos por parte de los familiares de las víctimas hacia el caballero una vez que éste abandona su vida frívola.<sup>23</sup>
- 3) La inscripción en la tumba; que Mérimée fue el primero en utilizar.

Pero si hemos señalado *El capitán Montoya* como un texto de especial interés en la tradición del entierro no es, sin embargo, por su carácter de híbrido –uno más de entre los muchos escritos que ya hemos referido–, sino por el paso previo que supone respecto a la inmortal obra de Zorrilla *Don Juan Tenorio* (1844). El propio autor citará en la Nota que prologaba esta leyenda para la edición de sus *Obras completas* (1884) que la obra no era más «que un embrión del *D. Juan*»<sup>24</sup>. Son muchos los aspectos comunes en que ambas composiciones concurren, ya sea el prototipo de donjuán o conquistador, ya la presencia de una monja seducida por el galán, ya la apuesta por parte del caballero de lograr seducir una religiosa; pero, sobre todo, observamos como una influencia más de la leyenda *El capitán Montoya* que en el drama de 1844 el burlador sevillano presencie también el cortejo de su propio funeral. Es así como el episodio terrible del simulacro macabro llega a formar parte del universo literario de don Juan Tenorio. En la parte II, acto III, escena II del drama de José Zorrilla, la figura pétrea de don Gonzalo informa al galán que las campanas que doblan a muerto son las de su expiración, debido a que fue matado por el capitán. Acto seguido don Juan ve pasar su entierro y escucha las oraciones fúnebres; sin embargo no preguntará a los miembros de la comitiva –los cuales tampoco serán descritos–, ni se acercará al cadáver para cerciorarse de que es él el fallecido. Su comportamiento es mucho más relajado, y a la escena no se le dedica una extensión semejante.

DON JUAN:	¿Y esos cantos funerales?
ESTATUA:	Los salmos penitenciales, que están cantando por ti.
DON JUAN:	¿Y aquel entierro que pasa?
ESTATUA:	Es el tuyo.
DON JUAN:	¡Muerto yo!
ESTATUA:	El capitán te mató a la puerta de tu casa. (Zorrilla, 1943: 1317) <sup>25</sup>

<sup>23</sup> En el apartado IX de la leyenda de Zorrilla *El capitán Montoya*, el padre de Diana insultará y humillará al capitán con el fin de provocarle y poder limpiar su honor. La misma situación se describe al final de la novela *Las ánimas del Purgatorio* de Mérimée, como también en la escena VI, jornada V de *Don Álvaro y la fuerza del sino* del Duque de Rivas. Para la relación citada entre esta escena presente en Mérimée y el Duque de Rivas consultar Juan Luis Alborg, en *Historia de la literatura española*, tomo IV, Gredos, Madrid, 1980, pp. 482–483

<sup>24</sup> José Zorrilla, *Obras completas I*, edición de Narciso Alonso Cortés, Librería Santarén, Valladolid, 1943, p. 2.203.

<sup>25</sup> *Ibidem*, II, p. 1.317.

De tal manera que la tradición del entierro, aparecida primeramente en el *Jardín de flores de curiosas* (1570) escrita por Antonio de Torquemada, no sólo va a contagiar e influenciar la leyenda de don Miguel de Mañara –a partir de la versión que de ella hiciera Cristóbal Lozano– sino que también acabará siendo una aventura más del galán sevillano don Juan Tenorio según la versión de José Zorrilla, la más popular de cuantas se han creado. Sin embargo el episodio no supone una piedra angular en *Don Juan Tenorio*, y a diferencia de los escritos que integran los bloques de Torquemada y Lozano, este incidente no es el más representativo del escrito, siendo que, a diferencia de los citados, la construcción del drama no se concibe alrededor de este suceso.

## BIBLIOGRAFÍA

- Cárdenas, J. de (1874): *Breve relación de la muerte, vida y virtudes del venerable caballero don Miguel de Mañara Vicentelo de Leca*. Sevilla: G. Álvarez y C<sup>o</sup> impresores.
- Duque de Rivas (1993): *Don Álvaro o La fuerza del sino*. Donald L. Shaw (ed.). Madrid: Castalia.
- Durán, A. (1945): *Romancero general o colección de romances castellanos anteriores al siglo XVIII*, tomo II. Madrid: Biblioteca de Autores Españoles.
- Entrambasaguas, J. de (1927): *El doctor don Cristóbal Lozano*. Madrid: Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos.
- Estepa, L. (1998): *La colección madrileña de romances de ciego ciego que perteneció a don Luis Úsoz y Río*. Madrid: Biblioteca Básica Madrileña.
- García Cadenas, D. (2006): *Dos leyendas tradicionales de José Zorrilla: El capitán Montoya y Margarita la Tornera*. Madrid: Tesis UAM.
- Gutiérrez de la Vega, J. (1851): «Don Miguel de Mañara». En *Semanario pintoresco español*, 52, 410–412.
- Lozano, C. (1998): *Soledades de la vida y desengaños del mundo*. Francisco Mendoza Díaz-Maroto (ed.). Albacete: Instituto de Estudios Albacetenses Don Juan Manuel.
- Merimée, P. (2003): *Las Ánimas del Purgatorio, La Venus de Ille, Carmen, Lokis*. María Badiola Dorronsoro (ed.). Madrid: Gredos.
- Torquemada, A. de (1994): *Obras completas*. Madrid: Biblioteca Castro-Turner.
- Zorrilla, J. (1943): *Obras completas*. Narciso Alonso Cortés (ed.). Valladolid: Librería Santarén.
- Zorrilla, J. (2000): *Leyendas*. Salvador García Castañeda (ed.). Madrid: Cátedra.



*LOZANOV BLOK V IZROČILU MOŽA,*  
KI PRISOSTVUJE LASTNEMU POGREBU:  
NJEGOV VPLIV NA ZGODBO O DON MIGUELU DE MAÑARI

Po zgledu knjige *Jardín de flores curiosas* (1570) Antonia de Torquemade je nastalo veliko del, ki so kot jedro uporabila eno od epizod – tisto o možu, ki prisostvuje svojemu pogrebu, in tako se je oblikovala tema z razvejeno prisotnostjo v španski književnosti. Med mnogimi besedili, ki so pozneje razvijala ta dogodek, izstopa *Soledades de la vida y desengaños del mundo* (1658), Cristóbal Lozane. Njegova različica priredi razplet izvirne epizode tako, da predstavi veliko bolj optimistično videnje božjega opozorila. V izvirnem Torquemadovem odlomku junaka požrejo mastifi, v Lozanovi zgodbi pa se mož poglubi vase in preostanek življenja povsem preda veri. Besedila, ki so sledila tej bolj spodbudni in pozitivni različici legende, se uvrščajo v t. i. Lozanov blok (*Bloque de Lozano*), medtem ko se prejšnja skupina imenuje Torquemadov blok (*Bloque de Torquemada*). Zaradi priljubljenosti nove priredbe, ki jo je vpeljal Lozano, članek analizira tudi vpliv te legende na pomembne like, kot sta Miguel de Mañara in don Juan Tenorio.



Alicia García Ruiz

Johns Hopkins University–Universidad de Barcelona

## CIVITAS MERETRIX: PALABRA Y MERCADO EN LA LOZANA ANDALUZA

«Se ve bien claro el íntimo parentesco que hay entre  
oficios y cómo la filosofía es en grande y buena parte  
lenocinio y cómo el lenocinio es también filosofía.»

Miguel de Unamuno, *Niebla*.

### 1. Preliminares: el retrato.

No es propósito de este trabajo efectuar una revisión de los avatares de la accidentada historia de la recepción crítica de *La Lozana andaluza*. Sin embargo, es sabido que *La Lozana andaluza* atraviesa hoy día un nuevo período de revalorización en el campo de los estudios literarios del Renacimiento español y este hecho hay que tenerlo en cuenta en un preciso sentido. Decir que una obra está siendo revalorizada se puede entender de dos maneras. En primer lugar, al modo usual, o sea, relacionando este hecho con los vaivenes del juicio estético y sus instituciones autorizadas, que se encargan de evaluar una noción tan resbaladiza como los *méritos* de un producto artístico. Pero ¿Qué significa también «revalorizar» una obra literaria? Esto nos lleva a la segunda manera de enfocar la cuestión.

En un sentido fuerte, revalorizar una obra significa proceder a una nueva fijación de su *valor*, o sea, de su valor como producto cultural en el campo literario. En nuestro caso, *La Lozana andaluza*, ha pasado de una posición marginal y residual a un estatus prestigioso merced a la actividad crítica. Pero ¿Quién es la crítica literaria? La respuesta es: una instancia social que valora, *asigna valor* y, por lo tanto, sanciona *lo que vale* la obra<sup>1</sup>.

Esta es, precisamente, la clave en la que el presente trabajo opera: pretendiendo observar los vaivenes de la fijación de valor de ciertos productos en ciertos mercados. Valorar una obra como *La Lozana andaluza* exige efectuar justamente este salto metacrítico que, en nuestro caso, acaba por formar parte de la obra misma. El resultado es la toma de conciencia de que una obra debe ser también *historizada* en el sentido de atender al desarrollo de su historia de recepción, a la sedimentación de sucesivas capas de trabajo crítico sobre ella, a veces incluso contrapuesto. Atenderemos a la historia de la crítica del mérito –como valor– de *Lozana* y a los problemas críticos que tal historia, a su vez, suscita.

Esta investigación no intenta tomar partido en tales conjuntos de posiciones y problemas, sino situarse, más bien, en una *tierra de nadie* entre ellos, intentando hacer emerger precisamente su condición de posibilidad: el espacio teórico, que es un espacio siempre en liza. Nuestro trabajo se concentra en la observación del espacio crítico por antonomasia y que no es sino aquel que da forma a las condiciones de posibilidad teórica donde nace el

---

<sup>1</sup> Para una detallada discusión del debate desde Menéndez Pelayo, ver Damiani (1974), pp. 21–24. Resulta también de utilidad, Goytisolo, Juan (1977): «Notas sobre la Lozana Andaluza». En: *Disidencias*. Seix Barral: Barcelona, y Checa, Jorge (2002): «Perspectiva y profundidad textual en el *Retrato de la Lozana andaluza*». En: *Revista de Estudios Hispánicos*, 36.

valor o donde se dice la diferencia misma: donde se construyen los distintos niveles posibles de efectos éticos o donde se debate el supuesto realismo de la obra. Trata de situarse, por tanto, allí donde se ve el juego crítico mismo como juego.

Como es sabido, el juego literario consistente en representar el propio acto de escribir se desarrolla extraordinariamente a partir de la novela sentimental del siglo XV. Un episodio esencial en este desarrollo es la composición de la *Cárcel de amor* de Diego de San Pedro, una fuente de la que bebe *La Lozana andaluza* y cuyo autor, Francisco Delicado, editó. La influencia de *Cárcel de amor* es evidente en la condición lozanesca de artefacto literario metaficcional y autoconsciente, que inserta al narrador como personaje más de la peripecia. En este juego representacional, tan propio de la modernidad, se hace especialmente importante una consecuencia no siempre evidente a la crítica: el hecho de que se trata de un juego de lectura que se define por una toma de distancia y en el que, por lo tanto, se abre el espacio para una nueva experiencia ética o, mejor aún, para la *eticidad como experiencia*. Lo ético no estaría definido, tanto o no sólo, como *contenido* sino como una experiencia de lectura compleja. Se trataría, en consecuencia, de una moralidad que, en caso de existir, se apuesta y se juega como cualquier otro valor, partiendo de o pidiendo un *crédito* por parte del lector.

En virtud del proceso de escritura, se despliega en *La Lozana andaluza* un juego en el que el contenido moral se gana o se pierde en el seno de un texto en movimiento, esto es, de un *texto-proceso*. Un texto definido como texto-proceso se podría caracterizar como un sistema de posiciones de autor y lector que articulan los discursos como jugadas, tanto diegética como extradiegeticamente, de modo que éstas aparecerían como jugadas-crédito, como desarrollaremos más adelante. El autor (en este caso Francisco Delicado y no el autor-personaje que aparece en el texto) posee un *sentido del juego*, consciente e inconsciente, por el que conoce qué estrategias retóricas, en un campo de posiciones y recursos en liza, pueden llegar a funcionar como mimesis con intención moralizante o qué es lo que la sociedad de la época considera como escandaloso. Su propósito, no obstante, y esta es nuestra tesis principal, es ensanchar ese marco ensanchando las fronteras de la ficción.

El acto mismo de *hacer ver* lo escandaloso a menudo implica su paralelo, es decir, enseñar. Así la función central de la *Lozana* no parece consistir en una intención moralizante de tipo caracteriológico clásico. Delicado no se limita a la ejemplaridad ofreciendo un antimodelo moral, el personaje de Lozana, para escándalo público –*indocti discant...*– sino que por encima de ello se podría adivinar la presencia de una metafunción con efecto ético dejada al juicio del lector. Esto la convertiría en una operación más sutil del sentido de lo moral: un proceso abierto, como ya se ha dicho, en el que el papel que tiene la experiencia de lectura como configuradora del sentido es decisivo.

Si el contenido de moralidad y la experiencia ética en *La Lozana andaluza* no se efectúa en un espacio donde todo se visualice, esto es, plenamente coherente con el estilo escritural. Lo ético, como en general todo sentido en esta obra, se hace aquí *industria*, se regatea, se oculta a la vista directa y, por ello mismo, se refina adoptando la forma de un juego de significados latentes y manifiestos. Lo que se está buscando, podría decirse, es un nuevo tipo de lector –actor y coautor a la vez– que es, en definitiva, un nuevo sujeto discursivo, capaz de destilar el veneno o la medicina de la escritura, como posteriormente sucederá con la debatida ejemplaridad de las *Novelas ejemplares* cervantinas<sup>2</sup>. El encanto

---

<sup>2</sup> Para un desarrollo de la cuestión que ha inspirado en buena medida este trabajo, véase la introducción de Harry Sieber a las *Novelas ejemplares* de Miguel de Cervantes en Madrid: Cátedra, 1980.

paradójico de una obra tan cruda y a la vez refinada como *La Lozana andaluza* es el de *no dejar ver* y, a la vez, el de *hacer ver* a voluntad puesto que se muestra así la eticidad misma implícita en leer considerando el acto de lectura como toma de consciencia de la propia operación de representación, de *retrato*. Leer vendría a *mostrar* el acto mismo de la exhibición consistente en hacer aparecer o desaparecer elementos de juicio a voluntad y, por tanto, despertando la cautela del lector que ha de proceder a un trabajo crítico de desciframiento de la intencionalidad que nunca puede ser cerrado. Desde el punto de vista anecdótico de la obra esta es, precisamente, una de las más tempranas y salaces lecciones que aprende la Lozana de su tía, en el Mamotreto III, cuando se les está aproximando Diomedes<sup>3</sup>:

Porque, como dicen: *amuestra a tu marido el copo, mas no del todo*. Y de esta manera él dará de sí, y veremos qué quiere hacer.

La vieja tía de Lozana sabe, y así lo hace saber a su sobrina, que la palabra y la acción se juegan como estrategia y como seducción en las que mostrar el sentido directo –y el sexo– en su explícita desnudez, es causa segura de un coste de oportunidad, o sea, de dejar de ganar lo que un comportamiento más astuto y taimado podría haber obtenido como beneficio si se hubiera adelantado a la jugada ajena. No es, por tanto, de pornografía –como dijo Menéndez Pidal– de lo que se trata y lo que se juega en la Lozana sino de lascivia, de deseo.

En su primer encuentro con Diomedes, Lozana rehúsa las alambicadas fórmulas del amor cortés. El cortesano y galante cacareo de Diomedes es atajado por Lozana con un salvaje y divertido *me tocó en la teta izquierda* que anuncia su futura agudeza. Para este personaje femenino lo esencial no es retardar retóricamente el placer del negocio e intercambio libidinal, sino más bien *jugar ese juego en casa*, esto es, elevar el rédito del deseo a través de una dilación pero que sea de acuerdo con sus propias reglas. Esta demora no responde a las remilgadas normas del amor cortés porque precisamente lo interesante es que Lozana los realiza desafiando las fórmulas establecidas por clases sociales más elevadas. Lozana no desea imitarlos ni tratar de promocionarse *en un juego que no es el suyo*, o sea, cuyos códigos de clase no controla. Lozana es una buena tahúr, pero lo es sobre todo porque lee muy bien y evalúa sus posibilidades en el terreno de juego. Esta evaluación la determina a acometer una apropiación simbólica distinta, que juega con otro tipo de codificación, sin seguir las fórmulas impuestas por el mercado lingüístico-libidinal a gentes que ocupan en él posiciones económicas y de prestigio muy lejanas a la suya. Sería absurdo que una mujer humilde, pero extremadamente ingeniosa y *savante* del *savoir vivre* como la Lozana, tratara de expresarse como si fuese una doncella de clase alta y estuviera jugándose el mismo capital: la consabida virginidad. Lozana no es virgen, como pronto se encarga de desmentir Rampín en su primer encuentro, en el dinámico Mamotreto XIV: «Anda señora, que no tenés vos ojo de estar virgen». Pero no es ese el capital con el que jugará.

Lozana no inventa, en definitiva, el mercado del deseo ni puede cambiar su capital de partida, pero ensaya nuevas jugadas para abrirse camino en él dentro de sus posibilidades de acción, objetivamente ya dadas. Y así, durante toda la novela, se abre paso en mercados y reglas que ella no ha inventado, pero en las que aprende a navegar para sobre-

---

<sup>3</sup> Cito por la edición de Allaire de *La Lozana andaluza* de Francisco Delicado, Madrid, Taurus, 1983.

vivir, adaptando sus jugadas a las mejores condiciones que va encontrando. De este modo, genera por su propia acción una modificación paulatina de su posición en el espacio social, a través de su trabajo lingüístico.

Sin embargo, Ese dedica todo el libro sólo a mostrar? Más bien, lo importante no parece ser tanto ver de un golpe de vista como disfrutar del desvelamiento –Eo habría que decir ocultamiento?– progresivo que permite el lenguaje, como ya advierte el mismo autor, en su *argumento*:

Porque solamente gozará de este retrato, quien todo lo leyere<sup>4</sup>. En otras palabras, quien sepa ver el retrato, sin *vérselo* todo.

Esto nos conduce a un tipo de cuestiones que se relacionan con el problema del realismo de la obra –sobre el que planea siempre la amenaza de cierto tipo de moralidad censuradora–. El acto sexual y el acto textual no pueden ser así más opuestos y a la vez especulares sobre la base de esta estilización moral y representacional. La crudeza del acto sexual se nos deja ver pero también, en realidad, lo que se nos deja ver es más bien un *entrever* a través de un marco, de un retrato, de una ventana. La ventana de una representación. La Lozana es un retrato, con la particularidad de ser un retrato hecho con palabras<sup>5</sup> que es así un cuadro en constante movimiento<sup>6</sup> que deambulan por marcos cambiantes, en los que tienen que procurarse su sustento y su placer a cambio de una astucia adaptativa. Al contemplar –al mirar por esa ventana indiscreta– las peripecias de los personajes, el fresco de esa vida hormigueante, el lector está «pecando», en efecto, con el autor, pero no de cualquier manera. Lo hace en una jocunda e irreverente comunión, disfrutando de los pecados más colectivos y a la vez más secretos, más íntimos: los de la lengua.

Con ello, también está, sin embargo, «salvándose» con el autor, en una curiosa y refinada hermandad o modo paradójico de *salvación* mundana: salvarse del tedio y de la vulgaridad gratuita a base de obtener, como ya se ha dicho, un *crédito*. Hay una salvación mundana en trascender la lectura literal, la moralidad chata, la experiencia de adhesión acrítica a un mundo que valora de antemano, que sanciona autoritariamente comportamientos y situaciones sin negociación y sin juego: el lector *se salva a través del pecado mismo*, al acceder a un nuevo tipo de moralidad más elaborada, más introspectiva pero también más públicamente lúdica. En definitiva, una moralidad más comprensiva en el doble sentido hermenéutico y cotidiano del término. La moral del que ha hecho y contempla, actor y observador, viejo pecador, sabe extraer, finalmente, el sentido moral de lo que supone observar al ser humano en la integridad de sus pasiones. Ello no es posible sin la literatura, sin el arte de contar una historia, y esto es justamente lo que hace Delicado.

<sup>4</sup> Viene a la mente la última línea del Libro I del *Asno de Oro*, de Apuleyo, una de las fuentes de La Lozana, que realiza similar llamada al papel activo de un lector con destreza, que logre así disfrutar del texto: *Lector intende, laetaberis*.

<sup>5</sup> V. Wardropper, B. W. (1953): «La novela como retrato: el arte de Francisco Delicado». En: *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 7, pp. 475–88.

<sup>6</sup> En la parte V de su *Historia del Renacimiento Italiano*, titulada *El descubrimiento del mundo y del hombre*, Burckhardt insiste en esta nueva sensibilidad, de marcado carácter urbano, hacia la vida en movimiento, de la que indudablemente participa el dinamismo de la Lozana – como parte de un nuevo proyecto de comprensión integral del hombre en todas sus facetas, las más sublimes y las más abyectas, cuya formulación más elevada vendrá de la mano de la nueva dignidad paradigmática asignada al ser humano, entre otros, por Pico. Burckhardt, J. (1958): *The civilization of the Renaissance in Italy*; Vol. II. New York: Harper and Row, p. 438.

Esta nueva experiencia ética que es posible gracias a su codificación en un universo discursivo abierto por el *uso placentero* de la palabra, es decisiva en la Lozana y en la tradición metaficcional en la que ésta se inserta. Se trata del alumbramiento de *un nuevo tipo de experiencia jugada y hecha realidad en el espacio de un texto*, tanto en sus registros más sublimes como en los más descarnados. Semejante mezcla de lo abyecto y lo elevado, es, como se sabe, un rasgo característico de la sociedad cortesana italiana del Renacimiento. La representación de la sensualidad forma parte misma del proceso de refinamiento espiritual renacentista, así como de la dilatación del universo de experiencias morales. La experiencia de lo moral se ensancha y enriquece merced a las nuevas dimensiones y perspectivas del espacio representativo textual, tal como señala Burckardt<sup>7</sup>, que debe hacer sitio a un mayor conocimiento del ser humano y *su repertorio de razones*, al que acompaña un reconocimiento paralelo del doble carácter, angélico y carnal, de los impulsos y pasiones humanas, de su condición intermediaria siempre por definir.

El retrato en movimiento es el *medio natural-artificial*, también intermediario, donde realizar esta problematización, un movimiento del texto dentro y fuera de sí mismo. Patricia Simons ha formulado una clave interpretativa del retrato renacentista que nos resulta especialmente útil en este contexto, aunque sus observaciones se refieran al retrato pictórico. Simons señala que el acto interpretativo implicado en el hecho de hacer un retrato es el rasgo central de dicha actividad de retratar, o sea, de *hacer ver y no dejar ver*, que es lo mismo que enmarcar. El hecho social del retrato se vincula con procesos de formación de identidades sociales que no son representaciones transparentes y que no deben ser comprendidas en un modo de referencia clásica (quién fue tal o cual retratado/a), sino en relación con problemas de *agencia* histórica (cómo fue representado/a). Problemas, por tanto, que apuntan no solo al retrato, o al ser humano retratado, sino a la posición desde la cual se realiza el retrato<sup>8</sup>. Tal como se ha sugerido líneas arriba, este hecho abre la puerta a una nueva forma de realismo, que no se moviliza sólo en la obra sino sobre todo en la relación interpretativa entre la obra y su lector o espectador.

La obra hace posible de este modo la articulación de un espacio representacional donde la aparente disyunción entre la referencia externa del texto o su inmanencia queda intermitentemente suspendida. Ambas opciones se presentan como desarrollos parciales del verdadero problema en juego: la realidad del propio artefacto textual como un espacio paradójico del que se entra y se sale<sup>9</sup>. El espacio textual se recorre así, por un lado, en el propio devenir-proceso del acontecimiento de lectura, un proceso del que el texto mismo es autoconsciente. Pero también, por otro lado, se recorre este camino de entrada y salida en el sentido de la condición simultánea de producto y proceso, de mercancía y mercado que tiene el texto.

## 2. Mercado y ciudad de Dios: castigos ejemplares

La metáfora central de *La lozana andaluza* aparece en el carácter de *fijación de un mercado*. Este mercado es algo que se da dentro y fuera del texto: por un lado está la Roma ficticia y por otro la Roma real de Lozana en el plano de las operaciones de referencia,

---

<sup>7</sup> Burckhardt, J. *op. cit.*, pp. 433–434.

<sup>8</sup> Simons, Patricia (1995): «Portraiture, Portrayal and Idealization». En: *Language and Images of Renaissance Italy*: Oxford: Clarendon Press.

<sup>9</sup> Checa, Jorge (2002): «Perspectiva y profundidad textual en el *Retrato de la Lozana Andaluza*». En: *Revista de Estudios Hispánicos*, 36, 2.

un gran mercado urbano. A estos dos niveles se une uno más: el mercado de la lengua donde la misma se inserta, que en ese preciso momento se está empezando a fijar, pues hace poco Nebrija ha publicado su *Gramática* y Delicado es un alumno de Nebrija.

Como señala Claude Allaire<sup>10</sup> *La lozana andaluza* se basa en una estructura lingüística tramada sobre un constante juego de paronimias y desplazamientos de sentido. Nuestro trabajo crítico intenta ser coherente con tal rasgo medular de la obra, proponiéndose para ello activar el parentesco etimológico entre los términos *mercado* y *meretriz*. Es sabido que ambas palabras comparten en su origen griego el mismo prefijo *mer*, que los emparenta como actividades relacionadas con el hecho de comprar y vender. Comprar y vender, mercantilizar, se vinculan en una situación en la que la flexibilidad del mercado lingüístico es paralela al mercado de los cuerpos y del placer, apareciendo todo ello en el marco de una floreciente vida urbana. La íntima unión que en el plano discursivo vincula mercados y meretrices en esta obra puede leerse así como construcción ficcional de la formación del mercado en tanto metáfora rectora de la cosmopolita vida urbana renacentista y de la ambivalente valoración que ello merecía a ojos de un español del XVI como Delicado.

De acuerdo con lo anterior, en las próximas líneas nos dedicaremos a contemplar en *La lozana andaluza* una función que se propone como nodo explicativo central de la obra: un uso literario de la lengua como transcodificación subversiva de discursos relativos a la moral y al poder. Los dos elementos que se hacen entrar en juego para articular esta transcodificación, la lengua y la prostitución, se insertan en una nueva matriz ideológica que es la realidad del mercado y su eclosión de sistemas simbólicos que vinculan signos, cuerpos y mercancías. Junto a esta nueva realidad de orden secular se va a efectuar una representación de la discusión política entre fuentes de poder de carácter humano o divino que se disputan los beneficios materiales del mercado y que, como se sabe, está en la base del enfrentamiento entre Imperio y Papado en los acontecimientos del Saco de Roma<sup>11</sup>.

La nueva realidad del mercado va a permitir una modificación en los valores y las sensibilidades hacia los procesos socioeconómicos y hacia los procesos sociosemióticos, en el seno de una nueva conciencia lingüística que une poética e historia en el cauce de una cierta filosofía de la historia y de la acción humana. La realidad de la organización de ambas instancias, prostitución-mercado y lengua-mercado se efectuará precisamente a partir de la integración de un sistema de mercancía en un sistema de signos, con constantes entradas y salidas entre uno y otro. En la obra se desencadena una progresión ilimitada de intercambios corporales y lingüísticos en un régimen de significación que los subsume y los hace obedecer a la nueva lógica mercantil que se halla en germen.

Esta realidad del mercado se efectúa en varios niveles que quedan problematizados en el texto de diversas maneras. En primer lugar, en un plano de análisis de la obra de tipo infraestructural, ésta se revelaría como construcción de relaciones discursivas referidas a una eclosión históricamente datable de relaciones económicas en la Europa de la época. En segundo lugar, en el nivel del signo y los actos de habla, tal eclosión de relaciones económicas sería paralela en *La Lozana* a la conciencia en relación con el fenómeno de

---

<sup>10</sup> Allaire, Claude (1980): Introducción a la edición de *La Lozana andaluza* de Francisco Delicado. Madrid: Taurus, 1983. Del mismo autor, *Sémantique et littérature. Le «Retrato de la Lozana Andaluza» de Francisco Delicado*. Grenoble: Ministère des Universités.

<sup>11</sup> Delumeau, Jean (1957): *Vie économique et sociale de Rome dans la seconde moitié du XVI<sup>e</sup> siècle*. Paris: Boccard, p. 223 y ss.



la polisemia. Finalmente, en tercer lugar, a partir de esas fuerzas dinamizadoras socioculturales cabría hablar de una nueva relación epistemológica con la narrativa histórica y la moral en un contexto de creciente secularización y de conflicto de interpretaciones. Un lugar de especial importancia para ilustrar el conflicto de interpretaciones es, sin duda, como ya se ha dicho, la narrativa historiográfica del Saco de Roma. *La Lozana* hace uso consciente y conspicuo de símbolos bíblicos en lo que podría parecer una narrativa tradicional basada en el esquema agustiniano de culpa y redención, pero en la obra, ciertamente, no se procede a una condena incondicional y absoluta de la ciudad como harían moralistas tales como Alfonso de Valdés. El tratamiento literario de tales acontecimientos que acomete Delicado es mucho más complejo, como veremos, y en buena medida supone una subversión de estas narrativas apocalípticas.

La figura del castigo bíblico está presente así como tópico y como forma narrativa, pero al mismo tiempo se representa una relativización de las causas de la corrupción moral de la ciudad, que no siguen un recorrido unidireccional e inequívocamente moralizante. El autor, sin duda alguna, se encuadra en las narrativas del Saco de Roma realizadas bajo el orbe del poder imperial, pero su tratamiento del tema es muy diferente del de una historiografía providencialista y una narración de corte épico. La historia que *La Lozana* cuenta, en un doble sentido ficcional e historiográfico –como *story* y *history*– es una visión secularizada de la historia como suma de acciones humanas, aunque haga uso, no obstante, de símbolos bíblicos como movilizados de impulsos de un inconsciente colectivo.

En el seno de esta historia colectiva se intercalan así microhistorias personales, nombres propios, donde los personajes de clase alta y baja se entremezclan en un hormigueante cuadro humano construido en una forma satírica y cuyo resultado dista de ser mero vocero del Emperador Carlos V. Es, desde luego, una *danza de la muerte* –que se lleva a todos al final de la obra, menos a los que se salvan en una barca del diluvio– pero también *una danza de la vida*. De lo que se trataría en la obra es de mostrar algo evidente: para que haya una danza de la muerte también ha debido haber antes una danza de la vida y que eso es, precisamente, parte de la naturaleza humana, es decir, un cúmulo hormigueante de necesidades y pasiones que pueden ser mostradas en toda su riqueza y complejidad. La obra trata de presentar un retrato o cuadro, que tiene una intención realista de «lo que es sin que nadie añada ni quite nada» pero que a la vez tiene conciencia de ser representación el autor dice querer «mezclar natura con bemoles». Se comunica la complejidad de lo real sucedido a través de una representación que ha de comenzar por mostrar su premisa oculta: expresar que tal relato es, de partida, dudoso, aunque se oculte en un retrato que finge ser fiel reproducción de lo natural.

En estas condiciones, la estrategia de subversión consiste ni más ni menos que en contar una historia, pero *contando toda la historia*, es decir, incluyendo los detalles más escabrosos. La historia no es otra que lo que sucedido a gente real, los habitantes de Roma, de los que llegamos a saber por el narrador *quiénes son*, sus nombres y procedencias, ese principio de individuación que se niega a las clases bajas en toda narración épica. El nombre propio no se reserva aquí al héroe o al rey; la propia Lozana anhela hacerse un nombre, individualizarse y ser recordada en ese espacio anónimo de intercambios. Más que la representación de una subjetividad privada el retrato literario es, de este modo, un acto de enunciación en un dispositivo cultural. Un aparato ideológico más que una unidad estética construida sobre una verdad de tipo referencial.

Esta batalla entre anonimato y nombre, entre posición e identidad, esta lucha entre denominaciones se condensa en *La lozana andaluza* en la doble figura de Babel y Babi-

lonia. Hay una Babel lingüística y hay una Babilonia como gran Prostituta. Y, también, hay un mapa geopolítico en la rivalidad entre poderes, terreno y espiritual, corona y papado y un nuevo mapa moral de Roma hecho de material narrativo elaborado a partir de la experiencia personal: una cartografía del deseo. Roma, que puesta al revés, como dice el autor, es Amor.

Delicado procede mediante una argumentación articulada en imágenes, un retrato que va desde lo colectivo a lo individual, problematizando la relación entre esas dos dimensiones, que es justamente lo que problematiza el lenguaje mismo. En esta argumentación por imágenes el retrato acaba por revelarnos un Mercado, que es un juego y unos jugadores. Los jugadores serán un mercader (el autor), una jugadora que se juega a sí misma y a su palabra como mercancía (la Lozana) y una ciudad (Roma). Todos son, a su manera, prostitutas, todos se explican a sí mismos y son el escenario, a la vez, de su explicación.

### 3. Mercaderes de palabras

La presencia de los mercaderes es un rasgo fundamental en *La Lozana andaluza*. A este respecto, debe recordarse que la figura de Hermes entre los filólogos de la época es un topos cultural con una larga tradición representativa tanto visual como literaria. Hermes es el Dios del comercio y de la Filología. El dios del que la palabra «hermenéutica» se deriva. Hermes, dios de los poetas y los cruces de camino, del comercio y hasta de la misma historia como curso de acontecimientos siempre en tránsito, es el cultivador del trato y de las traducciones, de las interacciones de la palabra, del comercio entre los dioses y los hombres. Resulta esencial tomar en cuenta el nombre romano de esta divinidad, Mercurio, como intermediario, como agente de tercería. Mercurio se relaciona etimológicamente, asimismo, con nuestros términos centrales: mercados y meretrices, formando nuestra tríada conceptual. De la cambiante relación, trato o comercio entre dioses y hombres, entre divino y humano, entre sagrado y profano, entre espiritualidad y carnalidad, entre la letra y el espíritu de la letra, trata, sin duda, la historia contada por Delicado, la historia de seres humanos contada por ellos mismos, que pugnan por adueñarse de la palabra, por tomarla.

Comencemos, pues, por la figura del tratante, del mercader. El texto está lleno de mercaderes. Diomedes, el amado de Lozana es, como no podía ser de otro modo, un mercader. El nombre de Dio-me-des, como señala Allaigre, indica ya un juego de palabras nada casual en la época. Los códigos cortesanos de la enunciación de tópicos amorosos, que ya habían comenzado siglos antes con los trovadores un camino de progresiva sofisticación, eran códigos configurados para la elaboración discursiva de la experiencia sensual en las clases altas. Lo interesante es que en buena medida a través de estos códigos se produce una secularización del mundo mediante una creciente deificación del amor. La sacralización de lo profano aparece como el movimiento polarizador requerido por la satírica representación de la profanidad de lo sagrado. De ahí que se muestren curas y a la curia como pecadores. Se hace ver en el retrato literario la mundanidad que rige la vida de los supuestos ministros de Dios, presentados como mercaderes con una mercancía no fungible: bulas y bulos, promesas y embelecos. La situación de venalidad de los asuntos eclesiásticos no puede ser mejor satirizada por el *status questionis* que comunica a Lozana la prostituta Salamanquina:

Ellos a joder y nosotras a comer. El despachar de las buldas lo pagará todo, o qualque minuta. Ya sabes, Lozana, cómo vienen los dos mil ducados del abadía, los mil son míos y el resto poco a poco.<sup>12</sup>

El potencial subversivo contenido en la elevación del amor a la categoría de deidad es enorme: se encuentra en directa contraposición al mundo de la cristiandad de la época, que tolera mal este regreso a la antigüedad en el culto profano de sus deidades, sobre todo en la forma de ese neoplatonismo cultivador de la sabiduría hermética, de la lectura de los signos, que tomó en el contexto italiano. El tópico literario del amor como deidad actúa como poderoso subversor de la moral presente en fuentes como Agustín o Boecio, en las que se descarta el amor humano como vía de salvación. Ese amor divinizado se remonta a *La Celestina*, a la que Delicado intenta emular. El amor obsesivo que se profesan Melibebea y en Calisto, también parodia al estilo cortés y a la tradición del *amor hereos*. El amor representado como Dios, desplazando a la representación del amor a Dios o del amor de Dios, *caritas* cristiana, contiene de este modo la semilla sediciosa de una secularización en el mismo triángulo trinitario que une el Deseo, la veneración a Dios y la pertenencia a la Iglesia. Conforme se va desplazando este deseo a una forma de elaboración discursiva secularizada, no sublimada en la erotomanía celestial, no es extraño que acabe por caer en el extremo opuesto y se represente, nada casualmente, a la Iglesia como la Ramera de Babilón, como una madre transformada en prostituta.

Y de los mercaderes pasamos a las meretrices. Donde el monopolio divino de la idea de Dios cae, también lo hace la Sagrada Familia. Un escandaloso rasgo de Lozana, que posiblemente haya desencadenado más de una *dies irae* crítica como la de Menéndez Pelayo, procede del hecho mismo de que nada le importan los hijos que tiene con Diomedes y, si acaso repara en ellos, los contempla *mercantilizados*, esto es, como recurso bancario. Su sexualidad desvinculada de la función reproductora transgrede la *Sagrada Familia* y la concepción transitiva del placer como generador de hijos del Cuerpo Místico de la Iglesia. También resulta un singularísimo adelanto a su tiempo la descarnada presentación de la familia como unidad de producción que se efectúa en *La Lozana*. Aun no siendo consciente el autor de su potencial subversivo en este punto lo cierto es que está realizando aquí la desestratificación del deseo y de la reproducción como ámbitos diferentes, cuando no directamente enfrentados. El amor divino, la *spe unitatis* metafísica, es fragmentado, privatizado, transmutado en amor humano y, a la postre, en deseo sexual.

La condena del placer más allá de su función reproductora sexual y social es brutalmente subvertida así por Lozana, al enunciar que lo que le enloquece, lo que la apremia es su caro amador y el placer que le produce<sup>13</sup>.

Ella señoreaba y pensaba que jamás le había de faltar lo que al presente tenía y, mirando su lozanía, no estimaba a nadie en su ser y pensó que, en tener hijos de su amador Diomedes, había de ser banco perpetuo para no faltar a su fantasía y triunfo, y que aquello no le faltaría en ningún momento.

Unas líneas más adelante, en el mismo Mamotreto IV dice la propia Lozana:

---

<sup>12</sup> *La Lozana andaluza*, edición citada, Mamotreto XXXIII, pág. 181.

<sup>13</sup> *La Lozana andaluza*, edición citada, Mamotreto IV, p. 89.

Mi señor, yo iré de muy buena voluntad donde vos, mi señor, me mandáredes; que no pienso en hijos, ni en otra cosa que dé fin a mi esperanza, sino en vos, que sois aquella.

La forma que correspondería a una historia de prostitutas no puede ser, en buena lógica, una forma que trabaje en pos de un orden total, de la esperanza de una unidad, en la cual el *destino* y el *carácter* de un personaje devengan una trama indistinguible –y gracias al cual, así, todo carácter pueda ser juzgado a la luz de una ley inmutable, la moral–. Parece más plausible pensar que ha de tratarse de una forma en cierto modo «prostituta» ella misma. En otras palabras, una forma caracterizada por la libertad y la no fijación definitiva del sentido y en la que la relativización moral se despliegue a partir de la polisemia. El derecho, así como la preceptiva moral y estética clásicas, están basados en la definición y en el desarrollo de tipologías. Ahora bien, las tipologías no podrían mostrar lo vivo más allá de la Vida como concepto moral<sup>14</sup>, es decir, aquello que se agita más allá del ideal moral, de la definición. Y el mundo que quiere mostrar y muestra *La Lozana andaluza* es un mundo real, histórico, contingente, azaroso, que está sometido a la contradicción, a la paradoja, al interés. En tal forma prostituta, el juego es la estructura que más corresponde a su relativismo moral y semántico. El acto sexual y el acto comunicativo se entrecruzan lúdicamente y no podía ser sino una forma dialogada el espacio textual que diera tal polifonía a la novela, pues el diálogo es la manera en la que el conflicto de interpretaciones toma una dimensión estructural significativa en su propia forma.

### 3. El mercado de la Palabra y sus estructuras de trabajo

Una idea clave que nos servirá para terminar de estructurar la figura de un mercado de la palabra se debe al lingüista italiano Ferruccio Rossi Landi. La idea central en las teorías lingüísticas de Rossi Landi resulta decisiva en este contexto: se trata del carácter objetivo –y *objetivable*– del lenguaje, es decir, una consideración del lenguaje como *hecho objetivo*. Las palabras, en tanto unidades de lenguaje, son productos de un trabajo lingüístico; usamos estos productos como materiales y como herramientas en el curso de trabajos lingüísticos con los que producimos mensajes.

El lenguaje tiene así un carácter social puesto que emerge, como la conciencia, de las necesidades, en el seno de una necesaria relación de unos hombres con otros. Esto no equivale a darlas por sentado, sino precisamente a verlas como *algo instituido a través de un proceso*, el proceso de instituir estas relaciones. Un punto esencial señalado por esta perspectiva es así que el lenguaje y los lenguajes tienen lugar dentro de una *dialéctica de satisfacción de necesidades*, es decir, en el interior de un proceso de institución de trabajo y de producción de relaciones. Por lo tanto, las palabras son necesariamente *objetivaciones* de tales necesidades. La palabra entra en estructuras de trabajo cada vez más amplificadas y el valor de cambio de una palabra procede de su entrada en relación con otras palabras.

Las ideas sociológicas de Pierre Bourdieu complementan las tesis lingüísticas de Rossi Landi en el sentido de que los intercambios lingüísticos expresan para Bourdieu también *relaciones de poder*. La teoría que da forma a la aproximación de Bourdieu al

---

<sup>14</sup> En la ontología e imaginario moral medievales, no toda vida es digna de tal nombre, sino que hay una cadena de cualificación progresiva entre existencia, vida y humanidad: de la mera existencia de la planta o la piedra se asciende a la vida meramente animal, dominada por los impulsos y finalmente aparece la vida humana caracterizada por el deseo de la unidad con Dios a través de la práctica de la virtud.

lenguaje es una *teoría general de las prácticas*. En ella se describen los intercambios lingüísticos cotidianos como *situaciones* en las que se producen encuentros entre agentes dotados de competencias y recursos socialmente estructurados. No importa cuán particulares puedan parecer, en ellos hay huellas de la estructura social que expresan y que ayudan a reproducir.

El mundo social es un espacio multidimensional en el que los discursos reciben su valor y su sentido en relación con un mercado, caracterizado por una específica ley de formación de precios. El valor de un discurso depende de la relación de poder que se establece entre las competencias lingüísticas –entendidas como capacidades de producción– y su capacidad de apropiación y apreciación. Depende, pues, de la capacidad de los agentes para imponer en tales intercambios sus criterios de apreciación, los más favorables a sus propios productos. Una importante dimensión del ejercicio del poder es, por tanto, adquirir capacidad para influir sobre las leyes de formación de precios, tal como vemos hacer constantemente a Lozana, desde su posición ficticia dentro de un mercado ficticio –pero real, a su manera– que es el de la Roma literaria del autor. También es eso mismo lo que vemos hacer a Delicado, dentro de su posición en un mercado real: el de la lengua. La palabra en la Lozana está pues en funcionamiento constante dentro de estructuras complejas de trabajo.

Nebrija, de quien Delicado es discípulo, se jactaba nada menos que de lo que podríamos decir que es ser un mercader o capitalista del mercado lingüístico «que yo fue el primero que *abrí tienda* de la lengua latina...»<sup>15</sup> La filiación con Nebrija es evidente en esta declaración del personaje Sagáeso, así como la posición del autor-prostituta haciéndose cargo de los dominios «inferiores» o infiernos de la lengua:

Esso que está escrito no creo que lo leyese ningún pueta sino vos, que sabéis lo que está en las honduras, y Lebrixa, lo que está en las alturas exçeto lo que estaba escrito en la fuerte Peña de Martos, y no alcanzó a saber el nombre de la çibdad que fue allí edificada por Hércules, sacrificando al dios Marte, y de allí le quedó el nombre de Martos, a Marte fortíssimo. Es esta peña hecha como un huevo, que ni tiene principio ni fin, ni tiene medio, como el planeta, que se le atribuye estar en medio del cielo y señorear la tierra.<sup>16</sup>

La dualidad se establece para transgredirla: una cosa son las «cuestiones de alturas» y otras las «pecata minuta» de los seres de carne y hueso que por el mundo vagan. Y, de este modo, la dualidad entre Mercados y meretrices se hace solidaria de la existente entre Babeles y babilonias. Que Roma sea a la vez el gran mercado de la palabra y del sexo, así como la lengua es el gran mercado y la palabra la jugada, es una figuración genial lograda por Delicado que desagrega y multiplica constantemente los niveles de lectura del texto. El mercado resulta retratado como un espacio poroso creado por el poder de la palabra, en el que son constantes las entradas y salidas del mismo, las jugadas como actos de habla, que sirven a los individuos para conseguir más capital en el mercado y, progresivamente, transformarlo.

*Quien hace la regla, hace la trampa*, dice el aforismo. Y con esa trampa es precisamente con lo que Delicado *salva* a Lozana, a sí mismo y al lector. En *La Lozana anda-*

<sup>15</sup> Citado en Francisco Rico, *Nebrija frente a los bárbaros*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 1979, p. 99.

<sup>16</sup> Mamotreto LIII.

luza, «hacer la trampa» significa muchas cosas. Significa, por lo pronto, una escritura des-lenguada, una desregulación. Se procede a la puesta en marcha de una *desregulación regulada* del uso de la lengua, o sea, solidaria de la constitución de un mercado que parece funcionar autónomamente y que, de algún modo, para funcionar, como bien advierte Bourdieu en su teoría de las prácticas, *no ha de parecerlo*. Para no parecer un mercado, pero poder funcionar como tal, ha de borrar precisamente las huellas de su condición de mercado y hacerse ideológica, *naturalizarse*. Qué mejor modo, pues, de naturalización que presentar una historia como ficciones que no parecen tales y que encubren así la ficción más radical. La ficción más radical sería simplemente que el mercado sea una ficción.

Se desregula el placer de leer, un placer compartido por el autor y del lector, pero se regula un mercado en formación: el de la lengua. El propio autor que declara des-lenguado, mal-hablado a su personaje, la Lozana, está señalándose, en un mismo gesto, como origen de la norma y la trampa, el paradigma y la desviación. Ese es el movimiento donde se gesta el poder de la palabra. En tales condiciones comunicativas, caracterizadas por la regulación desregulada –la trampa– o de desregulación regulada –la norma–, el salvoconducto para moverse por la vida social empieza a ser, para los diferentes agentes lingüísticos implicados en la obra, el ingenio y la doblez como recurso social, el de la conversión de la palabra en diferentes tipos de capital: simbólico, económico, sexual. Delicado muestra cómo la palabra se va insertando, como ya hemos dicho, en estructuras de trabajo cada vez más amplias y se convierte en un mediador universal, en dinero mismo. El dinero es, a su manera, palabra –un «pagaré», un «crédito»– y la palabra, como se ve en toda la obra, obra la alquimia de convertirse en dinero, cuando se acompaña de un pago en especie, en cuerpo –vender cuerpos, sanar cuerpos–.

#### 4. Jugadores y jugadas

Las estructuras de trabajo de la palabra se disparan en *La Lozana andaluza*: incluyen desde la palabrería curandera hasta la adivinación. Al entrar en tales estructuras de trabajo la palabra tiene que empezar a autonomizarse, como el dinero, y a tomar sus propias formas de conversión, su fijación de valor en el mercado semiótico-social-económico. Esto es lo que sucede justamente en *La Lozana*. Lozana, en el mamotreto XI dice: «Con palabras prestadas me han pagado. Dios les dé mal año». La expresión «prestadas» se usa para designar una palabra adulterada. El término «adulterada» aquí no se entiende como la palabra mal empleada en un mero sentido gramatical, sino una palabra *mal empleada en el mercado de la palabra*, mercado que funciona con ciertos créditos. No se debe adulterar lo más adulterable de todo, pero también lo más sagrado: el dinero, la palabra. La palabra, prostituta ella misma, tiene un código de honor entre prostitutas, entre gentes cuya supervivencia depende, pues, del valor del recurso preciado de su cuerpo y su palabra. Hay, así, una especie de código de honor entre ellas, cuando se niegan a servir a los que no las pagan, a los que abusan de ellas. Las prostitutas rechazan a los maledicentes, a los de «mala lengua» y mal pagar, tal como declara Lozana en el Mamotreto XXIV:

Señor, no busco a vos, ni os he menester, que tenéis mala lengua vos y todos los d'essa casa, que parece que os preciáis en dezir mal de cuantas passan. Pensá que sois tenidos por maldizientes, que ya no se ossa passar por esta calle por vuestras malsinerías, que a todas queréis pasar por la maldita, reprochando quanto llevan ençima, y todos vossotros no sois para servir a una, sino a usança de putería, el dinero en la una mano y en la otra el tú m'entiendes, y oxalá fuese ansí. Cada uno de vosotros piensa tener un duque en el

cuerpo, y por eso no hay puta que os quiera servir ni oír. Pensá cuánta fatiga passo con ellas cuando quiero hazer que os sirvan, que mill vezes soy estada por dar con la carga en tierra y no oso por no venir en vuestras lenguas.

Tal como sucede en los mamotretos VII y VIII, en una situación de mercadeo basado en una absoluta teatralidad picaresca, el valor de la palabra no se puede entender en los códigos altos del honor –dar mi palabra–, sino de un modo muy distinto. El desprestigio sobreviene no por mentir, sino por ser pillado en falta frente a los que mienten, en descubrir el juego –precisamente por jugarlo mal– de la pintoresca cofradía de charlatanes. Se castiga no la mentira sino la falta de habilidad en mentir. Baste a modo de ejemplo la prueba de la verdad a la que, en los mamotretos citados, someten las comadres a una recién llegada Lozana. Las comadres piensan que si Lozana es, como dice, de Córdoba, sabrá preparar unas coceduras al estilo cordobés, pues de Córdoba, al parecer, todo el mundo tenía un pariente, *demasiados para ser verdad*: La mentira, pues, se saca con el mismo principio del que está hecha, el hablar:

Beatriz.– Dexemos hablar a Teresa de Córdoba, que ella es burlona y se lo sacará.

Teresa.– Mirá en qué estáis. Digamos que queremos torcer hormigos o hazer alcuzcuçu, y si los sabe torcer, ahí veremos si es *de nobis*, y si los tuerçe con agua o con azeite.

Beatriz.– Viváis vos, que más sabéis que todas. No hay peor cosa que confesa nesçia [...]

Lozana.– Señoras, Een qué habláis, por mi vida?

Teresa.– En que para mañana querríamos hazer unos hormigos torçidos.

Lozana.– EY tenéis culantro verde? Pues dexá hazer a quien de un puño de buen harina y tanto hazeite, si lo tenéis bueno, os hará una almofía llena, que no los olvidéis aunque muráis.

Beatriz.– Prima, ansí gozéis, que no son de perder. Toda cosa es bueno probar, cuanto más pues que es de tan buena maestra que, como dizen, «la que las sabe las tañe». (Por tu vida, que es *de nostris*.) Señora, sentáos y dezínos vuestra fortuna cómo os ha corrido por allá por Levante.

En esta situación en la que la mercadería de la palabra es, a la vez, la moneda, el proceso y la estructura, en ese pequeño pero infinitesimal mundo de la vida en el que se agita la novela no podía suceder de otro modo: ellos son mercaderes y ellas prostitutas. Recuérdese de nuevo la profesión de Diomedes, el primer amante de Lozana: mercader y que el marido de Teresa es cambiador, cambista:

Dezíme, señoras mías, Eois casadas?

Beatriz.– Señora, sí.

Lozana.– EY vuestros maridos, en qué entienden?

Teresa.– El mío es cambiador, y el de mi prima lençero, y el de esa señora que está cabo vos es borzeguero.

En esta escena, todos los personajes manipulan mercaderías: unos comercian con dinero, otros con telas y prendas íntimas –lencero–, otros con el calzado típicamente morisco, el borceguf. Profesiones liberales que en la cultura de la época eran también sospechosas de cierto deshonor, en el caso del cambiador por razones evidentes, en el del lencero por el campo semántico a que suelen estar asociadas las labores relacionadas con la ropa –por ejemplo, planchar o lavar como sinónimos de prostitución– y, como muestra la evolución

semántica del término lienzo hacia lencería, tratar con el material del que se hacen prendas íntimas. Finalmente, el borceguinero también sería sospechoso además del origen morisco de la prenda atendiendo a la referencia de una pragmática del término que se hace en el Covarrubias, un dicho que relaciona la reversibilidad de esta prenda con la poca firmeza en la decisión o la excesiva adaptabilidad, cualidad esta que en el consorte de una prostituta no sería extraño encontrar asociado en el pensamiento popular.

Hay, en definitiva, un próspero y variado mercado y eso es lo que desea Lozana que le muestre Rampín, en el mamotreto XIII.

Lozana.— Pues eso quiero yo que me mostréis. En Córdoba se haze los jueves, si bien me recuerdo:

Jueves, era jueves,  
día de mercado,  
convidió Hernando  
los comendadores.

¿Cómo se inserta uno en el mercado?, se pregunta Lozana. Y la respuesta que obtiene precisamente, es de nuevo *por el poder la palabra*, mediante el ensalmo que proclama Lozana en el mamotreto XVI. En este mamotreto, Rampín advierte a Lozana que si el judío Trigo no escucha la palabra «oro» como inicio de parlamento alguno no se parará a prestar atención a Lozana, pues los judíos —«jodíos», como también los apela Delicado, en un grueso juego de palabras sexual— tienen tal palabra, dice, por buen agáero. Lozana toma nota y despliega su estrategia exclamando ante Trigo: «No es oro lo que oro vale», con lo que se despierta el interés de Trigo. El oro llama al oro, pero para ello han de comprarse los medios necesarios para efectuar tal llamada. Dichos medios valen oro, pero no son oro. Sin embargo, pueden serlo más adelante, mostrándose de nuevo la alquimia de la palabra-cuerpo-dinero: el lenguaje es una piedra filosofal en el mercado de la palabra, que convierte en oro lo que toca. Las palabras se convierten en dinero. Al final del mamotreto, el judío Trigo presta su capital inicial a Lozana para su negocio: un catre y una casa.

Y de este modo se va viendo que en tal mercado las prostitutas son, a su vez, también *profesionales liberales* que también quieren «abrir su tienda», como Nebrija quería abrir la suya. A través de la descripción de los medios productivos de las prostitutas se nos abre la descripción de sus diferentes posiciones en un espacio social, en el mercado, en función de que posean o estos medios de producción. El espacio social es representado en un espacio textual como un espacio de poder.

Una cuestión fundamental que descubrimos a través de esta representación es que la prostitución no es esa actividad que la moral engloba en un mismo constructo indiferenciado: hay diferentes tipos de prostitutas y la diferencia se marca precisamente en función de la posesión de los medios de producción: casa y catre. Asimismo, también se marca lingüísticamente en un diferencial semántico relativo a los términos con los que se ha de hablar de prostitutas, tal como explica el Valijero a Lozana. Así, en el mamotreto XX asistimos a una auténtica lección de pragmática del mercado de la prostitución y de sus correspondientes léxicos: el Valijero corrige la torpeza de Lozana de considerar a todas las mujeres que comercian con su cuerpo como putas, sin ejercer distinción. Mediante la perorata que suelta el Valijero a Lozana mientras se encuentran en la cama, descubrimos una genuina *sociología de la profesión*, incluyendo desde la referencia a las prostitutas



más humildes hasta las que, una vez enriquecidas, se hacen pasar por alta cuna. Por un lado «todas son prostitutas», pero por otro, tal como matiza el Valijero, «unas son putas y otras cortesanas». Es un espacio semántico que juega con toda una gama de matices según convenga. En suma, Roma por entero es un burdel, pero hay que saber distinguir las posiciones para no meter la pata y jugar el juego con destreza.

Para empezar, el Valijero no habla de *amancebadas*, como lo hace Lozana, sino de *cortesanas*. Este es el campo de posiciones que ocupan:

Lozana.– Dígame, señor: y todas éstas, ¿cómo viven y de qué?

Valijero.– Yo's diré, señora: tienen sus modos y maneras, que sacan a cada uno lo dulce y lo amargo. Las que son ricas, les falta qué esponder y qué guardar. Y las medianas tienen uno apostado que mantiene la tela, y otras que tienen dos, el uno paga y el otro no escota. Y quien tiene tres, el uno paga la casa y el otro la viste y el otro haze la despensa y ella labra (...) Y esto causan tres extremos que toman cuando son novicias, y es que no quieren casa si no es grande y pintada de fuera, y como vienen, luego se mudan los nombres con cognombres altivos y de grand sonido, como son, la Esquivela, la Cesarina, la Imperia, la Delfina, la Flaminia, la Borbona, la Lutreca, la Franquilana, la Pantasilea, la Mayorina, la Tabordana, la Pandolfá, la Dorotea, la Orificia, la Oropesa, la Semidama y Doña Tal, y Doña Andriana, y ansí discurren mostrando por sus apellidos el precio de su labor; la tercera, que por no ser sin reputa, no abren público a los que tienen por officio andar a pie.

A través de su ingenio y de la posesión de medios de producción Lozana llega a cumplir, *intertextualmente*, el sueño emancipatorio que expusiera ya la prostituta Areúsa en su famoso parlamento del noveno acto de *La Celestina*, esto es, alcanzar la condición de «profesional liberal» –lo que no podría, tal vez, dejar de verse como uno más de esos arabescos para «superar a la Celestina» que traza Delicado en su obra.

Dentro de ese gran mercado, Lozana se consume como toda una profesional de la más liberal de las artes: la de la palabra. El arte de la palabra que, a partir del vacío, nunca mejor dicho, crea toda una vida, obras y posesiones materiales, una especie de profano *fiat lux*. En el mamotreto XXIV encontramos una descripción de todos los actos de habla que ejerce Lozana a través de su palabra en acción: remediar, prometer, certificar, jurar, pero sin perdonar a nadie el interés. Hablando, con el poder de su palabra tanto como de su cuerpo, Lozana labra en el espacio creado por la palabra su propia ética, su propio *ethos* a partir de la fusión creadora de obras y palabras, de la chispa que prende en la hoguera de un mercado y permite la alquimia de la palabra en obra:

COMPAÑERO.– No, sino que tiene ésta la mejor vida de muger que sea en Roma. Esta Loçana es sagaz y ha bien mirado todo lo que passan las mugeres en esta tierra, que son sujetas a tres cosas: a la pinsión de la casa y a la gola y al mal que después les viene de Nápoles. Por tanto, se ayudan cuando pueden con ingenio, y por esto quiere ésta ser libre. Y no era venida cuando sabía toda Roma y cada cosa por estenso. Sacaba dechados de cada muger y hombre, y quería saber su vivir, y cómo y en qué manera, de modo que agora se va por casas de cortessanas, y tiene tal labia que sabe quién es el tal que viene allí, y cada uno nombra por su nombre, y no hay señor que no desee echarse con ella por una vez. Y ella tiene su cassa por sí, y cuanto le dan lo envía a su casa con un moço que tiene, siempre se le pega a él y a ella lo mal alçado, de modo que se saben remediar. Y ésta haze embaxadas y mete en su cassa mucho almazén, y sábele dar la maña, y siempre

es llamada señora Loçana, y a todos responde y a todos promete y çertifica, y haze que tengan esperança, aunque no la haya. Pero tien'esto: que quiere ser ella primero referendada, y no perdona su interés a ninguno, y si no queda contenta, luego los moteja de míseros y bien criados, y todo lo echa en burlas.

No hay mayor figura del poder de la palabra que el ensalmo, el poder de la curación por la palabra. Se sabe que la Roma de la época era sumamente receptiva a la aparición de personajes que se decían capaces de curar, en el marco general de este desorbitado poder de la palabra.

La explicación que da en todo momento Delicado de los poderes de Lozana no puede ser de otro orden que la que cabe imaginar en el contexto secular de un mercado: una explicación materialista y desmitificadora. Aquí la única magia que hay es la de los crédulos que *dan crédito*, que se dejan embaucar por la astuta Lozana. Leemos así, en el Mamotreto XVII, cómo Rampín hace propaganda de la efectividad del vademécum oral de su ama:

RAMPÍN.– Ansí me iré hasta casa que me ensalme.

AUTOR.– EQué ensalme te dirá?

RAMPÍN.– El del mal francorum.

Unas páginas más adelante, en el Mamotreto XXVI, lo dice la propia Lozana de sí y del «crédito» que en el doble sentido le rinden sus «medicinas» de lengua:

LOÇANA.– ¡Mirá qué gana tenéis de saber y aprender! ¡Cómo no miraríades como hago yo? Que estas quieren graçia y la melezina ha de estar en la lengua, y aunque no sepáis nada, habéis de fingir que sabéis y conoçéis para que ganéis algo, como hago yo, que en dezir que Avicena fue de mi tierra, dan crédito a mis melezinas.

En síntesis, la alquimia a la que nos estamos refiriendo constantemente, en relación con la conversión de palabras en acciones y viceversa no puede ser mejor resumida que por boca del mismo autor, a través del personaje de un Amigo, en el Mamotreto XXX, al señalar que en Lozana «todo su hecho es palabras»:

AMIGO.– Digo's que no quiero, que bien sabe ella, si pierde, no pagar, y si gana, hazer pagar, que ya me lo han dicho más de cuatro que solían venir allí; y siempre quiere porqueta y berengenas, que un julio le di el otro día para ellas, y nunca me convidó a la pimentada que me dixo. Todo su hecho es palabras y hamamuxerías.

También todo el hecho de los lingáistas son palabras. El programa lingüístico-político-económico superpuesto en el proyecto de Nebrija, de «desarraigar la barbaria de los ombres de nuestra nación» exigía, como se sabe, la necesidad de fijar un canon, de autores recomendables y de autores nefandos, ese canon de bárbaros al que alude el título del libro de Francisco Rico, *Nebrija contra los bárbaros*.

Una de las vertientes de tal proyecto que nos interesa recordar aquí es el proyecto que Nebrija se propone, con inspiración en la obra de Valla, de iniciar la filología bíblica, aprovechando la presencia rabínica en España, a fin de realizar una exégesis que, a la luz del rigor filológico, revelara sentidos latentes en los textos sagrados que habrían sido empolvados por el peso de los hábitos interpretativos oscurantistas y filológicamente mal

orientados, consumando así una auténtica labor de limpiar, fijar y dar esplendor, a fin de restituir la integridad perdida de los textos. Si nos interesa especialmente traerlo a colación es con motivo del tratamiento que realiza del Mamotreto<sup>17</sup>. En su trabajo crítico filológico, Nebrija ataca con especial virulencia la forma del *macmotretus* como una de las «fuentes infames» que hay que combatir. No resulta descabellado pensar que la elección de la forma del mamotreto pudiera no ser en absoluto casual en un gramático alumno de Nebrija como Delicado. Podría tratarse de un modo de consignar una historia tan escatológica en el doble sentido del término como *La Lozana andaluza*, o sea, narrar la vida de Lozana en el lugar donde le corresponde frente a las «alturas» de los gramáticos: en el fecundo *estiércol* filológico.

Para un alumno de Nebrija el ejercicio escritural del mamotreto era terreno sembrado de bárbaros frailes medievales, portadores de nula *sutilitas* y peores conocimientos filológicos<sup>18</sup>. Lozana, la prostituta, es salvajemente divertida, vulgar pero, a su modo, *sui generis*, es también refinada, una sorprendente flor crecida en el estiércol que sabe cómo extraer todo el valor posible de la palabra y cómo hacerla, en efecto, vivir y dar placer. Un suculento placer contra los *modistae* de todo pelaje habría sido, entonces, para Delicado retorcer, como se dedica a hacer en toda la obra, los significados de los refranes y dichos depositarios de un supuesto «sentido común» moralizante que siempre es puesto en duda, en liza. Una moralidad jugada en una chanza que guarda cierto aire de familia con la que encontraremos, andando el tiempo, en el Sancho quijotesco, personaje cuya fineza moral va desarrollándose precisamente en paralelo al progresivo abandono del uso disparado y disparatado de un enojoso hablar con términos prestados, con toscas morales adheridas y, en definitiva, con ese terco convencimiento en el sentido común que le es propio a la grey.

En definitiva, con el mercado de la palabra y de la lectura se abren economías subversivas del deseo que se revelan, ante todo, contra el anclaje del sentido. El retrato no es ya ni sólo un retrato realista por un sentido imitativo sino sobre todo porque es un *retrato de la realidad del lenguaje*, que se basa en su apariencia de naturalización de la asociación libre como asociación «natural» entre palabras y cosas.

El retrato de una prostituta es el retrato de una prostitución lingüística, de un comprar y vender, comerciar en economías libidinosas. La libido es en *La Lozana andaluza* vivida ante todo como ardor inmoderado, una pasión inmoderada por la lengua, por la asociación, por el tráfico controladamente descontrolado de cuerpos y sentidos, y también por una conversión del deseo en capital, en beneficio. La domesticación se hace así un plegarse de los bemoles a la naturaleza para ponerla en su favor, como el barco que aguarda y escoge el mejor viento para navegar. Hay un cierto conjunto de *realia* que no se da por sentado sino que en una estrategia de asombrosa modernidad, está siempre por definir, por ser elaborado, modelado y manipulado a través de la palabra.

Pero también, finalmente, el retrato de una prostituta es la confesión de un viejo pecador, la confesión de que todo ha sido un juego, de que todo es un juego. El juego no es

<sup>17</sup> Rico, Francisco (1979): *Nebrija frente a los bárbaros*. Salamanca: Universidad de Salamanca, pp. 66–75.

<sup>18</sup> Dice así Rico, *ibidem*, «El mammotrectus, así, no se encarnó sólo en un «magíster» estafalario y en un acólito del demonio: Rabelais le pone cuerpo de simio [...] La fantasía aplicada a remedar el sílabo de hipotéticos comentaristas nos depara ahí, con incitante polisemia, una cifra admirable del pliego de cargos humanistas contra los bárbaros, personificados por Rabelais en una barahúnda de *modistae* caprichosos, prolijos, sin tino, fútiles o, sencillamente, estúpidos».

el *opus*, la obra, acabada, perfilada definitivamente en el tiempo, sino el incierto carácter del texto-proceso, del Retrato, de la cadena interpretativa.

Mas no siendo obra sino retrato, cada día queda facultad para borrar y tomar a perfilarlo, segund lo que cada uno mejor verá.

Según el diccionario de la Real Academia, *Retrato* es 1. «Pintura o efigie principalmente de una persona», 2. «Descripción de la figura o carácter, o sea, de las cualidades físicas o morales de una persona», 3. «Aquello que se asemeja mucho a una persona o cosa», 4. Derecho: «retracto». Este último, el «retracto», de modo genérico, se define como el Derecho que compete a ciertas personas para quedarse, por el tanto de su precio, con la cosa vendida a otro.

¿Trata el autor, por medio del sentido encriptado en su tiempo-obra, de comprarnos lo que vendió? ¿o tuvo que vender?

Considerando el verbo latino *retractare*, del cual el español «retractarse» procede, vemos que significa «Revocar expresamente lo que se ha dicho, desdecirse de ello». Cabe preguntarse si este arrepentimiento forma parte de la escenificación de la venta misma, de la obra que Delicado nos ha vendido a cambio de un crédito.

*Retrato, retraer, retroyectada, retroceder, retrospección* todas son palabras que comparten un mismo campo semántico, omnipresentes en La Lozana. Campo relacionado con el recuerdo y la recuperación, con la pérdida y el encuentro en el tiempo. Dice Delicado en la introducción a su obra:

[...] que quise retraer muchas cosas retraiendo una, y retraxe lo que vi que se debía retraer [...]

Todos los artífices que en este mundo trabajan dessean que sus obras sean más perfectas que ningunas otras que jamás fuessen. Y véese mejor esto en los pintores que no en otros artífices, porque quando hazen un retrato procuran sacallo del natural, e a esto se esfuerçan, y no solamente se contentan de mirarlo e cotejarlo, mas quieren que sea mirado por los transeúntes e çircunstantes, y cada uno dize su parescer, mas ninguno toma el pinzel y emienda, salvo el pintor que oye y vee la razón de cada uno, y assí emienda, cotejando también lo que vee más que lo que oye; lo que muchos artífices no pueden hazer, porque después de haber cortado la materia y dádole forma, no pueden sin pérdida emendar.

El recuerdo, Delicado lo sabe, no puede, sin pérdida, enmendar. El recuerdo es construcción vulnerable, proceso mutable de sentido, de manera que con cada enmienda hay una pérdida de lo que en realidad sucedió, pero, también, un añadido, un nuevo nivel de verdad. El recuerdo tiene esa «eternidad vulnerable de las fotografías» de la que alguna vez habló Federico García Lorca. Exactamente como la historia. Y ahora, como sentencia Delicado, «Fenezca la historia compuesta en retrato». Es el turno, en el juego, de otro lector.

## BIBLIOGRAFÍA

- Allaigre, Claude (1980): *Sémantique et littérature. Le «Retrato de la Lozana Andaluza» de Francisco Delicado*. Grenoble: Ministère des Universités.
- Allaigre, Claude (1983): Introducción a su edición de Francisco Delicado: *La Lozana andaluza*. Madrid: Taurus.
- Burckhardt, Jakob (1958): *The civilization of the Renaissance in Italy*, vol. II. New York: Harper and Row.
- Cervantes y Saavedra, Miguel de (ed. Harry Sieber, 1980): *Novelas ejemplares*. Madrid: Cátedra.
- Checa, Jorge (2002): «Perspectiva y profundidad textual en el Retrato de la Lozana Andaluza». En: *Revista de Estudios Hispánicos*, 36, 2.
- Francisco Delicado (ed. Claude Alleigre, 1983): *La Lozana andaluza*. Madrid: Taurus.
- Delumeau, Jean (1957): *Vie économique et sociale de Rome dans la seconde moitié du XVIe siècle*. Paris: Boccard.
- Goytisoló, Juan (1977): «Notas sobre la Lozana Andaluza». En: *Disidencias*, Seix Barral, Barcelona.
- Rico, Francisco (1979): *Nebrija frente a los bárbaros*. Salamanca: Universidad de Salamanca.
- Simons, Patricia (1995): «Portraiture, Portrayal and Idealization». En: *Language and Images of Renaissance Italy*. Oxford: Clarendon Press.
- Wardropper, Bruce W. (1953): «La novela como retrato: el arte de Francisco Delicado». En: *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 7.

### CIVITAS MERETRIX:

#### BESEDA IN TRGOVANJE V DELU LOZANA ANDALUZA

Članek zastavlja vprašanje o realizmu v delu *Lozana andaluza* v novi smeri. Po avtoričinem mnenju je ta realizem bolj pogojen z resničnostjo kot bralsko izkušnjo kakor z resničnostjo kot referentom. Vsenavzoča značilnost, zaradi katere je to delo presenetljivo sodobno, je samodoločitev kot sredstvo za spodbuditev značilno moderne kritične presoje, ki temelji na problematiziranju najmanjših pogojev možnosti reprezentacije določenega lika in vodi v novo etično izkušnjo. Pogoj možnosti takšnega načina branja je navsezadnje desreguliranje-reguliranje jezika, ki ustvarja značilno merkantilno verigo semiotičnih transformacij. Pod metaforo trgovanja – s telesi, denarjem in besedami –, ki se upripoveduje v delu, delujejo pojavi desregulacije in dislokacije pomena, ki omogočajo samodoločitev dela kot produkta resničnega trga: trga španskega jezika, lepe ali grde govornice, ki se je začela ustaljevati v tistem času.



## FRAGMENTACIÓN Y DESCONFIANZA DEL AYER: ESTRATEGIAS PARA RELEER EL PASADO EN DOS NOVELAS ARGENTINAS CONTEMPORÁNEAS

*No hay otro tiempo que el ahora, este ápice  
Del ya será y del fue, de aquel instante  
En que la gota cae en la clepsidra.  
El ilusorio ayer es un recinto  
De figuras inmóviles de cera  
O de reminiscencias literarias  
Que el tiempo irá perdiendo en sus espejos.*  
Jorge Luis Borges, «El pasado».

### Introito

Durante las últimas décadas, se ha escrito una enorme cantidad de textos críticos académicos<sup>1</sup> dedicados al estudio de la novela histórica -o «nueva novela histórica», en términos de Seymour Menton (1996)-, un género que pródigamente se viene produciendo en Latinoamérica, aproximadamente desde mediados del siglo XX. Proponer un panóptico de este ingente fenómeno escriturario, tanto de la producción literaria como de la concomitante producción crítica, es una tarea monumental que escapa a los intereses más acotados de este trabajo. En realidad, en nuestro abordaje nos interesa rescatar sólo una de las características, reiterada en diferentes textos exponentes de este género, que resulta especialmente relevante en el corpus de análisis que proponemos. Nos referimos a la reconstrucción desmitificadora de la historia, como una perspectiva iterativa dentro de las estrategias discursivas de estas novelas, y su consustancial percepción, muchas veces cifrada, del presente.

Estos nuevos planteos, donde la historia se evalúa, ante todo, como reconstrucción escrita -parcial y estratégica- de acontecimientos pasados, derrumbando las tardías ilusiones objetivistas que había instaurado el paradigma positivista decimonónico, tienen sus orígenes en las redefiniciones epistemológicas que instauró el giro lingüístico,<sup>2</sup> en el ámbito de las ciencias sociales, a mediados del siglo XX. En este sentido, podemos afirmar que mediante la escritura de las novelas históricas la literatura recupera discusiones comunes de la agenda de las ciencias sociales -provenientes de esferas tan disímiles como la historia o la etnografía-, para generar sus propias revisiones del pasado, naturalmente desde las múltiples potencialidades y la particular densidad hermenéutica que permite la escritura literaria.

¿Cómo releer, entonces, la historia?; ¿Desde qué perspectiva encuadrar una aproximación al pasado, ya no arqueológica -tal como había intentado, en gran medida, la no-

---

<sup>1</sup> Sería imposible mencionar la innumerable cantidad de estos trabajos, seleccionamos sólo algunos de los textos más significativos: Seymour Menton (1993), Noé Jitrik (1993), María Cristina Pons (1996, 2000), Tulio Halperín Donghi (1998) y el número especial de *Revista Iberoamericana* (2005).

<sup>2</sup> Para este punto consultar Elías Palti (1998).

vela histórica decimonónica de cuño romántico y, también, algunas líneas del siglo XX-<sup>3</sup> sino doblemente significativa -en tanto reconstrucción del pasado e interpretación de los sentidos de nuestro presente-?; ¿Con qué herramientas discursivas operativizar las estrategias que permiten recomponer una versión significativa del ayer?, son algunos de los interrogantes comunes que subyacen en la elaboración literaria de las dos novelas de autores argentinos que nos proponemos analizar en este artículo. En el caso de *La mujer en cuestión* (2003), de María Teresa Andruetto, la elección del policial, desde una óptica distanciada y crítica, constituye la trama discursiva estratégica para implementar una lectura de la historia argentina reciente; mientras que en Andrés Rivera, *Esto por ahora* (2005) funda una interpretación, en mosaico, de gran parte de la historia argentina del siglo XX, dislocada por la enunciación deliberadamente fragmentaria del relato. Aunque con asunciones diferentes, ambos textos se hermanan en el convencimiento apesadumbrado y escéptico sobre un pasado moldeado por acciones equivocadas, hasta cierto punto inexplicables, cuyas consecuencias abruma las perspectivas de nuestro presente.

### Primera alternativa: el policial revisitado

*El mayor inconveniente que a este informante se le presenta es el reconocimiento de que una persona es en realidad muchas.*

María Teresa Andruetto, *La mujer en cuestión*, p. 31.

La novela *La mujer en cuestión*<sup>4</sup> conjuga dos características, de manera imbricada, que resultan determinantes para encauzar las significaciones globales del relato de Andruetto. En primer lugar, y como anticipáramos, el texto recupera un conjunto de rasgos distintivos del género policial, haciendo especial hincapié en una lectura de los mismos que no rehuye las posibilidades escriturarias que brindan la parodia y el pastiche.<sup>5</sup> En este sentido, la existencia de un misterio por resolver y la actuación de un investigador que, a lo largo de la narración, intenta acercarse a la verdad, constituyen los elementos medulares más evidentes de la recuperación de la intriga prototípica del policial.<sup>6</sup> Ahora bien, indagados con mayor detalle, estos elementos no pueden ocultar redefiniciones, nuevas vueltas de tuerca sobre el género, que dan cuenta de una deconstrucción de los modos tradicionales de organización de la trama policial (en sus dos vertientes: clásica y negra).

En el caso del misterio por resolver, verdadero motor de las acciones, especie de cosmos incuestionable alrededor del cual orbitan los personajes y las situaciones del relato, la particularidad que asume en esta novela radica ante todo en su carácter de indefinición. He aquí un primer rasgo paródico. Tanto en el policial clásico como en el de vertiente

<sup>3</sup> En relación con estas modalidades, dentro de la novela histórica, resulta ineludible la lectura canónica que ha propuesto Georg Luckacs (1977), sobre todo a partir de una revisión de las novelas históricas de Walter Scott.

<sup>4</sup> Este texto de María Teresa Andruetto ganó el Premio Régimen de Fomento a la Producción Literaria Nacional y Estímulo a la Industria Editorial del Fondo Nacional de las Artes de Argentina, para el año 2002, en el rubro novela. El jurado estuvo integrado por Mario Goloboff, María Rosa Lojo y Juan Martini.

<sup>5</sup> Para estas formas de intertextualidad seguimos las consideraciones clásicas postuladas por Gérard Genette (1989).

<sup>6</sup> Remitimos a algunas relecturas recientes del género policial: Jorge Lafforgue y Jorge B. Rivera (1995), Daniel Link (2003) y Elvio E. Gandolfo (2007).



negra, la existencia de un hecho -abiertamente reñido con la ley y la moral, según la perspectiva clásica, y desde una percepción general más escéptica o amoral en el policial negro-, funciona como acontecimiento -encuadrado, la mayoría de la veces, en el crimen y/o el robo- cuya resolución se instaura en motor de las acciones, como una suerte de disparador y justificación del inicio de la intriga misma.

La contundencia respecto del hecho ocurrido -no sus detalles (motivos, autores, circunstancias, etc.) que quedarán a merced de las astucias del detective/investigador- resulta sesgada en el texto de Andruetto, pues en definitiva nunca se explicitan los verdaderos motivos de la investigación encarada. Tras la lectura del relato, la única certeza perdurable en este sentido es que el corpus de la novela funciona, elección de género discursivo mediante, como un informe de investigación realizado con el fin de «relevar de un modo exhaustivo el entorno inmediato y las circunstancias de la vida de la mujer en cuestión [Eva Mondino]» (Andruetto, 2003: 11).<sup>7</sup> Requerida por un «mandante», desconocido para el propio narrador/investigador, los motivos que justificarían la necesidad de recuperar y acopiar estos datos nunca se revelan en la novela.

Rápidamente advertimos, entonces, que estamos en presencia de un ordenamiento de los acontecimientos que por momentos se torna desconcertante y anárquico en la tarea del investigador -y consecuencia en la misma escritura-, pues hay una notoria indefinición respecto de los motivos que regulan dicha investigación. La percepción difusa e ignorante que guía los pasos del investigador está determinada por el hecho de que poseemos un laberinto de vericuetos con los cuales reordenar una historia pasada, pero no sabemos con qué fines, y a ciencia cierta tampoco sabemos, al igual que el investigador, qué elementos priorizar en esta búsqueda. En síntesis, tenemos una investigación que por momentos se muestra claramente deudora de las argucias lógicas y analíticas del policial clásico -incluso en el fraseo de ciertos pasajes, que se aproximan al pastiche- pero, gesto paródico de por medio, no se sabe en verdad qué se investiga.

La propia figura del investigador, cuya genealogía literaria pareciera reconocer más filiaciones con el investigador del policial negro antes que con el detective clásico, denota una construcción como personaje que también evidencia sesgos paródicos. Como muchos de sus antecesores en el género, lejos del rol que cubría el detective de biblioteca como restituidor de un orden moral corrompido por el hecho criminal y desde un raciocinio hiperbólico a veces inverosímil, el investigador de nuestro texto actúa movilizad por cuestiones decididamente más mundanas, en este caso la contratación que le reportará «una suma razonable» (Andruetto, 2003: 11).

Ahora bien, este sabueso desconoce los motivos que determinan el rastreo de su presa pero, como explicita en un comienzo, intentará mantener aún así cierta objetividad en su relato -una tarea desde todo punto de vista imposible, puesto que el informe reviste los rasgos de un complejo collage, elaborado por el entramado de los testimonios- aunque no avanza más allá de la inserción de cierto orden sobre los datos recuperados, que es ya por supuesto un modo de imprimir una significación sobre los acontecimientos mismos. Recordemos que, sin tapujos, el investigador asume el rol de censor de los testimonios cuando, por ejemplo, declara que:

---

<sup>7</sup> Significativamente, la narración se abre con el siguiente título «Informe/ realizado a partir del relevamiento/ exhaustivo del entorno inmediato y/ las circunstancias de vida de/ E. M. F.» (Andruetto: 2003, 13); mientras que, en el cierre, se pormenoriza sobre una serie de «Documentación que se adjunta»: 21 cassettes numerados, fotocopias de cartas, fotografías, y nomina de «Personas que accedieron a prestar testimonio sobre Eva Mondino Freiberg, por orden de aparición» (Andruetto: 2003, 117-120).

Algunas de ellas [las personas que han contribuido con información acerca de Eva] no serán presentadas (...) ni transcritos sus testimonios, (...) ya sea porque no tiene un carácter relevante, ya sea por la necesidad de quien redacta este informe de reducir el campo testimonial (...). (Andruetto, 2003: 66)

A medida que avanza en sus tareas recabando información (a partir de la realización de entrevistas, la recolección de fotografías y algunos pocos materiales escritos como algunas cartas), el narrador/investigador tomará conciencia, en varias oportunidades, de sus propias limitaciones, pues sólo percibe como posible «dibujar un perfil cercano a la verdad» (Andruetto, 2003: 31); por ello, quizás, incluso se permitirá la salvedad de emitir juicios «a riesgo de ser subjetivo» (Andruetto, 2003: 22). De este modo, la imposibilidad de preservar un poco de objetividad, de un necesario distanciamiento capaz de permitir la mirada «aséptica» sobre los hechos, es otra prueba de la presencia de una lectura paródica sobre los desempeños de la figura tradicional del investigador; en este caso, porque el privilegiado recolector de las piezas del rompecabezas explicita sin pudor sus limitaciones y -lo que constituiría una debilidad imperdonable desde los fundamentos del policial clásico- reconoce sin pesar alguno la inherente imposibilidad de llegar a la verdad. El colmo de las limitaciones, en este sentido, es su declaración en el final de la novela, donde concluye respecto de su infructuosa acción al frente de la investigación:

Este informante comprende hoy que ése es un propósito imposible de lograr (...) y que nunca se podrá saber del todo quién es Eva Mondino, si es verdad que llevó a cabo ciertas acciones que algunos le adjudican y, en ese caso, por qué razón o bajo qué condiciones lo hizo. (Andruetto, 2003: 114-115)

Sin una finalidad prescrita con claridad y con una autoconciencia sobre las imposibilidades inherentes del oficio, las dos deudas más notorias con el policial a las cuales aludimos en un comienzo (el misterio por resolver y la labor de investigación) aparecen evidentemente deconstruidas por la novela, desde una nueva perspectiva que pone su énfasis en subrayar las aristas más insostenibles del género.

El segundo aspecto, cuyo tratamiento creemos merece subrayarse en la novela de Andruetto, es la relectura de la historia argentina reciente que nos propone, a partir del despliegue de nuevas estrategias narrativas que seleccionan la trama del policial para representar los acontecimientos históricos.

A diferencia de la indefinición que caracterizaba los móviles de la investigación, a la hora de acercar los cronotopos que enmarcan el relato, el texto es generoso en datos que sitúan la acción subrayando un especial interés por lo ocurrido en la ciudad de Córdoba, en el período previo y durante la última dictadura militar en la Argentina. En este sentido, rastrear pistas para reconstruir la vida de una persona tiene como trasfondo mayor la reconstrucción de todo un período histórico. Este modo trabado que entreteje la historia personal, privada e íntima, con los acontecimientos públicos, sociales y políticos de toda la nación constituye una de las tácticas más relevantes para releer nuestro pasado. Quizás en este cruce se esconda una alegoría, sobre las razones de existencia de la propia narración, donde encontraríamos los ocultos motivos de la investigación que el propio investigador desconoce: parecería importar menos la historia personal de la mujer en cuestión que el panorama histórico que su figura permite recomponer, aunque de manera parcial y escurridiza.

Respecto de la elección del punto de vista ideológico, político, desde el cual se presentan los hechos, resulta sintomático que a pesar de que se selecciona a una militante comunista y su itinerario de vida para reconstruir el período, no hay un compromiso efectivo que permita organizar una lectura reivindicadora de los grupos de disidentes o de resistencia a la dictadura militar. Aquella indefinición, que comentábamos anteriormente en el orden genérico, contamina también la perspectiva de análisis de la historia reciente, por lo que también parecen tomarse los recaudos necesarios para evitar posicionamientos comprometidos que configurarían discursos legitimadores donde se tomaría partido por alguno de los puntos de vista encontrados sobre el período.

La mención de las persecuciones ideológicas, las detenciones clandestinas, la tortura y la desaparición de personas, la sustracción de menores, configuran en verdad una imagen contundente sobre el terrorismo de estado contemporáneo (la elección del policial, como género asociado al crimen, fomenta esta imagen), pero se solapa cualquier consideración o cuestionamiento crítico al respecto;<sup>8</sup> quizás, luego de los constantes trabajos en el orden de los imaginarios sociales, por la recuperación de la memoria y una política contra el olvido de los hechos implicados durante este período, en la Argentina, la explicitación del compromiso se torne innecesaria por obvia.

Probablemente, esta perspectiva sea también una estrategia empleada para poder volver sobre cuestiones, socialmente tan traumáticas, como las que caracterizaron la dictadura militar en el país. La mirada final de la novela, en este aspecto, parece indicarnos que frente al dolor que representa todavía la recuperación de estos hechos, es necesario un abordaje que resulte lo menos desgarrador posible, y es por ello que se opta por caminos que, sin ser condescendientes con los crímenes cometidos, se tornan alusivos y menos directos.

Es notorio, asimismo, una evidente puesta bajo sospecha de las interpretaciones maniqueas. La caracterización «indecidible» de la protagonista parece así significativa, puesto que su figura reviste alternativamente tanto los rasgos de la víctima, por ser una detenida por motivos políticos, como los del victimario, tras la sugerencia reiterada sobre la delación de sus compañeros, que aflora a lo largo del relato. Estos roles intercambiables contribuyen también a suspender defensas unánimes.

Finalmente, podemos agregar que *La mujer en cuestión* promueve una imagen de lector modelo eminentemente activo, pues éste debe a cada momento suturar las parcialidades con las cuales el narrador/investigador recompone la intriga en torno a la personalidad y a la vida de Eva Mondino. Esta participación constante lo habilita, a su vez, como el último cómplice y/o juez de las vicisitudes que nos presenta la historia. Esta fragmentación, que no deja lugar a relecturas orgánicas, íntegras, es uno de los rasgos posmodernos más evidente con el cual construye su punto de vista narrativo la novela de Andruetto.

Como fiel correlato de la fragmentación, el escepticismo que impera por las páginas tampoco deja en pie lecturas monolíticas; no resultan aptas para dirimir sobre las acciones de la intriga o sobre los personajes, y tampoco parece posible recomponer una interpretación del pasado nacional argentino que arriesgue, con decisión y responsabilidad, una

---

<sup>8</sup> Resulta interesante confrontar esta perspectiva de revisión de la historia con la encarada por toda otra línea narrativa en la Argentina, con matices muy diversos desde los aportados por Ricardo Piglia hasta los de Osvaldo Soriano, de la cual se distancia abiertamente este texto de Andruetto. Como presentación de esta línea de contraste, resulta útil el tomo colectivo (AAVV, 1987) dedicado a la narrativa producida durante la última dictadura militar en Argentina.

lectura de los acontecimientos recientes en el marco de la última dictadura militar. Insistimos, quizás no hay tibieza en el planteo sino una opción articulada desde el desencanto que provoca abordar estos temas urticantes, como un síntoma del descrédito o de la resignación ante prácticas sociopolíticas que desde el presente siguen, vía corrupción política e injusticia social, recordando en buena medida las atrocidades de nuestro pasado.

## Segunda alternativa: fragmentación y montaje

*¿Qué había que respetar las leyes de tránsito, y asistir a las fiestas escolares el 25 de mayo y el 9 de julio, y cantar, la voz sonora, las estrofas del Himno Nacional, mientras se iza la bandera azul y blanca, bendita sea entre las banderas que lo son?.*

Andrés Rivera, *Esto por ahora*, p. 105.

En consonancia con varios aspectos del texto de María Teresa Andruetto, la novela *Esto por ahora* (2005), de Andrés Rivera, organiza sus significaciones mediante la articulación de complejos procedimientos narrativos con una lectura de la historia argentina, que promueve una percepción astillada del pasado.<sup>9</sup> Nuestra hipótesis vislumbra esta circunstancia como una simbiosis donde se aúnan, bajo una común expresión fragmentaria y disgregada, las estrategias narrativas y la revisión histórica, entrelazadas para enarbolar también una radiografía, políticamente escéptica, sobre nuestro presente.

En principio, interesa subrayar la organización «caleidoscópica» que este texto de Rivera elige para narrar los acontecimientos; la misma funciona organizando una variada y compleja red de significaciones que van conformándose a partir de la presencia de diversas estrategias de enunciación. Destacamos, para comenzar, la presencia de los diferentes narradores (Lucas, Daiana, Arturo Reedson, el narrador omnisciente en tercera persona). Si bien los capítulos aparecen titulados con los nombres de los personajes, como un modo directo de señalar el «dominio» de dicha voz narrativa en esa sección del texto, se producen diferentes intromisiones del narrador omnisciente que fisura el punto de vista de los personajes, lográndose como resultado un verdadero coro de voces -sin jerarquías, aunque podría marcarse una preeminencia de la voz de Arturo Reedson- que se reparte enunciaciones parciales del relato.

Esta organización muy elaborada de la narración hecha mano frecuentemente de las técnicas de la fragmentación y el montaje, una herencia de la experimentación narrativa ampliamente trabajada en la novela argentina contemporánea, ya desde las primeras obras de Manuel Puig, como *La traición de Rita Hayworth* (1968) y *Boquitas pintadas* (1969). En este sentido, la utilización de fragmentos, de verdaderas «porciones» discursivas foráneas, insertas en el nuevo contexto de estructuras narrativas con perfiles más tradicionales, contribuye a generar disparadores de sentidos que vuelven polivalentes estas incorporaciones textuales. Pensemos, por ejemplo, en el funcionamiento de la breve frase:

---

<sup>9</sup> La historia de los personajes de *Esto por ahora* (2005) se continúa en otra novela posterior del autor: *Punto final* (2006). Rivera ya había ensayado esta modalidad de «narración en díptico», en una bilogía anterior: *El amigo de Baudelaire* (1991) y *La sierva* (1992). En tanto que nos interesa analizar en detalle los procedimientos compositivos de *Esto por ahora*, sólo tendremos en cuenta ésta novela y no consideraremos su continuación en *Punto final*.

«Vero te amo/AMSORRY» (Rivera, 2005: 20), que cierra la narración del primer capítulo del texto a cargo del enunciadore en tercera persona, quien relata el encuentro de Leonel y Facundo en el bar, mientras ultiman el asesinato de Reedson. Inicialmente, hay que reponer la aparente ubicación de la frase, que fácilmente podríamos interpretar como un grafiti inscripto en la mesa sobre la cual toman café los personajes -o quizás en algún otro lugar visible desde la ventana para los interlocutores: la calle, una pared, etc-. La frase, que en primera instancia puede parecer un gesto verista-verosimilista del relato permite en realidad, gracias a las posibilidades disparadas por el montaje, una interpretación trabada con todo el capítulo en ciernes; a partir de ésta puede entenderse como una alusión indirecta al estado anímico de Leonel, quien fantasea mientras dialoga con *Cara'iguante* con una relación incestuosa con su hermana Daiana, o incluso podemos estar en presencia -y esto lo sabremos muy avanzado el texto- de una pista por ahora incomprensible para el lector, quien descubrirá más adelante el vínculo afectivo entre *Cara'iguante* y Daiana. Apelando a estos juegos de significación, la articulación entre fragmentación y montaje, a lo largo de toda la obra, explota las operaciones cruzadas que estas incorporaciones [pseudoavisos clasificados: «Ni golpe/ ni nada/ Gatúbela coge de parada/ tratar aquí» (Rivera, 2005: 28); carteles en la vía pública: «COMIDAS RÁPIDAS» (27), «CAFÉ Y DOS CRIOLLITOS. 2.30» (31), refranes: «ESCAPAN LOS COBARDES/ UNOS PARA DELANTE/ OTROS PARA ATRÁS» (27) y las perversiones de refranes: «DIOS APRIETA PERO NO AHORCA./ ESTRANGULA» (55), citas de autores literarios: «PIENSO QUE NUNCA MÁS/ VOLVERÁ A HABLAR/ WILLIAM FAULKNER» (88), «¡HE AQUÍ EL TIEMPO DE LOS ASESINOS!! *Illuminaciones!* ARTHUR RIMBAUD» (100), etc.] potencian con vistas a conseguir el humor, la ironía, la parodia, o la amplificación de los sentidos serios en la lectura.

Esta elección narrativa, que recompone un todo a partir de pequeñas piezas discursivas, se aproxima también a la técnica del bricolage, porque rescata una serie de materiales de deshecho -o por lo menos de una estimación marginal dentro de las ponderaciones tradicionales de los géneros discursivos en la literatura-, como es el caso de los carteles de propaganda callejera, los avisos clasificados o los grafitis, para subsumirlos en un nuevo proyecto discursivo que, en las antípodas de lo esperado, genera un producto narrativo altamente complejo y cuyo abordaje exige una lectura demandante y siempre provocadora.

Otro elemento, que contribuye a desplegar las constantes generadoras de sentido en la novela, es el uso calculado de un cúmulo de paratextos;<sup>10</sup> creemos que merecen «destacarse dos empleos particulares. Ante todo el uso de los epígrafes, constituidos generalmente por fragmentos de poemas de autores argentinos contemporáneos, especialmente poetas (Juana Bignozzi, Guillermo Saavedra, Roberto Raschella, Juan L. Ortiz), y algunos otros textos de autores extranjeros (Philip Roth, Mao Tse-Tung y Enrique Lallemand). En estas circunstancias, los epígrafes conjugan su función paratextual, tal como lo entiende Genette (2001), como auténticos umbrales de significación de cada capítulo; por ejemplo, en el caso de «El velador» de Saavedra (Rivera, 2005: 57), que anticipa la temática de la muerte de la madre de Reedson que se contará a continuación. Al mismo tiempo, y promediando la lectura, los epígrafes pueden abonar significaciones mayores de todo el texto; es el caso del fragmento de «Interior con poeta» de Bignozzi, donde se constata una amarga reflexión sobre la militancia política de izquierda, pues el yo lírico ve estrellarse sus

<sup>10</sup> Para ponderar las significaciones que articulan los paratextos, tomamos en cuenta las consideraciones de Gérard Genette (2001) y Maite Alvarado (1994).

expectativas: «tengo ante los ojos una pared impenetrable/ detrás de la cual sólo hay/ otros 50 años de trabajo y espera» (Rivera, 2005: 35), y que puede vincularse con una de las constantes sobre el desencanto acerca de la participación política que signa la novela.

Además de estos paratextos verbales, que comentamos sucintamente, existe un segundo uso paratextual de vital importancia para el relato. Me refiero a los paratextos icónicos, representados por variaciones en la grafía, en el tamaño de las letras, por el uso de itálicas y, sobre todo, por los recurrentes espacios en blanco de la página, que en su conjunto diagraman toda una poética del manejo escriturario de la página. Entre las utilidades que representan estos elementos, resulta significativo el rol de «distorsionadores» de la continuidad narrativa que desempeñan las secciones en blanco, como insistentes «empalmes» entre las voces narradoras y entre los géneros discursivos incorporados en la novela. Éstos últimos facilitan rápidos reconocimientos por parte del lector, por ejemplo, de un género discursivo como la historia clínica, bajo cuyas convenciones sociales -escuetas y minadas de tecnicismos médicos- se relata la muerte de la madre de Reedson; similar funcionalidad puede apreciarse, asimismo, en el caso de las cartas inicialadas que la mujer de Reedson le escribe a su amante -que muestran un despliegue, almidonado y lastimero, del registro fosilizado de las cartas intercambiadas entre amantes.

Reconsiderando lo expuesto, debemos subrayar que la posición asignada al lector bascula, entonces, entre el asombro que provoca la densidad de estrategias compositivas de un texto que atenta contra los modos tradicionales del relato, y el reconocimiento aliviador de guiños cómplices como los que le acercan las convenciones familiares de los géneros discursivos. Sin embargo, el conjunto de procedimientos narrativos dibuja la imagen de un lector modelo altamente especializado en la recomposición y reposición de los sentidos, ávido manipulador de las insinuaciones y los subterfugios con los cuales opera la trama novelesca, donde se lo insta -tal como ocurría en la novela de Andruetto- como el último evaluador de un demandante rompecabezas textual. A tal punto parece imponerse esta asignación participativa para el lector que, a medida que llegamos a los últimos capítulos, los mismos parecen ponernos frente a una última prueba, pues van reduciendo su extensión y acentuando su densidad compositiva en cuanto a estrategias -la fragmentación y el tono lírico ocupan aquí un lugar preponderante-; una circunstancia que parece acercarnos un gesto final de confianza, tras el entrenamiento que nos propuso la novela: si hay mayor densidades en el final es porque ya hemos superado un aprendizaje con el cual acreditar mayor perspicacia en la lectura.

Ahora bien, Ecuáles son las utilidades que representan estos procedimientos, que demandan el cuestionamiento y la reticencia, en relación con la historia que *Esto por ahora* nos cuenta?

En la novela se cruzan dos historias, circunscriptas a dos sujetos que aglutinan otros personajes satelitales: por un lado, la historia de la víctima, Arturo Reedson (y las de su esposa, su madre, su hijo, Pablo Eclert, etc.), por otro, la del asesino, Leonel (y las de Daiana, Facundo alias *Cara'iguante*, Don Benavídez). Ambas historias se relatan de manera fragmentada y con variados vaivenes temporales, al punto que sólo en el final, con la breve confirmación de la muerte de Reedson, conocemos la vinculación entre ambas secuencias; un modo estratégico de dosificar la intriga que Rivera ya había probado en una de sus novelas anteriores, *El profundo sur* (1999).

En la seguidilla de cronotopos que amojonan los episodios de la obra, se avanza por un recorrido heterogéneo, desordenado y confuso, que, si bien juega con distancias temporales y espaciales, puede volverse coherente si consideramos la reiterada presencia de

un acto prototípico que obliga a una participación social. Ya sea con fines liberadores, frente a la invasión extranjera (como es el caso de la historia de la madre de Reedson, en la Polonia invadida por la Rusia comunista); de reivindicación sindical (el caso de Reedson niño acompañando a su padre en una manifestación, en Argentina durante mayo de 1937, y luego como delegado de los tejedores, durante el bombardeo a Plaza de Mayo en 1955); o frente al terrorismo de estado (la defensa de Pablo Eclert, asediado durante la dictadura argentina en 1977), cada episodio parece reiterar pues esta misma circunstancia.

En cada uno de estos hechos resulta notoria la reiteración de actos donde la legalidad se ve corrompida por distintos factores, muchos de ellos capitaneados desde el propio Estado como institución, especialmente en el caso de los sucesos ubicados a lo largo de la historia argentina. La utilidad del delito como un medio para recomponer toda una interpretación sobre los funcionamientos de la vida sociopolítica de la Argentina -tal como lo ha modelizado Josefina Ludmer (1999), en sus estudios sobre genealogías literarias-, permite reconstruir una representación de la vida nacional digitada por la imposición de la ley, donde se ubican tanto la participación de los ejecutores de la misma como la de aquellos que delinquen. En este sentido, la criminalidad de la vida política, en la Argentina del siglo XX, parece ser una de las constantes sobre las cuales dirime, de manera cuestionadora, esta obra de Rivera.<sup>11</sup> Las represiones policiales durante las manifestaciones obreras, los bombardeos «libertadores» antiperonistas del año 1955, los asesinatos ejecutados durante la última dictadura militar iniciada en 1976, funcionan como el telón de fondo de todo el texto. Frente a esta neurótica constancia de nuestra vida nacional, el crimen de Reedson -una aparente víctima circunstancial de los escarceos pasionales- pierde peso, se minimiza, aunque por ello no deja de funcionar como una forma de relato especular, que mediante un juego de puesta en abismo -que va del asesinato por encargo y por motivos pasionales al crimen organizado desde el Estado- nos sobreimprime la misma figura recurrente de la inestabilidad de las leyes y la ambivalente moralidad que regula la vida política de nuestro país.

La historia de la muerte de Reedson, un idealista en última instancia, equivale así a una parábola donde se nos sacude sobre nuestras formas de encuadrar las prácticas sociales y la necesidad de autorregular nuestra vida pública. Una oscura moraleja parece encerrar el descrédito y el escepticismo que venimos subrayando, ejemplificado con un cúmulo de episodios que no han podido llegar a buen puerto, y cuya persistencia ignominiosa parece sugerirse en la perspectiva futurista del título mismo de la novela: *Esto por ahora*.

Nuestro orden en esta exposición sobre el texto de Rivera (presentando primero las estrategias y luego un comentario sobre las temáticas abordadas) no resulta gratuito. Confiamos en que el cómo se cuenta la historia resulta más significativo que la historia misma; ya que incluso el acto de repasar el plafón de las estrategias narrativas empleadas nos resulta útil para generar las significaciones de orden temático. De este modo, la fragmentación narrativa es un camino que deriva hacia una percepción inorgánica y fluctuante de los acontecimientos referidos, mediante un permanente retaceo que genera inestabilidad en el propio lector quien siempre tiene la sensación de que le está faltando una pieza. Este tambaleo en la experiencia de lectura, durante los avatares narrativos, parece reconocer en distintos momentos la urgencia por asignar -y estabilizar- sentidos frente a lo que se está contando, y para ello los juegos intertextuales aportan decidida colaboración.

---

<sup>11</sup> Para complementar estas apreciaciones remitimos a los siguientes trabajos: Carlos Dámaso Martínez (1985), Andrés Rivera (en AAVV, 1995: 44-66) y Juan González Moras y otros (1998).

Con este fin abundan en la historia menciones, muchas veces atropelladas y sin aparente razón de ser, de obras y citas literarias, de autores, y también de películas, actores y actrices, que irrumpen en medio de la narración, de las cavilaciones de los personajes o en los fragmentos discursivos menores montados en el relato. ¿Qué papel desempeñan estas intromisiones? Podemos arriesgar que estas formas de intertextualidad con la literatura y el cine contribuyen en la recuperación de sentidos que la organización «caleidoscópica» de la obra dispersa pero que, en última instancia, aspira alcanzar. Estas menciones asignan significados y generan estabilidad pues remiten a circunstancias conclusas, por lo mismo estables y conocidas; tienen el sabor, para los personajes y el mismo lector, de una intersección con la realidad nuestra de todos los días, parecen anclar un sentido común que nos orienta, terminan contextualizando como lo hace la mención de marcas comerciales (Philip Morris), siglas de organizaciones sindicales (CGT) o barrios de la ciudad de Buenos Aires (Villa Lynch). Sin embargo, este anclaje no persigue una mera aspiración verosimilista, datable, como es el caso de los ejemplos anteriores, quizás resulte más útil interpretarlo como una forma de escape autorreferencial: quizás en Rimbaud, en Flaubert, en Miller, en Payró, en García Lorca, en Faulkner, se oculte la estabilidad de sentidos que el texto de Rivera se obstina en entregarnos, y estas menciones constituirían un modo de sutil aseveración que nos insinúa que los sentidos perdurables no pueden encontrarse en las inestabilidades de la realidad, sólo se cobijarían en la red de resignificaciones que la literatura propicia.

### **Coda**

Como comentario final, debemos subrayar que a pesar del escepticismo y el descrédito que, mediante sus peculiares juegos discursivos plantea cada una de estas novelas, resulta incuestionable en ambas la pretensión última de conseguir una significación que dote de sentido nuestras acciones pasadas. La escritura literaria se resiste pues, aunque dé manotazos y gesticule dubitativa, a perder su prerrogativa de agente modelizador de prácticas socioculturales, desde la promoción de sentidos capaces de incidir en los imaginarios sociales.

De esta manera, elegir entonces una lectura del pasado es siempre un modo, más o menos solapado, de promover una interpretación de nuestro presente y de programar andariveles para los desplazamientos futuros. Tal como entendía Raymond Williams (1980) la noción de tradición, como una selección y organización, para nada ingenua, de aquellos aspectos de las vivencias pasadas que, sobre todo hoy, nos resultan operativas, las dos novelas de estos autores argentinos contemporáneos recortan experiencias de la historia reciente para ayudarnos a decodificar los inconvenientes crónicos que continúan viciando las espurias formas de llevar adelante las prácticas políticas, al tiempo que no escatiman las moralejas que señalan un camino para evitar estos mismos y tan conocidos errores.



## BIBLIOGRAFÍA

- AAVV (1995): *La historia y la política en la ficción argentina*. Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral.
- AAVV (1987): *Ficción y política. La narrativa argentina durante el proceso militar*. Buenos Aires: Alianza Editorial / Institute for the Study of Ideologies & Literature, University of Minnesota.
- Alvarado, Maite (1994): *Paratexto*. Buenos Aires: Publicaciones del Ciclo Básico Común, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.
- Andruetto, María Teresa (2003): *La mujer en cuestión*. Córdoba: Alción.
- Gandolfo, Elvio E. (2007): *El libro de los géneros. Ciencia ficción. Policial. Fantasía. Terror*. Buenos Aires: Norma.
- Genette, Gérard (2001): *Umbrales*. México: Siglo XXI.
- Genette, Gérard (1989): *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus.
- González Moras, Juan; Scafati Alfón, Fernando y Rodríguez, Esteban (1998): «En el páramo de la derrota. Conversación con Andrés Rivera». En: *La grieta*, 4, 60-69.
- Halperín Donghi, Tulio (1998): *El espejo de la historia. Problemas argentinos y perspectivas latinoamericanas*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Jitrik, Noé (1995): *Historia e imaginación literaria. Las posibilidades de un género*. Buenos Aires: Biblos.
- Lafforgue, Jorge y Rivera, Jorge B. (1995): *Asesinos de papel. Ensayos sobre narrativa policial*. Buenos Aires: Colihue.
- Link, Daniel (compilador) (2003): *El juego de los cautos. Literatura policial: de Edgar A. Poe a P. D. James*. Buenos Aires: La marca.
- Luckacs, Georg (1977): *La novela histórica*. México: Era.
- Ludmer, Josefina (1999): *El cuerpo del delito. Un manual*. Buenos Aires: Perfil.
- Martínez, Carlos Dámaso (1985): «Historia entre la razón y el delirio». En: *Punto de vista*, VII, 24, 37-38.
- Menton, Seymour (1993): *La nueva novela histórica de la América Latina, 1979-1992*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Palti, Elías José (compilador) (1998): «*Giro lingüístico*» e historia intelectual. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes.
- Pons, María Cristina (2000): «El secreto de la historia y el regreso de la novela histórica». En: Jitrik, Noé (director). *Historia crítica de la literatura argentina*. Vol. 11 «El oficio se afirma» (directora del volumen Elsa Drucaroff). Buenos Aires, Emecé, 97-116.
- Pons, María Cristina (1996): *Memorias del olvido. La novela histórica de fines del siglo XX*. México: Siglo XXI.
- Revista Iberoamericana*, vol. LXXI, nº 213 (Dedicado a «Héroes de papel: avatares de una construcción imaginaria en América Latina»), octubre/diciembre de 2005.
- Rivera, Andrés (2006): *Punto final*. Buenos Aires: Seix Barral.
- Rivera, Andrés (2005): *Esto por ahora*. Buenos Aires: Seix Barral.
- Rivera, Andrés (1999): *El profundo sur*. Buenos Aires: Alfaguara.
- Rivera, Andrés (1992): *La sierva*. Buenos Aires: Alfaguara.
- Rivera, Andrés (1991): *El amigo de Baudelaire*. Buenos Aires: Alfaguara.
- Williams, Raymond (1980): *Marxismo y literatura*. Barcelona: Península.

FRAGMENTACIJA IN SUMNIČENJE VČERAJŠNJEGA DNE:  
STRATEGIJE ZA PONOVRNO BRANJE  
DVEH SODOBNIH ARGENTINSKIH ROMANOV

Članek analizira način, kako sodobna argentinska romana, *La mujer en cuestión* (2003) Maríe Terese Andruetto in *Esto por ahora* (2005) Andrésa Rivere, prikazujeta dve novi branji preteklosti. Kot predstavnika novega zgodovinskega romana v Latinski Ameriki z različnimi diskurzivnimi strategijami (značilnostmi detektivskega romana, fragmentacijo, montažo, *bricolage*, medbesedilnostjo, itd.) prikazujeta različna branja zgodovine, še posebej argentinske. Čeprav se romana razlikujeta glede izbranih pripovednih postopkov, s katerimi želita doseči svoj namen, oba rišeta skeptične podobe argentinske zgodovine in postavljata pod vprašaj mnoge zgodovinske dogodke ter tako z nejevero okužita neotipljive zaznave sedanjosti.

## MUERTE Y VACÍO EN LA POESÍA ESPAÑOLA, ITALIANA Y ESLOVENA DEL SIGLO XX

El vacío metafísico provocado por el derrumbamiento del cristianismo produce una epifánica conciencia del «ser», una verdad vaciada de cualquier esperanza de trascendencia más allá de la muerte. Se produce un deseo nihilista de deruir las estructuras socio-morales tradicionales en las que la vivencia de la angustia del «ser» ante la «nada» marcará una nueva perspectiva del artista sobre la vida. Las ruinas morales de las dos guerras mundiales y su sangriento holocausto originan una crisis de conciencia. La sensación de vacío ofrece un nuevo escenario poético en el que el «ser» carece de la anestesia metafísica de la fe y proyecta su mirada ante la realidad del abismo. La poesía europea de posguerra nos presenta la condición prometeica del poeta como explorador del misterio, como poseedor del fuego de la verdad racionalista que nos descubre la soledad del hombre ante la «nada». El «ser» es un «semidios» que ha perdido la «inmortalidad». La reflexión, la razón y el pensamiento existencialista son los causantes de la caída, la manzana de un paraíso perdido que ha descubierto al hombre su desnudez mortal.

El existencialismo se filtra en las principales corrientes y creaciones de los poetas de la Europa de posguerra. Las consecuencias de la Guerra Civil española y posteriormente de la Guerra Mundial agravan la base de la angustia; el poeta está dominado por la duda, por la negación de un orden ideal. Con respecto a la poesía española, insertada en un marco tradicionalmente regido por valores religiosos, se ve asediada ante el derrumbamiento de los dogmas espirituales, que se habían asentado sobre la promesa de trascender la muerte. *Hijos de la ira* y *Oscura noticia* de Dámaso Alonso marcarán la inflexión hacia una poesía meditativa que gravitará sobre la obsesión de la muerte, del vacío provocado al no encontrar un sentido a la existencia. La actitud del poeta supondrá un interrogante existencial lanzado ante la nada, a un Dios ausente que, como Nietzsche declaró: «había muerto». Debemos precisar que, aunque Dámaso Alonso negó cualquier afiliación al existencialismo, en su obra se refleja la desolación del «ser» ante la muerte, la angustia surgida por la Guerra Civil y por la posibilidad de otra guerra mundial. Su poesía implanta una corriente de poesía reflexiva enfocada hacia el problema de la existencia, dominada por la atmósfera nietzschiana, por su teología negativa al situarse en el «vacío de Dios».

Surgirá una tensión existencial que sacudirá la conciencia del poeta, que se verá sometido a las leyes de la temporalidad. El pensamiento existencial proyectará las sombras del absurdo sobre el mundo interior del poeta, «ser» escindido entre la racionalidad y la necesidad de trascendencia, dominado por un conflicto forjado en su interioridad al asumir la verdad de un final inevitable: la caducidad del tiempo. La filosofía del siglo XX ofrecerá voces que se alzarán ante las ruinas de una espiritualidad perdida: pensadores como Heidegger, Sartre, Nietzsche o Kierkegaard ofrecen nuevas perspectivas sobre la problemática del «ser».

Nietzsche planteó una ruptura sobre el pensamiento y los dogmas tradicionales, aportando nuevas claves sobre la condición patética del «ser». Así declarará «la muerte de Dios», entendiéndose dicha afirmación como la negación de la religión como esquema moral, atribuyéndole un valor mítico y trascendental negador de la vida. Esa muerte de Dios, la ine-

xistencia de cualquier verdad trascendental, conduce a las sombras del absurdo, a la errancia de una luz que se extingue, marcando así una nueva concepción sobre la existencia. En *El origen de la tragedia* no encontramos únicamente una reflexión estética sino que su enfoque crítico se sitúa a un nivel radical más profundo; la pregunta por la condición de lo trágico conlleva a su vez un análisis de lo trágico como categoría existencial. Una lectura metafísica nos orienta hacia el fracaso del pensamiento sustentado en un orden trascendente; la vida no puede concebirse en función de ninguna verdad definitiva, como implicaba la metafísica idealista, como afirmará Nietzsche en *Ecce homo*: «En la misma medida en que se ha imaginado por una mentira al mundo ideal, se ha despojado a la realidad de su valor, de su significación, de su verdad» (1984: 27).

También el pensamiento de Heidegger será un referente para autores aquí estudiados como Miguel Labordeta, José Hierro. En *Ser y tiempo*, Heidegger ofrecerá una concepción del «ser» definida en el momento en que éste toma conciencia de sí mismo, así como *Dasein* (estar ahí) debe asumir una existencia que no ha elegido. Heidegger afirmará que tratamos de ocultar la muerte como la muerte de los otros, dotándola así de una impersonalidad que nos aleja de su realidad. Denuncia esta operación anestésica, no es posible su eufemismo, la realidad humana es la de un «ser-para-la muerte», muerte que, como señaló Gabriel Albiac, ocultamos mediante símbolos:

¿Por qué «metáforas», «mitologías», «símbolos»? ¿Por qué no la muerte, sin más? Porque de la muerte no es posible hablar de ningún modo y porque, cuando creemos estar nombrándola, no hacemos sino construir una mejor coartada que aún más nos la oculte. Sólo atravesando sus huellas desplazadas —en metáforas, en mitologías y símbolos— nos es posible apreciar la feroz herida con que ese muro infranqueable nos marca. (Albiac, 1990: 11)

La obra de Sartre ofrece un paradigma filosófico sobre el absurdo de la existencia, frente a Heidegger, Sartre no estaba interesado en la reflexión ontológica de la existencia sino que se propuso esbozar una filosofía del sujeto adecuada al tiempo, proponiendo así un planteamiento del existencialismo como visión del mundo. En *El ser y la nada* proclamó que la existencia del hombre conforma una rotura del ser sin fisuras, una nada (*neant*), tras la que el hombre debe enfrentarse a un mundo vaciado de sentido. En *La náusea* el héroe de la novela, Antoine Roquetin, es presentado en el lluvioso tedio de Bouville con la sensación de que todo lo que le rodea carece de sentido y de que nada en absoluto justifica su existencia. Esa «náusea» es la fractura interior que encontraremos en los versos de Dane Zanj, cuando siente que la vida ha dejado de tener sentido, el absurdo invade su percepción de la vida, dejamos de ser dioses, hemos perdido la inmortalidad. Esa misma «náusea» es la que en José Hierro provoca la búsqueda de un instante eterno, la necesidad de trascender la temporalidad mediante la creación lírica de un tiempo detenido, liberado del fluir de la temporalidad.

Frente a las perspectivas anteriores, Kierkegaard plantea la posibilidad de trascendencia, ofreciendo como única solución de la angustia la recuperación de la fe, la superación del racionalismo. En *La repetición* nos ofrece la escisión del hombre moderno mediante dos personajes, el esteta y el joven enamorado, ambos fruto del desdoblamiento de la conciencia, del enfrentamiento entre la razón y la fe: su pensamiento se dejará sentir en la poesía española de posguerra, especialmente en D. Alonso, V. Aleixandre y J. Hierro. En el caso de Hierro, *Alegría* se abre con el poema «Llegué al dolor por la alegría», una idea que le emparenta con el pensamiento de Kierkegaard, según el cual sólo con el do-

lor cobramos conciencia de estar vivos: «Llegué por el dolor a la alegría.// Supe por el dolor que el alma existe» (Hierro, 1991: 13).

Tras estas precisiones filosóficas es el momento del análisis de la convergencia del pensamiento existencialista en la cosmovisión poética de algunos poetas españoles, italianos y eslovenos. Nuestro análisis sobre la influencia del existencialismo en la poesía europea se va a concretar en el análisis de poemas pertenecientes, entre otros, a los siguientes autores: Emilio Prados, José Hierro, Miguel Labordeta, Juan Eduardo Cirlot, Francisco Brines, Ángel Guinda, Dane Zajc, Milan Dekleva y Tomaso Kemeny.

*Jardín cerrado*, de Emilio Prados, ofrece reminiscencias bíblicas, su título nos plantea un juego de oposiciones con respecto a la *Biblia*, si el edén representa una visión del alma, el jardín cerrado es un retrato del cuerpo, de la materia, de la razón. Racionalidad que conduce al poeta a una soledad producida por la sombra perenne de la muerte, dicho jardín se presenta como un símbolo poético del cuerpo, que está herido por el tiempo y por la muerte, es el jardín de la tierra perdida, la sombra de la noche oscurece su espacio en el que el hombre, ser mortal, se sabe abocado a un final tal vez definitivo. En «Cantar del dormido en la hierba» aparece la imagen simbólica del cuerpo aprisionado por el tiempo, por la muerte:

La muerte está conmigo,  
mas la muerte es jardín  
cerrado, espacio, coto,  
silencio amurallado  
por la piel de mi cuerpo,  
donde, inmóvil-almendra  
viva, virgen-, mi luz  
contempla y da la imagen  
redimida, del fuego

Si he de morir, ya es muerte:  
la estrella, la avenida,  
el silencio, la noche,  
el agua y el amor. (Prados, 2000: 213)

El hombre es un extranjero en una tierra del absurdo, en una realidad situada en una nada proyectada sobre un tiempo que se escapa. Destaca la fuerza lírica de otra de las composiciones del poemario, «Ciudad de sangre», en la que la ciudad es un espacio interior, el escenario de soledad y angustia que planteó Camus sobre la existencia del ser:

Si eras ciudad de silencio  
y tu carne dolorida,  
tierra del mundo, apretada  
sobre tu angustia en semilla  
¿por qué llamaste la luz?  
Hoy eres ciudad vencida. (Prados, 2000: 215)

El poeta recurre a la imagen metafórica de «una ciudad vencida», símbolo de la conciencia vencida por el vértigo de la temporalidad imparable, por la cercanía de la muerte. La verdad de la temporalidad somete al poeta al dolor, a la angustia de saberse destinado a morir:

Y tu soledad, se fue,  
la soledad que querías,  
a hacerse cuerpo del aire  
–sombra de angustia cautiva– (Prados, 2000: 216)

La supremacía de la sombra se acentúa en el libro tercero; la sombra es el símbolo de la muerte como verdad inseparable que acompaña al poeta. Estos umbrales de oscuridad son un tránsito hacia lo desconocido. Sin embargo, el poeta debe aceptar su pertenencia a un tiempo limitado, la condición de su mortalidad. Si recurrimos a los términos heideggerianos, el sujeto lírico es el «ser» que, como *Dasein*, como ser «ek-sistente», sale de sí y se proyecta hacia el horizonte de la nada.

El «ser» se enfrenta al vacío, a la soledad de una existencia poblada de ausencias, de huellas de la nada, de un tiempo que se escinde. El poeta es un habitante de una realidad sin luz, de un espacio desértico para la esperanza. En la poesía de Dane Zajc encontramos la herida existencial del vacío que embarga al hombre ante la conciencia de una realidad vital carente de sentido. El absurdo invade la conciencia del ser y el poeta se sumerge en un océano de respuestas contaminadas, voces de la nada que responden al pensamiento nihilista. El eco de la barbarie, la violencia y sus devastadoras ruinas morales marcan una orientación ante un escenario social condicionado por la destrucción moral de la guerra. «La tierra me amará» es una proyección de la oscuridad de la mirada angustiada del poeta ante la idea de la vida como una representación teatral ante un escenario de sangre y violencia, el hombre es el personaje de este absurdo, su futuro se proyecta hacia ese abismo del final, a la desaparición del ser que retorna a la tierra, a la nada:

Mi cuerpo estará tan frío,  
tan helado,  
tan abandonado

Sólo la tierra amará mi cuerpo.  
Con incontables manos me cubrirá.  
Con incontables bocas me devorará.

Y entonces  
no podrás decir  
al terrón de tierra:  
éste es su corazón  
que me amó. (Slovenian Writers' Association, 1995: 25)

La vida condicionada por su destino mortal es el absurdo que para Albert Camus surge como resultado de la confrontación entre los anhelos del ser y el contraste con la realidad. El ser en su infancia carece de conciencia de la muerte, ya que esta le es camuflada, siendo posteriormente un espectáculo en el que el «ser» contempla la desaparición de otros. El absurdo proviene según Camus de esta confrontación entre lo irracional de una vida carente de sentido y la desesperada ansia del ser por encontrar un significado a la existencia:

Mais ce qui est absurde, c'est la confrontation de cet irrationnel et de ce désir éperdu de clarté dont l'appel résoné au plus profond de l'homme. (Camus, 1942: 37)

La búsqueda de este significado conlleva en la poesía de José Hierro la necesidad de trascender la temporalidad, lo que se constituirá en el elemento esencial de su cosmovisión poética. El flujo temporal es detenido mediante la superposición espacio-temporal. En «Alucinación» se superponen dos lugares distintos en el tiempo y el espacio fusionados en un solo recuerdo:

Imaginar y recordar...  
Hay un momento que no es mío,  
no sé si en el pasado, en el futuro,  
si en lo imposible... Y lo acaricio, lo hago  
presente, ardiente, con la poesía.

No sé si lo recuerdo o lo imagino.  
(Imaginar y recordar me llenan  
el instante vacío.)

Me asomo a la ventana,  
fuera no es Dublín lo que veo,  
sino Madrid  
[...]  
Y dentro, un hombre  
sin nostalgia, sin vino, sin acción,  
golpeando la puerta. (Hierro, 1986: 95)

Esta sensación de tiempo detenido, trascendido, alejado de la muerte, se nutre en la composición de varios procedimientos: la ya analizada superposición espacio-temporal, el empleo de pocos y verbos que se repiten (imaginar, recordar) y las continuas enumeraciones de nombres (un hombre sin nostalgia, sin vino, sin acción) se aúnan para producir la sensación de un tiempo vivo, detenido.

En *Las brasas*, de Francisco Brines, también está presente la reflexión sobre el tiempo. Es una obra que se nutre del pensamiento existencial, que gravita sobre la certidumbre de que la vida está hecha sólo de tiempo. Las composiciones que lo integran suponen un retrato de distintos momentos de la vida que, para José Olivio Jiménez, debe entenderse como: «un movimiento de caída, de precipitación inexorable hacia la muerte o la nada, con simbólicas (y reiterativas) referencias a la circunstanciación de donde esos fragmentos poemáticos han surgido» (Jiménez, 2001: 24). Otro aspecto también abordado por José Olivio Jiménez ha sido la correlación simbólica que se establece entre el comienzo y el final de los textos y el inicio y el final de la existencia. A este respecto, encontramos en «El visitante me abrazó» un desarrollo de la estructura poemática en el que se traza un paralelismo existencial con el orden temporal que rige el desarrollo de la vida. El comienzo del poema nos presenta un sujeto lírico, «el visitante», que simboliza la juventud y al final de la composición se nos retrata a dicho visitante afirmando: «que tiene viejo el corazón». Es decir, «el visitante», alegoría del tiempo, es al inicio del poema (correlato simbólico del inicio de la vida) un personaje dotado de la fuerza de la juventud. Sin embargo, al final de la composición (correlato simbólico de la muerte) dicho «visitante» aparece cansado, agotado por el tiempo. Es ahora un hombre anciano, presentado en términos de cansancio existencial, el sujeto lírico representa la condición del hombre definida en

*La náusea* por Sartre, la de un ser que nace en unas circunstancias que no puede elegir, constituyendo el hecho mismo de su existencia un absurdo:

El visitante me abrazó, de nuevo  
era la juventud que regresaba,  
y se sentó conmigo. Un cansancio  
venía de su boca, sus cabellos  
traían polvo del camino, débil  
luz en los ojos. Se contaba a sí mismo  
las tristes cosas de su vida, casi  
se repetía en él mi pobre vida  
Arropado en las sombras lo miraba.  
La tarde abandonó la sala quieta  
cuando partió. Me dije que fue grato  
vivir con él (la juventud ya lejos),  
que era una fiesta de alegría. Solo  
volví a quedar cuando dejó la casa.

Vela el sillón la luna, y en la sala  
se ven brillar los astros. Es un hombre  
cansado de esperar, que tiene viejo  
su torpe corazón, y que a los ojos  
no le suben las lágrimas que siente. (Brines, 1999: 25)

La meditación sobre la muerte es uno de los temas principales de la poesía de Miguel Labordeta, una escritura poética en la que la concepción del tiempo de Heidegger está presente de manera destacada: «Elegía a mi propia muerte», «Asesinados jóvenes» y «Agonía del existente Julián Martínez». Para reconstruir el sentido filosófico de su obra debemos partir del concepto heideggeriano del *Dasein*, que se refiere a que el «ser» como existente sale de sí mismo para proyectarse hacia el mundo, hacia un futuro cuyo desenlace lo constituye la muerte. «Dasein» es también el título de una composición en la que el poeta se ve como un «ardiente imperfecto», el yo lírico se muestra herido por la conciencia del tiempo, por el vacío ontológico del ser.

El poeta se define en términos del *Dasein*: su esencia radica en la *Existenz*, y se pregunta por el sentido del ser (*Sinn des Seins*), prevaleciendo una crisis espiritual y existencial sobre la que se sustentará la propuesta poética de sucesivos textos:

Ardiente imperfecto,  
me deshabito  
en el internado brutal de las metamorfosis.  
Se diría que todo  
fue una dolorosa mentira:  
El amor y la vida,  
la música y el árbol,  
lo distante y mi entraña  
ida entre la intensa búsqueda  
de esta honorable tarde difunta. (Labordeta, 1994: 111)



En «Hombre sin tesis» la presencia de esta crisis surge debido al conflicto entre angustia y esperanza trascendente. Hay sedimentos de una ideología cristiana enfrentados al nihilismo y a la queja desgarrada:

Hombre sin tesis  
heme aquí desconchado  
en los hoyos del ser consumido  
esperando letárgico ese volver atrás  
de la ceniza pura en los imaginarios buzones  
que llamamos tiempo  
o plasmar mudo del olvido.  
Heme aquí llamando a Dios  
por teléfonos oscuros  
de mis centros impalpables. (Labordeta, 1994: 89)

En la obra de algunos poetas novísimos (Guillermo Carnero, Ángel Guinda, etc.) también podemos percibir la violencia abismática surgida ante la velocidad del tiempo, ante la realidad de la muerte. Ese vértigo de la existencia se olvida mediante la creación de mundos autónomos, la introducción de elementos culturalistas como referencias al cine o poemas ambientados en lejanos y exóticos lugares. La identidad del poeta termina revelándose en el proceso de creación en el que se produce el descubrimiento de uno mismo, descubrimiento de la conciencia del «ser», la afirmación heideggeriana del hombre como «ser» que asume su muerte. En la poética de Felipe Benítez Reyes para la antología *El último tercio de siglo* encontramos la alusión a la poesía como un proceso que supone la escritura simultánea de ese tiempo hacia la nada, una huella de la muerte, de ese sinsentido marcado en nuestra conciencia:

Desde que escribo la palabra infinitud,  
en este instante  
(y designo con ella en mi memoria  
todo cuanto no cesa ni se extingue,  
como el mar infecundo o como el fuego,  
como el hondo venero sin final ni principio  
de todas nuestras vidas, misteriosas y breves;  
como todos los versos que han sonado  
—a lo largo de siglos minuciosos—  
en nuestro descorazonado espíritu  
igual que el aleteo de un millar  
de mariposas psicóticas),  
desde que escribí la palabra infinitud,  
hace un instante, hasta que escribo  
estas otras palabras, le he robado ya al tiempo  
una porción de irrealidad  
infinita como un desierto de arenas de oro frío  
que volasen por el cielo de plata  
en los días de viento poderoso,  
igual que por el aire va la música abriendo  
su gran rosa sonora y sin sentido. (apud Mainer, 1998: 708)

Guillermo Carnero, en *Dibujo de la muerte*, encuentra en la belleza un medio para olvidar la muerte. Sin embargo la dicotomía belleza/muerte implica la oposición entre la vida, regida por la temporalidad, y la belleza, que se sitúa más allá de las consecuencias de la temporalidad. Ya en la primera composición, «Ávila», encontramos una descripción de la tumba del príncipe Don Juan, hijo de los Reyes Católicos. La belleza de la tumba contrasta con la aridez y la oscuridad del paraje en el que se sitúa. El arte y la belleza no son, como el título de la obra indica, más que un dibujo de la muerte, un reflejo de la vida sometida a las leyes del tiempo:

En Ávila la piedra tiene cincelados pequeños corazones de  
nácar.  
y pájaros de ojos vacíos, como si hubiéramos sido el hierro  
martilleado por Fancelli  
[...]  
Hay algún bar abierto en donde suena un disco.  
Es tan vasto tu reino que no puede llenarte. (1998: 97-98)

Hay, por tanto, un juego de oposiciones entre la belleza del arte, perdurando este último más allá del tiempo, y la decadencia del hombre destinado a la muerte. Así, la desolación del poeta se oculta tras la máscara del refinamiento, de la belleza, resultando ser esta un «dibujo», un producto estético que, al establecer el contraste entre belleza y muerte, profundiza en el carácter perecedero de la existencia. También encontramos en esta lírica de finales del siglo XX rasgos poéticos de los denominados trazos del silencio, éste aparece nominalizado aludiendo a la nada, a la muerte, al vacío de sentido. La realidad es un orden existencial inefable, una experiencia caótica intraducible. Ángel Guinda en su poemario *Biografía de la muerte* nos ofrece la imagen del silencio como esa realidad final cuya morada se encuentra en la nada; su título, «La puerta del silencio», simboliza la entrada final del ser en sus dominios: “«Somos gotas de sed/ ecos de un resplandor.// Frente al mar todos callan»/...Así comienza la historia del adiós” (Guinda, 2001: 17).

Es relevante la relación que se establece entre *eros* y *thánatos* en la poesía contemporánea. El amor y la experiencia erótica suponen una experiencia liberadora de la muerte. En la obra de Juan Eduardo Cirlot es esencial la dicotomía amor/muerte. La base filosófica de su pensamiento poético reside en la construcción de un sistema de pensamiento basado en la idea del ser enfrentado a las limitaciones del «yo» para lograr acceder a la verdadera concepción del «ser», para lo que es necesario la superación de los límites temporales y existenciales. El primer paso se encuentra en la destrucción del tiempo. Pero la verdadera clave para lograr que se desvanezca el mundo sometido a las leyes de la existencia temporal se encuentra en la intuición amorosa. El amor permite el acceso a un absoluto fuera del tiempo, es la posibilidad de renacer eternamente. Al inicio de «Desde donde te miro» encontramos un tormento que se asocia a «ciudades negras» y un cuerpo ataviado con un «vestido de acero», sin duda símbolos de la temporalidad que apresura al ser:

No sé de qué ciudades negras procede este tormento  
de qué negras ciudades con torres encarnadas  
ni sé con qué vestido de acero indescriptible  
mi cuerpo se ha ataviado, severamente duro. (Cirlot, 1981: 68)

Es destacable en su obra la presencia simbólica de la mujer, que inicialmente se presenta como la doncella que constituye ese ser «otro» capaz de abolir la realidad del tiempo. Pero pronto se produce un dualismo y aparece una figura femenina relacionada con la *magna mater* y que representa la unión de *eros* y *thánatos*:

O ven tú solamente doncella de mis ruinas  
palacio de transparentes sienes  
e incendia mis cabellos y mi mágica pena  
con una de tus largas miradas o azabaches.

Destruye mis cadenas con tus látigos finos  
desciende a mis recintos de cemento rabioso  
y quiébrame despacio con el puñal profundo. (Cirlot, 1981: 70)

En la poesía de Tomaso Kemeny también encontramos esta idea del amor como una experiencia erótica liberadora de la muerte, la ambrosía que calma el anhelo del ser de trascender los límites de su existencia, los estragos del tiempo. En «La pasión es luz» se alude en los versos iniciales a la idea del fuego como elemento que borra la memoria, esa conciencia existencial del tiempo y la nada, el fuego es así el símbolo del amor y del olvido de la muerte:

Il fuoco non essicca la foresta  
delle lacrime ma cancella  
i sentieri della memoria  
Lo spazio della parola risorge  
libera da rovina e reliquia  
in un guizzo che incendia  
la tenebra. La passione è luce  
che nel verso torna perdutoamente  
e la ragazza senza volto  
si toglie la rossa maglia  
e i suoi seni sfiorano le dita  
riempiendo le mani  
del suo amante senza storia.  
O sono i cieli a riempire di astri  
questa incenerita pagina? (apud Coco, 2001: 247)

La amante permite al amado liberarse de la temporalidad ya que al rozar sus senos éste es presentado como «su amante sin historia», no existe el pasado y, como se nos ha recordado anteriormente, la palabra resurge: «libre de ruina y reliquia/ en un destello que enciende/ las tinieblas». Estas ruinas son las de la existencia, el territorio de escombros que supone la nada, esas «tinieblas» son iluminadas con el fuego del deseo.

El abandono de las esperanzas trascendentales y el fracaso de los paraísos materiales han desembocado en la crisis moral de una existencia marcada por el absurdo, la vida es una ficción que nos acerca a la desaparición, a la ausencia de la promesa de eternidad dictada por las religiones. El existencialismo ha configurado un nuevo orden de pensamiento en el que la sensación del vacío invade la conciencia del ser. El «ser» se presenta aislado ante la nada, habitando sin remedio un cuerpo destinado a la muerte. Hay una irreducti-

ble sombra proyectada sobre el absurdo que lo asedia en su trayecto vital. El vértigo existencialista surgido tras la pérdida de las verdades dogmáticas da lugar a una poesía meditativa. El poeta, que es consciente de la temporalidad de la existencia, se siente dominado por la angustia, por la náusea sartreana que invade la conciencia del «ser». La voz del poeta debe enfrentarse a la realidad de la muerte, en su tránsito por las sombras de la duda debe elegir entre aceptar el impulso ontológico de salvación proporcionado por la fe que planteaba Kierkegaard o aceptar que el hombre es un «ser» destinado a la muerte, como afirmaba Sartre.

## BIBLIOGRAFÍA

- Albiac, G. (1990): *La muerte: metáforas, mitologías, símbolos*. Barcelona: Paidós.
- Albornoz, A. de (1982): *José Hierro*. Barcelona: Júcar.
- Brines, F. (1989): *El rumor del tiempo*. Prólogo de D. Cañas. Madrid: Mondadori.
- Brines, F. (1999): *Poesía completa*. Barcelona: Tusquets.
- Camus, A. (1942): *Le mythe de Sisyphe*. París: Gallimard.
- Cirlot, J. E. (1981): *Obra poética*. Madrid: Cátedra.
- Coco, E. (2001): *El fuego y las brasas: poesía italiana contemporánea*. Madrid: Celeste Sial.
- Guinda, Á. (2001): *Biografía de la muerte*. Madrid: Huerga y Fierro.
- Hierro, J. (1991): *Alegría*. Madrid: El vaso de Berceo.
- Hierro, J. (2002): *Antología poética*. Madrid: Alianza.
- Jiménez, J. O. (2001): *La poesía de Francisco Brines*. Sevilla: Los cuatro vientos.
- Labordeta, M. (1994): *Donde perece un dios estremecido*. Ed. de A. Pérez Lasheras y A. Saldaña. Zaragoza: Mira Editores.
- Mainer, J. C. (1998): *El último tercio de siglo: Antología consultada de la poesía española*. Madrid: Visor.
- Nietzsche, F. (1984): *Ecce homo*, ed. de A. Sánchez Pascual. Madrid: Alianza.
- Prados, E. (2000): *Jardín cerrado*. Madrid: Cátedra.
- Sartre, J. P. (1968): *El ser y la nada*. Buenos Aires: Losada.
- Slovene Writers' Association (1995): *Poesía eslovena contemporánea*. Ljubljana: Slovenian literary magazine.

## SMRT IN PRAZNINA V ŠPANSKI, ITALIJANSKI IN SLOVENSKE POEZIJI 20. STOLETJA

Članek analizira vpliv eksistencialne misli na nekatere predstavnike španske, italijanske in slovenske poezije 20. stoletja. Avtor sledi Nietzschejevi, Heideggerjevi in Sartrovi misli in v okviru te filozofije predstavi pesnike, pripadnike različnih kultur, literarnih tradicij in jezikovnih okolij. Študija se usmerja v sodobnega pesnika, ki je zapustil vero v transcendentni red in se sooča z ničem, z eksistenco, ki jo pojmuje kot absurd. Pesnik mora sprejeti, da idealno upanje ne obstaja. Eksistencialna filozofija – na to dejstvo nas opozarjajo analizirani pesniki v tem prispevku – pa ponuja nove odgovore na vprašanje biti.

## ALGO MÁS QUE PALABRAS: USO Y SIGNIFICADO EN LAS LOCUCIONES DEL ESPAÑOL

### 1. El almacenaje de unidades complejas

Estamos habituados a una visión muy extendida de la lengua que establece una frontera muy radical entre el léxico y la gramática. De acuerdo con esta visión, cuando un hablante dice *esta mañana me han robado la cartera*, utiliza los signos de la lengua de acuerdo con los principios que le dicta la gramática. Desde un punto de vista mental, decimos que la frase anterior ha sido procesada, de acuerdo con las reglas de combinación de la gramática. Por el contrario, cuando decimos u oímos *hola, ¡socorro!* o *bienvenido* no tenemos que utilizar ninguna regla o principio de formación, sino simplemente recurrir al inventario de formas que almacenamos en nuestra memoria o diccionario mental. Buena parte de los enunciados que usamos cada día son producidos y entendidos a través del procesamiento gramatical; al mismo tiempo, gran parte de las piezas que insertamos en las oraciones son accesibles mediante recuperación mnemotécnica. De ahí que tendamos a identificar oraciones o locuciones con el procesamiento y la gramática y a las piezas léxicas con la memoria o el diccionario.

De acuerdo, pues, con esta simplificada visión, los hablantes tendríamos almacenadas en la memoria (en nuestro diccionario mental) una serie de unidades o palabras y las combinaríamos en la lengua recurriendo a las reglas de la gramática. Esta visión que opone radicalmente lo léxico (o almacenado o memorizado) y lo gramatical (producido por principios regulares o computacionales) no se sostiene con facilidad, pues algunas locuciones o expresiones complejas están también inventariadas y no son pocas las palabras aisladas que requieren procesamiento. Si yo digo *válgame Dios*, a pesar de la apariencia de que ha habido un procesamiento gramatical previo, en realidad no he hecho más que recurrir a una locución que el uso ha fijado y almacenado. La mencionada expresión fue originalmente producida por la gramática, pero hoy está en gran medida al margen de ella, pues ha quedado fijada en sus contextos de uso y congelada en su forma. Por eso no es posible o, en todo caso, resultaría extraño y forzado decir *válgate/le Dios*.

Este tipo de hechos nos permiten decir que el uso de la lengua por el individuo está influido por su experiencia previa en el uso de su misma lengua y que esta experiencia está condicionada decisivamente por el almacenaje de unidades, que son a veces más complejas que las palabras simples. También desde un punto de vista social, podemos decir que existe una memoria colectiva que almacena usos lingüísticos reiterados y los transmite a las generaciones sucesivas. Si, desde la perspectiva del individuo o de la sociedad, identificamos lo léxico con lo acumulado en la memoria, hay que decir inmediatamente que el léxico acumula algo más que palabras. Este es el objetivo de mi intervención aquí en esta ilustre institución, en la que haré algunas consideraciones históricas sobre los procesos de formación de locuciones en español.

La **frecuencia de uso** es el principal factor que favorece el almacenaje y retención de las unidades lingüísticas complejas. El uso reiterado de una expresión favorece su acomodo y arraigo en la memoria y su retención como un conjunto global e integrado más que como un todo analizable. En el uso colectivo, muchas expresiones complejas termi-

nan integrándose como un todo en el sistema común y transmitiéndose a las sucesivas generaciones con la misma naturalidad que las palabras aisladas. El proceso de retención y almacenamiento de unidades complejas recibe técnicamente el nombre de **lexicalización**, en los estudios recientes sobre este tipo de procesos en diferentes lenguas<sup>1</sup>.

La lexicalización es particularmente abundante en las estructuras intermedias de la jerarquía gramatical, es decir, aquellas que se sitúan entre el nivel más bajo de la palabra simple y el más alto de la oración (o la frase). Entre estas estructuras intermedias, las locuciones o sintagmas preposicionales son especialmente proclives:

(1) a caballo, a gatas, a gusto, a fuer de, a la fuerza, a base de, de balde, etc.

En muchas de estas locuciones termina produciéndose el fenómeno de la *univerbación*, que tiene consecuencias en la representación gráfica de la expresión como palabra independiente y que, desde el punto de vista del análisis gramatical, puede dar lugar al reconocimiento de una nueva categoría simple, por ejemplo, un adverbio donde antes había una más compleja locución adverbial:

(2) aparte, enseguida, enhorabuena

La univerbación por lexicalización de antiguas locuciones preposicionales es una fuente importante de creación e innovación léxica, que no debe ser confundida con la composición. El efecto final de ambos procesos es el enriquecimiento del léxico, con la incorporación de nuevas unidades mediante la combinación de dos preexistentes. La diferencia entre ambos radica, sin embargo, en el mecanismo que les da origen. La composición combina unidades del léxico, de acuerdo con determinados patrones y principios, diferentes para cada lengua. Pero esta composición no requiere un uso previo y reiterado de las piezas. La univerbación, por su parte, combina dos unidades que han contraído previamente una relación sintagmática.

El almacenaje y la repetición de unidades y su consiguiente lexicalización surte efectos importantes en las unidades complejas, que pueden verse afectadas en su significado, en su forma o en su estructura como efecto de esta repetición. Repasamos a continuación los cambios más habituales que observamos en las unidades lexicalizadas del español.

## 2. La retención de material léxico obsoleto: *So pena y so pretexto*

La lexicalización puede favorecer que determinadas piezas y unidades léxicas que el uso general ha marginado o abandonado, pervivan todavía escondidas o agazapadas en el uso concreto de la locución. Es lo que ocurre en las expresiones *so pena y so pretexto*. En estas locuciones se encuentra la preposición *so* ‘bajo, debajo’, del lat. *sub*. Esta preposición ha tenido amplio uso en otras épocas de la lengua. Era muy habitual en la Edad Media, en combinación con todo tipo de sustantivos o nombres propios, siempre con valor especial:

(3) e desta otra parte asil como sale a la fuente del olmo, e a Finojosa, e al camino que passa **so Torreçilla** (1148, Anónimo, *Carta-puebla y fueros dados á la villa de Lerma por el*

---

<sup>1</sup> Para una introducción y discusión general del concepto de lexicalización puede resultar de provecho la consulta de Brinton y Traugott (2005), Lehmann (2002) y Talmy (1985).

emperador Alfonso VII) mas prendran del agua e lavaran vuestros pies e seredes **so el arbor** e combredes (c 1200, Almerich, *La fazienda de Ultra Mar*)

Todavía en la primera mitad del siglo XIX era posible encontrarla usada en combinaciones variadas en textos deliberadamente arcaizantes:

- (4) virgen encantadora, me abandonáis a mí mismo, **so** la bárbara coyunda de la desesperación (1830, R. López Soler, Ramón, *Los bandos de Castilla o El caballero del cisne*) A guirnalda de mirtos y de rosas, / Agobiar quieres **so** el pesado yelmo? (1847 - 1849, A. Alcalá Galiano, Antonio, *Memorias*)

A pesar de su origen espacial, la preposición *so* había alcanzado especial arraigo en locuciones de carácter más abstracto, en combinación con sustantivos como *pena*, *cargo*, *pretexto*, muy recurridas en los textos jurídicos desde la Edad Media

- (5) E non fagades ende al, **so pena** de çient morauedís de la moneda nueva a cada vno (1308, Anónimo, *Carta de mandato [Documentos de la catedral de León]*) E dixeron e deposieron, **so cargo** del dicho juramento, que asi era verdad (1493, Anónimo, *Traslado [Colección diplomática de Santo Toribio de Liébana]*)

En los usos de aquella época encontramos todavía una mayor flexibilidad estructural, pues era posible la intercalación de determinantes entre la preposición y el nombre:

- (6) algunos se obligan al meryno de parecer a derecho antel alcalde a dia cierto **so cierta pena** o se obligan del dia que fueren enplazados que parescan a tercer dia (c 1310, Anónimo, *Leyes de estilo*, Esc Z. III. 11 9)

En la lengua de hoy, la preposición *so* ya no tiene la productividad de ayer y se encuentra sólo en determinadas expresiones que el uso reiterado ha consolidado, especialmente *so pena* y *so pretexto* y otras algo menos frecuentes como *so condición*, *so capa* o *so color*.

### 3. La retención de gramática obsoleta: el caso de *cualquiera*

Ocurre con frecuencia que la regla o la categoría gramatical originaria que están presentes en determinadas expresiones pierde vigencia o productividad, aunque ciertos ejemplares de la antigua expresión sigan vivos en determinados contextos. Se produce entonces una suerte de fosilización de estructuras gramaticales. El recurso a la imagen del fósil no es, probablemente, inadecuado. Los fósiles de la gramática son, como los fósiles de la biología, restos materiales de unidades y estructuras que en otro tiempo tuvieron una vitalidad que ya han perdido. El español tiene, en el terreno de los indefinidos, un ejemplo muy ilustrativo de expresión surgida a través de un proceso de lexicalización y que, debido al retroceso de categorías gramaticales, ha terminado fosilizándose. Se trata de *cualquiera*.

En efecto, desde los orígenes del idioma, el antiguo relativo *qual* se combinaba con el verbo *querer* para dar lugar al sintagma *qual(es) quier(e)*. Hay que observar que el recurso a verbos de voluntad para la formación de indefinidos no es exclusivo del español o de las lenguas románicas y responde a un patrón muy productivo también en otras lenguas de orígenes variados. Sin ir más lejos, el latín conoció usos similares, como *aliquisvis* 'cualquiera'.

Nótese, sin embargo, que el elemento *qual* que encontramos en estas locuciones era en español medieval un relativo en toda regla, que equivalía aproximadamente al moderno *el que*. Este relativo *qual* tenía plena vitalidad en aquella época y era posible al margen de la combinación con *querer* (Elvira, 1985):

- (7) **qual** ella escogiera, otorgado l'habredes (s. XIII, *Apol.*: 209d) peche la calonna **qual** la fiziere, duplada (s. XIV, *F.Béjar*: 760) dixieron que mandase **quales** quisiese matar (s. XIV, *LBA-S*: 83c) Otro día mañana metense a andar / a **qual** dizen Medina iuan albergar (s. XII?, *Cid*, 2878-2879)

Ahora bien, más allá del significado literal de sus partes, la combinación del verbo *querer* con el relativo *qual* permitió desde muy pronto una lectura totalizadora, similar en muchos aspectos al significado de un indefinido ('todos') Si yo digo en la lengua de hoy *coge el libro que quieras (de los que hay en la mesa)* estoy utilizando una oración que tiene un valor de totalidad implícita. En la medida en que avanzaba esta nueva lectura como indefinido totalizador, la secuencia completa pudo funcionar como antecedente del relativo *que*. La apócope o caída de la *-e* de la desinencia se hizo también especialmente frecuente:

- (8) e a otro **qual quier que** venga contra esta venta (*DLE-67*: 36) luego quieres pecar con **qual quier que** tu veas (s. XIV, *LBA-S*: 257c)

Si la ortografía moderna muestra que el compuesto *cualquiera* puede considerarse una unidad léxica independiente, la misma ortografía medieval nos induce a pensar lo contrario, puesto que, salvo contadas excepciones, encontramos normalmente separados en la escritura los elementos que hoy día escribimos juntos:

- (9) ...podiendo llegar **qual quiere de** los peones fasta la casa postremera (1283, Alfonso X, *Açedrex*) **Qual quier de** los çapatos valia una çidat (c. 1250, *Alex-O*: 92a)

Esta separación gráfica es un indicio razonable de que los hablantes de aquella época todavía sentían la presencia de ese relativo que usaban también en otros contextos diferentes.

Sin embargo, la historia del antiguo relativo *qual* es la historia de un paulatino retroceso y abandono de sus papeles originarios de pronombre relativo, pues *qual* no resistió la competencia de un nuevo relativo compuesto que la lengua castellana había creado, el relativo *el que*. Como consecuencia, el antiguo relativo *qual* ha perdido terreno y ha tendido a quedar relegado hasta hoy mismo en la función de pronombre interrogativo (*¿cuál quiere?*). Por tanto, el moderno *cualquiera* contiene hoy un residuo de la sintaxis de otra época, el antiguo *qual*, que tuvo en otro tiempo una sintaxis muy productiva. Este residuo no carece, sin embargo, de una cierta vitalidad morfológica, puesto que todavía es posible incorporar el plural del antiguo pronombre, dando lugar a la forma *cualesquiera* con flexión interna.

En realidad, no sólo *qual*, sino también otros pronombres y adverbios relativos pudieron combinarse desde antiguo con el verbo *querer* para dar lugar a estos sintagmas con valor generalizador equivalente. Otro ejemplo de residuo fósil lo encontramos en el generalizador *doquier*, todavía vivo en español y que procede de la combinación del antiguo adverbio *do* y sus variantes con el mismo verbo *querer*:



- (10) todos deuen parescer ante eill, **do quiere que** sean citados (c 1250, Anónimo, *Vidal Mayor*)

El antiguo adverbio *do* se ha mantenido en el uso literario hasta el siglo XX (así lo manifiesta el propio DRAE), pero ha experimentado un retroceso esencial del uso general de la lengua hablada hace muchos siglos. *Do*, sin embargo, permanece todavía escondido en este antiguo indefinido adverbial, o quizá mejor, *por doquier*, pues es así el modo en que el uso y la memoria colectiva ha fijado el uso de este antiguo adverbio.

#### 4. Incremento de la autonomía sintáctica. El caso de *por ejemplo*.

Las expresiones que se lexicalizan se utilizan inicialmente en determinados contextos y situaciones, vinculados a ciertas piezas léxicas y usadas normalmente con arreglo a los principios más regulares de la gramática. Sin embargo, el uso frecuente puede hacer que estas expresiones generalicen su empleo más allá de su contexto sintáctico inicial. Valga como muestra de este proceso, la propia expresión *por ejemplo*, que empleamos mucho en el contexto de la exposición doctrinal y científica.

El sustantivo *ejemplo*, de origen culto, tuvo una aparición tardía en la lengua medieval, pues no es fácil documentarlo antes de la segunda mitad del siglo XV. Desde el principio, mostró predilección por la combinación con la preposición *por* que tenía significado de finalidad ‘para, para ejemplo’ y también a veces con el valor modal de ‘en calidad de, como ejemplo’: especialmente claro en su combinación con el verbo *haber*:

- (11) y **por ejemplo** (‘para ejemplo’) de aquéllas yo quiero ser firme en virtud (1468, Fray M. de Córdoba, *Jardín de nobles doncellas*) ca todas las penas son melecinas de aquellos que pecan y que son castigados é corregidos con ellas y de los otros que **por ejemplo** de aquellos son escarmentados (‘las penas sirven como ejemplo de los otros’) (1477 - 1496, Fray H. de Talavera, *De vestir y de calzar*) Y que todo lo sobredicho sea verdad, **por ejemplo lo habemos** (‘como ejemplo, en calidad de ejemplo’) en los buenos jueces de la tierra (1486 - 1487, Fr. D. de Valencia, *Sobre la predestinación y sobre la Trinidad y la Encarnación*)

Conforme incrementó su uso, la locución amplió relativamente su combinatoria y apareció en usos como *poner por ejemplo*, *traer por ejemplo*, *bastar por ejemplo*, *dar por ejemplo*, *tener/haber por ejemplo*, etc.:

- (12) Un padre reñía a su hijo porque no se levantaba de mañana, y **dábale por ejemplo** que uno se había levantado de mañana y se había hallado una bolsa con muchos dineros (c 1550, Anónimo, *Cuentos de Garibay*) También podemos **traer por ejemplo** aquel famoso capitán de los cartagineses de quien escribe Plutarco estas palabras (1575 - 1588, J. Huarte de San Juan, *Examen de ingenios para las ciencias*)

Con el tiempo, sin embargo, la locución *por ejemplo* terminó vinculándose de manera mecánica y directa con la función discursiva de introducir una ilustración o muestra concreta de lo que se quiere decir o explicar. Para tal fin, los hablantes del español utilizaron pronto esta secuencia *por ejemplo*, sin necesidad de los verbos que la acompañaban en la época anterior ni de la preposición *de* que regía habitualmente. Se generó así un uso que dura hasta hoy mismo, en que la citada locución es de uso muy recurrido en todo tipo de discursos, normalmente intercalada en el discurso, entre comas y sin necesidad de ningún verbo que justifique el uso de la preposición.

## 5. La pérdida de alguna de las piezas integrantes de la expresión inicial: *Puede que*.

Otro efecto posible de la frecuencia de las expresiones lexicalizadas puede ser la pérdida de alguno de los elementos que integraban la construcción originaria. Muchas expresiones de la lengua, al hacerse habituales, reciben su interpretación de manera global y automática, sin que sea necesario siempre el análisis semántico a partir de cada uno de sus componentes. Esto significa que algunos de sus originarios elementos integrantes pueden resultar prescindibles y desaparecer, sin que el significado de la expresión se altere esencialmente. Es lo que ha ocurrido con la antigua locución del español *puede ser que*, todavía de uso en español oral. Esta locución ha dado lugar desde antiguo a construcciones con significado modal de posibilidad factual. En muchos casos, esta locución introducía oración completiva con verbo en subjuntivo:

- (13) ca pocas vezes **puede ser que** grant gente ande de noche que non yerren el camino (s. XIV, D. Juan Manuel, *Estados*, 80v) Ca ssi lo cometemos non **puede seer que** algunos de nos non passen dela otra parte (s. XIV, *Veinte Reyes*, 223v)

En la medida en que la nueva construcción *puede ser que* se extendió, su valor como locución epistémica se consolidó, con un significado parecido a ‘quizá’ (si saben inglés, pueden acordarse de *may be*). Se inició entonces otro proceso de lexicalización, con pérdida de la composicionalidad de la construcción, cuya primera consecuencia fue la aparición de la expresión reducida *puede que* en la que el verbo *ser* con significado tan genérico, dejó de estar presente. Los primeros ejemplos de esta nueva locución son ya del XVI:

- (14) Antonio podría no haber visto bien si yo salte o, si lo oyó decir, podría también haberlo oído mal, y si se lo dijeron, **puede que** lo haya entendido mal (1566, Jerónimo Jiménez de Urrea, *Diálogo de la verdadera honra militar*, 1566, pág. 143)

## 6. Cambio hacia categorías o partes de la oración ya existentes: el caso de *encima*.

El almacenamiento reiterado de la locución puede dar lugar a que se consolide su interpretación como una sola palabra (se produce un efecto de univerbación, según hemos visto anteriormente) y que la nueva unidad se identifique con alguna de las categorías gramaticales ya existentes en la lengua.

Los ejemplos posibles son muy abundantes. Uno de ellos lo tenemos en la historia del adverbio *encima*. Como resulta obvio para todos, la etimología de este adverbio contiene el sustantivo *cima*, de origen griego pero incorporado pronto al propio latín. De acuerdo con su significado espacial, este sustantivo fue posible en variadas construcciones preposicionales de carácter locativo:

- (15) E desde estas razones ovo dichas, respondiéronle a cada cosa muy complidamente toda vía guardando señorío del rey D. Fernando, su señor, e **en la cima** dixéronle que lo gradescían lo que los desía (c 1340 - 1352, Anónimo, *Crónica del muy valeroso rey don Fernando el quarto*) Mas **a la cima** acordaron / todos que fuesse / çercar la çipdat de domas (1293, *Gran Conquista de Ultramar*, Ms. 1187 BNM)

---

<sup>2</sup> J. Corominas y J. A. Pascual (1984, s. v. *poder*, pág. 588) constatan la aparición de una locución *puede ser que*, como etapa previa al más reciente *puede que*, pero no proporcionan datos sobre fecha de las primeras documentaciones.

También fue frecuente el uso sin artículo, de acuerdo con la notable resistencia al uso con determinante que desde antiguo han mostrado los argumentos verbales con preposición. Pero esta ausencia de artículo no fue exclusiva del uso con *en* y se dio también con otras preposiciones:

- (16) E ordenaron de fincar las tiendas aquel día **en cima** de un otero (1293, Anónimo, *Gran Conquista de Ultramar*, Ms. 1187 BNM) Et de Penna Arenaza va derecho a Cuerno Penna, & desd'ende va derecho **por cima** de Serrezuela (c 1295, Anónimo, *Fuero de Sepúlveda*) he mandole una casa de las **de cima** de Quintaniella (1255, Anónimo, *Testamento [Documentos de la catedral de León]*) En este instrumento, a quinze reglones contados **desde cima**, está puntada una parte que es sobejana, que dize fueron, e non empeeza por esto (1294, Anónimo, *Donación de Muño Mateos [Documentos del Archivo Histórico Nacional (a 1200-a 1492)]*)

La transparencia estructural del sintagma y la conciencia clara de que la secuencia incluye una preposición más un sustantivo eran mayores que hoy día, y era posible encontrarla en coordinación con otro sintagma similar:

- (17) demuestra que el mal del yeso es apoderado en todos sos cuerpos, **en cima e en fondón** (1250, Abraham de Toledo, *Moamín. Libro de los animales que cazan*)

Coordinado o no, lo cierto es que el antiguo sintagma preposicional *en cima* desempeñaba desde el punto de vista sintáctico oracional una función adverbial, pues expresaba siempre una modificación sobre el contenido del sintagma verbal. Era, pues, un adverbio funcional. El moderno *encima*, escrito ya como una sola palabra ha permitido incrementar la lista de los adverbios del español pero, en realidad, desempeña el mismo papel funcional que el sintagma *en cima* del que procede.

## 7. Cambio a piezas sin precedente categorial

Pero la lexicalización no afecta sólo a unidades con una posición definida e identificable en la jerarquía gramatical (locuciones, oraciones, etc). También es posible el paso a inventario (a diccionario) de secuencias sintagmáticas sin estatuto gramatical definido. Esto es especialmente frecuente en el origen de muchas expresiones del español, como *qué va*, *a ver* o *con que*. Estas expresiones fueron en su origen secuencias de unidades contiguas en el sintagma, pero no formaban ninguna unidad gramatical o funcional independiente (no desempeñaban un papel funcional, como el mencionado sintagma *en cima*) ni dieron lugar a un sintagma con equivalencia funcional a otras categorías gramaticales.

### 7.1. *Qué va* < *qué va a ser*

La formación de la expresión *qué va* está relacionada también con el uso frecuente, que terminará convirtiéndola en un negador enfático de la conversación. En su origen está, sin duda, la expresión *qué va a ser*, que surgió, a su vez, de la confluencia del uso exclamativo de *qué* con la expresión también lexicalizada *va a ser*.

En efecto, el pronombre exclamativo *qué* aparece desde siempre y continúa apareciendo en expresiones como *qué tontería*, *qué dices*, *qué simpático*, que remiten en última instancia a usos similares del latín. Por otro lado, desde el siglo XIX, que sepamos, existe en español la expresión *va a ser (que)*, que todavía utilizamos para introducir un matiz

de probabilidad en una expresión de futuro (hoy día, por ejemplo, la expresión, *va a ser verdad*, equivale aproximadamente a ‘será probablemente verdad’). Estos usos eran habituales ya en el XIX:

(18) y el conflicto va creciendo / de un modo, que a mi entender, / peor el sesenta y siete / **va a ser que** el sesenta y seis (1868, E. Gaspar, *La chismosa: comedia en tres actos y en verso*) Me parece que lo mejor **va a ser que** dejes la peluquería, porque si no, esa loca te va a envenenar (1954, I. Aldecoa, *El fulgor y la sangre*)

Desde muy pronto, la nueva locución *va a ser* se usó también en el contexto exclamativo que crea el pronombre *qué* o *quién*:

(19) No; ¡**qué va a ser** forastero! (1891, E. Pardo Bazán, *La piedra angular*) ¡Pero **qué va a ser** gaseosa! - Que sí, hombre; prueba y verás. (1914, C. Arniches, *El amigo Melquiades o Por la boca muere el pez*) No, ¡**qué va a ser** por eso!; y vos sí que para preguntona te pintás (1933 - 1946, M. A. Asturias, *El Señor Presidente*) **Quién va a ser**, mi marido, mamá! -Chilló Rosita, dando brincos de alegría (1947, L. de Noves, *La Boda de Rosita Martínez* [Menaje, octubre de 1947])

La última etapa de este proceso de lexicalización es la pérdida del propio verbo *ser* o cualquier otro verbo posible, que poco sentido tiene en la nueva locución negativa, vista desde la intuición de los hablantes. Los primeros ejemplos que encuentro de la nueva negación coloquial son de finales del siglo XIX y principios del XX:

(20) Figúrate, en una miseria tan grande y supo salir avante, hijo. Apurarse, ¡**qué va!** Toca el piano como un serafín (1895, E. López Bago, *El separatista. Novela médico-social*) -¿Te da vergüenza que te vean tus amigos? - ¡No, **qué va!** Es que me parece algo tan extraño verme yo en una procesión... (1918, Venezuela, J. R. Pocaterra, *Tierra del sol amada*)

Podríamos debatir sobre el estatuto gramatical de la expresión *qué va* y quizá no llegáramos a un acuerdo. No cabe duda de que lo usamos para expresar la negación, pero eso no nos autoriza a afirmar que sea un adverbio, como lo es *no* o *ni*, porque no tiene presencia regular y productiva en la oración enunciativa más allá de sus contextos enfáticos o expresivos.

## 7.2. *A ver si*

Otro ejemplo similar de evolución hacia un estatuto gramatical impreciso lo encontramos en la expresión *a ver si*, muy frecuente en la lengua coloquial del español de hoy y de ayer. El origen está probablemente en construcciones en las que estaba presente el verbo *ver* en perífrasis con **verbos de movimiento**, *ir/venir...* *a ver*, donde la preposición *a* era inicialmente exigida por el verbo de dirección. En estas primeras perífrasis, el verbo *ver* no tenía el significado literal de visión física sino uno más genérico de comprobación o verificación, en usos que son perfectamente posibles en la lengua de hoy:

(21) porque en verdad no soy venido a otra cosa, sino **a ver si** eres tan loco como dicen (1533, B. Pérez de Chinchón, *La lengua de Erasmo nuevamente romançada por muy elegante estilo*) por la posta hemos venido **a ver si** havías menester algo (1534, F. de Silva, *Segunda Celestina*)

El uso reiterado llevó a una interpretación global de estas perífrasis como expresión introductora de oraciones de eventualidad o finalidad (significó algo parecido a ‘en caso de que, por si acaso ocurriera que...’). Con este nuevo significado, el uso del verbo de movimiento empezó a resultar innecesario:

- (22) Y de camino avisarán a la Beltrana, **a ver si** tiene remedio esta desgracia (c 1600, Anónimo, *Entremés de la cárcel de Sevilla*) Este dicho día ordenó el Cabildo que se vea la bula del maestro de capilla **a ver** si puede ser casado o no para que se reciba al maestro de capilla de Salamanca (1600 - 1713, Anónimo, *Documentos sobre música en la catedral de Sigüenza*)

Desde antiguo, la locución da lugar a frecuentes confusiones gráficas, que son hoy muy fáciles de encontrar en la comunicación informática a través de blogs, chats, sms, que recogen muy fielmente la realidad de la lengua oral y el sentimiento gramatical intuitivo de los hablantes. Y es que la nueva construcción ha dejado de ser transparente para algunos hablantes, que creen que es el verbo *haber* el que está presente en la locución. La confusión se produce en español desde hace varios siglos :

- (23) no obstante que mandó de nuevo fuesen las dichas galeras **haber si** hallaban alguna que derrotada hubiese dado en otro puerto convecino (1625, A. de Castillo Solórzano, *Tardes entretenidas en seis novelas*) Díjele que probase primero el fuego, **haber si** lo podía sufrir (1604, P. Chirino, *Relación de las Islas Filipinas y de lo que en ellas han trabajado los padres de la Compañía de Jesús*)

Una confirmación de que la combinación *a ver* es difícilmente analizable para muchos hablantes está en la curiosa expresión *veremos a ver*. En esta locución se deja sentir el efecto de otra expresión también muy usual, (*ya veremos si*, que interfiere con la anterior y da lugar a una locución cruzada o combinada. Se documenta ya en el siglo XIX:

- (24) Pero, en fin, **veremos a ver** si estrujando, estrujando, sale daqué cosa (1871, J. M. de Pereda, *Tipos y paisajes*) y que de esa agua olorosa / beba, porque es santa cosa; / en fin, **veremos a ver** (1872, H. : Ascasubi, *Santos Vega, el payador*, ARGENTINA)

## 8. Cambios semánticos

El uso reiterado de las locuciones tiene habitualmente repercusiones en el terreno semántico. Algunos de los ejemplos que han sido analizados nos han permitido contemplar la primera de estas consecuencias, que es la pérdida de composicionalidad del significado. En efecto, al hacerse frecuentes y extenderse a nuevos contextos y situaciones, las locuciones adquieren paulatinamente nuevos valores y acepciones, que no resultan necesariamente de la combinación de los significados de los elementos que las integran (el caso de *a ver* que acabamos de analizar es especialmente ilustrativo).

Hemos visto, también, cómo la antigua expresión medieval *so pena que* perdió poco a poco su valor literal del lenguaje jurídico (‘bajo pena de que’) y terminó incorporando un significado contextual mucho más general (‘a menos que, salvo que’). No es descabellado pensar que los primeros casos de lexicalización mostraran una cierta polisemia, que combinaba el significado literal de la locución ‘bajo pena que» y uno más general deslindado de la connotación jurídica (‘a menos que’, ‘salvo que’).

- (25) nin la dé en pago nin en cambio nin en otra manera a persona alguna, **so pena que** qual quier quelo contrario hiziere muera por ello por justia e pierda la mitad de sus bienes (1471, Anónimo, *Ordenamiento sobre la fabricación y valor de la moneda*)

No tardaron en hacerse usuales los usos en que *so pena que* abandonaba totalmente su significado de pena y castigo y asumía su nuevo valor más abstracto y general, que no es perceptible ya a partir del significado del sustantivo *pena*. Obsérvese el siguiente ejemplo, de principios del siglo XVII:

- (26) Y mandamos que durante el dicho tiempo de los dichos seis años persona alguna, sin vuestra licencia, no le pueda imprimir ni vender, **so pena que** el que lo imprimiere haya perdido y pierda todos y cualesquier libros, moldes y aparejos que del dicho libro tuviere (1603, F. de Luque Fajardo, *Fiel desengaño contra la ociosidad y los juegos*)

### 8.1. Sin embargo

Otro buen ejemplo de lexicalización por fijación de una nueva acepción contextual nos lo proporciona la historia de la locución *sin embargo*. Nos encontramos aquí ante uno de los llamados marcadores del discurso, que tienen su origen en procesos de reinterpretación contextual de antiguas locuciones. Estos marcadores configuran una categoría relativamente numerosa y heterogénea, pero todos ellos tienen en común el hecho de que sirven para la función de guiar las inferencias que se realizan en la comunicación (Martín Zorraquino y Portolés, 1999: 4057).

La palabra *embargo* fue en su origen, y sigue siendo, un sustantivo deverbal, derivado del verbo *embargar* (< *imbarricare*; Corominas-Pascual, 1984, s. v. *EMBARGAR*). Significó literalmente ‘obstáculo’, ‘impedimento’, ‘barrera’, sobre todo en un sentido material o físico, pero también con valor más general (‘sin barrera’, ‘sin dificultad’). Con este valor es muy habitual en los textos de la Edad Media:

- (27) E si tal logar fuere en que no puedan descender dellas, deuen se toller de la carrera por que pueda el clerigo passar con el corpus xpisti, **sin embargo** (‘barrera física’) ninguno (s. XIII, *Siete Partidas I*, 15r)

Poco a poco, el sustantivo *embargo* fue desarrollando un significado más genérico de dificultad lógica o teórica. Este es el valor que tenía la locución *sin embargo de*, muy parecida a la moderna locución *sin prejuicio de*, que daba a entender que una acción tiene lugar a pesar de las dificultades para su realización:

- (28) Capitulo .72. La cura destas heridas y la manera que se ha de tener en apuntar los neruios, para que suelden, **sin embargo de** las adiciones puestas por Galeno (s. XV, *Secretos*, 146r) Demas desto se ha de entender que ansi como la llama de la candela naturalmente consume el umido sustantifico de la mecha **sin embargo** del mantenimiento que le viene del seuo, ansi mismo el calor natural del hombre de su propia naturaleza consume y desgasta la dicha umidad del coraçon (s. XV *Anatomía*, 80v)

También es conocida desde antiguo la construcción *sin embargo que*, con el mismo valor:

- (29) Desta manera digo que es natural el mouimiento del coraçon **sin embargo que** esta

compuesto de dos movimientos contrarios, por quanto el dicho movimiento del corazón se haze mediante vna inteligencia practica intrinseca (s. XV, *Anatomía*, 100r)

En este tipo de contexto, junto al valor literal de la expresión, se percibe, deduce o intuye el nuevo valor adversativo, que la nueva expresión irá consolidando poco a poco. La locución *sin embargo* termina pronto independizándose de su contexto sintáctico originario (en particular de la preposición *de* o la conjunción *que*) y dio lugar desde antiguo a usos en los que la lectura literal de dificultad se combinaba con una implicación adversativa, más o menos clara, según los casos:

- (30) E quiso dios que aquellos ouieron mejor tiempo e passaron **sin embargo**, mas non fizieron mucho de su pro daquela yda nin acabaron cosa que pro touiesse daquello por que fueron (s. XV, *Ultramar*, 140r) ante se tenían assi por muertos e desesperados que fazian señal de defensa ninguna sino muy flacamente. & los de fuera cauauan los muros en derredor dela villa **sin embargo** (s. XV, *Ultramar*, 17r)

## 8.2. *Con que*

Resulta igualmente interesante la reinterpretación semántica que ha experimentado la secuencia *conque*, que ha llegado a convertirse en una suerte de conjunción ilativa, de antiguo uso en español y reconocida por la norma académica. Esta secuencia incorporaba originariamente un pronombre relativo. Tenía el sentido de ‘con lo cual’ y hacía referencia a lo expresado en la proposición anterior, que hacía de antecedente. Este fue el uso habitual hasta la época de Cervantes (los ejemplos que se citan a continuación proceden de Cuervo, 398-399):

- (31) así quiso, como buen caballero, añadir al suyo el nombre de la suya y llamarse don Quijote de la Mancha, **con que**, a su parecer, declaraba muy al vivo su linaje y patria, y la honraba con tomar el sobrenombre della (s. XVII, *Quijote*, I, 1)

A partir de aquí surgió una locución con valor ilativo, es decir, una partícula que introduce una consecuencia natural de lo que se acaba de decir:

- (32) Las reales cédulas establecen una regla general y permiten a las mujeres todos los trabajos que no están comprendidos en la excepción. **Conque**, si algo resta que averiguar, será cuáles son los trabajos que repugnan a la decencia y fuerzas mujeriles (s. XIX, Jovell., *Informe sobre el libre exerc. de las artes*, R. 50.33) No tiene mucho que digamos; dos millones; yo tengo uno; **conque** ya ves que para mí no es una ganga (s. XIX, Tamayo y Baus, *Lo positivo*)

Nótese que en frases como las anteriores la locución *con que* presenta la posibilidad de un doble análisis. Es posible, por un lado, interpretarla como una secuencia de preposición más relativo, cuyo antecedente es la frase que le precede (sería equivalente a *con lo cual...se deduce*, etc.). Al mismo tiempo, el contexto favorece que se asigne a la combinación una función ilativa, que le permite enunciar la consecuencia natural de lo que se acaba de decir (equivaldría a *por lo tanto...*). Este segundo valor global de la locución ganó terreno en muchos contextos, anulando la primera interpretación.

A partir de aquí es posible su extensión a estructuras en las que la combinación *con que* se distancia de la originaria construcción relativa. Aparece, por ejemplo, en contextos en los que no hay antecedente oracional posible. Los ejemplos que cita Cuervo son ya del siglo XVIII:

- (33) -Pues digo a ustedes que no soy médico. -¿No? -No, señor. -¿**Conque** no? El diablo me lleve si entiendo palabra de medicina (s. XVIII, Moratín, *El médico a palos*)

### 8.3. *Siquiera*

El potencial semántico de los procesos de lexicalización es, por lo que hemos visto, relativamente amplio. Las nuevas unidades globales quedan sometidas a todo tipo de influencias contextuales que pueden desvirtuar su significado originario, en mayor o menor medida. Hay casos en que una misma expresión evoluciona hacia varios valores diferentes, eso sí, en diferentes niveles, registros o épocas. Es el caso de la locución *siquiera*. Esta lexicalización está en buena medida motivada por la especial semántica del verbo *querer*, que estaba presente también en los indefinidos de generalización que hemos mencionado más arriba. El verbo *querer* tiene, según se ha visto ya, una fuerte capacidad polisémica, en español y otras muchas lenguas. Su significado básico de volición lo convierte en potencial candidato a desplazamientos semánticos muy variados. En latín, por ejemplo, el verbo *velle* adquirió matices de opcionalidad y está en el origen de la conjunción disyuntiva *vel* ‘o bien’.

En castellano medieval, el verbo *querer* afianzó desde antiguo una combinación con la conjunción condicional *si*. Lo curioso es que esta combinación adquirió no una sino varias acepciones. Las acepciones más comunes fueron, según Corominas-Pascual (1984: 719), ‘aun, incluso’ y ‘o, o bien’:

- (34) Qui buena dueña escarneçe e la dexe después / atal le contesca o *si quier* peor (s. XII?, *Cid*, 3706-3707) De los signos del sol **sy quier** del fundamento (=firmamento) nos me podría celar cuanto vale un acento (s. XIII, *Alex*, 44)

A veces equivale a ‘aunque’, según nos señala Hanssen (1945, § 674)<sup>3</sup>:

- (35) **siquiere** luego muriesse, yo non daría nada (s. XIII, Berceo, *Mil.* 817)

Por cierto, los primeros casos documentados fueron *siquier* y no *siquiera*, pues la conjunción *si* no puede ir nunca con presente de subjuntivo. La variante *siquiera* es mucho más reciente. Corominas-Pascual (1984) no la encuentran hasta la época de Góngora y Cervantes. Parece razonable pensar que la incorporación de la *-a* final se debe a la presión analógica de alternantes antiguos como *dondequier-dondequiera*, *cualquier-cualquiera*, *comoquier-comoquiera*, etc.

Una nueva acepción de *si quiera* encontramos en *El Quijote*, donde tiene habitualmente el significado de ‘al menos’:

- (36) -Pues, ¿cómo vos, siéndolo deste tan buen señor -dijo la ventera-, no tenéis, a lo que parece, **siquiera** algún condado? (s. XVII, *Quij.* Cap. XVI) Pues desa manera -dijo el cura-, quiero leerla, por curiosidad **siquiera**; quizá tendrá alguna de gusto. (s. XVII, *Quij.* Cap. XXXII)

<sup>3</sup> Para otros datos sobre el origen y uso medieval de *si quier(e)*, véase Elvira (2007).



La combinación *ni siquiera* es posterior a la Edad Media y empieza a apuntarse en esta misma época. El significado de la negación se combina con la primera de las acepciones que hemos mencionado ('aun'; Corominas-Pascual, 1984, s.v. QUERER):

- (37) -Yo sé, Olalla, que me adoras,  
puesto que no me lo has dicho  
**ni** aun con los ojos **siquiera**,  
mudas lenguas de amoríos. (s. XVII, *Quij.* Cap. XI)

### 9. Lexicalización y gramaticalización frente a frente: el caso de *aunque*.

De acuerdo con los hechos que hemos analizado hasta ahora, parece claro que el repertorio de unidades que utilizamos en nuestra conversación cotidiana incorpora expresiones y locuciones que han sido acuñadas por el uso colectivo durante generaciones sucesivas. Hemos tenido ocasión de examinar algunas de las consecuencias de forma y de significado que esta memoria compartida tiene sobre el léxico, en el sentido más amplio del término. Pero el efecto del uso continuado y repetido se deja también sentir en la gramática, porque la lexicalización puede dar lugar también a la creación de nuevas expresiones gramaticales.

En los últimos años hemos podido ser testigos de una muy prolífera corriente de investigación sobre los procesos de formación de unidades gramaticales. Se ha hecho habitual, aunque no es nuevo, el término *gramaticalización*<sup>4</sup>, que hace referencia a los procesos que dan lugar a la aparición de esas piezas que constituyen el instrumental básico y cotidiano de la gramática, como artículos, verbos auxiliares, preposiciones, etc. El verbo *habere*, por ejemplo, que los latinos usaban como verbo transitivo, terminó siendo analizado en español y en otras lenguas románicas como un auxiliar de tiempos compuestos. Hoy día está presente en los tiempos compuestos, *he venido*, *había venido*, etc. No es este el momento de ocuparnos del análisis pormenorizado de este tipo de procesos. Baste decir, a modo de resumen, que la gramaticalización es un camino evolutivo que lleva del léxico a la gramática. Por su parte, la lexicalización es, según hemos visto, un proceso que convierte antiguas expresiones generadas por la gramática en unidades complejas que terminan siendo almacenadas en el léxico (en un sentido amplio del término). Resumiendo también, diríamos que se trata de un proceso que lleva de la gramática al léxico.

Hay que aclarar, sin embargo, que, en contra de lo que cabría pensar, la lexicalización y la gramaticalización son procesos esencialmente diversos pero no necesariamente contrapuestos y pueden, de hecho, estar presentes en variable medida en determinados fenómenos de cambio gramatical<sup>5</sup>. Es decir, hay procesos de gramaticalización que se combinan o interfieren también con efectos de lexicalización.

Un ejemplo muy elocuente de la combinación de ambos procesos lo encontramos en la historia de la conjunción concesiva española *aunque*, que hoy escribimos como una sola palabra, pero que tuvo representación gráfica separada en tiempos pasados. Hace ya más de un siglo que el origen de esta conjunción fue objeto de la atención de Cuervo (1886: 779 y ss.)<sup>6</sup>, que observó que el valor concesivo está dado en buena medida en la evolución del adverbio *aún*.

<sup>4</sup> La bibliografía sobre el concepto de gramaticalización es amplísima. Como introducción general, pueden resultar útiles los trabajos de Lehmann (1985), Heine, Claudi y Hünemeyer (1991).

<sup>5</sup> Sobre la relación entre gramaticalización, véase Lehmann (2002) y Moreno Cabrera (1998).

<sup>6</sup> La propuesta de Cuervo fue seguida o reformulada por Pottier (1968) y Wartburg (1963), entre otros. Véase también Rivarola (1976), Bartol Hernández (1988) y Elvira (2005).

En efecto, desde época antigua, el adverbio de tiempo *aún* ('todavía') experimentó una ampliación de su significado temporal originario. El adverbio entró en una situación de polisemia y pasó a expresar también el carácter extremo de una serie o sucesión de acciones, eventos o estados. Estos usos perduran con plena vigencia en la lengua de hoy:

(38) Juan sonrió, gritó y aún lloró de alegría

Nótese que, en ejemplos como el anterior, el límite en el tiempo se convierte en el límite de lo posible. Se trata de un desplazamiento de carácter metafórico, que nos lleva desde el dominio del tiempo al dominio de los hechos previsibles.

Este nuevo *aún*, igual que *hasta*, *incluso* y elementos parecidos en otras lenguas (ing. *even*, *only*, fr. *même*, etc.), integra un tipo especial de adverbios con propiedades gramaticales peculiares a los que la tipología contemporánea suele dar el nombre de partículas focalizadoras (König, 1991). Esta denominación hace referencia al hecho de que estas unidades interaccionan con el foco de la frase, es decir, hacen énfasis sobre la relevancia e informatividad de la expresión, en sus posibles presuposiciones y, en la expresión oral, también en el acento con que se pronuncian.

En español antiguo, el nuevo focalizador o enfatizador *aun* pudo acompañar a frases adverbiales de gerundio (*aun gustándome*, *no lo quiero*), temporales (*aun cuando me gusta...*) o condicionales (*aun si lo sabía...*), a las que incorporaba también un valor de hecho límite. Pues bien, en este tipo de combinaciones está el germen del nuevo valor concesivo de *aun*. Este valor surge, como en los casos anteriores, como una lectura indirecta o implicada contextualmente. Esta lectura implícita se deriva de la presuposición de que lo que se dice en uno y otro miembro de la oración compuesta es imprevisible, ilógico, indeseable, infrecuente, etc. Nos encontramos ante una inferencia previsible que resulta cancelada (la oración compuesta *aun sabiéndolo*, *no lo digo* basa su significado en la inferencia, no cumplida, de que en determinado contexto saber algo implica decirlo). En esto consiste justamente la relación de concesividad. Estas construcciones con lectura implícita concesiva fueron frecuentes en la lengua antigua:

(39) Et fueron en tan grant coyta que **aun si** el Soldan les enuiasse dezir que se fuesen en saluo Ellos non se podieran yr (*Ultramar*, 308v) E **aun** non auiedo uerguença nin dubda ninguna de la grand locura de la deslealdad que auien començada, yuraron se otra uez como de cabo el Cuende Hylderigo e Gumildo Obispo de Magalona (*Estoria de España*, I, 177r) Et **aun si** mester le fuesse quel ayudarie con los otros moros (*Estoria de España*-II, 157r)

Las construcciones medievales de *aunque* surgen de los mismos mecanismos inferenciales y deben en su origen leerse de la misma manera, es decir, como equivalentes a las frases enfáticas que entonces y actualmente son introducidas por *incluso si*, *llegado el caso que*, etc. No en vano, el subjuntivo estaba siempre presente en el origen de estas construcciones:

(40) Vio lo mal prender e nol podie prestar, Que **aun que** quisiesse, nol podie huuiar (*Alex-O*, 31v) nin **aun que** la començassen que la non acabarien (*Ultramar*, 49r)

Estas eran las construcciones habituales de *aun que* en la lengua antigua, en las que el subjuntivo estaba presente de manera regular, con escasísimas excepciones. La presen-

cia del subjuntivo se explica porque la combinación *aun que* estuvo inicialmente asociada con un valor focal condicional o concesivo-condicional, parecido al de *aun si* o *aun cuando*. En la medida en que el originario valor enfático fue borrándose, terminó prevaleciendo el significado concesivo, que se asoció a la combinación completa *aun + que* y no al simple *aun*. La desaparición del valor enfático hizo posible también la presencia del indicativo.

En definitiva, la historia de la conjunción *aunque* combina dos procesos de cambio diferentes. Hubo, por un lado, un proceso de gramaticalización, que afectó al antiguo adverbio temporal *aún* y lo convirtió en un adverbio focalizador concesivo. Posteriormente, se produjo la lexicalización de la combinación, que extendió el valor concesivo de *aun* a la combinación sintagmática completa *aun que*. El nuevo valor perdura con plena vitalidad hasta hoy mismo.

## 10. Final

Todos los casos que han sido analizados en este trabajo constituyen un testimonio muy elocuente de la importancia que el almacenaje y la repetición tienen en la configuración de nuestra lengua. La memorización de expresiones relativamente complejas, como efecto del uso reiterado, que muchos investigadores han dado en llamar técnicamente lexicalización, es un fenómeno con un perfil relativamente heterogéneo, en sus consecuencias formales, en su repercusión semántica y en sus efectos sintácticos. Pero en su variada forma de manifestarse el fenómeno tiene siempre el efecto de enriquecer el diccionario de la lengua, en el sentido más amplio del término. No se trata sólo o necesariamente del diccionario en papel, con unidades alineadas en orden alfabético, sino especialmente del diccionario colectivo que usamos y creamos todos los hablantes de una lengua. Es el diccionario que se ha forjado en la práctica lingüística de nuestros antepasados y que los hablantes de ahora contribuimos a enriquecer con nuestro uso para generaciones sucesivas.

## BIBLIOGRAFÍA

- Bartol Hernández, José Antonio. (1988): *Las oraciones causales en la Edad Media*. Madrid: Paraninfo.
- Brinton, Laurel J. y Elizabeth Closs Traugott (2005): *Lexicalization and Language Change*. Cambridge: CUP.
- Corominas, J. y J. A. Pascual (1984): *Diccionario Crítico Etimológico Castellano e Hispánico*. Madrid: Gredos.
- Cuervo, Rufino J. (1886): *Diccionario de construcción y régimen de la lengua castellana*, vol. I. Bogotá: Instituto Caro y Cuervo, reimp. 1953
- Elvira, Javier (1985): «*Qual* con antecedente en español antiguo». En: *Revista de Filología Española*, XLV, pp. 305-316.
- Elvira, Javier, (2005): «Metonimia y enriquecimiento pragmático. A propósito de *aunque*». En: *Dicenda*, XXIII, 2005, pp. 71-84.
- Elvira, Javier (2007): «Contribución a la historia de la locución medieval *si quier(e)*». En: *Actes du XXIV Congrès International de Linguistique et Philologie Romanes, Aberystwyth, 1er 6 août 2004*, Tübingen, Max Niemeyer, 2007.

- Hanssen, Friedrich (1945): *Gramática histórica de la lengua castellana*. Buenos Aires, 2a ed.
- Heine, Bernd, Ulrike Claudi y Friederike Hünemeyer, 1991: *Grammaticalization. A Conceptual Framework*. Chicago: Chicago University Press.
- König, Ekkehard (1991): *The Meaning of Focus Particles*: Londres: Routledge.
- Lehmann, Christian, 1985: «Grammaticalization: synchronic variation and diachronic change». En: *Lingua e Stile*, 20/3, pp. 303-318.
- Lehmann, Christian, 2002: «New reflections on grammaticalization and lexicalization». En: Ilse Wischer y Gabrielle Diewald, eds., *New Reflections on Grammaticalization*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins, pp. 1-18.
- Martín Zorraquino, M<sup>a</sup> Antonia y José Portolés (1999): «Los marcadores del discurso». En: I. Bosque y V. Demonte, eds.: *Gramática descriptiva de la lengua española*. Madrid: Real Academia Española - Espasa Calpe, vol. III: *Entre la oración y el discurso. Morfología*, pp. 4051-4213.
- Moreno Cabrera, Juan Carlos, 1998: «On the relationships between grammaticalization and lexicalization». En: Anna Giacalone Ramat y Paul J. Hopper, eds.: *The limits of Grammaticalization*. Amsterdam: Benjamins, pp. 211-227.
- Pottier, (1968): «Problemas relativos a *aun, aunque*», en *Lingüística moderna y filología hispánica*. Madrid: Gredos.
- Talmy Leonard, 1985: «Lexicalization patterns: semantic structure in lexical forms». En: T. Shopen, ed.: *Language Typology and Semantic Description*, Vol. III: *Grammatical categories and the lexicon*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Wartburg, Walter von (1963): *Problèmes et méthodes de la linguistique*. París: PUF, 2<sup>a</sup> ed.

### **Origen de los textos**

Las referencias citadas en texto que no aparecen en la siguiente lista proceden del CORDE. En caso contrario, tienen su origen en la siguientes fuentes:

- Açedrex* - *Libro de açedrex, dados e tablas*, ed. de Arnald Steiger; *Romanica Helvetica*, 10 Ginebra-Zurich, 1941).
- ADMYTE* - *Admyte-II: Archivo digital de manuscritos y textos españoles*, versión II. Madrid: Micronet-Ministerio de Educación y Ciencia, 1999.
- Alex* - *Libro de Alexandre*. Ed. de Raymond S. Willis Jr.. Princeton: P. University Press, 1934 (se cita la reimpresión de N. York: Klaus Reprint Corporation, 1965).
- Apol.* - *Libro de Apolonio*, ed. de Manuel Alvar (Madrid: Castalia, 1976), vol. II.
- CORDE* - Real Academia Española, *Corpus Diacrónico del Español* (<http://corpus.rae.es/cordenet.html>)
- DLE* - *Documentos Lingüísticos de España (Reino de Castilla)*. Ed. de R. Menéndez Pidal. Anejo XXXIV de la RFE; reimpresión, Madrid, 1966.
- Estoria de España* - Alfonso X, *Estoria de España* (BETA CNUM 0006. Madison TEXT-EE1. Alfonso X, *Estoria de España I*. Escorial: Monasterio Y-I-2.; BETA CNUM 0007. Madison: TEXT-EE2. Alfonso X, *Estoria de España II*. Escorial: Monasterio X-I-4.). En *ADMYTE*.
- Estados* - Juan Manuel, *Libro de los estados*. Ed. de José Manuel Blecua. En Don Juan Manuel, *Obras Completas*. Madrid: Gredos, 1981, 195-502.
- LBA* - Juan Ruiz, *Libro de Buen Amor*, ms. T (BETA CNUM 1682. Madison TEXT-BAT; Madrid: Nacional Vitrina 6-1, Toledo). En *ADMYTE*.

- Milagros* - Gonzalo de Berceo: *Milagros de Nuestra Señora*. Ed. de B. Dutton. Londres: Thamesis Books, 1987.
- Siete Partidas* - Alfonso X, *Siete Partidas*. Londres: British Library Add 20787 (BETA CNUM 0123. Madison). En *ADMYTE*.
- Ultramar* - Anónimo, *Gran conquista de Ultramar*, Salamanca Giesser 1503-06-21; Madrid Nacional R-518 R-519. BETA CNUM 7419; Madison TEXT-VLT. En *ADMYTE*.
- Veinte Reyes* - *Crónica de veinte reyes* (BETA CNUM 0352). Madison: TEXT-REY. Escorial: Monasterio Y-I-12. En *ADMYTE*.

## NEKAJ VEČ OD BESED: UPORABA IN POMEN STALNIH BESEDNIH ZVEZ V ŠPANŠČINI

Leksikon oz. mentalni slovar, ki ga uporablja sleherni govorec, vsebuje veliko več kot same besede. Vsebuje tudi druge kompleksne enote, ki so zaradi pogoste rabe postale konvencionalne. Proces leksikalizacije ima lahko različne in raznolike učinke: lahko se obdržijo arhaične enote ali slovnični postopki, ki niso več produktivni, lahko se določene obstoječe slovnične kategorije obogatijo ali pa nastanejo nove kategorije, ki so s stališča tradicionalnih kategorij težko določljive. S semantičnega stališča lahko ugotovimo izgubo semantične sestavljivosti in vnašanje kontekstualnih ali inferenčnih pomenov. Leksikalizacija lahko sproži tudi nastanek novih slovničnih enot. Pričujoči prispevek predstavlja vse te procese na podlagi podatkov, ki izhajajo iz zgodovine nekaterih španskih stalnih besednih zvez.



## ASPECTOS ORTOGRÁFICOS Y ORTOLÓGICOS RELACIONADOS CON LOS EXTRANJERISMOS EN LA ENSEÑANZA DEL ESPAÑOL COMO LENGUA EXTRANJERA

### Sobre el concepto de extranjerismo

No han sido muchas las ocasiones en que se han afrontado los problemas que pueden plantearse con la enseñanza de las unidades léxicas consideradas *extranjerismos* en la clase de español como lengua no materna, acaso, porque no se la considerase una cuestión que entrañe suficiente interés o, porque al hacerlo, podrían aparecer nuevos problemas que se sumarían a la ya compleja labor docente: téngase en cuenta que en estos casos el estudiante extranjero ha de aprender una unidad extranjera a través de un sistema lingüístico que también es extranjero. Pero la dificultad no sería tanta si diéramos al concepto de extranjerismo su justo valor: «voz, frase o giro que un idioma toma de otro extranjero» (así lo define el DRAE): sería, pues, extranjerismo lo foráneo sincrónicamente arraigado, y no cualquier elemento de otra lengua que se presente de forma repentina y excepcional. El extranjerismo es, por tanto, una unidad integrada en el idioma, aunque a veces puede presentar caracteres formales que delatan su procedencia.

El *extranjerismo* es un tipo de *neologismo* ya que se trata de una «voz que no ha sido empleada antes en la lengua», como lo entiende M. Alvar Ezquerro (1994), o, como se define en el *Diccionario de Lingüística* de J. Dubois (s.v.), es una «Palabra de creación reciente o recientemente tomada de otra lengua [...]». El concepto de *extranjerismo* puede ser coincidente con el de *préstamo*, aunque suele identificarse sobre todo con uno de sus tipos, el *xenismo*, que es el extranjerismo que conserva su grafía original. También, desde otra perspectiva, coincide con el denominado *barbarismo*, que se define como el «extranjerismo no incorporado totalmente en el idioma»<sup>1</sup>.

Conceptos, como vemos, un tanto inexactos, como impreciso es el mismo concepto de *neologismo*. Así lo señala Julio Fernández-Sevilla (1982: 13):

El concepto de neologismo se resiste a ser precisado con criterios objetivos. Aparte de que resulte muy difícil –la mayoría de las veces imposible– documentar el alumbramiento de una palabra, más difícil aún resulta precisar en qué momento lo que era neológico deja de serlo por haberse integrado en la masa de elementos patrimoniales del idioma.

Y propone, a continuación, algunos criterios que pueden ayudar a determinar cuándo una palabra es un neologismo o cuándo pasa a dejar de serlo:

[...] si se trata de una voz de origen extranjero, su total adaptación fonética y gráfica al sistema de la lengua que la recibe constituye la mejor garantía de que ha perdido ya el carácter neológico. Desde el punto de vista morfosintáctico, el neologismo se ha adaptado a la lengua –y en consecuencia ha perdido su carácter de tal– cuando sirve de base para la formación de derivados: el anglicismo *gol* ha dado lugar en español contemporáneo a *golear*, *goleada*, *golazo*, etc., formados según las usuales reglas de derivación. Por último,

<sup>1</sup> Son definiciones tomadas del DRAE.

desde el punto de vista semántico, puede considerarse adaptado el neologismo que desarrolla nuevos sentidos y se vuelve polisémico (pp. 13-14).

Para no entrar en más disquisiciones terminológicas, vamos a considerar *extranjerismo* a lo que suele reconocerse como *xenismo*: voz del español que formalmente se aleja de lo que es normal ortográfica u ortológicamente.

Y, como sé que cualquier discusión que se plantee en torno a estas cuestiones tendrá que relacionarse con el concepto de norma, comparto con Luis Fernando Lara (1976:110) la idea de que ésta es «un modelo, una regla o un conjunto de reglas con cierto grado de obligatoriedad, impuesta por la comunidad lingüística sobre los hablantes de una lengua, que actúa sobre las modalidades de actualización de su *sistema* lingüístico, seleccionando de entre la ilimitada variedad de posibles realizaciones en el uso, aquellos que considera *aceptables*».

Un concepto lingüístico y democrático porque consideraría ajustado a ella todo aquello que la comunidad acepta como tal, y no «porque lo decreten unos individuos –los miembros de la Academia– refrendados por un consenso corporativo no siempre unánime», según opinión de Emilio Lorenzo (1995).

Conffo, por otra parte, como quiera que la finalidad de este estudio es la de proporcionar orientaciones normativas, en que no se me juzgue como purista, actitud que no considero defendible desde la perspectiva científica: todas las lenguas son, en mayor o menor medida, mestizas, y el español también lo fue desde su configuración inicial. Al respecto afirma F. Lázaro (1997: 285):

No existe ninguna lengua pura: todas desde sus orígenes, son productos de mestizaje. La impureza es lo que permite que las lenguas sean instrumentos adecuados a las cambiantes y progresivamente complejas necesidades de sus usuarios.

Palabras que comparto plenamente, y este acuerdo me exime de mayores argumentaciones a favor de mi postura.

La llegada de extranjerismos no es un hecho nuevo en la historia de las lenguas, ni debe entenderse como un fenómeno negativo con capacidad para adular su original naturaleza; si bien, reconocer la evidencia del secular intercambio lingüístico no debe ser un pretexto para justificar la laxitud y la anarquía que a veces observamos y que podría conducir a una indeseada fragmentación: «[...] el mestizaje, que refuerza el hecho lingüístico tanto como el biológico –afirma el periodista Carlos Luis Álvarez «Cándido»–, puede deslizarse hacia la amalgama más que hacia la aleación. No soy un racista de la lengua –concluye–, sino un miedoso de la jerigonza»<sup>2</sup>

Y, a veces, son razonables los temores, porque se encuentra uno con enunciados plagados de injustificadas voces foráneas, con pronunciaciones extrañas también, cuando los mensajes son orales, que delatan lo anómalo (lo alejado de la norma que nos hemos impuesto) de un buen número de discursos: *slamming* ‘preasignación irregular’, *facility management* ‘sector que se ocupa de la limpieza y mantenimiento de edificios’, *bloggers* ‘página o portal personal’, *park and rider* ‘aparcamiento disuasorio’, *profit warning* ‘aviso sobre beneficios’, *handling* ‘labores de asistencia en tierra a los pasajeros y compañías aéreas’, y *finger* ‘pasarela en los aeropuertos’ son algunos de los detectados por un colega en las páginas del diario *El País* de un solo día.

---

<sup>2</sup> Tomado del artículo «De la lengua española», por el que se le concedió el Premio Miguel Delibes de la Asociación de Periodistas de Valladolid.



En casi todos estos casos los extranjerismos no eran necesarios, pero ocurre que para muchos el uso de las palabras foráneas, inglesas sobre todo, es una cuestión de prestigio. Como se observa en la preferencia por la denominación de ciertas actividades deportivas aun poseyendo un correlato exacto en español: *trekking* por *senderismo*, *rafting*, en vez de *descenso en balsa*, *climbing* por *escalada*. Preferencia tan fuerte por lo anglicado que ha dado lugar a la aparición de palabras-fantasma, como *footing*, que es un invento francés (en inglés el ejercicio que consiste en correr de manera moderada y constante se denomina *jogging*), *canyoning*, el equivalente a *barranquismo*, o *puenting*, que designa a la actividad que consiste en lanzarse al vacío desde un puente sujeto por una cuerda (Cfr. M<sup>a</sup> Victoria Escandell, s.f.).

Tenemos ya una primera conclusión que se extraería de lo que venimos diciendo, y es que el profesor de español como lengua extranjera debe contribuir a erradicar esta forma de proceder –prejuicios en los nativos– que en nada contribuyen al mejor conocimiento y adecuado uso de nuestro idioma.

No suelen plantearse problemas al hablante nativo ordinario en el uso diario y espontáneo de la lengua, pero sí aparecen dudas y dificultades cuando como profesores o aprendices nos enfrentamos ante estos elementos lingüísticos que, observados desde la reflexiva distancia del estudioso y del estudiante extranjero, constituyen anomalías que se revelan como inadecuaciones a las situaciones comunicativas estándares.

Hechas estas iniciales consideraciones, podemos pasar ya al objetivo central de esta comunicación: algunos problemas que plantean los extranjerismos en la enseñanza del español como lengua extranjera.

En primer lugar nos vamos a centrar en lo relacionado con el estatus de los extranjerismos, circunstancia que nos dará las claves para decidir acerca de la conveniencia de su enseñanza y sobre aspectos relacionados con su escritura.

## 1. Aspectos metodológicos relacionados con la ortografía

Es posible encontrar en algunos diccionarios orientaciones normativas acerca de los extranjerismos –sobre su escritura y su pronunciación–. En el DRAE se registran en letra redonda negrita, como la mayoría de las voces de su nomenclatura, los extranjerismos cuya escritura o pronunciación se ajustan a los usos del español. Son casos como los de **club**, **réflex** y **airbag** –pronunciadas como se escriben–; ahora bien, si su escritura o su pronunciación son ajenas a las convenciones de nuestra lengua (*pizza* o *blues*) figuran en letra cursiva (Vid. el capítulo «Advertencias para el uso de este diccionario», el apartado 2.5 (Extranjerismos).

Siguiendo el principio de adecuación a la pronunciación que había prevalecido en la ortografía española, la Academia se había ocupado de adaptar los extranjerismos que se iban incorporando; sin embargo, en los últimos años y debido, como decíamos, a la avalancha anglicista sobre todo, no se ha producido la adaptación con la oportunidad deseada. Es posible que sea ésta la razón por la que la Academia, incapaz de mantener el ritmo que exigía la adaptación o ante el riesgo de ser criticada de excesivamente innovadora<sup>3</sup> se ha

---

<sup>3</sup> En el artículo de Juan Carlos Arce, «La Academia», publicado en *La Razón Digital*, se afirma: «[...] la Real Academia Española, metida en modas, ha tomado del inglés unos neologismos estridentes, los ha pasado por la ortografía castellana, ha parido dos novísimas palabras sin dolor alguno y ha clonado el yin y el bluyín. Éste es el día en que no salgo todavía de mi asombro». Y dice más adelante: «Hay que estar mal de fondos propios en el diccionario para importar palabras tan feas y tan absurdas».

visto en la tesitura de tener que rechazar extranjerismos extendidos o tener que incorporarlos en la forma de su originaria procedencia.

Algunas de las adaptaciones de voces cuya ortografía se alejaba de la pronunciación son las siguientes<sup>4</sup>:

**banyo** (<ing. *banjo*) [Pero también mantiene **banjo**, donde define]

**beicon** (<ing. *bacon*) [También **bacón**, donde define]

**beis** (<fr. *beige*) [Pero mantiene *beige* en cursiva]<sup>5</sup>

**bumerán** (<ing. *boomerang*)

**buqué** (<fr. *bouquet*)

**chovinismo** (<fr. *chauvinisme*) [Pero mantiene **chauvinismo**, desde donde remite]

**chovinista** [pero mantiene **chauvinista**, desde donde remite]

**clon** (<ing. *clown*) [aquí define sinónimicamente, payaso, pero en *clown*, en cursiva, define sin remisión y de forma diferenciada: «m. Payaso de circo, y especialmente el que, con aires de afectación y seriedad, forma pareja con el agosto».]

**cruasán** (<fr. *croissant*)

**cupé** (<fr. *coupé*)

**güisqui** (<ing. *whisky*) [pero mantiene *whisky*, en cursiva, desde donde remite]

**magacín / magazín** (<fr. *magasin* a trav. del ing. *magazine*)

**nailon** (<ing. *nylon*) [pero mantiene **nilón**, desde donde remite]

**pedigrí** (<ing. *pedigree*)

**vermú** o **vermut** (<al. *wermuth*)

**yogur** (<turco *yogurt*)

**yóquey** o **yoqui** (<ing. *jockey*)

**yudo** (<jap. *yudo*) [pero mantiene **judo**, desde donde remite]

**yudoca**

**zum** (<ing. *zoom*)

<sup>4</sup> Hay ocasiones en que se realiza una adaptación ortográfica pero que no influye en los aspectos ortológicos, el hecho es que los criterios son variados:

a) No se respeta la ortografía originaria y se procede a la adaptación ortográfica, como por ejemplo

«**maltusianismo**. m. Conjunto de las teorías económicas de Malthus [...]. [En la adaptación ha desaparecido la *h* del nombre propio originario].

b) Se respeta la ortografía originaria, como en el siguiente caso:

«**goethiano** [también *goetheano*, desde donde remite a *goethiano*]. Perteneciente o relativo a Johann Wolfgang Goethe o a su obra. [...]. [En este caso se mantiene la *h* del nombre propio originario].

<sup>5</sup> Téngase en cuenta que en esta edición del DRAE figuran en letra cursiva los extranjerismos cuya «representación gráfica o su pronunciación son ajenas a las convenciones de nuestra lengua, como es el caso de *rock*, *pizza* o *blues* –pronunciado generalmente este último como [blus]–. Los derivados españoles de palabras extranjeras, aunque estas presenten dificultades gráficas o de pronunciación, se representan en letra redonda. P. ej., *pizzería*, *flaubertiano*» (Cfr. DRAE, «Advertencias para el uso de este diccionario», 2.5., pp. XXX-XXXI).

Incorpora, además, poco más de dos centenares de voces que, posiblemente por las razones aducidas anteriormente, no han sido adaptadas: *adagio*, *affaire*, *alzheimer*, *apartheid*, *baby-sitter*, *ballet*, *best seller*, *big bang*, *blazer*, *blues*, *body*, *boiserie*, *boîte*, *boom*, *bourbon* son los extranjerismos en cursiva que encontramos en las letras *a* y *b* del Diccionario académico.

Sin embargo, en esta 22ª edición del DRAE, la Academia, no sabemos por qué razones, suprime algunas de las viejas adaptaciones. Así, por ejemplo, se elimina **pimpón**, pero mantiene *ping-pong* en cursiva, y **tur** (< de *tour*), aunque continúa la forma *tour*, en cursiva. También ha desaparecido **yaz**, aunque mantiene *jazz*, en cursiva. Otras como **beige** y **whisky**, lo mismo que **ballet**, **boutique** y **best-seller**, han sido devueltas a su condición de voces extranjeras no incorporadas plenamente en el idioma y aparecen ahora en letra cursiva<sup>6</sup>: *ballet*, *beige*, *whisky*, *boutique*, *best seller*.

Se plantean con estos extranjerismos en cursiva problemas ortográficos de interés didáctico, pues no sabemos con certeza a qué atenemos cuando tenemos que escribirlos: ¿entrecomillados?, ¿en cursiva?, ¿subrayados?, muchos de ellos de uso frecuente y con algunos años ya en la vida del idioma.

Problemas de otra índole de inadecuación a las normas ortográficas los presentan extranjerismos como *boîte* y *maitre*, con acentos –los circunflejos– inexistentes en español, o palabras que deberían llevar tilde según las normas de acentuación y aparecen sin ella (*cricket*, *holding*, *hobby*).

Fernando Lázaro, consciente de la inconsistencia de esta decisión académica, aun reconociendo que estos extranjerismos tienen su presencia justificada en el repertorio académico, proponía que se sacaran del cuerpo central del Diccionario y se elaborara una lista de extranjerismos que sólo tuviera su límite en las nomenclaturas técnicas de empleo restringido.

## 2. Los extranjerismos y la ortología

Mayores dudas surgen cuando nos ocupamos de los aspectos fonéticos que atañen a los extranjerismos. Téngase en cuenta que es el fónico, probablemente, el nivel lingüístico que más se valora cuando se desea comprobar el grado de conocimiento de una segunda lengua; tanto, que su dominio puede incluso llegar a identificarse con el dominio de la lengua en su totalidad. Si un extranjero utiliza sonidos reconocidos como prototípicos y hace un uso relativamente fluido de la lengua, puede pasar por un hablante competente, por deficiente que sean los aspectos morfosintácticos y los léxico-semánticos.

Ilustrativo en este sentido es el *Pigmalión* de Bernard Shaw. Encontramos una lección magnífica de la importancia de la ortología: «¿Ve usted a esta criatura con su lenguaje canallesco y su infernal prosodia, que no la dejarán salir del arroyo en toda su vida? Pues bien: en tres meses yo podría hacerla pasar por una duquesa en la recepción o la *garden party* de cualquier embajada», le decía el fonetista Henry Higgins al coronel Pickering, a propósito de la joven florista Elizabeth Doolittle. Pero también, en la misma obra, se observan claras advertencias de que el aspecto fónico no lo es todo, y, así, tras los reproches de su mujer al enterarse de que la había invitado a su casa en un día de recibo, él la tranquiliza con el siguiente argumento: «No te asustes; no hará ningún estropicio. Yo la he enseñado a hablar con propiedad y a portarse perfectamente. Le he recomendado que no

<sup>6</sup> Por lo dicho en la nota anterior.

hable más que de dos cosas: del tiempo y de la salud, de ese modo vago y general como se suele hablar en sociedad».

En el aprendizaje de una lengua, materna o extranjera, son fundamentales también, por supuesto, los planos morfosintáctico y léxico-semántico.

No disponemos de muchas obras de consulta que nos orienten sobre estas cuestiones. Si acudimos, por ejemplo, al *Diccionario* académico en busca de recomendaciones normativas, nos sorprenderá la ausencia de notas ortológicas; observaremos que han desaparecido algunas de las que se ofrecían en la edición anterior, como las de **blues** [Se pronuncia aprox. /blus/], **boutique** [Se pronuncia aprox. /butík/], **freudiano** [En esta voz el diptongo *eu* se pronuncia *oi*], **hachís** [A veces se aspira la *h*], **hegeliano** [En esta voz se aspira la *h*, y la *g* tiene sonido suave]), y es ésta una deficiencia que hay que hacer notar.

Las únicas orientaciones sobre la pronunciación que proporciona la vigésima segunda edición del DRAE (aparte de la que figura en las entradas de ciertas grafías, como en **b**, **j**, **ll** y **z**) son las que pueden extraerse del capítulo de «Advertencias» (apartado 2.5., Extranjerismos), que ya hemos comentado.

Escuetas orientaciones de escasa utilidad, pues nada nos dice sobre la pronunciación de los xenismos –los extranjerismos que en el DRAE aparecen en cursiva–, y muy poco podríamos deducir de los casos de extranjerismos con doble grafía e idéntico estatus (con letra redonda en el diccionario), como no sea que se trata de palabras con doble posibilidad ortológica también: *banjo / banyo*, *chovinismo / chauvinismo*, *chovinista / chauvinista*, *naïlon / nilón*, *yudo / judo*.

### 3. Algunas propuestas

Con el fin de proporcionar unas orientaciones ortológicas básicas relacionadas con los extranjerismos, vamos a realizar una primera clasificación de tales voces, considerando los que registra el DRAE, atendiendo a su pronunciación normal, la comúnmente aceptada:

- a) Nos encontramos, por una parte, con un grupo de extranjerismos cuya pronunciación generalizada se adecua a la tendencia de igualdad fonográfica que es tradicional en español. Ejemplos de estos serían, entre otros, *bulldozer*, *bungalow*, *clown*, *cricket*, *curry*, *cyclo-cross*, *ketchup*, *punk*, *rugby*.
- b) Hay, por otro lado, extranjerismos con pronunciación que se aleja de la escritura pero con cierto grado de adaptación y de fijeza; así, en un sentido estricto, no pueden considerarse las pronunciaciones, más o menos estables, [afér], [bléiser], [buaserí], [kolaê], [yentelmán], [métre], [oberbúkin], o [partenér] como exactas representaciones fónicas de las pronunciaciones, en sus respectivas lenguas, de las palabras *affaire*, *blazer*, *boiserie*, *collage*, *gentleman*, *maître*, *overbooking* y *partenaire*.

La ausencia de normas que fijen estas tendencias generalizadas ha dado lugar a que se produzcan frecuentes casos de inadecuación, como he constatado en unas encuestas realizadas a un centenar de profesores extranjeros de español como lengua extranjera. Los tipos más frecuentes de pronunciaciones anómalas fueron los siguientes:

- 1) Pronunciar los extranjerismos de acuerdo con los principios de correspondencia grafía → sonido del español: [afáire], [blazér], [boiserie], [kolláxe], [géntleman], [máître], [oberboókin] y [partenáire],

- 2) El otro tipo es el de tratar de pronunciar, sobre todo cuando se poseen conocimientos lingüísticos suficientes, del modo en que se hace en las lenguas de procedencia. El híbrido resultado se aleja de la norma, pues se mezclan sistemas fonológicos distintos, y las pronunciaciones se perciben como artificiosas o afectadas. Las simples pronunciaciones [báŋgalou], [klaun], [kríkit], [kári], [sáikl,kros], [kétçap], [pank], [rágbi] para las voces *bulldozer*, *bungalow*, *clown*, *cricket*, *curry*, *cyclo-cross*, *ketchup*, *punk*, *rugby* supondrían un distanciamiento de la norma ortológica establecida por el uso.

Más desajustes se producen cuando aparecen otros rasgos fónicos ajenos a nuestro idioma: vocales anteriores labializadas, consonantes vibrantes velares, o algunos tipos de palatales [como la y de la palabra *gin* o la s de *fashion*]: *boiserie*, *partenaire*, *gentleman*, *fashion*.

Parece que es el sonido palatal sordo [ʃ] (el de *fashion*, *short*, *show*, *sherpa*) el que menos alejado se siente de nuestra normal ortología (como tampoco se siente la realización aspirada de la velar fricativa sorda: [húligan] (pronunciación de *hooligan*); tal vez, porque son elementos fónicos presentes en algunas variedades del español no estándar: el sonido [ʃ] como variante de /ç/: [muʃaʃo] en Andalucía y Cuba, y la aspiración laríngea [h] como variante de /x / o de /s / en posición implosiva.

Curiosamente, la doble posibilidad de realización del dígrafo inglés *sh* (como ʃ o ç) se aprovecha, en la lengua de los jóvenes, con finalidad distintiva o estilística: «El diseño tiene un inconfundible toque *fashion* [fáʃon]» (‘de última moda’), pero «Qué *fashion* [fáçon] estás hecha», en este caso con el valor de ‘pija, que ostenta de forma afectada una buena posición social’. O como en estos otros ejemplos: «Fue un magnífico *show* [ʃou]» (‘espectáculo’), frente a «Menudo *show* [çou] (‘número’) que estás montando».

#### 4. Final

Puede resultar sorprendente, pero, frente a los esfuerzos normalizadores que podemos hacer desde las aulas (o desde algunas instituciones), nos encontramos con la resistencia de la ignorancia y la desidia. Un errado criterio de corrección y prestigio lingüísticos lleva a muchos hablantes a decantarse por lo extranjero como única posibilidad de exhibir una capacidad idiomática que no se posee. Así se explica que existiendo la forma adaptada *buqué* (ya en DRAE desde la 20ª edición de 1984) para el extranjerismo *bouquet*, que no aparece en el diccionario académico, se prefiera este último, como lo demuestran los registros del CREA: 67 casos de *bouquet* frente a 9 de la forma adaptada *buqué*; o los 1838 casos que se registran para la forma *whisky* (en cursiva en DRAE), frente a los 118 de *güisqui*; los 779 de *chalet* frente a los 479 de *chalé* (las dos admitidas), o los 199 de *boutique* frente a las dos apariciones de la forma adaptada *butic*, propuesta muy acertada, a mi juicio, que no registran aún los diccionarios pero que sí han utilizado algunos escritores de renombre (Vid. CREA: Corpus de Referencia del Español Actual, en [www.rae.es](http://www.rae.es)).

Lo peor es que todos estos desajustes se dan también en hablantes nativos, tal vez porque, aunque tarde, han conseguido chapurrear la lengua del Imperio, la que los identifica con el progreso y los aproxima al éxito, aunque sea a costa de renunciar al inmenso patrimonio que le pudo haber supuesto profundizar en la lengua de sus primeros balbuceos.

Es verdad que el conocimiento o la familiaridad con otras lenguas pueden favorecer estas interferencias que se perciben como anomalías ortológicas, aunque, también es cierto que, a mayor conocimiento de la lengua que aprendemos (como primera o como segunda) menos expuestos estaremos a indeseadas influencias de las otras.

## BIBLIOGRAFÍA

- ALVAR EZQUERRA, M. [dir.] (1994): *Diccionario de voces de uso actual*. Madrid: Arco/Libros.
- DUBOIS, J. et al. (1979): *Diccionario de lingüística*. Madrid: Alianza.
- ESCANDELL, M<sup>a</sup> V.: «Footing». En: *Palabra por palabra. A pie de página*: [www.cvc.cervantes.es](http://www.cvc.cervantes.es).
- FERNÁNDEZ-SEVILLA, J. (1982): *Neología y neologismo en español contemporáneo*. Granada: Universidad-Librería Don Quijote.
- LARA, L. F. (1976): *El concepto de norma lingüística*. México: El Colegio de México.
- LÁZARO CARRETER, F. (1997): *El dardo en la palabra*. Barcelona: Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores.
- LORENZO, E. (1995): «Lo correcto y lo incorrecto». En: *ABC*, 8 de agosto.
- MALDONADO, C. [dir.] (1999): *Clave. Diccionario de uso del español actual*, 3<sup>a</sup>ed. Madrid: Ediciones SM. (Citamos *Clave*).
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA (2001): *Diccionario de la lengua española*. Madrid: Espasa Calpe. (Citamos *DRAE-22<sup>a</sup>*).

### PRAVOPISNI IN PRAVOREČNI VIDIKI TUJK PRI POUČEVANJU ŠPANŠČINE KOT TUJEGA JEZIKA

Avtor članka ugotavlja, da se redkokdaj zastavlja vprašanje poučevanja tujih prevzetih besed in/ali besednih zvez pri pouku španščine kot tujega jezika. Učenec, ki mu španščina ni materni jezik, mora usvojiti tujo besedo ali besedno zvezo prek jezikovnega sistema, ki je njemu prav tako tuj, kar mu lahko povzroča težave. Avtor meni, da je tujka oz. prevzeta beseda jezikovna enota, ki se je umestila v jezikovni sistem, nekatere njene značilnosti pa kažejo na naravo prevzete besede. Nekateri slovarji posredujejo navodila za pravilno izgovarjavo in pisavo prevzetih besed v španščini, večinoma pa pravilno pisanje in izgovorjava tujk v španščini nista predmet poučevanja niti proučevanja. Avtor predstavi pravopisne in pravorečne vidike tujk in poda nekaj predlogov in metod za poučevanje pisanja in izgovarjave prevzetih besed pri pouku španščine kot tujega jezika.

## **APRESENTAÇÃO DOS RECURSOS LINGUÍSTICOS PARA A LÍNGUA PORTUGUESA E PROCEDIMENTOS DA ANÁLISE DE CORPUS DO LÉXICO PORTUGUÊS**

### **Introdução**

Observa-se, actualmente, em todo o mundo, um interesse crescente pela criação de recursos linguísticos, nomeadamente *corpora* e léxicos de grandes dimensões, o que tem sido possível graças ao extraordinário desenvolvimento da informática e do poder dos computadores. Estes recursos linguísticos específicos de cada língua, em associação com tecnologias adequadas à extracção de dados e de conhecimentos, constituem pré-requisitos indispensáveis a um grande conjunto de trabalhos de investigação. Os *corpora* proporcionam novas maneiras de estudar as línguas, das quais resultam descrições, generalizações e hipóteses teóricas de grande consistência porque são fundamentadas nos dados empíricos.

Os *corpora* da língua portuguesa que apresentamos ao seguir, léxicos e dicionários monolíngues, bilingues e plurilingues gerais e especializados electrónicos que são disponíveis on-line, facilitam novas descrições do português baseadas em dados reais, oferecem possibilidades para estudos contrastivos entre variedades do português, visando estabelecer factores de unidade e de diversidade, proporcionam materiais para estudos contrastivos entre línguas e também materiais para o ensino da língua.

### **1 Apresentação do projecto Linguateca**

No presente artigo dedicamo-nos à apresentação dos recursos linguísticos para o estudo e processamento da língua portuguesa dentro das mais modernas tendências da linguística de corpus. Apresentamos o projecto AC/DC (Acesso a corpora /Disponibilização de corpora) cujos principais objectivos são disponibilizar todos os corpora a partir de um único local, melhorar a informação associada a esses corpora e desenvolver uma interface fácil de utilizar. Apresentamos o projecto Linguateca, cujos objectivos são: melhorar significativamente as condições para o processamento do português, nomeadamente facilitar a disponibilização dos recursos existentes, ajudar ao desenvolvimento de recursos públicos, fornecer programas para obter corpora através da Internet, criar corpora suficientemente grandes que possam ser usados como referência e facilitar o processamento de corpora portugueses em geral.

O trabalho da Linguateca pode ser descrito através do modelo IRA (Informação - Recursos - Avaliação):

- Informação: é um portal constantemente actualizado sobre o processamento computacional da língua portuguesa, contendo catálogo de recursos entre os quais encontramos corpora, léxicos e dicionários, enciclopédias, material didáctico, textos em português. O portal contém também a lista dos actores que são diferentes grupos, centros, institutos e projectos, seja europeus seja internacionais, associações e instituições, empresas, páginas pessoais, revistas sobre o português. O portal da Linguateca fornece também catálogo de publicações sobre o processamento computacional

da língua portuguesa, um fórum sobre assuntos relacionados com o processamento computacional da língua portuguesa, contendo notícias, ofertas de emprego e anúncios de conferências e de cursos, um repositório na rede de teses e outros trabalhos na área e um sistema de procura sobre a área do processamento computacional do português, construído para facilitar a navegação no portal.

- Recursos: os criadores do projecto Linguateca criam e dão acesso através da rede a um conjunto considerável de recursos para a engenharia da linguagem em português, assim como serviços que disponibilizam recursos. O projecto AC/DC (Acesso a corpora/Disponibilização de corpora) tem como objectivo tornar o acesso a corpora em português mais fácil.

O catálogo de recursos oferece um lista numerosa de recursos para a língua portuguesa, no primeiro lugar têm os corpora, alguns deles anotados, que vão ser apresentados particularmente. No segundo lugar encontramos dicionários e léxicos.

Dicionários e recursos léxicos do projecto Linguateca:

Esta lista agrupa todos os locais onde se encontra a informação sobre palavras portuguesas. Os recursos linguísticos estão divididos em dois grupos, o primeiro é o local dos léxicos gerais, onde encontramos vários dicionários monolíngues, bilingues e multilingues, o segundo local disponibiliza, salvo os dicionários monolíngues, bilingues e multilingues também glossários, listas de termos e listas de frequências.

Enciclopédias e Ontologias, Gramática e Material Didáctico:

Linguateca oferece também Enciclopédias (11 endereços) e Ontologias (9 endereços) electrónicas. No capítulo Ontologias encontramos vários Thesaurus, por exemplo Thesaurus Cadeia Alimentícia, no qual encontramos uma descrição pormenorizada dos frutos brasileiros e o Thesaurus de Folclore e Cultura Popular Brasileira. Este tipo de manuais são, na nossa opinião, embora seja só a minoria deles acessível on-line, uma excelente ferramenta para o trabalho de tradutores. Na página Gramática a Linguateca actualmente já não oferece endereços. Na página Material Didáctico a Linguateca disponibiliza o acesso a 50 endereços electrónicos, 22 do português para lusófonos, 26 do português para estrangeiros. Também oferece 2 endereços de Cursos de literatura. Linguateca fornece também a página electrónica de Textos em português contendo 54 endereços ou seja 31 endereços de textos literários, 10 endereços de textos legais, 11 endereços de outros textos e 2 endereços de textos multilingues. Nas páginas da Linguateca encontramos também os endereços que disponibilizam Comunicação social, ou seja 114 sites de Jornais e revistas de Brasil, Jornais e Revistas de Portugal, Jornais e Revistas em português de outras partes do mundo, 16 locais de Rádios e 6 de Televisões. Linguateca também oferece dois endereços importantes, <http://www.bn.br/> in <http://www.bn.pt/>, nos quais atingimos a Fundação da Biblioteca Nacional do Brasil e a Biblioteca Nacional de Portugal.

## 2 Corpora da língua portuguesa

Na página da Linguateca que fornece os endereços dos corpora da língua portuguesa encontramos:

- (30 endereços)
- (6 endereços)
- (7 endereços)
- (12 endereços)



## 2.1 Apresentação do Corpus de Referência do Português Contemporâneo

O Corpus de Referência do Português Contemporâneo (CRPC) do Centro de Linguística da Universidade de Lisboa, iniciado em 1988, é um corpus linguístico, electrónico, que contém actualmente 334 milhões de palavras sendo constituído por amostragens de diversos tipos de texto de discurso escrito (literário, jornalístico, técnico, científico, didáctico, económico, jurídico, parlamentar, etc.) e de discurso oral (elocuições informais e formais).

Estas amostragens dizem respeito a variedades nacionais e regionais do português: estão incluídas, no *corpus*, amostragens do português europeu, português do Brasil, português dos cinco países africanos de língua oficial portuguesa (Angola, Cabo Verde, Guiné-Bissau, Moçambique, São Tomé e Príncipe), português de Macau, português de Timor-Leste e do português falado em Goa. Do ponto de vista cronológico, o *corpus* contém textos que vão desde a 2<sup>a</sup>. metade do séc. XIX até 2006, sendo, na sua maior parte, posteriores a 1970.

## 2.2 Apresentação do corpus CETEMPúblico

O CETEMPúblico (Corpus de Extractos de Textos Electrónicos MCT/Público) é um corpus de aproximadamente 180 milhões de palavras em português europeu, criado pelo projecto Processamento computacional do português (projecto que deu origem à Linguateca) após a assinatura de um protocolo entre o Ministério da Ciência e da Tecnologia (MCT) português e o jornal PÚBLICO em Abril de 2000. O PÚBLICO é um jornal diário português de grande circulação, fundado em 1991, e o primeiro jornal português a disponibilizar uma edição electrónica na rede

A convincente maioria do texto do CETEMPúblico está em português europeu, embora haja alguns textos de autores brasileiros e africanos. O corpus inclui o texto de cerca de 2.600 edições do PÚBLICO, entre os anos de 1991 e 1998, num total de aproximadamente 180 milhões de palavras (versão 1.0). O CETEMPúblico 1.0 está dividido em 1.567.625 extractos, classificados por semestre e secção do jornal da qual provêm. Cada extracto está dividido em parágrafos e frases, e os títulos e os autores dos artigos estão assinalados.

## 2.3 Apresentação do corpus paralelo bi-direccional COMPARA

Este corpus tem como base textos em português e as suas traduções para inglês e textos em inglês e as suas traduções para português. Pode ser utilizado para pesquisar como foram traduzidas palavras e expressões de português para inglês e de inglês para português.

A pesquisa simples permite pesquisar palavras e expressões em todo o corpus; os resultados são apresentados em forma de concordâncias paralelas. A pesquisa avançada permite efectuar pesquisas mais sofisticadas, seleccionar textos específicos, escolher as partes do COMPARA que o utente pretende utilizar (se não quiser usar todos os textos do corpus) e seleccionar e obter diferentes tipos de resultados.

O COMPARA é um corpus extensível e tem como objectivo incorporar um número cada vez maior e mais representativo de traduções, que possam ser disponibilizadas à medida que vão sendo incorporadas no corpus. Neste momento, o COMPARA dispõe de autorizações para incluir excertos de 62 pares de textos de ficção contemporânea e não contemporânea, de autores e tradutores da África do Sul, Angola, Brasil, Estados Unidos, Moçambique, Portugal e Reino Unido, e muitos destes textos já estão disponíveis no corpus.

### 3 Procedimento de análise de série de concordâncias, exemplo da série de concordâncias extraídas do corpus Compara

A nossa condição de procura foi, para começar, o lema »tênis«, a seguir o lema »tênis«. Optámos por esta forma lexical à base das definições de dois dicionários monolíngues da língua portuguesa. O Dicionário Editora da Língua Portuguesa, que é um dos dicionários do português europeu, define a entrada “tênis» da maneira seguinte:

tênis: substantivo masculino 2 números, DESPORTO, jogo com uma bola de borracha revestida de camurça, impelida por uma raqueta, praticado em pavimento próprio, dividido ao meio por uma rede

O português europeu só conhece a forma ortográfica ténis e o significado descrito mais acima. O Dicionário Aurélio, que é um dos dicionários monolíngues mais importantes da variedade da língua portuguesa do português do Brasil, contém a entrada ténis mas explicada como lusitanismo. É por isso que nos dirige para a entrada »tênis«. Para esta entrada expõe a seguinte explicação:

Tênis: S. m. 2 n.

1. Jogo de origem inglesa, com raquetes e bola, em campo adrede preparado, dividido em duas partes por uma rede de malhas por cima da qual a bola deve passar.
2. Sapato de lona, couro, etc., us. na prática do ténis e de outros esportes, ou ainda com traje informal; sapato-tênis, basquete e (lus.) sapatilha.

O objeto da nossa investigação é o seguinte:

- verificar se a ortografia do português do Brasil também figura no português europeu e
- verificar se a forma ortográfica ténis tem o significado de »sapatilha« ou »sapato-tênis« também no português europeu.

A série de concordâncias do corpus COMPARA tem para o lema »tênis« 24 ocorrências.

A condição da procura: “tênis”:

EBDL1T2(23): Raramente vinha quando parecia ser mais lógico, como num jogo de golfe ou de **tênis**, mas podia vir logo *depois* do jogo, no bar do clube, ou enquanto dirigia de volta para casa, ou quando estava sentado no estúdio, ou deitado na cama.

It rarely happened when I might have expected it, like when I was playing golf or tennis, but it could happen just *after* a game, in the club-house bar, or while driving home, or when I was sitting perfectly still in my study, or lying in bed.

EBDL1T2(507): Não tem nada que se compare com aquele cansaço dolorido e gostoso que a gente sente depois de um jogo de *squash* ou dezoito buracos no golfe ou cinco *sets* no **tênis**, a sensação reconfortante de esticar os braços e as pernas entre os lençóis quando se vai para a cama, sabendo que se deslizará sem esforço num sono profundo e longo.

I don't know anything like that glowing, aching tiredness you feel after a keen game of squash or eighteen holes of golf or five sets of tennis, the luxury of stretching out your limbs between the sheets when you go to bed, knowing you're just about to slide effortlessly into a long, deep sleep.

- EBDL1T2(537): Mas ainda jogo um pouco de **tênis**, usando um tipo de joelheira que o mantém mais ou menos rígido. But I do play a bit of tennis still, wearing a kind of brace on the knee which keeps it more or less rigid.
- EBDL1T2(548): Fui ao clube outro dia com o meu grupo de deficientes físicos e eis que Sally apareceu, vindo direto do trabalho para uma aula de **tênis**. I was down at the Club the other day with my physically-challenged peer group when she turned up, having come straight from work for a spot of coaching.
- EBDL1T2(553): Sally fica doida quando percebe — com razão. Por isso quando acenou para mim casualmente através da rede, acenei de volta casualmente, com a cara de quem soubesse que ela combinara a aula de **tênis** para esta tarde. Sally gets pissed off when she twigs it — ununderstandably — so when she waaved casually to me through the netting, I waved back casually in case I was supposed to know that she had arranged to have coaching that afternoon.
- EBDL1T2(563): Quando percebi que era ela no clube de **tênis**, senti um certo orgulho de possessão de sua figura esbelta e seus cachos loiros. When I sussed it was her down at the tennis club, I felt a little glow of proprietorial pride in her lissome figure and bouncing golden locks.
- EBDL1T2(870): O Country Club, com seu campo de golfe de dezoito buracos, quadras de **tênis**, piscina coberta e ao ar livre e um spa, fica a apenas dez minutos de casa. The Country Club, with its eighteen-hole golf course, tennis courts, indoor and outdoor pools and spa, is just ten minutes away.
- EBDL1T2(1355): Imaginei minha vida sem sexo, sem **tênis**, sem um *show* de tevê. I contemplated a life without sex, without tennis without a TV show.
- EBDL1T2(1491): Sally e eu fomos lá para um jogo de **tênis** na quadra ao ar livre, depois de um almoço cedo. Sally and I went there after an early lunch to play tennis, outdoors.
- EBDL1T2(1824): De manhã, notei também uma pontada no cotovelo por causa do **tênis**, quando fazia a barba. This morning I noticed a touch of tennis elbow, too, when I was shaving.
- EBDL1T2(1825): Seria demais, não seria, se fizesse mais uma operação no joelho, só para descobrir que teria de parar de jogar **tênis** por causa do cotovelo? Be great, wouldn't it, if I had another operation on my knee, only to find I had to give up tennis because of the elbow?
- EBDL1T2(2082): Algum tempo depois, consegui produzir um jatinho de esperma por puro esforço físico, por isso agora sei que a parte mecânica está em ordem, mas meu pau ficou muito dolorido e, além disso, não foi nada bom para o meu reumatismo causado pelo **tênis**. Eventually I managed to produce a spurt of jism by sheer physical effort, so I know the plumbing is basically sound, but my cock is quite sore and it hasn't done my tennis elbow any good either.

<p>EBDL3T2(1151): Havia um programa de esportes de quatro horas de duração nas tardes de sábado, para o qual sentou-se em frente ao aparelho cheio de expectativa; mas parecia que havia uma espécie de conspiração para levar a população aos estádios de futebol ou ao supermercado ou a qualquer lugar, já que qualquer coisa era mais interessante que ver aquela rapidíssima sucessão de reportagens sobre esgrima feminina, campeonatos de natação locais, competições de pesca e torneios de <b>tênis</b> de mesa.</p>	<p>There was a four-hour programme of sport on Saturday afternoons which he had settled down to watch expectantly, but it seemed to be some kind of conspiracy to drive the population out to the soccer stadiums or to the supermarkets or anywhere rather than watch ladies ž archery, county swimming championships, a fishing contest and a table-tennis tournament all in breathtaking succession.</p>
<p>PBCB2(94): À medida que fala, minha irmã espalha uma película de geléia grená na torrada, como que esmaltando a torrada, depois analisa, desiste do grená e arremata com geléia cor de laranja; vai morder, muda de idéia, toma um gole de chá e se admira de como uma pessoa pode envelhecer da noite para o dia, pois quando papai morreu a gente pensou que mamãe fosse baquear, qual nada, continuou a mil, ia ao teatro, jantava fora, andava a cavalo no sítio, como ela adorava o sítio, tomava seu uisquinho, jogava <b>tênis</b>, puxa, pensar que até o ano passado mamãe ainda jogava tênis.</p>	<p>As she talks, my sister spreads a film of purple jam over her toast, as if she is enamelling the toast, then she takes stock, puts aside the purple jam and finishes off with the orange; she goes to take a bite, changes her mind, has a sip of tea and marvels at how people can grow old overnight, for when Father died people thought Mummy would go downhill, not a bit of it, she gathered steam, went to the theatre, dined out, enjoyed horse-riding on the farm, simply adored the farm, drank her drop of whisky, played tennis, drat it, to think that only last year Mummy was still playing tennis.</p>
<p>PBMR1(610): Na altura do Rio (assinalado no mapa com uma cruzinha ou uma pequena maçã) atirei uma bola de <b>tênis</b> na direção do sr. Franco.</p>	<p>Near Rio (shown on the map by a small cross or apple) I threw a tennis ball in Mr. Franco's direction.</p>
<p>PBPC2(773): Petrus pediu que eu tirasse os <b>tênis</b> e a camisa.</p>	<p>Petrus told me to take off my sneakers and my shirt.</p>
<p>PBPM1(542): Fechava os olhos e podia vê-lo com suas roupas de <b>tênis</b>, meias esticadas até as canelas, a raquete no ombro.</p>	<p>I could close my eyes and see him in his tennis outfit, socks up to his knees, the racket on his shoulder.</p>
<p>PBPM2(391): O porquinho brincando com o meu <b>tênis</b>.</p>	<p>The pig played with my sneaker.</p>
<p>PBPM2(544): Um dia, voltei para casa e encontrei meu <b>tênis</b> branco todo estraçalhado.</p>	<p>One day I came home and found my white sneakers all chewed up.</p>
<p>PBPM2(555): O que aconteceu com este <b>tênis</b>?</p>	<p>What happened to the sneakers?</p>

- PBPM2(980): Esse **tênis** Redley, ele me deu, o meu amor. He gave me these sneakers, my true love.
- PBRF1(163): Meu pai era um homem bonito com muitas namoradas, jogava **tênis**, nada, nunca pegara uma gripe — até ter um derrame cerebral. My father was a handsome man with many girlfriends, a man who played tennis, swam and was never ill, even with a cold — until his cerebral haemorrhage.
- PBRF2(992): Eu havia saído para jogar **tênis** no Country, à tarde, mas começou a chover e voltei para casa e lá estava Val deitado na cama fazendo coisas com um amigo nosso. I was out playing tennis at the country club, but it started to rain, so I came back home, and there was Val in bed messing around with a guy we knew.

A série de concordâncias do corpus Compara para o lema »tênis« tem 30 ocorrências.

A condição de procura: »tênis«:

- EBDL1T1(23): Raramente aparecia quando seria de esperar, como, por exemplo, quando estava a jogar golfe ou **tênis**, mas podia senti-la imediatamente *a seguir* a uma partida, enquanto estava no bar do clube ou ia a guiar para casa, ou então quando estava sentado no escritório, perfeitamente imóvel, ou deitado na cama em casa. It rarely happened when I might have expected it, like when I was playing golf or tennis, but it could happen just *after* a game, in the club-house bar, or while driving home, or when I was sitting perfectly still in my study, or lying in bed.
- EBDL1T1(507): Não conheço nada que se equipare àquele cansaço afogado e doloroso que sentimos a seguir a um bom jogo de *squash*, a 18 buracos de golfe ou a 5 *sets* de **tênis**; nada igual à luxúria com que esticamos as pernas e os braços por entre os lençóis quando nos deitamos, sabendo que daí a pouco deslizaremos sem qualquer esforço para dentro de um sono longo e profundo. I don't know anything like that glowing, aching tiredness you feel after a keen game of squash or eighteen holes of golf or five sets of tennis, the luxury of stretching out your limbs between the sheets when you go to bed, knowing you're just about to slide effortlessly into a long, deep sleep.
- EBDL1T1(537): Mas continuo a jogar um pouco de **tênis**, com uma espécie de liga no joelho, que o mantém mais ou menos rígido. But I do play a bit of tennis still, wearing a kind of brace on the knee which keeps it more or less rigid.
- EBDL1T1(539): No clube há *courts* de **tênis** cobertos, mas de qualquer forma é possível jogar em campos descobertos quase todo o ano, com os invernos suaves que ultimamente temos tido — parece ser um dos poucos efeitos benéficos do aquecimento da Terra. They have indoor courts at the Club, and anyway you can play outdoors nearly all the year round with these mild winters we've been having — it seems to be one of the few beneficial effects of global warming.

- EBDL1T1(548): Noutro dia estava no clube com o meu grupo de jogadores- que-arriscam o físico quando ela apareceu, vinda directamente do emprego para uma lição de **ténis**. I was down at the Club the other day with my physically-challenged peer group when she turned up, having come straight from work for a spot of coaching.
- EBDL1T1(563): ) Quando percebi que era ela, lá no clube de **ténis**, senti um pequeno vislumbre de orgulho por aquela figura ágil e pelos seus caracóis louros ondulantes. When I sussed it was her down at the tennis club, I felt a little glow of proprietorial pride in her lissome figure and bouncing golden locks.
- EBDL1T1(870): O clube, com um campo de golfe de 18 buracos, *courts* de **ténis**, piscinas cobertas e descobertas e hidromassagem, fica apenas a dez minutos de casa. The Country Club, with its eighteen-hole golf course, tennis courts, indoor and outdoor pools and spa, is just ten minutes away.
- EBDL1T1(1355): Vi-me perante uma vida sem sexo, sem **ténis** e sem o programa de televisão. I contemplated a life without sex, without tennis without a TV show.
- EBDL1T1(1491): Eu e a Sally almoçámos cedo e depois fomos lá para jogar **ténis** ao ar livre. Sally and I went there after an early lunch to play tennis, outdoors.
- EBDL1T1(1824): Hoje de manhã, quando estava a fazer a barba, tive também uma cáibra no cotovelo, daquelas que são provocadas pelo **ténis**. This morning I noticed a touch of tennis elbow, too, when I was shaving.
- EBDL1T1(1825): Não era engraçado ser outra vez operado ao joelho e descobrir depois que tinha de deixar de jogar **ténis** por causa do cotovelo? Be great, wouldn't it, if I had another operation on my knee, only to find I had to give up tennis because of the elbow?
- EBDL2(1186): Durante esta discussão, as cabeças dos outros homens presentes têm estado a virar-se de um lado para outro, como espectadores de uma partida de **ténis**. The heads of the other men present have been swivelling from side to side, like spectators at a tennis match, during this argument.
- EBDL3T1(1151): Havia um programa desportivo de quatro horas ao sábado à tarde, que esperava ansiosamente ver, mas que parecia uma espécie de conspiração para levar a população até aos estádios, supermercados ou onde quer que fosse, de preferência senhoras no tiro ao arco, campeonatos regionais de natação, concursos de pesca e torneios de **ténis** de mesa, tudo numa sucessão alucinante. There was a four-hour programme of sport on Saturday afternoons which he had settled down to watch expectantly, but it seemed to be some kind of conspiracy to drive the population out to the soccer stadiums or to the supermarkets or anywhere rather than watch ladies' archery, county swimming championships, a fishing contest and a table-tennis tournament all in breathtaking succession.

- EBDL4(913): Inscreveu-se num clube de **ténis**, mas as raparigas acharam-no afectado e pedante. He joined a tennis club, but the girls there found him stiff and priggish.
- EBDL4(914): Também não era muito bom na dança nem no **ténis**. He was not very good, either, at dancing or tennis.
- EBDL6(384): Pelas janelas abertas entram os ruídos de actividades estivais, o poc-poc das bolas de **ténis** saltitando de um lado para o outro nos *courts* vizinhos, o grito ocasional «Com' équ'estáisso?» que se ouve nos campos de jogos, e os acordes de violas e harmónicas de um serão musical, improvisado ao ar livre junto ao lago artificial. Through its open windows carry the sounds of summer pursuits, the *pock pock* of tennis balls bandied to and fro on the nearby courts, the occasional cry of *Howzat* ? from the playing fields, and the sounds of guitars and harmonicas from an impromptu al fresco singalong down by the artificial lake.
- EBDL6(477): Morris muda de roupa, vestindo os calções de cetim vermelhos, a *sweat-shirt*, com o emblema de Euphoric State, calça os **ténis** *Adidas* e, ao sair, enfia a carta no marco do correio que está no vestíbulo da *villa*. Morris changes into his red silk running shorts and Euphoric State sweat-shirt and Adidas training shoes, and drops his letter into the mail box in the hall on his way out of the villa.
- EBIM1(141): Era aquilo o juramento do campo de **ténis**? Was this the Tennis Court Oath?
- EBIM2(191): No mundo reinava a barafunda habitual: os peixes estavam a mudar de sexo, o **ténis** de mesa inglês estava a perder o rumo e, na Holanda, certos tipos repugnantes, formados em Medicina, estavam a oferecer serviço legal para eliminar os parentes idosos incómodos. The world was its usual mess: fish were changing sex, British table tennis had lost its way, and in Holland some unsavoury types with medical degrees were offering a legal service to eliminate your inconvenient elderly parent.
- EBJB3(636): Não consegui deixar uma reprodução exacta da cara dela no depósito de bagagens da memória; mas *creio* que vestia uma camisa dum tom entre verde casto e lilás louco, sobre uns jeans 501 cinzentos desbotados, meias verdes e **ténis** de corrida ridículos, inestéticos. I failed to deposit an accurate simulacrum of her visage and demeanour with the left-luggage clerk of memory; but I *think* she was in a shirt of a hue between sage and lovage, atop grey stone-washed 501s, green socks and a ridiculously unaesthetic pair of trainers.
- EBJB3(647): Antes de saírem, não pude deixar de me abeirar da Gillian e de lhe dar o precioso conselho de que usar jeans 501 com **ténis** de corrida era francamente *un désastre* que me espantava como tinha conseguido vir a andar pela rua fora em pleno dia até o meu apartamento, sem ir parar à força. Before they left I could not forbear to draw Gillian closer and impart to her the glittering counsel that wearing 501s with trainers was frankly *un désastre* and that I was amazed she had walked the streets to my apartment in broad daylight and escaped pillory.

EJB3(721):	Desagrada-lhe que use <b>ténis</b> de corrida com os jeans?»	Do you mind if I wear trainers with 501s?»
EJB3(564):	Tinha umas calças de malha roxas, uma camisola preta, demasiado curta, e <b>ténis</b> turquesa,	She wore purple leggings and a black jersey — not long enough – and turquoise trainers.
EJB3(791):	Eram como os <b>ténis</b> , que nunca eram engraxados.	It was like these sports-shoe things that'd never take a polish.
EJB3(1694):	À saída viu que na sala de espera estava um homem ainda novo, com <i>jeans</i> e <b>ténis</b> , um rosto como uma caveira e uma cabeça quase rapada.	On the way out, she saw that there was a young man in the waiting room, in jeans and trainers, with a face like a skull and an almost shaven head.
EBK1(1582):	Depois seguiu na direcção da cidade, passando pelos campos de <b>ténis</b> e pelas zonas comerciais.	Then he went towards the town, past the tennis courts and through the shopping areas.
ESNG2(140):	Num campo de <b>ténis</b> abandonado, a reluzir de lustrosas ervas daninhas, um pássaro plangente pressagiava chuva.	From an abandoned tennis court brilliant with glossy weeds a mournful bird presaged rain.
ESNG2(506):	Mas nessa tarde perguntou a William Donaldson se ele lhe dava a oportunidade de o vencer numa partida de <b>ténis</b> : dizia-se por piada, quando ela estava com os Donaldson, que, embora ele jogasse assiduamente num clube desportivo de homens de negócios para manter a forma, nunca ganhara uma partida a não ser contra ela.	But that afternoon she asked William Donaldson whether he would give her a chance to beat him at a game of tennis — it had been a joke, when she stayed with the Donaldsons, that although he played assiduously at some businessmen's sports club to keep fit, he never won a set with anyone but her.
ESNG2(1087):	Deambulava por aquele jardim abandonado — a deescendência da velha Lolita apanhava deuses hotentotes na relva que invade o campo de <b>ténis</b> — e sabia que devia ter-lhe desejado a morte; que exultar e sofrer eram para mim a mesma coisa.	I prowled about that abandoned garden, old Lolita's offspring caught Hot-tentot Gods in the grass that had taken over the tennis court, and I knew I must have wished him to die; that to exult and to sorrow were the same thing for me.
ESNG2(1149):	As ervas daninhas cresciam luxuriantes no sítio onde eu tropeçava em tranças de papel de jornal sujo de merda humana, garrafas e farrapos arremessados para o meio dos arbustos aromáticos onde se costumavam perder bolas de <b>ténis</b> .	Weeds broke rank where I tramped over twists of newspaper smeared with human shit, bottles and rags cast among the scented shrubs where tennis balls used to be lost.



3.1 As constatações ao consultar as séries de concordâncias para os lemas »ténis« e »tênis« segundo o objeto da nossa investigação: se a forma ortográfica do português do Brasil também figura no português europeu.

A comparação de duas séries de concordâncias para »ténis« e »tênis« demonstra que as concordância são muito parecidas, contudo, não iguais. Há mais exemplos deste tipo nas séries de concordâncias. Vejamos um exemplo escolhido ao acaso:

Imaginei minha vida sem sexo, sem **tênis**, sem I contemplated a life without sex, without tennis without a TV show.  
um *show* de tevê.

**EBDL1T2 David Lodge**

**1995** *Therapy* London: Secker & Warburg, pp 3-97. Copyright © 1995 David Lodge.

Uso autorizado por David Lodge.

ORIGINAL: Inglês, Reino Unido; 43742 unidades, 37664 palavras, 6874 tipos, **2149** unidades de alinhamento.

**1997** *Terapia* tradução de Lúcia Cavalcante-Luther. São Paulo: Scipione, pp 11-115. Copyright © 1997 Scipione. Uso autorizado por Editora Scipione.

TRADUÇÃO: Português, Brasil; 45192 unidades, 39103 palavras, 7534 tipos.

**EBDL1T1 David Lodge**

Vi-me perante uma vida sem sexo, sem **ténis** e I contemplated a life without sex, without tennis without TV show.  
sem o programa de televisão.

**1995** *Therapy* London: Secker & Warburg, pp 3-97. Copyright © 1995 David Lodge.

Uso autorizado por David Lodge.

ORIGINAL: Inglês, Reino Unido; 43742 unidades, 37664 palavras, 6874 tipos, **2149** unidades de alinhamento.

**1995** *Terapia* Tradução de Maria do Carmo Figueira. Lisboa: Gradiva, pp 11-88. Copyright © 1995 Gradiva Publicações, Lda. Uso autorizado por Gradiva Publicações, Lda.

TRADUÇÃO: Português, Portugal; 45165 unidades, 38991 palavras, 7919 tipos.

Depois de termos verificado os dados que demonstram a quem pertencem os textos, constatámos que se trata da tradução da mesma obra literária, só que a tradução que contém a forma ortográfica »tênis« é uma tradução para a variedade do português do Brasil. O texto onde está presente a forma ortográfica »ténis« é a tradução para o português europeu.

Ao seguir verificamos as ocorrências das concordâncias para o lema »ténis« com a pesquisa avançada. Este tipo de pesquisa oferece a possibilidade da procura das concordâncias sob diversas condições restritivas. A nossa condição restritiva ou seja limitativa na procura que pretendemos desta vez foi a pesquisa dentro dos textos da variedade do português do Brasil. Para o lema »ténis« não encontramos nenhuma ocorrência.

Também na procura »tênis« impusemos uma limitação. Desta vez pretendemos o tipo da procura das concordâncias restringida, ou seja a procura pelas partes do corpus que constam dos textos escritos no português europeu. Tampouco houve ocorrências.

O resultado do tipo de pesquisa avançada demonstra que a forma ortográfica »ténis« no COMPARA está ligada ao português europeu, a forma ortográfica »tênis« exclusivamente à variedade brasileira desta língua.

3.2 As constatações ao consultar as séries de concordâncias para os lemas »tênis« e »tênis« segundo a nossa investigação: se a palavra tênis tem o significado de »sapatilha« ou »sapato-tênis« também no português europeu.

Depois de termos efectuado o procedimento da análise do corpus podemos concluir que a forma lexical ou seja a forma ortográfica »tênis« definitivamente tem o significado de »sapato – tênis« ou »sapatilha«, embora o dicionário monolíngue do português europeu não refira este significado para esta palavra.

O primeiro exemplo encontramos sob a nota de EBDL6 (477) que revela a tradução da seguinte obra literária:

**EBDL6 David Lodge**

**1984** *Small World*. Londres: Penguin (1985), pp. 231-333. Copyright © David Lodge 1984. Uso autorizado por David Lodge.

ORIGINAL: Inglês, Reino Unido; 48236 unidades, 39732 palavras, 7462 tipos, **2796** unidades de alinhamento.

**1996** *O Mundo é Pequeno*. tradução de Lucinda Santos Silva. Porto: Edições Asa, pp. 251-355. Direitos portugueses reservados, Edições Asa. Uso autorizado por Edições Asa.

TRADUÇÃO: Português, Portugal; 49667 unidades, 41121 palavras, 8915 tipos.

É o caso da tradução para o português europeu, a obra foi publicada em Portugal.

O segundo exemplo encontramos sob a nota de EBJB3 (636):

**EBJB3 Julian Barnes**

**1991** *Talking it Over* Versão baseada no excerto digitalizado pelo ENPC a partir de Londres: Jonhathan Cape, pp 1-46. Copyright © 1991 Julian Barnes. Uso autorizado por Julian Barnes.

ORIGINAL: Inglês, Reino Unido; 15431 unidades, 13294 palavras, 3181 tipos, **942** unidades de alinhamento.

**1994** *Amor e Co*. tradução de Helena Cardoso. Versão baseada no excerto digitalizado pelo ENPC a partir de Lisboa: Quetzal, pp 9-49. Copyright © 1994 Editora Quetzal. Uso autorizado por Quetzal.

TRADUÇÃO: Português, Portugal; 15278 unidades, 12869 palavras, 3749 tipos.

Também aqui se trata da tradução para o português europeu, a obra foi publicada em Portugal.

O seguinte exemplo tem a nota de EBJT1 (564)

**EBJT1 Joanna Trollope**

**1996** *Next of kin* Texto digitalizado a partir da edição London: Black Swan, 1997, pp 7-87. Copyright © 1996 Joanna Trollope. Uso autorizado por Joanna Trollope.

ORIGINAL: Inglês, Reino Unido; 32483 unidades, 28105 palavras, 4586 tipos, **2078** unidades de alinhamento.

1998 *Parentes próximos* tradução de Ana Falcão Bastos. Lisboa: , pp 7-77. Copyright © 1998 Gradiva Publicações, Lda. Uso autorizado por Gradiva Publicações, Lda.

TRADUÇÃO: Português, Portugal; 32611 unidades, 27215 palavras, 5709 tipos.

Também esta tradução foi publicada em Portugal no português europeu.

À base das conclusões que provêm da investigação das concordâncias para os lemas »tênis« e »ténis« listadas seguindo o tipo da pesquisa simples, podríamos constatar que a palavra »ténis« tem o significado de »sapatilha« também no português europeu. O facto é que o Dicionário Porto Editora ainda não regista este significado.

Convinha verificar este significado também no Corpus de Referência do Português Contemporâneo. Dado que este inclui os textos de todas as variantes do português, seria melhor verificar o significado da forma lexical »ténis« no corpus CETEMPúblico, que é um dos corpora de textos em português europeu.

Realizamos a procura da série de concordâncias para o lema »ténis« no corpus CETEMPúblico.

Resultados da procura

Procura: “**ténis**”. Pedido de uma concordância em contexto Corpus: CETEMPúblico 1.7 5417 ocorrências.

Consultámos só as primeiras trezentas ocorrências e constatámos que entre elas encontramos o lema »ténis« também com o significado de »sapatilha«, embora o corpus CETEMPúblico contenha sobretudo os textos escritos no português europeu. Referimos alguns exemplos:

Ext 21447 (nd, 95a): «Todas as crianças deviam aprender a atar sozinhas os cordões dos **ténis** porque isso, que parece uma simples coisinha, desenvolve aptidões importantes.»

Ext 31944 (nd, 95a): Está muito bronzeado e a roupa é, no mínimo, informal: calções, um pólo azul escuro e, a rematar, sapatos de **ténis** .

Ext 35005 (soc, 93b): Tem uma câmara de vídeo Sony a tiracolo, usa Lewi ' s 501 e **ténis** Reebok .

Ext 38054 (clt, 92b): A completar o conjunto, **ténis** e meias de lã .

Ext 48616 (des, 98a): Neste jogo, o atleta calçou os seus primeiros **ténis** da NBA e declarou que aqueles **ténis** lhe tinham provocado «enormes bolhas nos pés», o preço a pagar por «regressar a 1984» .

Ext 48688 (soc, 98b): De calções, t-shirt e **ténis**, os dois amigos tinham um «look» todo desportista.

No corpus CETEMPúblico procurámos também a série de concordâncias para o lema “**ténis**”, ou seja para a forma ortográfica brasileira desta palavra. Dado que este corpus é um corpus dos textos escritos no português europeu, achámos uma ocorrência só.

Resultados da procura

Procura: “**ténis**”, Pedido de uma concordância em contexto, Corpus: CETEMPúblico 1.7

Uma ocorrência.

Ext 1059115 (des, 98a): As tendas VIP dos grandes acontecimentos desportivos do ténis, do golfe — ««tênis» e «gólfe», para quem quiser desde já entrar no espírito — obedecem a esta verdade absoluta e ponto final.

#### 4 Conclusão

A conclusão da nossa pesquisa dos lemas “tênis” e “ténis” tanto no corpus COMPARA como no corpus CETEMPúblico é a seguinte: à base da investigação da série de concordâncias em contexto para o lema “ténis” podemos constatar que esta palavra tem no português europeu salvo o significado »tênis- jogo de desporto« também o significado de »sapatilha«, só que este significado ainda não está presente na explicação do termo no dicionário monolíngue do português europeu Dicionário Editora da Língua Portuguesa. Também constatámos que o lema “tênis” está presente só nos textos escritos na variedade brasileira do português. O lema “ténis” podemos encontrar só naqueles textos do corpus que são escritos no português europeu. A análise do corpus confirma a nossa tese e a descrição linguística geralmente aceite, que a forma ortográfica “tênis” pertence ao português do Brasil ao mesmo tempo que a forma ortográfica “ténis” pertence ao português europeu, contudo, não confirma a definição lexicográfica exposta no Dicionário Editora da Língua Portuguesa que diz que a entrada “ténis” tem um significado só, o significado do jogo desportivo.

#### BIBLIOGRAFIA

Gorjanc, Vojko (2005): *Uvod v korpusno jezikoslovje*. Domžale: Izolit

Erjavec, Tomaž (1996/97): »Računalniške zbirke besedil.« Em: *Jezik in slovstvo* 2/3, 81-95

Bacelar do Nascimento, M. F. (2003): »« Em: Mendes, A. et alii (orgs.) *Actas do XVIII Encontro da Associação Portuguesa de Linguística*, Lisboa: Associação Portuguesa de Linguística e Edições Colibri.

<http://www.linguateca.pt/>

<http://www.linguateca.pt/ACDC/>

<http://www.dicionarios-online.com/>

[http://www.clul.ul.pt/sectores/linguistica\\_de\\_corpus/projecto\\_crpc.php](http://www.clul.ul.pt/sectores/linguistica_de_corpus/projecto_crpc.php)

<http://www.linguateca.pt/CETEMPUBLICO/>

<http://www.linguateca.pt/COMPARA>

PREDSTAVITEV JEZIKOVNIH VIROV  
ZA PORTUGALSKI JEZIK  
IN POSTOPKI KORPUSNE ANALIZE  
PORTUGALSKEGA BESEDIŠČA

Avtorica članka na splošno ugotavlja, da so na Portugalskem temelji za gradnjo korpusov in drugih virov o jeziku trdno postavljeni in da so v teku zanimivi projekti. Obstoječi korpusi vključujejo vse variante portugalščine, obstoječi programi pa so dovolj prijazni, da omogočajo preprostejše postopke korpusne analize vsakemu uporabniku. Avtorica uporabi nekaj postopkov korpusne analize in na podlagi pregleda niza konkordanc za različnico "tênis" zapiše, da ima ta v evropski portugalščini poleg pomena tenis »športna igra« tudi pomen »športni copat«, ki pa ga enojezični slovar evropske portugalščine Dicionário Editora da Língua Portuguesa ne navaja in tako, kakor ugotavlja avtorica, ne odslíkava realnega stanja v jeziku. Avtorica prav tako ugotavlja, da se različnica "tênis" v korpusu pojavlja le v besedilih, pisanih v brazilski portugalščini, različnico "tênis" pa je v korpusu zaslediti le v tistih besedilih, ki so napisana v evropski portugalščini. Korpusna analiza tako podpre njeno tezo in uveljavljeni jezikovni opis, da zapis besede "tênis" pripada brazilski varianti portugalskega jezika, zapis besede "tênis" pa evropski portugalščini, ne potrdi pa slovarskega opisa slovarja Dicionário Editora da Língua Portuguesa, da ima geslo "tênis" le pomen tenis »športna igra«.



## INFERENCIAS Y MECANISMOS DE EXPRESIÓN EN RUMANO Y EN ESPAÑOL

### 1. Introducción

Este estudio trata sobre los procesos inferenciales que en español se expresan con la perífrasis verbal (PV) *deber de + INF* y sobre los mecanismos de traducción al rumano<sup>1</sup>. La hipótesis es que el recurso usado en rumano para hacer inferencias genéricas es distinto del que se usaría para hacer inferencias circunstanciales.

Partimos de un muestreo de frases del español que contienen la PV *deber de + INF*<sup>2</sup> y que se pueden clasificar, como veremos más adelante, en dos clases, en función del tipo de inferencia que expresan. Las frases han sido extraídas de un corpus de 36.408.372 de palabras formado por textos de *El Periódico*<sup>3</sup>.

En la sección 2 definimos el concepto de inferencia, pero no antes de hacer un esbozo de la categoría semántica en la cual se inscribe, la evidencialidad, y mostramos cuál es el lugar que ocupa la inferencia dentro del sistema evidencial. A continuación, en la sección 3, hacemos una revisión del aparato teórico referente a las inferencias y mostramos qué tipos de inferencias tenemos en cuenta para realizar este estudio. En 4 mostramos que las traducciones al rumano de los ejemplos del español confirman la hipótesis de que, en el rumano, cada tipo de inferencia requiere de un particular recurso de expresión. Finalmente, en 5 presentamos las conclusiones a las que hemos llegado.

### 2. El lugar de la inferencia dentro del sistema evidencial

La *evidencialidad* es una categoría semántica que indica la existencia de información que corrobora una situación descrita por el hablante. En palabras de Aickenvald (2003: 1) «evidentiality<sup>4</sup> proper is understood as stating the existence of a source of evidence for some information.» Como resulta del esquema 1, en que presentamos la clasificación de la evidencialidad tal como se desprende de Willet (1988) y Plungian (2001)<sup>5</sup>, las evidencias pueden ser de dos tipos: directas e indirectas.

---

<sup>1</sup> Este estudio es parte del trabajo de investigación que se ha llevado a cabo con el fin de realizar la tesis doctoral financiada por una beca otorgada por la Universidad de Lleida. La finalidad de dicha tesis es la de realizar un diccionario de PV del español y del rumano.

<sup>2</sup> En cuanto al uso que hacen los hablantes de las PV *deber de + INF* y *deber + INF*, es decir, atribuyéndoles, en contra de la norma establecida por la Real Academia Española (RAE), a la primera, el significado de obligación y a la segunda, el de probabilidad, como se puede observar, nosotros seguimos la norma de la (RAE), aunque, como señala Yllera (1980: 128) en el siglo XIII la PV *dever de* «indica en general necesidad» y «la distinción moderna que hacen los gramáticos entre *deber + inf* (obligación) y *deber de + inf* (conjetura) fue posterior y artificial».

<sup>3</sup> Agradecemos al grupo de investigación GRIAL (Grup de Recerca Interuniversitari en Aplicacions Lingüístiques) por habernos proporcionado el corpus.

<sup>4</sup> En versalitas en original.

<sup>5</sup> Este es solo un sistema de clasificaciones de la evidencialidad de los múltiples posibles. Para otros tipos, véase Aickenvald (2004) quien distingue, a través del estudio de varias lenguas, sistemas con dos, tres o cuatro términos principales.

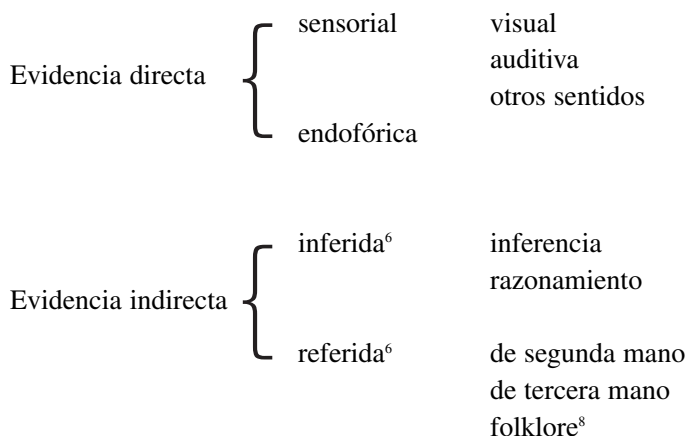


Fig. 1 Clasificación de la evidencialidad según Plungian (2001) y Willet (1988).

Se considera que se dispone de evidencias directas cuando el hablante ha percibido *visualmente* o a través de otros sentidos –*auditivo, olfativo, gustativo* etc.– la situación que describe (1):

(1) *He visto* llegar a María.

En cambio, se consideran evidencias indirectas aquellas que excluyen todo lo que está relacionado con los sentidos, y en que la constatación acerca de un estado de cosas se hace mediante inferencia (2) o mediante información obtenida de otras personas o de otros medios, en (3), los informativos:

(2) Juan *debe de tener* hambre.

(3) Los americanos han ocupado Irak (*según dicen los informativos*).

Como señala de Haan (2001: 193), la *inferencia* es un tipo de evidencia indirecta, ya que, «the speaker makes his/her statement based on a deduction from facts, and not on a direct observation of the action itself.»

Un tema debatido en la bibliografía ha sido el de la relación que se puede establecer entre la inferencia y la modalidad epistémica. En este sentido ha habido dos posturas principales. Según la primera postura la inferencia ha sido considerada un área de sola-

<sup>6</sup> *Inferido* y *referido* son términos que usa Bermúdez (2006: 6).

<sup>7</sup> La evidencialidad referida –lo que Willet (1988) llama *reported* y Plungian (2001) *mediated*– indica que la información procede de otras personas. Willet (1988: 57) distingue entre evidencialidad referida de *segunda* y de *tercera mano*, llamada también «*hearsay*», y *folklore*. Según el autor, el *folklore* forma parte de la literatura oral, representando, pues, el conocimiento tradicional que se transmite de generación e generación. Un ejemplo de evidencia indirecta referida puede ser el de (8), donde el acceso a la información no es directo, a través de los sentidos y tampoco a través de procesos cognitivos, como la inferencia o el razonamiento, sino que se obtiene a través de los medios de comunicación, que pueden ser la radio o la televisión.

<sup>8</sup> La diferencia consiste, básicamente, en que Plungian no introduce en su clasificación el *folklore* y Willet no contempla la evidencia directa endofórica.



pamiento entre la evidencialidad y la modalidad epistémica, concebida en tanto que grados de compromiso por parte del hablante con respecto a la posibilidad o necesidad de que ocurra un evento (Lyons 1980). La segunda postura es que la inferencia es una subcategoría estrictamente evidencial.

La idea del solapamiento tiene varios defensores. Algunos de ellos son Van der Auwera y Plungian (1998: 85-86) para quienes la inferencia es el lugar en que se superpone el dominio de la evidencialidad con el de la modalidad epistémica. Así, según estos autores, en (4), con el auxiliar *must* ‘deber’ se expresa la posibilidad de que Juan esté en casa, por tanto, un valor modal, y también un valor evidencial, ya que para su afirmación el hablante se basa en una evidencia, la luz encendida.

- (4) John *must* be at home (because I see the light on).  
‘Juan debe de estar en casa (porque veo la luz encendida)’

La idea del solapamiento queda reflejada también en Plungian (2001: 354): «The fact that a question of probability arises, indicates that the speaker has no direct knowledge of P», donde con P se hace referencia a un evento dado.

Por otra parte, hay quienes niegan cualquier relación entre la evidencialidad y la modalidad epistémica. Aikenvald (2004: 7) afirma que «Evidentiality is a category in its own right and not a subcategory of any modality (...)». La autora explica que, dado que la categoría de los evidenciales no se encuentra en las lenguas europeas más importantes, los investigadores tienden a tratarlos en términos de otras categorías, que sí existen, en este caso, la de los modales.

En relación a este debate, González Vázquez (2000: 207) sostiene de manera muy tajante que la categoría de la modalidad (e implícitamente la modalidad epistémica) es independiente de la evidencialidad y que, si en la evaluación modal aparecen o se hacen explícitas las evidencias es sólo para «justificar la proposición modal realizada». Además, la autora se declara en contra de la postura adoptada por muchos autores conforme la evidencialidad es indispensable en la evaluación modal, mostrando que con los adverbios *posiblemente*, *probablemente* o *necesariamente*, que corresponden a distintos grados de compromiso, no se hace referencia a ninguna fuente evidencial. Otra cuestión de suma importancia es, como indica la misma autora, que hay lenguas que hacen uso de marcas evidenciales que no implican ningún tipo de compromiso por parte del hablante con respecto a la proposición, con lo cual se ha de descartar la relación entre evidencialidad y modalidad. Nosotros seguimos la postura de González Vázquez (2000) y consideramos que si el hablante, al efectuar un juicio, hace explícitos los elementos que le llevan hacia una conclusión u otra es sólo para ofrecer un grado de compromiso mayor con el hecho sobre el que se predica. Así pues, nosotros consideramos que la inferencia pertenece al ámbito epistémico, ya que el juicio o el proceso de razonamiento se realiza sin que se haga necesariamente referencia a alguna evidencia.

### 3. Tipos de inferencias

Como veremos, las inferencias pueden ser de varios tipos. Lo que Plungian (2001) identifica como evidencialidad inferida remite a procesos cognitivos como la *inferencia* y el *razonamiento*. Según este autor, la inferencia es un proceso cognitivo a través del cual el hablante llega a una conclusión en base a la existencia de ciertas huellas o rastros, como en (5):

- (5) He must have slept here (because we see his untidy bed)<sup>9</sup>.  
'Debe de haber dormido aquí (porque veo la cama sin hacer)'

En cambio, cuando el hablante sabe algo que puede llevar a concluir que P está haciendo un *razonamiento* (6). El ejemplo siguiente podría ser interpretado del modo siguiente: suponiendo que el día en que hace el enunciado es el 23 de abril y que el hablante sabe que el 23 de abril de cada año hay una feria en Salzburgo, el hablante deducirá, pues, que aquel día va a haber una feria en Salzburgo.

- (6) Today must be a fair in Salzburg (because I know the routines of this region).  
'Hoy tiene que haber una fiesta en Salzburgo (porque conozco las costumbres de esta región)'

Otro modo de clasificar las inferencias es, según Plungian (2001), en función el momento en que se dan o perciben los signos (*signs*) y los rastros (*traces*) que llevan al hablante a inferir sobre un determinado asunto. Lo que se infiere a partir de signos se llama inferencia *sincrónica* –«P, because I can observe some signs of P»– (7), ya que los signos se dan al mismo tiempo que P, y lo que se infiere a partir de rastros de P se llama inferencia *retrospectiva* –«P, because I can observe some traces of P» (Plungian 2001: 354). Reproducimos en (8) el ejemplo de (5):

- (7) He *must* be hungry.  
(8) He *must* have slept there (because we see his untidy bed).

En (7), el hablante puede inferir que alguien tiene hambre sea porque son las 14 h y ésta es la hora a la que come habitualmente la persona en cuestión, sea porque no ha comido nada durante todo el día y, por tanto, la conclusión a la que llega el hablante después de analizar las circunstancias es que el sujeto tiene hambre. En (8), el rastro o el indicio a partir del cual se infiere que alguien ha dormido en cierto sitio puede ser una cama sin hacer, como sugiere el autor mismo.

Aikhenvald (2003: 135) distingue entre inferencias *genéricas* y *circunstanciales* teniendo en cuenta, por una parte, el factor [+/-evidencia directa] y, por otra, el grado de razonamiento del hablante en el proceso inferencial. Cuanto más obvia es la evidencia, menos se implica el hablante en el proceso inferencial (inferencia circunstancial) y, al contrario, cuanto menos dispone de evidencia directa más importante es el papel del hablante que tiene que razonar basándose en el conocimiento del mundo (inferencia genérica).

Cornillie (2004) distingue también dos tipos de inferencias, la *inductiva* (9) y la *deductiva* (10):

- (9) Bueno yo... yo oí en la radio que uno de los rehenes...había logrado escaparse por una ventana pero antes había tratado de suicidarse ¿no? Lo cual me hace creer que bueno, que el pobre debe de haber estado sufriendo horrores.<sup>10</sup>

<sup>9</sup> Ejemplo de Plungian (2001: 354), en cursiva en original.

<sup>10</sup> Cornillie (2004: 274). En negrita en original.

- (10) A: Creo que es gas.  
 B: Debe ser gas sí porque este edificio es nuevo.  
 A: Sí, claro el gas es barato [...] gas.  
 B: No ahora todas –las calderas últimas son de gas.

La inferencia inductiva se basa, según Cornillie (2004: 274), «on the speaker’s creative associations provoked by some kind of evidence» y se compone de tres etapas. En la primera el hablante observa las evidencias –oye en la radio que un rehén había logrado escaparse, pero que antes había intentado suicidarse–; en la segunda etapa, el hablante conecta la evidencia con su conocimiento del mundo y, por último, formula una conclusión –que el rehén había sufrido horrores.

Al contrario, con la inferencia deductiva se obtienen conclusiones a partir de premisas. Si las premisas son verdaderas entonces la conclusión también es verdadera. En (10), una de las premisas de las que parte el hablante B es que se trata de un edificio nuevo y, la otra, que los edificios nuevos usan gas; por tanto, la única conclusión válida es que la fuente de energía usada es el gas. Así pues, el *razonamiento* de Plungian (2001: 354), definido como «P, porque sé que Q lleva a P» se puede equiparar con la inferencia deductiva de Cornillie (2004) ya que, en los dos se parte de premisas o datos generales para sacar conclusiones con respecto a situaciones particulares.

Lo que se observa, pues, es una cierta tendencia hacia la clasificación bipartita de las inferencias. Pero se encuentran también clasificaciones tripartitas. En Squartini (en prensa: 9) la clase de las *puras conjeturas* forma, junto con las *inferencias genéricas* y *circunstanciales*, una escala gradual (v. la Fig. 2.) llamada, en palabras del autor, *the inferential gradient*, en función de dos parámetros que interactúan entre ellos: la presencia o ausencia de la evidencia externa sensorial, por una parte, y el grado de implicación del hablante en el acto inferencial, por otra.

inferencias circunstanciales — innferencias genéricas — conjeturas

+ evidencia sensorial	- evidencia sensorial
- hablante	+ hablante

Fig. 2 La gradación inferencial según Squartini (en prensa).

En el polo izquierdo, el de las inferencias circunstanciales, el juicio del hablante se basa fuertemente en la evidencia externa sensorial, como se observa en (11), mientras que en el polo opuesto, donde no hay evidencia externa, el juicio del hablante es el único responsable de lo que éste presenta o describe (13). En cambio, las inferencias genéricas se caracterizan por mezclar el juicio del hablante con información externa que procede del conocimiento del mundo (12).

- (11) [Indicando un ragno] Attento, deve essere ancora vivo, perché ho visto che si muove<sup>11</sup>.  
 ‘[Señalando una araña] ¡Ojo! ¡Debe de estar viva todavía, porque la he visto moverse!’

<sup>11</sup> Squartini (en prensa).

- (12) [Suonano alla porta] Deve essere il postino<sup>12</sup>.  
 ‘[Llaman a la puerta] Debe de ser el cartero’
- (13) [Suonano alla porta] Non aspettavo nessuno; sarà Gianni<sup>13</sup>.  
 ‘[Llaman a la puerta] No esperaba a nadie; será Gianì’

Ahora bien, consideramos que hay cierta semejanza entre la clase de las inferencias genéricas y la de las puras conjeturas. Por una parte, ambas se caracterizan por la ausencia de evidencia externa sensorial y, por otra, comparten el rasgo «conocimiento del mundo». De hecho, el autor menciona que, aunque cuando formula una pura conjetura el hablante es el único responsable de lo que se afirma en la frase, no se puede negar que, de alguna manera, recurre a su conocimiento del mundo o a su experiencia personal. Así, en (13), si el hablante supone que el que llama a la puerta es Gianì, lo hace en base a que, quizás, Gianì ha aparecido varias veces por sorpresa o sin avisar previamente su visita.

#### 4. Tipos de inferencias y mecanismos de expresión en rumano

En la sección anterior hemos mostrado la semejanza entre la clase de las puras conjeturas y de las inferencias genéricas, hecho que se sitúa en la línea de las clasificaciones bipartitas de los autores señalados. Por tanto, para nuestro estudio tomamos como punto de partida la clasificación entre inferencias circunstanciales e inferencias genéricas, que además es la que comúnmente se encuentra en la bibliografía<sup>14</sup>. Sólo en las primeras el proceso inferencial se realiza a partir de evidencia directa, pero en ambas se puede decir que el hablante recurre al conocimiento del mundo, aunque en una proporción distinta.

A continuación, en los apartados 4.1 y 4.2 nos proponemos mostrar que los mecanismos para expresar en rumano inferencias genéricas difieren de los que se usan para formular una inferencia circunstancial. Hemos partido de un muestreo de 11 frases<sup>15</sup> que contienen la perífrasis *deber de + INF* del español y que hemos dividido en dos grupos, en función del tipo de inferencia que se expresa. El siguiente paso ha sido traducir las frases al rumano, donde, como equivalente de la PV del español, hemos propuesto varios mecanismos de traducción. La contribución de los informantes<sup>16</sup> ha consistido en decantarse por el mecanismo que les parecía más adecuado teniendo en cuenta el contexto o, en el caso de que consideraban que había dos mecanismos adecuados, en ordenarlos según el orden de preferencia.

Los mecanismos de traducción que hemos propuesto son básicamente de tres tipos: perifrásticos, morfológicos y léxicos. El cuarto consiste en ofrecer como equivalente de la PV del español una forma verbal que corresponde conceptualmente al auxiliado de la PV del español, es decir, sin recurrir prácticamente a ningún elemento que aporte matiz modal a la acción verbal.

<sup>12</sup> Squartini (en prensa).

<sup>13</sup> Squartini (en prensa).

<sup>14</sup> Anderson (1986) también diferencia entre inferencias genéricas y circunstanciales.

<sup>15</sup> En realidad, nuestro muestreo se compone de 100 frases, pero hemos preferido trabajar con las más representativas, con lo cual hemos conseguido que la colaboración de los informantes fuera más fácil.

<sup>16</sup> Los informantes son todos hablantes nativos de rumano, estudiantes de grado y de doctorado o profesores.

Las PV que consideramos equivalentes de *deber de + INF* son *a trebui + SUBJ* ‘deber/tener que + INF’ y *a părea + SUBJ* ‘parecer + INF’, en tanto que la primera expresa la hipótesis o proyecta el evento «entre un punto indefinido entre la *certeza* y la *incerteza*» (Irimia, 2004: 164) y la otra expresa el grado de compromiso del hablante con respecto al hecho sobre el que se predica (15):

- (14) Obraznicul ăsta *trebuie să fie* ticălosul de frate-meu<sup>17</sup>  
 ‘Este insolente debe de ser el imbécil de mi hermano’
- (15) Maria *pare a ști* adevărul  
 ‘María parece saber la verdad’

Consideramos como mecanismo morfológico el presuntivo, una estructura<sup>18</sup> que, desde el punto de vista semántico, expresa «procesos probables, virtuales, posibles» (GLR 2005: 376) o «la duda del hablante con respecto al desarrollo de un proceso simultáneo con el momento de la enunciación (presuntivo presente) o anterior al acto de la enunciación (presuntivo perfecto)» GLR 2005: 377). Formalmente, el presuntivo se compone del auxiliar *a fi* ‘ser’ conjugado, mayoritariamente, en una de las formas de futuro de indicativo<sup>19</sup> (16), pero que puede aparecer también en la forma de subjuntivo (17) y de condicional (18) al que se añade el gerundio, para la forma de presente, o el participio, para la forma de pasado. Como se observa, los ejemplos que ofrecemos a continuación contienen sólo la forma de participio.

- (16) O                      fi              fost                      bolnav.  
 aux-FUT<sup>20</sup>              ser              ser-PART                      enfermo  
 ‘Habrá estado enfermo’
- (17) Să fi                      fost                      Maria?  
 aux-SUBJ                      ser-PART                      María  
 ‘¿Habrá sido María?’
- (18) Ratko                      Mladici s-              ar                      fi                      ascuns  
 Ratko Mladici                      se                      aux-COND                      ser                      esconder-PART
- într-o    cabană din              munții                      Serbiei.  
 en una cabaña de              las montañas              de Serbia  
 ‘Ratko Mladici se habría escondido en una cabaña de las montañas de Serbia’

<sup>17</sup> Irimia (2004: 164).

<sup>18</sup> Para referirnos al presuntivo preferimos usar el término «estructura» en vez de «modo», que es como ha sido tratado a menudo en la bibliografía (Iordan y Robu: 1978, Constantinescu-Dobridor:1996, Avram: 1997, GLR: 2005), ya que hay autores que sostienen que el presuntivo ha de considerarse, no como modo, sino más bien como una categoría temporal que coloca la acción en un tiempo virtual (Găitănaru: 1998). Coteanu (1982) y Frâncu (2000) también rechazan el tratamiento del presuntivo en tanto que modo, basándose en que no tiene formas diferenciadas de las del indicativo, subjuntivo o condicional.

<sup>19</sup> El rumano dispone de cuatro formas de futuro, todas perifrásticas.

<sup>20</sup> Las abreviaciones que usamos son: COND-condicional, FUT-futuro, GER-gerundio, PART-participio, SUBJ-subjuntivo, 1sg-primera persona, singular.

El presuntivo formado con el auxiliar en futuro y subjuntivo, como en (16) y (17), posee función inferencial-conjetural (Reinheimer-Rípeanu, 1994), pero cuando está en condicional (18) da lugar a un valor informativo –lo que en la figura 1 se identifica como evidencia indirecta referida–, es decir, indica la existencia de una fuente externa de información (Iordan, 1975: 150).

Con mecanismo léxico nos referimos a la posibilidad de usar, en el lugar del auxiliar del español, una pieza léxica. Se trata, concretamente, del adverbio *probabil* ‘probablemente’ seguido de una oración completiva. Al caso en que el predicado verbal del rumano está formado por un verbo léxico que no recibe determinación de ningún tipo nos referimos con la sigla VSA (verbo sin auxiliar).

#### 4.1. Inferencias genéricas

Como decíamos, el objetivo de este apartado es mostrar cuáles son los recursos lingüísticos que se usan en rumano para realizar inferencias genéricas, los procesos cognitivos en los cuales el hablante, a falta de evidencia sensorial, basa su juicio en su conocimiento del mundo. A continuación, presentamos los ejemplos en que consideramos que se realizan inferencias genéricas. El primero sería el de (19), en que no hay evidencia sensorial explícita, pero, saber que desde el punto de partida hasta el punto final del trayecto no hay una distancia muy grande le permite al hablante inferir sobre el pensamiento del taxista, y es que el beneficio obtenido sería directamente proporcional con la longitud del trayecto y, por tanto, no muy elevado:

- (19) El taxista le coloca la maleta en el maletero e inicia el viaje sin poner en marcha el taxímetro. El destino final es un hotel en Travessera de Gràcia con Cartagena. Demasiado cerca, *debe de pensar* el taxista.

En (20) asistimos al típico momento en que, al salir de las urnas, los votantes son preguntados acerca de cuál ha sido su opción. El hablante puede suponer que el motivo por el cual algunos entrevistados no quieren revelar su voto es que temen alguna represalia por parte de los que no comparten la misma ideología:

- (20) Pese a lo que se podía sospechar, varios entrevistados prefirieron no revelar su voto. La sombra del poder es terriblemente alargada, *deben de pensar*, y la pela es la pela.

En (21), los indicios a partir de los cuales se infiere que el interlocutor sabe mucho son las horas que éste pasa delante del ordenador. Consideramos que el ejemplo de (21) se puede incluir dentro de la clase de las inferencias genéricas, en que no se dispone de evidencia directa, ya que el contexto no especifica que el hablante haya percibido visualmente que el interlocutor pasa muchas horas delante del ordenador, sino que pudo haberse enterado de ello a través de otros medios, por ejemplo, un familiar:

- (21) Con tantas horas como pasas ante el ordenador *debes de saber* mucho.

En (22), el acto de subir las montañas de Catalunya es comparado con el episodio bíblico de Moisés en el monte del Sinaí, hecho sobre el cual los hablantes infieren que ha sido lleno de solemnidad, ya que así lo han transmitido los libros o la Biblia:

- (22) En los picos de Catalunya siempre hay una huella de Dios y los pocos que suben suelen comportarse con la prudencia de los invitados. Y a veces, como Pujol en su día, regresan al valle transfigurados, como lo *debió de hacer* Moisés al descender del Sinaí con el mandato divino de llevar a su pueblo a la tierra prometida.

Por último, en (23), la venta de piezas de segunda mano practicada por una de las joyerías de Barcelona y a la cual el hablante, en tanto que comprador, no está acostumbrado, es suficiente como para que éste infiera que se trata de un hecho extraño para todo el gremio de los joyeros:

- (23) (...) un nuevo concepto de joyería ha echado a andar en Barcelona. Se llama Oh! y, entre su rosario de rarezas, ofrece servicios como alquiler de joyas y la compra y venta de piezas de segunda mano. En clave supermercado, incluso han acuñado la «oferta del mes», algo que a los joyeros de toda la vida les *debe de sonar* bastante marciano.

En la tabla 2 hemos recogido las respuestas de los informantes con respecto a las variantes de traducción que éstos consideraron adecuada para las frases (19-23). En la columna de la izquierda consta el número de las frases y las siguientes siete columnas contienen las respuestas de los siete informantes. La barra oblicua indica los casos para los cuales los informantes han ofrecido dos variantes de traducción. Colocamos en primera posición aquella que han considerado como más apropiada, pero, cuando hacemos el cómputo de las veces que aparece cada mecanismo, contaremos sólo la variante que sale en primera posición. Con las abreviaciones PRES y ADV nos referimos a la estructura de presuntivo y al adverbio, respectivamente.

frases	Inf.1	Inf.2	Inf.3	Inf. 4	Inf. 5	Inf. 6	Inf. 7
19	PRES	PRES	PRES	PV	PV/ADV	PV/PRES	ADV/PV
20	PRES/ADV	PRES	PRES	ADV/PRES	ADV	PRES	PRES /ADV
21	PRES	PRES	PRES	PRES	ADV	ADV	ADV
22	PV	PV	PV	ADV/PV	ADV	PV	ADV
23	PV	PV	PV	PV	ADV	PRES	ADV/PV

Tabla 2. Mecanismos usados en el rumano en las inferencias genéricas.

Como se puede observar, para los ejemplos de (19-21) el mecanismo que los informantes han señalado como principal es el presuntivo, con tres apariciones en (19), cinco en (20) y cuatro en (21). Para la frase (19), los informantes han considerado posible también el uso de la PV *a trebui* + *SUBJ* tres veces. En tercer lugar, el adverbio *probabil* aparece señalado como posible una vez en (19), dos veces en (20) y tres veces en (21), aunque también aparece como mecanismo secundario en (19) y (20).

Con respecto a las frases (22) y (23) se puede observar que, esta vez, el mecanismo predominante es la perífrasis *a trebui* + *SUBJ*, con cuatro apariciones, respectivamente. El adverbio *probable* ha sido señalado como mecanismo adecuado por tres informantes en (22) y por dos informantes en (23), mientras que en la frase (23) sólo un informante ha contestado con el presuntivo.

Teniendo en cuenta que todas las frases contienen inferencias genéricas, esperaríamos que este hecho quedara reflejado en las respuestas de los informantes, y que éstas fueran, por tanto, unitarias. Los datos de la tabla 2 indican que hay falta de regularidad

con respecto al mecanismo que han escogido los hablantes, de donde deducimos que la ausencia de evidencia directa no es el único factor que ha influido a los hablantes en el momento de escoger entre un mecanismo u otro. Pero, sobre si existe otro factor que pudo ser determinante en dicha elección, hablaremos más adelante.

#### 4.2. Inferencias circunstanciales

El otro grupo de frases de nuestro muestreo en que aparece la PV *deber de + INF* se caracteriza por contener inferencias en que el juicio del hablante se basa en la presencia de evidencias directas.

Esta vez, las traducciones al rumano sometidas al juicio de los informantes contienen cinco posibles variantes: el adverbio *probabil* seguido de una completiva, la estructura de *presuntivo*, las PV *a trebui + SUBJ* (PV1) y *a pârea + SUBJ/INF* (PV2), el verbo *a crede* ‘creer’ y, por último, un verbo léxico que no va precedido de ningún tipo de auxiliar (VSA). Hemos introducido el verbo *a crede* ‘creer’ entre los mecanismos, ya que es considerado por Squartini (2005: 259-260) un recurso léxico para explicitar la interpretación conjetural en una frase como (24):

- (24) Să fi                      știind                      el ăsta? Nu cred să fi                      știind.  
 aux-SUBJ                      saber-GER                      él esto no creo aux-SUBJ saber-GER  
 ‘¿Sabrá él esto? No creo que lo sepa’

Las oraciones (25), (26) y (27) constituyen casos de inferencias sincrónicas, ya que los signos se dan al mismo tiempo que la situación sobre la cual se infiere. Veamos los tres primeros ejemplos que componen el muestreo:

- (25) La princesa Masako cumple hoy 41 años, pero la casa imperial japonesa *no debe de estar* para celebraciones. La esposa del príncipe heredero sigue reclusa en sus aposentos con una baja por depresión.  
 (26) Miguel Ángel Moratinos, manifestó ayer que el contenido de la entrevista entre George Bush y José María Aznar *no debió de afectar* a España, porque de ser así el expresidente habría informado al gobierno por «responsabilidad».  
 (27) En realidad, *debo de estar* haciéndome viejo, porque acumulo demasiadas cosas.

En (25) la evidencia directa es representada por la reclusión de la princesa a causa de una depresión y, en (26), la ausencia de algún informe por parte del expresidente confirma el carácter inofensivo de la entrevista entre los dos políticos. En (27), considerando el hecho de acumular cosas como algo típico de persona anciana, el hablante infiere sobre su posible envejecimiento. Lo que ocurre, pues, es que se constata un estado de cosas a partir de un indicio<sup>21</sup>.

<sup>21</sup> Guentchéva (1994: 14) describe un proceso parecido, denominado *abducción*. Es decir, a partir de un estado constatado, se averigua sobre la causa que lo ha producido. Veamos el diálogo de m):

- m) A: -Regarde les yeux rouges du concierge  
 B: -Il a pleuré!  
 A: -Non, il a dû boire.

El estado constatado son los ojos enrojecidos del portero, estado para el que se podrían dar varias explicaciones posibles: que ha llorado, en el caso del hablante B, o que ha bebido, en el caso del hablante A.



Veamos, ahora, los casos de inferencias retrospectivas, con las cuales se infiere, a partir de huellas o rastros, un estado de cosas anterior al proceso inferencial.

- (28) Cuando, envalentonado por el éxito, Gil anunció que se presentaría a las elecciones de marzo, su estrella comenzó a declinar. Algunos temores *debieron de sentirse* en el cuartel general del PP, pues de inmediato El Mundo se lanzó a la caza y captura; y contó con la impagable colaboración de quien había sido abogado de Gil, un tal Sierra, que tras pasar por la cárcel ha huido con armas y maletas (llenas de información) al otro lado.
- (29) Las cuatro operadoras que han obtenido las licencias de Umts –Telefónica móviles, Airtel, Amena y Xfera– pocas dudas *deben de tener*. Han comprometido nada menos que inversiones de más de cuatro billones.

En (28), lo que lleva a suponer que las cosas dentro del Partido Popular no están demasiado bien es la rápida reacción del periódico El Mundo, cuya tarea sería la de defender la imagen del partido, concretamente, la de Jesús Gil. En (29), la fuerte inversión que hacen las operadoras de telefonía móvil en una determinada aplicación es un indicio claro de que la operación les reporta beneficios. Por último, en (30), tenemos el caso en que la evidencia directa –la puerta que no ha sido forzada– lleva a la conclusión de que la víctima conocía a los agresores:

- (30) Además, fuentes policiales confirmaron que la puerta no estaba forzada, por lo que el asesinado *debía de conocer* a los agresores.

Ahora bien, si nos fijamos en las respuestas de los informantes con respecto a las frases (25-30), y que hemos recogido en la tabla 3 observamos que dichas respuestas coinciden, mayoritariamente, a nivel de frase, pero no coinciden a nivel de muestreo, al igual que ocurría en (19-23). En (25), (25) y (29) hay mayoría de respuestas con la PV2, mientras que en (27) se da como mecanismo preferido el uso del verbo *a crede* ‘creer’. En (28) se ha respondido tanto con la PV1 –cinco informantes– que con el adverbio *probabil* –un informante. Los informantes asocian la PV *a trebui* + *SUBJ* con un grado mayor de certeza respecto a lo que se predica y el adverbio *probablemente* y la estructura de presuntivo a un grado de certeza menor con respecto al hecho sobre el que se emite el juicio epistémico.

	Inf. 1	Inf. 2	Inf. 3	Inf. 4	Inf. 5	Inf.6	Inf.7
25	PV2	PV2	PV2	PV2	PV2	PV2	PV2
26	PV2	PV2	PV2	PV2	PV2	PV2	PV2
27	a crede	a crede	a crede	a crede	a crede	a crede	a crede
28	PV1	PV1	PV1	PV1	PV1	PV1	ADV
29	PV2	ADV/PV 1	a părea	PV2	PV2	PV2	PV2
30	VSA	VSA	VSA	a părea	VSA	VSA	PV1

Tabla 3. Mecanismos usados en el rumano en las inferencias circunstanciales.

La explicación a que en (27) no hayamos propuesto como mecanismo de traducción la combinación entre el verbo *a crede* y la estructura de presuntivo como en el ejemplo (24) ofrecido por Squartini (2005) se debe a que dicha combinación es redundante cuando la estructura de presuntivo hace referencia a la primera persona (31a) por lo que usamos el signo de interrogación. En cambio, si la inferencia se realiza con respecto a otras personas (31b), la combinación entre *a crede* y el presuntivo es aceptable:

(31) a.?	Cred ca	oi	fi	îmbătrânind.
	creo que	aux-FUT.1sg	ser	envejecer-GER
	‘Creo que debo de envejecer’			
	b. Cred ca	o	fi	îmbătrânind.
	creo que	aux-FUT.2sg	ser	envejecer-GER
	‘Creo que debe de envejecer’			

Los datos de la tabla 3 confirman una vez más la hipótesis que, aparte del rasgo [+/- evidencia externa], hay otro elemento que influyó a los informantes en la elección del mecanismo de traducción. Si volvemos a los ejemplos de (19–23) y observamos los hechos en base a los cuales se hacen las respectivas inferencias, podríamos decir que entre (19), (20) y (21), por una parte, y (22) y (23), por otra, se establece la oposición dada por la dicotomía [conocimiento inferido] versus [conocimiento asumido].

En (19–23), lo que puede pensar un taxista durante su servicio, los votantes al salir de las urnas o lo enriquecedor que puede ser el hecho de pasar muchas horas delante del ordenador, no son hechos generalmente conocidos, con lo cual se pueden efectuar múltiples razonamientos. En cambio, en (22–23) se infiere sobre hechos que podrían ser generalmente conocidos y con respecto a los cuales hay una alta posibilidad de que la opinión de la mayoría de los hablantes coincida. En (22) se hace referencia a un episodio bíblico, el de Moisés en el monte de Sinaí, que el hablante –al menos uno con fuertes convicciones religiosas–, no dudaría en calificar de solemne, ya que se ha transmitido como tal a través de las generaciones<sup>22</sup>. En (23), el hecho de que el hablante difícilmente imagine «la oferta del mes» en una joyería es suficiente como para pensar que esto es igualmente extraño para todo el gremio de los joyeros.

Los diferentes grados de conocimiento al respecto de lo que se presenta en el enunciado dan lugar a distintos grados de implicación por parte del hablante en el proceso inferencial, que es lo que sostiene Squartini (en prensa). Visto que en (19–21) hay un mayor grado de implicación por parte del hablante, marcamos los ejemplos citados con [+ hablante]. En cambio, los ejemplos de (22–23), tampoco hay evidencia externa y la inferencia se hace en base a hechos que se consideran conocidos por todo el mundo y el papel del hablante se siente como menos prominente, por lo que los ejemplos vienen marcados como [+/- hablante]. Así pues, el factor que, al final de la sección 2.1, decíamos que influye en las respuestas de los hablantes es justamente el diferente grado de implicación de los mismos en la realización del juicio inferencial. Si nos fijamos, para los ejemplos marcados como [+ hablante] hay una mayoría de respuestas con el presuntivo y algunas con el adverbio *probabil*, mientras que para los ejemplos marcados como [+/- hablante] hay mayoría de respuestas con la PV *a trebui* + *SUBJ*.

<sup>22</sup> Este ejemplo podría asociarse al tipo de evidencia indirecta mediada identificada en la figura 1 como *folklore*.

Ahora bien, la misma oposición [+/-hablante] se puede aplicar también en los ejemplos de (25–30). En (27) a pesar de la existencia de rastros, –la acumulación de las cosas– consideramos que el proceso inferencial está marcado por un alto grado de subjetividad, ya que el hablante infiere con respecto a sí mismo. Por tanto, calificamos este ejemplo como [+ hablante].

En cambio, en (25), (26), (28) y (29) vemos cierto equilibrio entre la presencia de evidencia externa y el grado de implicación por parte del hablante en el acto inferencial. Cabe decir que en estos casos las evidencias son de tal tipo que es bastante probable que ocurra el hecho sobre el cual infiere el hablante: que la casa real no celebre el cumpleaños de la princesa debido a su estado depresivo o que si se invierte mucho dinero en un negocio es sólo porque el éxito económico está asegurado. En consecuencia, consideramos adecuado marcar estos ejemplos como [+/-hablante].

Por último, en (30), la evidencia directa –«la puerta que no está forzada»– es sostenida por la presencia de fuentes de información –las fuentes policiales–, anula casi totalmente o minimiza el papel que pueda tener el hablante en el proceso inferencial, por lo que marcamos el ejemplo como [-hablante]. Con otras palabras, «todo apunta a que X».

En el caso de los ejemplos de (25-30) se observa de nuevo que la oposición [+/- hablante] se refleja en la elección de los mecanismos por parte de los informantes ya que, en (25-29) éstos responden con la PV1 y con la PV2, mientras que en (30), el ejemplo marcado como [-hablante] las variantes posibles son el verbo sin auxiliar –cuatro informantes–, y en menor medida se usan las PV2 y la PV1, con una aparición cada una.

A continuación, en la tabla 3, ordenamos las frases de los dos muestreos según el parámetro [+/- hablante] y observamos que para las inferencias genéricas se usa preferentemente el presuntivo y que en las inferencias circunstanciales el mecanismo de traducción más común es el perifrástico. Además, destacamos que hay casos en que los dos tipos de inferencias comparten mecanismos de expresión, lo cual sigue la línea defendida por Squartini (en prensa) quien defiende la existencia de tres tipos de inferencias.

	[+/-H]	[+/-E]	Inf 1	Inf 2	Inf 3	Inf 4	Inf 5	Inf 6	Inf 7
21	+H	-ev	PRES	PRES	PRES	PRES	ADV	ADV	ADV
19	+H	-ev	PRES	PRES	PRES	PV1	PV1/ADV	PV1/PRES	PROB/PV1
20	+H	-ev	PRES/ PROB	PRES	PRES	PROB/ PRES	PROB	PRES	PRES/ PROB
27	+H	-ev	a crede	CREDE	CREDE	CREDE	CREDE	CREDE	CREDE
22	+/-H	-ev	PV1	PV1	PV1	PROB/PV1	PROB	PV1	PROB
23	+/-H	-ev	PV1	PV1	PV1	PV1	PROB	PRES	PROB/PV1
25	+/-H	+ev	PV2	PV2	PV2	PV2	PV2	PV2	PV2
26	+/-H	+ev	PV2	PV2	PV2	PV2	PV2	PV2	PV2
28	+/-H	+ev	PV1	PV1	PV1	PV1	PV1	PROB	PROB
29	+/-H	+ev	PV2	PROB/PV1	PV2	PV2PV2	PV2	PV2	
30	-H	+ev	VSA	VSA	VSA	PV2	VSA	PV1	VSA

Tabla 3. Las inferencias ordenadas según el parámetro [+/-H].

## 5. Conclusiones

En este estudio, hemos establecido los mecanismos de traducción al rumano de la PV *deber de + INF*. Hemos observado que en esta lengua no hay un mecanismo único de traducción, sino que éste varía en función del proceso inferencial que lleva a cabo el hablante. Así, cuando no dispone de evidencia externa sensorial y el papel del hablante se siente como más prominente, los recursos típicamente usados en rumano son la estructura de presuntivo y el adverbio *probabil*, pero también se usa, aunque en menor medida, el verbo *a crede* ‘creer’; cuando el papel del hablante no es prominente pero tampoco está totalmente anulado, porque los hechos evocados en la inferencia se reconocen unánimemente como tal, o porque se dispone de evidencia directa, los recursos típicos son las PV *a trebui + SUBJ* y *a părea + SUBJ*.

Por último, cuando se dispone de evidencia directa y de fuentes de información que anulan el papel del hablante en el proceso inferencial, la consecuencia en el plano lingüístico es, en rumano, el uso de un verbo léxico que no está modificado por ningún auxiliar y, en menor medida, de las PV *a părea + SUBJ* y *a trebui + SUBJ*.

Para verificar la conclusión a la que hemos llegado, en (32) mostramos que la traducción al rumano de (19), ejemplo marcado como [+/-hablante] rechaza el uso de los mecanismos típicos para las inferencias en las cuales el papel del hablante está minimizado –la PV *a părea + SUBJ*– y, en (33), que la traducción al rumano de (30), ejemplo en que se realiza una inferencia en que el hablante tiene un mínimo o casi nulo grado de implicación, rechaza el uso de la estructura de presuntivo:

- (32) Taximetristul îi așează valiza în portbagaj și pornește fără să pună în funcțiune contorul. Destinatia finală este un hotel din Travessera de Gràcia care se încrucișează cu Cartagena. Prea aproape, *\*se pare/probabil* că gândește taximetristul  
‘El taxista le coloca la maleta en el maletero e inicia el viaje sin poner en marcha el taxímetro. El destino final es un hotel en Travessera de Gràcia con Cartagena. Demasiado cerca, *\*parece/debe* de pensar el taxista’
- (33) În plus, surse ale politiei au confirmat că usa nu fusese forțată, de unde se deduce că victima *\*i-o fi cunoscut/îi cunoștea* pe agresori.  
‘Además, fuentes policiales confirmaron que la puerta no estaba forzada, por lo que la víctima *\*habrá conocido/debía* de conocer a los agresores’

Quisiéramos señalar que en los resultados aquí obtenidos ha podido influir el tipo de corpus utilizado. Es decir, consideramos que en la elección que han hecho los informantes con respecto a los mecanismos, ha jugado un papel importante el hecho de que algunos ejemplos reflejaran situaciones concretas de la política española, que los hablantes rumanos, a lo mejor, no conocen suficientemente.

## BIBLIOGRAFÍA

- Aikhenvald, A. (2003): «Evidentiality in typological perspective». En: Aikhenvald, A. y R.M.V. Dixon (eds.): *Studies in Evidentiality*, 1–31, Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins.
- Aikhenvald, A. (2004): *Evidentiality*. Oxford: Oxford University Press.
- Avram, M. (1997): *Gramatica pentru toți*. București: Humanitas.
- Anderson, L. B. (1986): «Evidentials, paths of change, and mental maps: typologically regular asymmetries». En Chafe, W.L. y J. Nichols (eds.) *Evidentiality: The linguistic coding of epistemology*, 273–312, Norwood/New Jersey: Ablex.
- Bermúdez, F. M. (2005): *Evidencialidad. La codificación lingüística del punto de vista*. Universidad de Estocolmo. Tesis doctoral.
- Constantinescu Dobridor, Gh. (1996): *Morfologia limbii române*. București: Vox.
- Coteanu, I. (1982): *Gramatica de bază a limbii române*. București: Albatros.
- Cornillie, B. (2004): *Evidentiality and epistemic modality in Spanish (semi-) auxiliaries. A functional-pragmatic and cognitive-linguistic account*. Universidad católica de Lovaina. Tesis doctoral.
- De Haan, F. (2001): «The place of inference within the evidential system». En: *International Journal of American Linguistics*, 67, 193–219.
- Frâncu, C. (2000): *Conjunctivul românesc și raporturile lui cu alte moduri*. Iași: Casa Editorială Demiurg.
- Găitănar, Ș. (1998): «Structurile prezumtive în limba română». En: *Limba română*, 47, 325-333.
- González Vázquez, M. (2000): *De lo posible a lo necesario: semántica de la modalidad*. Universidad de Vigo. Tesis doctoral.
- Institutul de Lingvistică «Iorgu Iordan - Al. Rosetti» (2005): *Gramatica limbii române*. București: Editura Academiei Române.
- Guentcheva, Z. (1994): «Manifestations de la catégorie du médiatif dans les temps français». En: *Langue Française*, 102, 8-23.
- Iordan, I. (1975): *Stilistica limbii române*. București: Editura Științifică a Academiei Republicii Populare Române.
- Irimia, D. (2004): *Gramatica limbii române*. Iași: Polirom, 2<sup>a</sup> ed.
- Iordan, I. y V. Robu (1978): *Limba română contemporană*. București: Editura Didactică și Pedagogică.
- Lyons, J. (1980): *Semántica*. Barcelona: Teide.
- Olbertz, H. (1998): *Verbal Periphrases in a Functional Grammar of Spanish*. Nueva York: Mouton de Gruyter.
- Plungian, V. A. (2001): «The place of evidentiality within the universal grammatical space». En: *Journal of pragmatics*, 33, 349–357.
- Reinheimer Rîpeanu, S. (1994), «Ce-o fi o fi». En: *RRL*, 39, 174-197.
- Reinheimer Rîpeanu, S. (1998): «Le futur roumain et le futur roman», en *Atti del XXI Congresso Internazionale di Lingüística e Filologia Romanza*, Niemeyer: Tübingen, vol I, 319–329.
- Squartini, M. (2005): «L'evidenzialità in rumeno e nelle altre lingue romanze». En: *Zeitschrift für romanische Philologie*, 121, 246-268.
- Squartini, M. (en prensa): «Lexical vs. grammatical evidentiality in French and Italian». En: *Avverbi*.
- Willet, T. (1988): «A cross linguistic survey of evidentiality». En: *Studies in Language*, 12-1, 51-97.

Van der Auwera, J. y V. A. Plungian (1998): «Modality's semantic map». En: *Linguistic Typology*, 2, 79–124.

Yllera, A. (1980): *Sintaxis histórica del verbo español: Las Perífrasis Medievales*. Zaragoza: Universidad de Zaragoza.

## INFERENCE IN MEHANIZMI IZRAŽANJA V ROMUNŠČINI IN ŠPANŠČINI

V pričujočem članku avtorica želi predstaviti mehanizme, ki jih v romunščini uporabljajo govorci, da bi izrazili inference, ki se v španščini izražajo z glagolsko perifrazo *deber de + nedoločnik*. Anketa, na katero je odgovarjalo sedem informatorjev, je pokazala, da za prevod španske glagolske perifraze ni enega samega ekvivalenta v romunščini, temveč da se spreminja prevod glede na vrsto inference. Da bi izrazili generične inference, se v romunščini uporablja struktura za izražanje domneve ali prislovi z modalnimi pomeni možnosti in verjetnosti, medtem ko v primeru inferenc, ki izhajajo iz okoliščin, se uporabljata glagolski perifrazi s pomenom *a trebui+* subjunktiv in *a părea+* subjunktiv. Celovita analiza odgovorov informatorjev pa kaže na to, da ni možno razlikovanje med generičnimi inferencami in inferencami, ki izhajajo iz okoliščin, temveč da se po Squartiniju (v tisku) oblikuje tretja vrsta inferenc, ki si deli mehanizme izražanja z že navedenima vrstama inferenc.

Mitja Skubic

Universidad de Ljubljana

## EL ESCRITOR ESLOVENO FRANCÈ BEVK Y SU VIAJE A ESPAÑA EN 1935

En los últimos años en los artículos publicados en nuestra revista he llamado la atención sobre el conocimiento de España o de varios aspectos de ella por parte de algunas destacadas personalidades eslovenas de la esfera literaria y lingüística. En estas líneas se intentará aproximar al mundo cultural español al escritor esloveno Francè Bevk (1890-1970), no por su opus literario, sino sólo por haber escrito él un pequeño libro de menos de cien páginas sobre su breve viaje a España bajo el título *Izlet na Špansko. Potopisne črtice – Viaje a España. Bosquejos de viaje*, publicado por la editora LUČ, Unione Editoriale Goriziana, Gorizia 1936.

Es necesario presentar al escritor brevemente al mundo cultural español por no haber sido traducida ninguna de sus obras al español, aunque sí a casi todas las lenguas eslavas, al italiano, francés y rumano, al inglés, alemán y danés, al húngaro y albanés. Francè Bevk nació en 1890 en el distrito de Gorizia que en aquel entonces formaba parte del imperio austro-húngaro. En 1913 terminó sus estudios en la escuela normal de maestros de Gorizia, en aquel entonces capital de un ducado de la vieja Austria, y después del fin de la primera guerra mundial en 1918 se quedó en Gorizia como personalidad cultural, periodista, redactor de varios diarios eslovenos, entre ellos también de un periódico satírico. Esta última tarea le procuró varias veces breves encarcelamientos. Es de saber que este territorio, igualmente como el de Trieste y de toda la península de Istria, desde 1918 formó parte del Reino de Italia. A causa del pacto secreto de Londres de 1915, estipulado entre Italia y las potencias aliadas Rusia, Francia e Inglaterra, Italia por su entrada en la guerra al lado de los aliados obtuvo también áreas del derrotado imperio austro-húngaro que no eran italianas o por lo menos no italianas por completo, como la zona del antiguo condado de Gorizia, étnica y lingüísticamente mayormente eslovena. La situación de las etnias eslovena y croata bajo la dominación italiana no era fácil y se agravó con la llegada al poder del fascismo en Italia después de 1922. Con la reforma escolar de 1923 – la llamada *reforma Gentile*, por el nombre del ministro que la realizó, – el italiano llegó a ser la única lengua de enseñanza en el primer año de las escuelas de todos los grados y en los años siguientes se extendió también a los cursos superiores, eliminando el esloveno (y el croata en Istria) de la escuela por completo. El uso del esloveno fue prohibido en la vida pública y hasta en la iglesia fue decretado predicar en italiano. Desde ese aspecto merece la pena mencionar la novela de Francè Bevk *Kaplan Martin Čedermac – El capellán Martin Čedermac*; un cuento realista sobre las dificultades y la aflicción de la etnia eslovena y también del clero esloveno: no se podía ni predicar ni escuchar la predicación en lengua materna. Por obvias razones Bevk publicó la novela en Ljubljana, en 1938, y bajo un seudónimo.

Toda esta amplia introducción me pareció necesaria para encuadrar al escritor en el espacio y tiempo en el cual vivió y creó. Bevk, ciudadano italiano de nacionalidad es-

lovena, buscó y obtuvo el visado italiano para España a fin de poder participar en el congreso del PEN-club, celebrado en mayo de 1935 en Barcelona, lo que le había sido negado tres años antes en ocasión del congreso precedente, en Dubrovnik. Es probable que intervinieran en su favor los colegas escritores italianos, quizás el mismo Marinetti, poeta futurista, presidente del PEN italiano en aquel entonces, miembro importante del partido fascista. Así, Bevk participó en el congreso del PEN y, después de su regreso a Gorizia, publicó una breve relación de su viaje. El mismo escritor explica que, aunque el objeto de su viaje haya sido la participación en el congreso, del congreso en el relato no quiere hablar, sino que quiere simplemente presentar a sus compatriotas el viaje y sus impresiones sobre algunas ciudades y sitios españoles importantes. No es sorprendente su silencio sobre la situación social y política de la España de entonces. Bevk, personalidad de clara inclinación izquierdista, evitó pronunciarse sobre el cambio esencial que se verificó justamente en aquel tiempo en la sociedad española: cada análisis de los problemas políticos y sociales hubiera imposibilitado la publicación en Gorizia. La censura italiana fue más que severa y la publicación de un libro esloveno, por el mero hecho de estar escrito en esloveno, fue un problema.

El mismo escritor afirma varias veces que escribe sólo de sus impresiones al visitar el país y que actúa como mediador entre éstas y el lector. Una sola vez se aleja de esta línea. Hablando de los teatros en Madrid, muestra la amplia paleta de sus sólidos conocimientos del teatro español. El congreso del PEN se celebró precisamente a los trescientos años de la muerte de Lope de Vega. Bevk, así parece, es un gran aficionado de su creación teatral y le adjudica a Lope de Vega el hecho de ser un gran conocedor del alma española, tanto de sus aspectos claros como de los sombríos. Bevk casi pide excusas al lector por consagrar, en un relato de viaje, un extenso espacio al gran dramaturgo español porque, dice Bevk, en las obras de Lope de Vega se respira la vida auténtica de todas las capas de la sociedad española.

El escritor esloveno, por lo visto, estuvo por primera vez en España. Visitó muy atentamente Barcelona y Madrid y lamentó no haber podido bajar al Sur para ver Andalucía. Se pregunta si en un futuro le será posible repetir su viaje. De todos modos, se fue a España bien preparado, por haber aprendido mucho sobre el país en una obra de Salvador de Madriaga. De los viejos tiempos hace mención de las romerías de los peregrinos eslovenos a Santiago de Compostela. Y resulta manifiesta su sed de ver lo más posible. Le encantó Barcelona, sobre todo su barrio gótico, recuerda el hervidero de la gente en las Ramblas, la Sagrada Familia y la Pedrera de Gaudí. En el libro aparece un buen número de fotografías. Visitó Tibidabo y Montjuich: los organizadores del congreso tuvieron la feliz idea de ofrecer a los congresistas extranjeros en el castillo de Monjuich un espectáculo de bodas folklóricas. En cuanto al encuentro entre las culturas de las dos etnias, Bevk recuerda en su escrito que la guardia civil que estaba delante del municipio llevaba traje catalán y que algunos edificios tenían además de la bandera nacional también la catalana. Para la Plaça de Catalunya aduce también el nombre castellano. Como Bevk provenía de una ciudad donde toda la vida pública era monolingüe, esto es, donde oficialmente y en la vida cultural sólo se podía usar el italiano le quedó impreso en la memoria el hecho de que los periódicos se publicaban en las dos lenguas y de que las piezas teatrales se anunciaban en castellano y en catalán. En Madrid le encantó a Bevk El Prado con su alto valor de cuadros tanto de las obras del Renacimiento italiano, a empezar con las obras maestras de Fra Angélico, de Rafael, de Tiziano, como del arte español. Desde Madrid se permitió una breve excursión al Escorial que no le dejó ninguna impresión, a



excepción de las habitaciones de Felipe II. Todo lo contrario ocurrió con Toledo. Le reservó a la encantadora ciudad a orillas del Tajo la última jornada de su estancia madrileña y en aquel día se embebió del arte español: la vieja sinagoga Santa María la Blanca, la catedral gótica, San Juan de los Reyes e, inevitablemente, El Greco con *El funeral del conde de Orgaz* en la capilla de Santo Tomás.

El escritor esloveno Francè Bevk describe su viaje por España y, por cierto, no se olvida de la gente: juzga los españoles tranquilos, apacibles y, según lo que él pudo constatar, no divididos en capas sociales, sino más bien ligados por vínculos de amistad. No siempre se limita a un puro relato turístico: a veces explica algunas palabras españolas (*limpiabotas*), para otras añade la pronunciación correcta (*El Tajo*), y en la descripción turística introduce de vez en cuando un recuerdo personal: así por ejemplo el del carbonero en Tarrasa que dejó su carreta en medio de una calle estrecha, y se perdió por cierto tiempo de modo que el autocar con los congresistas tuvo que esperar pacientemente. Un recuerdo sincero y cordial entre muchos otros que le acercó España a Bevk y la hizo aún más querida.

#### FRANCÈ BEVK: *IZLET NA ŠPANSKO* (1936)

Pisatelj Francè Bevk se je udeležil kongresa evropskega PEN-kluba v Barceloni v maju 1935 in je naslednjega leta v Gorici, pri slovenski založbi LUČ, objavil svoje spomine na sicer kratko bivanje v Španiji z naslovom *Izlet na Špansko – Potopisne črtice*. Pisatelj kar na začetku pove, da ne bo govoril o kongresu, da piše z namenom, da približa to deželo svojemu bralcu in da bo opisal nekaj španskih mest in znamenitosti v njih. Ni presenetljivo, da Bevk nikjer ne govori o socialnih ali političnih razmerah v Španiji, saj je bil tam v času 2. republike; vsakršno tehtanje razmer ali celo poveličevanje uspehov tedanje levičarske vladavine bi v Gorici objavo onemogočilo. Močno čustvena pa so Bevkova opažanja v Barceloni, da so namreč knjige in časopisi v kastiljščini in katalonščini, da so tudi gledališke predstave v obeh jezikih in da tudi v javnem življenju katalonščina diha s polnimi pljuči. Bilo bi presenetljivo, da bi v svoji predstavitvi kulturnega življenja v Barceloni tega ne povedal, saj je prihajal iz mesta, kjer je uradno eksistiral en sam jezik, kjer naj bi torej ne bilo ne slovenščine ne furlanščine.



DE MIGUEL, Elena (ed.), BUITRAGO GÓMEZ, María Cruz (coord.) (2006). *Las lenguas españolas: Un enfoque filológico*. Madrid: Instituto Superior de Formación del Profesorado; 258 pp.

El libro *Las lenguas españolas: Un enfoque filológico* bajo la dirección editorial de la profesora Elena De Miguel de la Universidad Autónoma de Madrid fue publicado en 2006 por el Instituto Superior de Formación del Profesorado del Ministerio de Educación y Ciencia de España en la Colección Aulas de Verano de la Serie Humanidades. Es una valiosa obra no sólo para los profesores de Educación Secundaria en España que imparten la asignatura de Lengua y Literatura en los niveles de Educación Secundaria y Bachillerato, a quienes se destina formalmente este libro, sino también para los hispanistas, profesores y estudiantes extranjeros de Lengua y Literatura Españolas. El libro de 258 páginas es un volumen colectivo en el que participan diez filólogos y lingüistas españoles de reconocido prestigio que analizan la cuestión lingüística en España desde la perspectiva filológica teórica y aplicada, es decir, que abordan tanto los aspectos históricos de la evolución de las cuatro lenguas oficiales de España (por orden alfabético: el castellano, el catalán, el gallego y el vasco) y de los dialectos históricos procedentes del latín, como también la situación lingüística actual y los temas sociales y políticos relativos al contacto de lenguas, las políticas lingüísticas, la situación del español en América. El libro presenta el panorama actual de la situación de las lenguas españolas en 2005 «veintisiete años después de la entrada en vigor de la Constitución de 1978, que reconoce la cooficialidad del español con el catalán (o valenciano), el gallego y el vasco en ciertos territorios del Estado español» (2006:3)

En el primer capítulo, «La cuestión lingüística en la España del siglo XXI», Elena de Miguel examina la situación lingüística actual en el territorio español, aborda el tema terminológico dado que las lenguas habladas en España se conocen por diversos nombres (el castellano se denomina a menudo español, el vasco se conoce con los nombres de euskera, euskara, vascuence, lengua vascongada y lengua vasca, el asturiano-leonés como asturiano, leonés y bable, el valenciano se denomina también lengua valenciana), dedica unas páginas a la reflexión sobre el origen histórico del plurilingüismo en España, la relación entre lengua e identidad, el problema de las políticas lingüísticas, el reto del Estado español de formar ciudadanos bilingües y multilingües y la convivencia no solamente de las lenguas históricamente autóctonas en el territorio español sino también de las lenguas, cada vez más numerosas, que hablan los colectivos de inmigrantes asiáticos, africanos y de la Europa del Este.

Javier Elvira, profesor de la Universidad Autónoma de Madrid, afirma que la emergencia de las lenguas románicas no puede entenderse sin una situación inicial de variación y, en el capítulo «Orígenes de las lenguas romances peninsulares: del latín al castellano, el catalán y el gallego», presenta un panorama histórico de los orígenes de las lenguas en el actual territorio español y reflexiona sobre la complejidad de esta cuestión. Examina la situación del latín en la Península Ibérica, la situación lingüística en la época visigótica, el romance en Al-Andalus y los orígenes del gallego, el castellano y el catalán. María Teresa Echenique Elizondo de la Universidad de Valencia en «La lengua vasca: pasado y presente» hace un recorrido a través de los tres grandes períodos de la lengua vasca: el pasado de la lengua vasca (el vascuense arcaico, el vascuense en la Hispania prerromana y la influencia de la romanización sobre el vascuense, el euskera en la Edad Media), la

lengua vasca desde el siglo XVI a 1970, que representa el camino hacia la norma común, y la situación actual del euskera tomando en consideración el aspecto socio-lingüístico. La autora presenta el estándar vasco y los dialectos, el contacto del vasco con las lenguas romances y algunos rasgos gramaticales característicos de esta antigua lengua aglutinante. El capítulo «Los otros dialectos del latín: el asturiano-leonés y el navarro-aragonés», escrito por Coloma Lleal de la Universidad de Barcelona, se remonta a la historia antigua y medieval para presentar los orígenes y la evolución del asturiano-leonés y el navarro-aragonés y la situación actual de los dos dialectos. Los tres capítulos siguientes tratan de las tres lenguas romances cooficiales del Estado español. En «La lengua gallega. Una aproximación en tiempo presente» Víctor F. Freixanes de la Universidad de Santiago se acerca a la historia del gallego, aborda la cuestión ortográfica, el marco jurídico, la conciencia e identidad lingüísticas en Galicia y la situación actual del idioma gallego que el autor define como un idioma neolatino del grupo hispánico occidental que forma parte del dominio lingüístico Galego-Portugués. Lluís Payrató de la Universidad de Barcelona, en el capítulo «El catalán hoy. Rasgos lingüísticos, consideraciones sociolingüísticas y aspectos de política lingüística», presenta, con un enfoque sociolingüístico sobre las actitudes ante las lenguas, la situación y el dominio actual del catalán y la síntesis de algunos rasgos lingüísticos en contraste con el castellano. El autor ofrece una panorámica del catalán e información fiable sobre los temas relativos a esta lengua. En «El castellano hoy: sus principales rasgos lingüísticos. Variedades del español hablado en España. Teoría y práctica» Pilar García Mouton del CSIC expone los principales rasgos del castellano actual, las variedades del español hablado en España y las normas del español del Norte y del español del Sur. La unidad y la diversidad lingüísticas de Hispanoamérica, las áreas dialectales del español de América, sus rasgos lingüísticos, las zonas de contacto entre el español y las lenguas amerindias y los inmigrantes hispanoamericanos en las escuelas en España son los temas que trata Azucena Palacios Alcaine de la Universidad Autónoma de Madrid en el capítulo «Variedades del español hablado en América: una aproximación educativa». En el penúltimo capítulo, «Difusión del español en Estados Unidos», Joaquín Garrido de la Universidad Complutense de Madrid presenta la situación del español en Estados Unidos. Por una parte trata la cuestión del alto número de hispanohablantes tanto por la natalidad del grupo en el interior de EE.UU., como también por la llegada de inmigrantes principalmente desde México. Por otra parte analiza el fenómeno del contacto del español en los Estados Unidos y la lengua inglesa y la aparición del *espanglish*. En el último capítulo, «Las lenguas de España en contacto», José Luis Blas Arroyo de la Universidad Jaume I se dedica a la cuestión del contacto lingüístico en España, a la aproximación tipológica al español actual en las comunidades bilingües, a los mecanismos de interferencia lingüística en el español peninsular y a los enfoques futuros en la investigación sobre el contacto de las lenguas en España.

Este libro sobre las lenguas españolas nos brinda una preciosa información sobre el plurilingüismo de España y sus raíces históricas que se reflejan en la situación actual enriquecida aún más por las constantes inmigraciones y migraciones de diferentes pueblos, resultado de la época de globalización y «mestizaje» que estamos viviendo. La obra llama la atención sobre el reto educativo del siglo XXI, el de la formación de ciudadanos bilingües y multilingües; la necesidad de estar preparados en el sistema educativo para hacer frente al plurilingüismo que irá en aumento. La variación y la pluralidad se entienden como una inagotable fuente de riqueza que hay que saber respetar y aprovechar. Bien lo dice un antiguo proverbio esloveno: *Kolikor jezikov znaš, toliko glav veljaš* («cuántas lenguas hablas, tantas cabezas vales»).

Jasmina Markič

# SUMARIO / VSEBINA

Lojze Kovačič

PRIŠLEKI

LOS INMIGRADOS..... 3

## LITERATURA

Marta Amorós Tenorio

POÉTICAS DE LA HAGIOGRAFÍA Y LA NOVELA BREVE:

EL *FLOS SANCTORUM* DE PEDRO DE LA VEGA

Y LAS *NOVELAS EJEMPLARES*, DE MIGUEL DE CERVANTES

POETIKI HAGIOGRAFIJE IN KRATKE NOVELE:

*FLOS SANCTORUM* PEDRA DE LA VEGE

IN *ZGLEDNE NOVELE* MIGUELA DE CERVANTESA..... 9

Fernando Carratalá Teruel

LA OBRA POÉTICA DE MIGUEL A. ARZOLA BARRIS

PESNIŠKI OPUS MIGUELA A. ARZOLE BARRISA ..... 25

Inmaculada Donaire del Yerro

EL GRAN TEATRO DE VETUSTA

VELIKO GLEDALIŠČE VETUSTA ..... 37

David García Cadenas

*EL BLOQUE DE LOZANO* EN LA TRADICIÓN DEL CABALLERO

QUE ASISTE A SU PROPIO ENTIERRO:

INFLUENCIA EN LA HISTORIA DE

DON MIGUEL DE MAÑARA

*LOZANOV BLOK* V IZROČILU MOŽA,

KI PRISOSTVUJE LASTNEMU POGREBU:

NJGOV VPLIV NA ZGODBO O DON MIGUELU DE MAÑARI ..... 55

Alicia García Ruiz

CIVITAS MERETRIX: PALABRA Y MERCADO

EN LA LOZANA ANDALUZA

CIVITAS MERETRIX:

BESEDA IN TRGOVANJE V DELU *LOZANA ANDALUZA* ..... 67

Carlos Hernán Sosa

FRAGMENTACIÓN Y DESCONFIANZA DEL AYER:

ESTRATEGIAS PARA RELEER EL PASADO EN DOS NOVELAS

ARGENTINAS CONTEMPORÁNEAS

FRAGMENTACIJA IN SUMNIČENJE VČERAJŠNJEGA DNE:

STRATEGIJE ZA PONOVRNO BRANJE

DVEH SODOBNIH ARGENTINSKIH ROMANOV ..... 87

Jesús Soria Caro

MUERTE Y VACÍO EN LA POESÍA ESPAÑOLA,

ITALIANA Y ESLOVENA DEL SIGLO XX

SMRT IN PRAZNINA V ŠPANSKI,

ITALIJANSKI IN SLOVENSKE POEZIJI 20. STOLETJA ..... 99

## LINGÜÍSTICA

Javier Elvira

ALGO MÁS QUE PALABRAS:

USO Y SIGNIFICADO EN LAS LOCUCIONES DEL ESPAÑOL

NEKAJ VEČ OD BESED:

UPORABA IN POMEN STALNIH BESEDNIH ZVEZ V ŠPANŠČINI ..... 109

Humberto Hernández Hernández

ASPECTOS ORTOGRÁFICOS Y ORTOLÓGICOS

RELACIONADOS CON LOS EXTRANJERISMOS EN LA

ENSEÑANZA DEL ESPAÑOL COMO LENGUA EXTRANJERA

PRAVOPIŠNI IN PRAVOREČNI VIDIKI TUJK

PRI POUČEVANJU ŠPANŠČINE KOT TUJEGA JEZIKA ..... 127

Blažka Müller Pograjc

APRESENTAÇÃO DOS RECURSOS LINGÜÍSTICOS

PARA A LÍNGUA PORTUGUESA

E PROCEDIMENTOS DA ANÁLISE DE CORPUS DO LÉXICO

PORTUGUÊS

PREDSTAVITEV JEZIKOVNIH VIROV ZA PORTUGALSKI JEZIK

IN POSTOPKI KORPUSNE ANALIZE PORTUGALSKEGA BESEDIŠČA ..... 135

Mihaela Topor

INFERENCIAS Y MECANISMOS DE EXPRESIÓN

EN RUMANO Y EN ESPAÑOL

INFERENCE IN MEHANIZMI IZRAŽANJA V ROMUNŠČINI IN ŠPANŠČINI ..... 151

## VARIA

Mitja Skubic

EL ESCRITOR ESLOVENO FRANCÈ BEVK

Y SU VIAJE A ESPAÑA EN 1935

FRANCÈ BEVK: *IZLET NA ŠPANSKO* (1936) ..... 167

## RESEÑAS

DE MIGUEL, Elena (ed.), BUITRAGO GÓMEZ, Maria Cruz (coord.) (2006).

*Las lenguas españolas: Un enfoque filológico.*

Jasmina Markič ..... 171

# 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, gallego. Los trabajos serán analizados por el Consejo de Redacción.

Los originales deberán corresponder a las normas de edición de la revista:

1. Extensión máxima: quince páginas (texto, notas y bibliografía). Una página son 1680 caracteres con espacios o 1600 caracteres sin espacios.
2. Formato de la página: los márgenes, tanto izquierdo y derecho como superior e inferior, 2,5 cm.
3. Tipo de letra: Time New Roman de 12 puntos para el cuerpo del texto y 11 para las citas sangradas y 10 para las notas a pie de página.
4. Espacio interlineal: sencillo.
5. Composición:
  - Nombre del autor: primera línea a la izquierda, en negrita.
  - Centro de trabajo: debajo del nombre del autor.
  - Título: dos retornos más abajo, en negrita mayúscula y centrado.
  - El cuerpo del texto comenzará después de dos retornos manuales.
  - Los párrafos estarán sangrados (a 1,25 en la regla).
  - Si el trabajo está subdividido en apartados se numerarán (1., 1.1., 1.2., etc.) y los subtítulos aparecerán en minúscula negrita. El texto seguirá sin línea en blanco.
  - Los ejemplos y palabras destacadas deben ir en cursiva.
  - No utilice el subrayado.
  - No paginar el documento.
6. Las citas, si son breves, hasta tres líneas, van en el cuerpo del texto entre comillas (« »). Las con más de tres líneas constituirán párrafo aparte, se sangrarán (1,25 en la regla) e irán sin comillas. La omisión de texto de una cita se indicará mediante tres puntos suspensivos entre corchetes cuadrados [...].
7. Las referencias bibliográficas se incluirán en el texto, entre paréntesis: el apellido del autor seguido del año de publicación y, ocasionalmente, del número de las páginas.  
Ejemplo: (Rodríguez Puértolas, 1981: 229).
8. Las notas figurarán siempre a pie de página y son meramente aclaratorias. En modo alguno servirán para incluir sólo referencias bibliográficas. Las llamadas de las notas en el interior del texto se indicarán con números volados delante de los signos de puntuación.
9. La bibliografía consultada para la elaboración del trabajo aparecerá al final del trabajo después de dos líneas en blanco bajo el título BIBLIOGRAFÍA (en negrita mayúscula). Debe contener todas las obras mencionadas en el cuerpo del texto y de las citas por orden alfabético y cronológico en caso de existir varias del mismo autor. Ejemplos:
  - Libros:  
Arcipreste de Hita (1994): *Libro de buen amor*. Alberto Blecua (ed.). Madrid: Cátedra.
  - Artículos:  
Rojo, Guillermo (1974): «La temporalidad verbal en español». En: *Verba: Anuario galego de filoloxía*, 1.
  - Textos electrónicos, bases de datos y programas electrónicos: se citará el texto según los patrones generalmente aceptados. Tras dos puntos, se indicará la dirección electrónica completa y entre paréntesis la fecha en la que se han descargado los datos:  
Sánchez Zapatero, Javier (2007): «México en la obra narrativa de Max Aub». En: *Especulo*, 35: [http://www.ucm.es/info/especulo/\(05-12-2007\)](http://www.ucm.es/info/especulo/(05-12-2007)).
10. Al final del texto (después de la bibliografía) deberá figurar un resumen de ocho a quince líneas junto con cuatro a cinco palabras claves.

Envíe su artículo por correo electrónico () o impreso junto con la versión en CD hasta los finales del mes de mayo del año corriente.

Los originales que no se adapten a estas normas se devolverán a su autor para que los modifique.

Las colaboraciones en la revista 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

**BOLETÍN DE LA BIBLIOTECA DE MENÉNDEZ PELAYO**

Sociedad de Menéndez Pelayo, Santander – 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

**TROPELIÁS**

Universidad de Zaragoza, Zaragoza – España

**VOCES**

Universidad de Salamanca, Salamanca – España



**VERBA HISPANICA, XV/b**

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 urednici / *Directoras*: Branka Kalenić Ramšak, Jasmina Markič

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, 2007