

ISSN 0353-9660

VERBA HISPANICA
XVI

Ljubljana, 2008

**VERBA HISPANICA
XVI**

**ANUARIO DEL DEPARTAMENTO
DE LA LENGUA Y LITERATURA ESPAÑOLAS**

**FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
UNIVERSIDAD DE LJUBLJANA
ESLOVENIA**

Directoras:	Branka Kalenić Ramšak Jasmina Markič
Secretario:	Matías Escalera Cordero
Consejo de redacción:	Barbara Pihler Gemma Santiago Alonso 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,
el Departamento de Lenguas y Literaturas Romances,
y con el patrocinio de la Embajada de España en Eslovenia.

ŽARKO PETAN

El escritor Žarko Petan nació en 1929 en Ljubljana. Escribe novelas, cuentos cortos, obras de teatro, poesía, ensayos y cuentos infantiles. Los rasgos más destacados de su literatura son el humor y la sátira, y se ha afirmado, tanto en Eslovenia como en el extranjero, como excelente autor de aforismos. Recibió varios premios literarios y sus obras han sido traducidas a veintisiete idiomas. Es director de teatro –su labor teatral cuenta con más de ciento veinte puestas en escena– y fue también director del Teatro Nacional Esloveno (Drama).

En 2003 un grupo de estudiantes de un curso de español del Departamento de Traducción e Interpretación (Universidad de Ljubljana) y Santiago Martín tradujeron un *corpus* de aforismos de Žarko Petan y en 2004, la editorial Ediciones Bassarai (Vitoria) lanzó un libro con unos seiscientos aforismos en español¹. Sin embargo no fue la primera aparición de Petan en territorio español, pues en 1998 ya había aparecido un ‘puñado’ de cinco aforismos en un periódico gallego. Con el tiempo, en euskera han salido dos obras: en 2006 *Iragana (Preteklost)* –obra en la que Petan habla de sus experiencias en una cárcel militar entre 1959 y 1961– y dos años después *Diktadore alaia (Veseli diktator: čudovito življenje Josipa Broza Tita)*, novela en la que, entre otros temas, Petan ofrece pruebas (testimonios y fotos) de la presencia del mariscal Josip Broz Tito en España.

En 2007 salió en español la novela *Tras los pasos de mi padre (Hoja za očetom, 2000)*. Žarko Petan dice que es su novela más (auto)biográfica y más querida. Esta novela –*novella*, en realidad– se publica en esloveno dentro de una antología de once textos recopilados bajo el título de *O revoluciji in o smrti (Sobre revolución y muerte)*. En breve, la novela trata de recuperar la figura del padre en tiempos revueltos. El hijo (Žarko Petan) intenta desvelar el mito de su padre, hombre apuesto, enigmático y emprendedor. Según los valores contemporáneos, hoy día su padre sería considerado un capitalista. En la novela, después de la ausencia, viene la nostalgia, y el hijo desea superar a su padre en edad. Leyendo, varias anécdotas de la vida de los Petan ponen de manifiesto entre otras cosas que no conocemos las manías, los miedos, los deseos, los caprichos de nuestros seres más próximos hasta el último momento de la «Gran Partida a la Otra Orilla».

¹ El proyecto siguió adelante con los estudiantes Gašper Smrekar e Irena Sonc. En la última fase, el traductor Pablo J. Fajdiga también ayudó en la elaboración del texto.

Pomnim, da sem se takrat, pred več kot sedemintridesetimi leti, počutil kot od sramote zaznamovani in od ljudi prezirani Judež –zatajil sem očeta.

Bilo je v beograjskem vojaškem zaporu, zasliševalci so me izmenično temeljito obdelovali, najraje so to počeli ponoči, ko človeku oslabijo obrambni mehanizmi. Že na začetku neenakega merjenja moči sem zagrešil neodpušljivo, začetniško napako –zagnano sem se lotil dokazovanja svoje nedolžnosti. Izkušeni zaporniki ne dokazujejo ničesar, vedo, da zasliševalcev, ki imajo monopol nad resnico, ne moreš prepričati o ničemer, kar ni v skladu z njihovimi pričakovanji.

[...]

Pokazali so mi fotografijo očeta na mrtvaškem odru. [...] Medtem ko sem si ogledoval fotografijo, se je moje razposajeno razpoloženje prelevilo v obup. Komaj sem zadrževal solze, požiral sem golide sline, ki se mi je nabirala v ustih. Častniki so me zvedavo motrili, najbrž jih je zanimalo, kakšen vtis bo fotografija neredila name. Zagotovo so hoteli nedvoumno dognati, ali je moja zmedenost pristna ali zaigrana. Čez čas, morda je minila minuta ali celo dve, sem dvignil pogled in ga usmeril v možakarje v uniformah tiste nagnusne »sivomaslinaste« barve. Nekaj časa sem jih molče meril s pogledom. Polkovnik je prvi odmaknil oči, podpolkovnika sta vztrajala.

»No, kaj praviš zdaj?« je vprašal eden izmed podpolkovnikov.

Začeto igro sem nadaljeval.

»To ni moj oče.«

[...]

Zatajil sem očeta, odpovedal sem se mu. Nisem ga izdal kot Judež zavoljo trideset srebrnikov, ampak za ničev občutek trenutnega zmagoslavja nad svojimi mučitelji. [...] Ta greh mi še vedno kot mlinski kamen leži na duši.

[...]

Včasih se me zdi, kot bi hotel z obujanjem trpkega spomina na očeta podzavestno nadoknaditi vse, kar sem bil zamudil v času, ko je še živel. Takrat se sploh nisem zavedal, da se je oče po mamini smrti –umrla je nekaj let pred njim– tako tesno navezal name. Zavoljo slabe vesti sem začel raziskovati njegovo življenje, za to sem imel le malo virov, ducat pisem, nekaj fotografij in lasten spomin; nekaj drobcev pa sem izvedel od brata in od ljudi, ki so ga poznali. Teh je žal malo še živih, velika večina njegovih sodobnikov je pomrla.

Zakaj to počnem?

Ne vem, morda zato raziskujem njegovo življenje, ki za druge ni bilo nič posebnega, da bi našel odgovor na vprašanja, ki me begajo, ki so zame zelo pomembna. Kdo je bil? Kakšen je bil? Kako je živel? Kako je umrl? Prepričan sem, da na nekakšen čuden način, v drugem času in v drugačnih okoliščinah, neodvisno od svoje volje in želja, nadaljujem njegovo pot oziroma to pot ponavljam, hodim po njegovih stopinjah, ki jih je čas že napol zabil. Z vsakim drobcom iz očetovega življenja, ki ga iztrgam iz pozabe, oživljam očetovo podobo, nazorneje vidim njegovo usodo, ki je bila in je še vedno, vsaj v poglobitnih potezah, tudi moja lastna.

[...]

Recuerdo que entonces, hace más de treinta y siete años, me sentí como Judas, tachado por la vergüenza y despreciado por la gente por haber negado a mi padre.

Fue en la cárcel militar de Belgrado, y los interrogadores, alternándose, me manipulaban con ahínco, preferían hacerlo de noche cuando el mecanismo defensivo del hombre es más débil. Al principio de aquella lucha desigual había cometido un imperdonable error de principiante: intenté demostrar mi inocencia. Los presos que tienen experiencia no demuestran nada, saben que a los interrogadores que tienen el monopolio de la verdad no es posible convencerles de nada que ya no esté en su horizonte de expectativas.

[...]

Me mostraron una fotografía de mi padre sin vida. [...] Mirando la foto, el humor en ebullición se convirtió en desesperación. Apenas podía controlar las lágrimas, tragaba la mucha saliva que tenía acumulada en la boca. Los oficiales me contemplaron con detenimiento, tal vez les interesaba saber qué efecto iba a producirme la foto. Sin duda querían averiguar si mi confusión era real o fingida. Después de un rato, tal vez pasaron uno o dos minutos, levanté la mirada y la posé en los hombres de color gris aceitunado. Durante un rato los reté en silencio con la mirada. El teniente coronel fue el primero en apartar la vista, los dos subtenientes me mantuvieron la mirada.

–Bueno, ¿y ahora qué dices? –preguntó uno de los subtenientes.

Seguí con el juego ya comenzado.

–No es mi padre.

[...]

He negado a mi padre y lo he denunciado. No lo he traicionado como a Judas por treinta monedas, sino por un sentimiento vano y momentáneo de victoria sobre mis torturadores. [...] Este pecado me sigue pesando en el alma como una piedra de molino.

[...]

A veces parece como si de forma inconsciente quisiera compensar todo lo que he perdido, mientras mi padre aún vivía, con el amargo y desesperado recuerdo de él. En su momento ni siquiera me di cuenta de que mi padre, después de la muerte de mi madre –ella murió unos años antes que él–, estuviera tan unido a mí. Por mi mala conciencia empecé a investigar su vida, pero para ello tenía muy pocas fuentes, una docena de cartas, algunas fotos y mi propia memoria; algunos fragmentos los supe por mi hermano y por personas que lo habían conocido. Muy pocos viven todavía, la gran mayoría de sus coetáneos ya han muerto.

¿Por qué hago esto?

No lo sé, tal vez por eso investigo su vida, que para otros no tuvo nada de importancia, para encontrar respuestas a las preguntas que me preocupan y que para mí son muy importantes. ¿Quién era? ¿Cómo era? ¿Cómo vivió? ¿Cómo murió? Estoy seguro de que de alguna forma extraña, en otro tiempo y en otras circunstancias, independientemente de su propio deseo y voluntad, sigo su camino, es decir, hago de nuevo su camino, sigo sus pasos, borrados a la mitad por el tiempo. Cada trozo de vida de mi padre que arranco al olvido resucita la imagen de él, veo con nitidez su destino, que era y sigue siendo en líneas generales también el mío.

[...]

Nedolgo tega mi je Boguš prinesel kopijo stare družinske fotografije, za katero nisem vedel. Posneta je bila na dvorišču naše stare hiše [...]. »V tej hiši si se rodil,« mi je rekel brat. [...]

Ampak vrnimo se k fotografiji. S peskom posuta tla, ob mizi sedi mama, drži me v naročju, iz »pinkeldeklačka« gleda ven samo moj obrazek, na tleh ob maminih nogah leži ovčar. Kako mu je bilo ime? Nemara Rex ali nekaj podobnega, pasjega. Oče stoji ob mizi, opira se na naslon stola, na katerem sedi mama, nagnjen je malce naprej, kot da bo zdaj zdaj nekam stekel. Oče je bil vedno v gibanju, tudi kadar je stal pri miru. Brat Boguš je poleg mene, po držji ni prav nič podoben očetu, je bolj umirjen, statičen. Koliko sem bil star na fotografiji? Nekaj mesecev, največ eno leto. Kaže, da sem fotografijo nekoč vendarle videl. V spomin se mi je vtisnila fotografija, ne pa resnični dogodek, ovekovečen na dokumentu. Naj bo tako ali drugače, oče je ne glede na fotografijo od zdavnaj v mojem spominu, največkrat kot bleada, a razpoznavna senca, kot nekaj, kar je samoumevno že od nekdaj tukaj, nepogrešljivi del mojega omejenega sveta. Pozneje so se meje sveta, v katerem sem bival, razširile, oče ni bil več središče. najprej ga je nekoliko izrinila mama, nato še drugi, prijatelji, pozneje dekleta, številni naključni sopotniki, drugi kraji, mesta, države, doživetja ...

[...]

Kot otrok, pa tudi pozneje, ko sem že dozorel v mladega moža, sem bil prepričan, da je bilo očetovno spolno življenje omejeno na dve noči, ko sta z mamo zaplodila mojega brata in mene. Imel sem ga za nespolno bitje, ki mu seks in vse, kar je z njim v zvezi, seveda tudi ljubezen, sploh ne pride na misel. Verjetno velika večina otrok podobno misli o svojih starših, pripisuje jim lastnosti, ki jih nimajo. Sicer pa takrat pred leti o tem sploh nisem razmišljal, do takšnega prepričanja sem se delno dokopal na podlagi spominskih drobcev, ki sem jih sestavil v mozaično celoto. Verjetno je bila ta podoba idealizirana, daleč od resnice, pozneje sem sam podvomil vanjo.

Petan, Žarko (2000): *Hoja za očetom*. Ljubljana: Mladinska knjiga.

Hace poco tiempo, Boguš me trajo una copia de una vieja foto de familia que no sabía que la teníamos. Era en el patio de nuestra vieja casa [...] «En esta casa naciste tú», me dijo mi hermano. [...]

Pero volvamos a la foto. Hay arena esparcida por el suelo, mi madre está sentada a la mesa, me tiene en brazos, solamente mi carita asoma de la *pinkeldecken* –la toquilla–, en el suelo, delante de los pies de mi madre, hay un pastor alemán acostado. ¿Cómo se llamaba? Tal vez Rex o algún nombre canino parecido. Mi padre está al lado de la mesa, apoyándose en el respaldo de la silla donde está mi madre sentada, inclinado algo hacia delante, como si en cualquier momento fuera a correr a por algo. Mi padre siempre estaba moviéndose, también cuando estaba quieto. Mi hermano Boguš está a mi lado, en la pose no se parece en nada a mi padre, está más tranquilo, estático. ¿Cuántos años tenía yo en la foto? Algunos meses, como mucho un año. Me parece que he visto esta foto en otra ocasión. La foto se ha grabado en la memoria, no tanto el acontecimiento inmortalizado en el documento. Sea como sea, mi padre de hace mucho tiempo aparece en mi memoria como una sombra más pálida, pero más reconocible, como algo que es obvio que siempre está presente, como una forma indispensable de mi propio mundo limitado. Más tarde, las fronteras del mundo en el que vivía se expandieron, mi padre ya no estaba en el centro. Primero lo sustituyó un poco mi madre, y luego otra gente, amigos –y más tarde–, chicas y muchas personas que he conocido de forma casual, otros lugares, ciudades, países, experiencias ...

[...]

De niño, y también más tarde de joven, estaba seguro de que la vida sexual de mi padre se limitaba a las dos noches en la que él y mi madre nos habían engendrado a mi hermano y a mí. Pensaba que mi padre era un ser asexual; para él, el sexo y todo lo que tiene que ver con ello, naturalmente también el amor, no se le pasaba por la mente. Tal vez un montón de niños tienen pensamientos parecidos sobre sus padres y les atribuyen cualidades que no tienen. La verdad es que durante esos años no pensé en esas cosas; a estas convicciones he llegado más tarde por fragmentos de la memoria que he ido juntando en el cuadro total del mosaico. Tenía una imagen a lo mejor idealizada, lejana de la realidad; más tarde tuve dudas de ella.

Petan, Žarko (2004): *Aforismos*. Vitoria: Ediciones Bassarai.

BODAS DE SANGRE: LA TRAGEDIA MODERNA Y LA PROBLEMÁTICA DEL YO

La figura de Federico García Lorca ha sido hartamente estudiada y por eso podemos afirmar, sin reparo alguno, que lo *sabemos* todo (o casi todo) acerca de la vida y la obra del poeta de Fuente Vaqueros. Sin embargo, conviene señalar también que la imagen que de Lorca se ha incorporado a nuestra tradición literaria no ha sido sino una construcción *simbólica* cuya sombra en ocasiones obnubila su propia realidad histórica. Lorca aparece casi siempre convertido en «el símbolo inequívoco del asesinato de un pueblo inocente e inerme» (Rodríguez, 1994: 11) y las aproximaciones críticas que se han hecho sobre su obra suelen construirse sobre las cenizas de esa derrota.

La obra de García Lorca, por consiguiente, es recibida con absoluta complacencia y leída frecuentemente con una anulación total del sentido crítico. Y esto es así porque Lorca acostumbra a ser leído como un héroe –en tanto que víctima– de la Guerra Civil española y a menudo sus lecturas se erigen a partir de los hechos que acaecieron en Viznar el 19 de agosto de 1936. También sus detractores, como es el caso de Jorge Luis Borges –que al parecer arremetía contra el poeta granadino porque no supo entender una broma que le gastó éste en Buenos Aires–, pretende derrumbar el mito a partir de los mismos hechos acontecidos en la fecha señalada, al asegurar que el fusilamiento de Federico García Lorca había favorecido su fama. La sacralización del poeta constituye un lastre para su profunda investigación

Lo que se pretende en estas páginas es un estudio de Lorca –en concreto, de una de sus obras: *Bodas de sangre*– sin la necesidad del mito, sino de su costado inverso, esto es, la Historia. Pues resulta imprescindible para un acercamiento *real* a la obra de Federico García Lorca, situar al autor en sus específicas coordenadas históricas, aquéllas que determinan, en última instancia, el funcionamiento objetivo del texto. Es decir, se propone aquí el análisis del texto literario como el resultado de los mecanismos de producción de la coyuntura histórica en que dicho fenómeno se inscribe. Sin desdeñar, por supuesto, las contradicciones históricas –latentes de forma clara en el tiempo de Lorca– y la acumulación de un excedente ideológico que reacciona desde la supraestructura contra el funcionamiento objetivo de base. Esto es lo que Juan Carlos Rodríguez ha denominado la «*objetividad del texto*», que postula lo que sigue: «la lógica interna de cada inconsciente ideológico no puede ser si no es anterior a su propio proceso histórico de producción» (Rodríguez, 1994: 10). De lo que se trata, pues, citando de nuevo a Juan Carlos Rodríguez, es de

[...] averiguar en Lorca algo más adentro, esa cuestión clave del sentido en tanto que objetividad, lo que bulle (o brilla o serpea) entre el significado y la verdad, su límite: el espesor inconsciente que trama lo literario, el trazado de cada línea poética o de cada realización escénica. Lo único, pues, que importa: no la *realización sujeto/objeto* (que implica siempre una *idealidad subjetiva* fenomenológica) sino la objetividad del texto al margen de tal relación (Rodríguez, 1994: 10).

Pues bien, la objetividad del texto, su *sentido*, no puede sino encontrarse en la objetividad de la época. Porque, como señala José Ortega, «el hombre Lorca, como ser his-

tórico, crea un arte que se inscribe en una superestructura ideológica y que está inevitablemente relacionado con su período histórico» (Ortega, 1989: 10). Habrá de apuntarse, aunque sea de forma breve, que la coyuntura histórica en que Lorca se inscribe está marcada por la contradicción entre el desarrollo económico capitalista, que domina las relaciones sociales y económicas de la infraestructura, y la reacción pequeño-burguesa que, si bien no ejerce control sobre el funcionamiento objetivo de base, sí mantiene su poder sobre los AIE (Aparatos Ideológicos de Estado) y reacciona ante la consolidación del capitalismo desde la supraestructura política. (Habrá que señalarse, de igual modo, que posteriormente, cuando la consolidación del capitalismo ofrezca su posición más liberal, surgirá una nueva confrontación social con una nueva clase que no será sino el proletariado).

El capitalismo –sus relaciones sociales, sus modos de producción, etc.– introduce en el horizonte epistemológico y social nuevas categorías contra las cuales habrá de reaccionar la supraestructura pequeño-burguesa con tal de mantener su *status* político. Todas ellas derivarán de la matriz ideológica básica de la burguesía: la propiedad privada. La invención de la propiedad privada, que a nivel económico supone la transformación de los bienes inmuebles en bienes muebles (esto es, la propiedad en mercancía y por consiguiente en capital), en el plano existencial, conlleva la aparición de categorías que sólo pudieron emerger del inconsciente ideológico burgués: el *yo*, la individualidad, la voluntad, el deseo, etc. Desde la noción burguesa del *yo* se cuestiona el orden social establecido y por ello, desde la supraestructura, se reacciona contra dichas categorías con tal de recuperar la templanza inicial. Esta contradicción es la base de la tragedia moderna, latente en la producción dramática *populista* de Federico García Lorca y, en concreto, en *Bodas de sangre*.

En 1941, Mijail Bajtín escribía un artículo titulado «Épica y novela (acerca de la metodología del análisis novelístico)»¹ (Bajtín, 1989: 449–485) con el que establecía las diferencias fundamentales entre el universo literario de la epopeya clásica y la novela moderna. La diferencia estriba para Bajtín en que los espacios de la épica son siempre perfectos y cerrados, inalterables e inaccesibles a la experiencia personal. La tragedia se genera en este universo perfecto, en el que el héroe no puede sino someterse a un destino previamente escrito: «El héroe épico y el trágico no son nada al margen de su destino y del argumento supeditado a éste» (Bajtín, 1989: 481). La muerte del Dios nietzscheano pone fin a la tragedia en tanto que el héroe ya no debe someterse a su destino, sino que se le presenta ante sus ojos un universo abierto, racional y en construcción. Sin embargo esto no imposibilita la producción trágica de Lorca:

Los problemas aristotélicos y teóricos que tanto exasperaban a los dramaturgos ingleses, franceses y alemanes no suponían para Lorca un legado indispensable ni una barrera para la creación de la tragedia, puesto que él, a través de su propio duende y su propia «cultura de sangre», podía beber de la misma fuente que los antiguos «griegos misteriosos»; y la cultura popular en España –máxime en Andalucía– no había padecido el yugo del racionalismo excesivo que convertiría la lógica en una religión secular, conversión que significaría el triunfo de la clase media y del melodrama burgués, pero que al mismo tiempo mataría el antiguo sentido fatalista de la verdadera tragedia (Josephs-Caballero, 2005: 22).

¹ *Vid.*, igualmente, Geörgy Lukács (1970: 29–39 y 59–72).

La presencia de lo irracional en el seno de la Andalucía trascendental, efectivamente, tiene su correlación con la tragedia clásica, cuyo desenlace no quedaba nunca sujeto a las leyes materiales. Este hecho favorece que *Bodas de sangre*, en su composición formal, guarde ciertas similitudes con la tragedia griega. La idea de la repetición, del retorno, se introduce en Lorca con el fin de mostrar la unicidad entre la vida y la muerte, entendiendo ésta como el nuevo punto de origen. Esta vuelta al mundo unitario y cerrado se produce en *Bodas de sangre* a partir de los presagios y el círculo temporal en torno a los tres años (tiempo que le duró el marido a la Madre; tres años atrás finalizó la relación amorosa entre la Novia y Leonardo, etc.). Como afirma Luis Fernández Cifuentes, «el destino de la familia es la repetición» y «desde el primer momento, la comunicación entre los personajes no tendrá otro objeto que recordar o prevenir una relación familiar, recordar o prevenir su ruptura» (Fernández Cifuentes, 1986: 147). La forma trágica es posible debido a las características del campo andaluz:

A consecuencia del conservadurismo radical del campo andaluz y de numerosos factores sociohistóricos –entre ellos la invasión musulmana, la marginación del campo andaluz por parte de los conquistadores castellanos, y el estancamiento de todo el país después del colapso del imperio español– la vieja vida mediterránea del sur de España, muy parecida a la que había dado luz a la tragedia griega, se había «congelado» mientras el mundo occidental experimentaba grandes revoluciones industriales, científicas, políticas y religiosas (Fernández Cifuentes, 1986: 17).

El conservadurismo del campo andaluz no es una cuestión endémica ni trascendental, inherente a la propia tierra, sino que responde a la situación económica donde la tradición latifundista detiene el desarrollo de la economía capitalista en un permanente estadio de acumulación primitiva de capital, que beneficia a la pequeña-burguesía rural. Para mantener su posición de clase, la pequeña-burguesía no puede sino mostrar su carácter refractario frente al desarrollo capitalista de base. Por ello se opone a todas sus manifestaciones ideológicas, como son el deseo o la libertad individual. Y es esta reacción supraestructural, que impide la noción de libertad, lo que permite que exista la tragedia como posibilidad literaria. Porque la tragedia lorquiana no responde sino a la problemática de un *yo* que no puede constituirse, reafirmarse, en tanto que *sujeto libre*, debido a la autoridad –moral, política, ideológica– que se lo impide. Es decir, como señala Juan Carlos Rodríguez, «no hablemos ya de lo trágico como latencia de muerte, sino [...] de lo trágico como imposibilidad histórica de nombrarse, sentirse «individualizado» (Rodríguez, 2002: 499). O lo que es lo mismo: «El problema de la *individualización* está en el origen de la tragedia moderna» (Rodríguez, 2002: 500). Esta problemática –la problemática del *yo*– recorre la obra dramática *populista*² de Federico García Lorca y, en concreto, *Bodas de sangre*.

De entrada, *Bodas de sangre* nos presenta, desde el mismo *dramatis personae*, a una serie de personajes que carecen de nombre propio. Los personajes, como afirma Fernández Cifuentes, son definidos «por las relaciones familiares y su ruptura: no constituyen individualidades sino nudos de una red familiar» (Fernández Cifuentes, 1986: 147). Desde el mismo programa en el que se encuentra la relación de los personajes que habrán de aparecer

² Nos referimos a *populista* en el mejor sentido de la palabra, refiriéndonos a las obras de evidente perfil didáctico y que muestran un interés claro de acercar la cultura al *pueblo* y cuya producción coincide con la proclamación de la II República y el teatro de *La Barraca*.

en la obra, Lorca se está inscribiendo en la tragedia moderna, en su imposibilidad de construir individuos con nombre propio. Los personajes no se construyen como sujetos autónomos, sino como entes sin identidad encadenados a la estructura de la familia. No es casualidad, por lo tanto, que el único personaje con nombre propio sea Leonardo, quien desencadenará la ruptura del orden, quien introducirá el conflicto, y quien, consiguientemente, provocará el fatal desenlace. Leonardo tiene nombre porque es el único personaje que, con el propósito de realizar sus deseos, se enfrenta al orden establecido; su individualidad se reafirma por medio de sus acciones y de su voluntad. Y sus deseos no serán otros que impedir la boda e intentar restablecer la relación amorosa que, tres años atrás, había mantenido con la Novia.

El orden al que se enfrenta Leonardo –desde una tendencia en absoluto política, sino meramente sentimental– es el que impide el desarrollo de su individualidad. La configuración del *yo* es inviable en los espacios rurales donde la maledicencia y la murmuración, la asfixia de los espacios abiertos, impiden que el sujeto se comporte en tanto que individuo. Todos están sometidos al juicio público y por ello resulta imprescindible mantener las apariencias. Sin embargo, la imposibilidad del *yo* no viene únicamente determinada desde el *humus* ideológico supraestructural, sino también desde los mecanismos de producción capitalistas que convierten a los sujetos en mercancías. Porque el *yo*, una vez se ha configurado plenamente, no puede sino introducirse en las relaciones de mercado y convertirse en capital vendible. Así funciona el matrimonio burgués. La finalidad de la boda entre la Novia y el Novio es que «se van a juntar dos buenos capitales» (García Lorca, 2005: 105).³ Y esto se constata con la conversación que mantienen el Padre y la Madre en el cuadro tercero del primer acto:

PADRE (*sonriendo*). Tú eres más rica que yo. Las viñas valen un capital. Cada pámpano una moneda de plata. Lo que siento es que las tierras ... ¿entiendes? ... estén separadas. A mí me gusta todo junto. Una espina tengo en el corazón, y es la huertecilla ésa metida entre mis tierras, que no me quieren vender por todo el oro del mundo [...] Lo mío es de ella y lo tuyo es de él. Por eso. Para verlo todo junto, ¡que junto es una hermosura! (García Lorca, 2005: 110).

El matrimonio, efectivamente, encuentra su motivo en la unión de tierras. La forma de la familia, por lo tanto, no se basa «en condiciones naturales, sino económicas» (Engels, 1970: 83). Las condiciones sobre las que se funda el matrimonio burgués representan, según Engels, «el triunfo de la propiedad privada sobre la propiedad común primitiva, ori-

³ Josephs y Caballero anotan en su edición de *Cátedra* que los dineros y los buenos capitales a los que hacen referencia tienen que ser relativos. Apuntan los críticos en una nota a pie de texto: «Estos campesinos no son muy ricos; tienen que luchar duramente con su medio ambiente que es la tierra». Ciertamente, según las descripciones de la obra, bien parece que no se trata de una alta burguesía terrateniente, sino de la clase pequeño-burguesa que ocupa ese espacio intermedio de la *circulación del capital* y que posee los medios de producción a la vez que los explota. En la obra hay una referencia clara a esta situación, cuando el padre afirma que es necesario que se tengan muchos hijos porque la tierra necesita brazos no asalariados (lo cual indica que el poder económico de la familia no debía de ser desorbitado). Dice así el texto:

PADRE. Yo quiero que tengan muchos [hijos]. Esta tierra necesita brazos que no sean pagados. [...] Y estos brazos tienen que ser de los dueños, que castiguen y que dominen, que hagan brotar las simientes. Se necesitan muchos hijos (García Lorca, 2005: 132).

El sistema de explotación neo-feudal remite al tiempo histórico en que todavía no se ha producido la disociación entre los medios de producción y productor inmediato, lo cual atestigua el atraso que vivía el campo andaluz.

ginada espontáneamente» (Engels, 1970: 83). Es decir, como habían dicho Marx y Engels en el *Manifiesto comunista*: «la burguesía ha desgarrado el velo de emocionante sentimentalismo que encubría las relaciones familiares y las ha reducido a simples relaciones de dinero» (Marx-Engels, 1998: 19)⁴.

El único inconveniente es que no todo va a salir según lo previsto: el hecho de que las tierras no se junten, de forma física, por medio del matrimonio, no puede ser sino un signo de alerta que advierte sobre la imposibilidad de la unión. Todo el oro del mundo no es suficiente para realizar el propósito, porque un *individuo* –que el lector/espectador desconoce– no *quiere* (no es su *voluntad*) vender las tierras, como tampoco podrán juntarse el Novio y la Novia, porque por medio aparecerá en escena otro *individuo* igualmente dispuesto a luchar por lo que *quiere*. La voluntad desestabiliza el orden social hegemónico.

El mundo cerrado y perfecto que representa la zona rural andaluza, bajo el dominio supraestructural de la pequeña burguesía, empieza a agrietarse a medida que se desarrolla el capitalismo industrial y las categorías segregadas de su matriz ideológica empiezan a hacer mella en el mundo rural. Es resultado de las relaciones sociales del capitalismo, insistimos, la noción de *individualidad*, pero también lo es la alienación y la fragmentación del nuevo sujeto «libre». En el segundo diálogo de la obra, entre la Madre y la Vecina, vuelve a aparecer otro *individuo* con nombre propio, Rafael, sobre cuya situación entablan conversación los personajes de la escena. Rafael, inserto en las relaciones de producción capitalistas, es un obrero de la industria que ha intercambiado *libremente* su fuerza de trabajo por un salario. Dos días antes de la conversación, regresó a casa con los dos brazos amputados a causa de un accidente laboral. Así lo cuenta la Vecina: «Hace dos días trajeron al hijo de mi vecina con los dos brazos cortados por la máquina» (García Lorca, 2005: 98). La fragmentación del individuo moderno –a consecuencia de la alienación– no se encuentra realizada únicamente en los procesos productivos capitalistas, sino también materializadas en el propio cuerpo.

Del mismo modo, el mundo rural está sufriendo la *degradación* de los valores del honor y la valentía, con la introducción de instrumentos como la pistola y la navaja. No hay posibilidad de respetar los códigos cuando una «cosa pequeña como una pistola o una navaja pueda acabar con un hombre que es un toro» (García Lorca, 2005: 98), afirma la Madre. No es lugar para valientes donde existan navajas y pistolas, apéndices de cobardes. Y añadirá la Madre más adelante, ratificando su obsesión por las navajas tras haber perdido a marido e hijo en sendas reyertas, haciendo referencia a su hijo muerto: «¡Veintidós años! Esa edad tendría mi hijo mayor si viviera. Que viviría caliente y macho como era, si los hombres no hubieran inventado las navajas» (García Lorca, 2005: 111). El tiempo subjuntivo de las palabras de la Madre hacen referencia, directamente, a lo que tendría que haber sido, que dista sustancialmente de lo que finalmente es. Porque el *tener que ser*, del orden *natural* de la ideología pequeño-burguesa, queda alterado por el *querer ser* de la epistemología capitalista. La alteración del orden remite al caos en la mentalidad pequeño-burguesa, es un signo evidente de la presencia del peligro constante y la desprotección, que representan los espacios abiertos:

⁴ También el personaje de la Madre confiesa que el día de su boda fue «como una herencia» (García Lorca, 2005: 138). Del mismo modo, Leonardo no puede casarse con la Novia, en la prehistoria de la obra, por motivos puramente económicos. Así se lo reprochará Leonardo a la Novia en el cuadro primero del acto segundo: «¿Qué he sido yo para ti? Abre y refresca tu recuerdo. Pero dos bueyes y una mala choza son casi nada. Ésa es la espina» (García Lorca, 2005: 119). Ciertamente, el valor de Leonardo se calcula por sus escasas posesiones.

MADRE. No... Si hablo es porque... ¿Cómo no voy a hablar viéndote salir por esa puerta? Es que no me gusta que lleves navaja. Es que... que no quisiera que salieras al campo.

NOVIO (*riendo*). ¡Vamos!

MADRE. Que me gustaría que fueras una mujer. No te irías al arroyo ahora y bordaríamos las dos cenefas y perritos de lana (García Lorca, 2005: 95).

La mujer, recluida en casa, encuentra la protección necesaria. Pero no porque dentro de ella encuentre la libertad, en tanto que noción burguesa vinculada a los espacios propios, sino porque dentro de ella conserva la honra y la integridad moral. La mujer nunca puede configurar su identidad porque el código establecido las postraba en casa, reproduciendo con idéntica mecánica las labores domésticas y sirviendo al cuidado de los hijos, sin trascender su condición de animal. La mujer aparece oprimida en el propio yugo familiar. Como indicaba Friedrich Engels en *El origen de la familia, de la propiedad privada y del Estado*:

El primer antagonismo de clases que apareció en la historia coincide con el desarrollo del antagonismo entre el hombre y la mujer en la monogamia; y la primera opresión de clases, con la del sexo femenino por el masculino.

A esto cabe añadir que

[...] si la mujer cumple con sus deberes en el servicio privado de la familia, queda excluida del trabajo social y no puede ganar nada; y si quiere tomar parte en la gran industria social y ganar por su cuenta, le es imposible cumplir con los deberes de la familia. [...]. La familia individual moderna se funda en la esclavitud doméstica franca o más o menos disimulada de la mujer, y la sociedad moderna es una masa cuyas moléculas son las familias individuales.

Sobre este aspecto, Fernández Cifuentes señalará, a partir de *Bodas de sangre*, una disyuntiva constante en la obra de García Lorca: la oposición entre lo masculino y lo femenino:

Por una parte, los parlamentos de *Bodas de sangre* incluyen ciertas peticiones de principio sobre la diferencia de géneros, una especie de categorías absolutas que sacrifican toda duda o ambición de la conciencia individual: «los hombres, hombres; el trigo, trigo»; «Una mujer con un hombre, y ya está»; el matrimonio significa para la mujer «un hombre, unos hijos y una pared de dos varas de ancho para todo lo demás»; «¡Los varones son del viento! Tienen por fuerza que manejar armas. Las niñas no salen jamás a la calle» (Fernández Cifuentes, 1986: 148).

La función social entre hombre y mujer es evidente: el hombre está destinado al trabajo y a la guerra (trigo y armas), mientras que la mujer debe servir para el matrimonio y para cuidar de la casa. La mujer, cuya función queda relegada a la casa, donde le es ajena toda transformación social, no puede sino convertirse en un sujeto conductor de la ideología dominante, que representa la Madre de *Bodas de sangre* o de forma más significativa Bernarda Alba. De este modo, el teatro de Lorca nos presenta, en palabras de José Alberich,

[...] a la mujer como ser social, sus prejuicios conservadores, su orgullo de clase, su intransigencia moral, su sentido de la familia, etc. A este nivel se encuentra el mensaje social, transformador, de su teatro, tan importante y tan poco comprendido en España (Alberich, 1960: 592).

Lorca nos muestra el código en que la mujer queda desterrada de la vida social, pero como añade Luis Fernández Cifuentes seguidamente: «la misma enunciación del código es una advertencia, un indicio de su inmediata trasgresión: la Novia se reparte entre dos hombres, abandona la casa y genera así la anunciada tragedia» (Fernández Cifuentes, 1986: 148). Porque, efectivamente, otra imagen de la mujer traerá Lorca en su teatro, la que se sitúa «en el subsuelo de la feminidad, en la caverna de su erotismo, al nivel, en parte cons-ciente, en parte subconsciente, desde donde se rigen sus amores y sus odios» (Alberich, 1960: 583). Cuando la Novia tome conciencia de su individualidad y salga a los espacios abiertos –contrariando la opinión de la Madre de que las mujeres no salen al campo–, entonces se desencadenará la tragedia, por medio de la fuga. El inconsciente ideológico de la libertad de la Novia coincidirá con su inconsciente libidinal, al reconocer que su huida es fruto de sus pulsiones sexuales, su libertad como síntoma del deseo incontrolable. Así se lo hace saber la Novia a Leonardo:

NOVIA.

¡Ay qué sinrazón! No quiero
Contigo cama ni cena
y no hay minuto del día
que estar contigo no quiera (García Lorca, 2005: 152).

Efectivamente con él no puede perpetuar los códigos dominantes: la cama –el tálamo como símbolo de unión matrimonial y económica– y la cena –como símbolo de la opresión que el hombre ejerce sobre la mujer como materialización de su sirvienta doméstica. Pero elige la huida porque no puede soportar la ausencia de Leonardo. Su voluntad, su libertad, su deseo, se enfrenta al orden dominante y por ello ha hecho lo que reconoce con sus propias palabras:

He dejado a un hombre duro
y a toda su descendencia
en la mitad de la boda
y con la corona puesta (García Lorca, 2005: 152).

Sin embargo, resulta imprescindible anotar que la Novia, tras fugarse con Leonardo, ratificando su individualidad y reivindicando «el *instante pleno* frente al futuro artificial que se le promete» (Rodríguez, 1994: 77), vuelve a la lógica de la sumisión indicando, primero, que Leonardo se la ha llevado a la fuerza, por medio del siguiente diálogo dramático:

LEONARDO.

Ya dimos el paso, ¡calla!
porque nos persiguen cerca
y te he de llevar conmigo.

NOVIA.

¡Pero ha de ser a la fuerza!

LEONARDO.

¿A la fuerza? ¿Quién bajó
primero las escaleras?

NOVIA.

Yo las bajé.

LEONARDO.

¿Quién le puso
al caballo bridas nuevas?

NOVIA.

Yo misma. Verdad.

LEONARDO.

¿Y qué manos
me calzaron las espuelas?

NOVIA

Estas manos, que son tuyas [...] (García Lorca, 2005: 150–151).

Su individualidad ha llevado a la Novia a fugarse con Leonardo, sin embargo, una vez la fuga se ha realizado, reniega de su nueva identidad e intenta convencerse de que ha sido raptada. Sólo cuando las palabras de Leonardo evidencien que ha huido por su propia voluntad, entonces se entrega a él. Pero –es importante insistir en esto– se entrega aceptando su sumisión. Aunque el comportamiento de la Novia pueda caracterizarse de subversivo –en efecto se enfrenta al orden dominante–, en estricto no podemos hablar de emancipación de la mujer puesto que, a la vez que se libera de la figura de su madre, se somete a la del amante. Lo corroboran las palabras que emite momentos antes de acostarse con Leonardo, donde no sólo se somete al hombre sino que a él se humilla:

NOVIA.

Y yo dormiré a tus pies
para guardar lo que sueñas.
Desnuda, mirando al campo,
(*Dramática*)
como si fuera una perra,
¡porque lo soy! [...] (García Lorca, 2005: 153).

Claro que el hecho de rebajarse e identificarse con una perra no es sino causa de la pérdida de la honra que ha supuesto la fuga en un acontecimiento tan popular y que atrae las miradas de todo el pueblo como es una boda. Por eso le pide, aunque con sarcasmo, lo que sigue:

Llévame de feria en feria,
Dolor de mujer honrada,
A que las gentes me vean
Con las sábanas de boda
Al aire, como banderas (García Lorca, 2005: 153).

La individualidad entra en conflicto con los valores supraestructurales como es la honra. El espacio público aparece constantemente corrompido por las murmuraciones y

el qué dirán. La palabra anuncia el desorden. En las conversaciones en las que participa la Madre hay una referencia constante a la falta de transparencia de la Novia, cuyo pasado amoroso parece manchar su honra. La Madre lo sospecha y se lo pregunta al Novio que responde con más indiferencia que certidumbre (García Lorca, 2005: 96).⁵ Pero el rumor popular deja entrever que efectivamente mantuvo un romance con Leonardo:

MADRE. [...] A mí me habían dicho que la muchacha tuvo un novio hace tiempo.
VECINA. Tendría ella quince años. Él se casó ya hace dos, con una prima de ella, por cierto. Nadie se acuerda del noviazgo.
MADRE. ¿Cómo te acuerdas tú?
VECINA. ¡Me haces unas preguntas!
MADRE. A cada una le gusta enterarse de lo que le duele. ¿Quién fue el novio?
VECINA. Leonardo.
MADRE. ¿Qué Leonardo?
VECINA. Leonardo el de los Félix.
MADRE (*levantándose*). ¡De los Félix!
VECINA. Mujer, ¿qué culpa tiene Leonardo de nada? Él tenía ocho años cuando las cuestiones.

Por medio de la palabra la Madre llega a conocer que la Novia no sólo había tenido un novio en el pasado, sino que éste era Leonardo, cuya familia, la de los Félix, merece su odio por considerarla el origen de su sino.

Fernández Cifuentes señala que «*hablar, decir*, son instrumentos de fatalidad, cómplices de la transgresión y de la muerte: la Madre quisiera que la Novia y su madre “fueran como dos cardos, que ninguna persona los nombre”» (Fernández Cifuentes, 1986: 153). Un parlamento parecido emite la Madre ante el Novio al afirmar:

MADRE. No lo sé yo misma. Así, de pronto, siempre me sorprende. Yo sé que la muchacha es buena. ¿Verdad que sí? Modosa. Trabajadora. Amansa su pan y cose sus faldas, y siento, sin embargo, cuando la nombro, como si me dieran una pedrada en la frente (García Lorca, 2005: 95–96).

Nombrar, dar nombre, significa a su vez otorgarle identidad (libertad, por lo tanto) a un sujeto. Es preciso no nombrar si no se quiere desestabilizar el orden social con el golpe de una pedrada. Fernández Cifuentes, en referencia a *La casa de Bernarda Alba*, dice algo que es muy pertinente señalar aquí:

...las palabras, en lugar de transmitir los hechos, se vuelven contra ellos, los traicionan, los alejan; se reducen los significantes y se multiplican los significados, de manera que palabras y gestos llegan cargados de connotaciones inciertas; las historias ajenas contadas en el escenario son fundamentalmente borrosos espejos de las que ocurren en aquellos interiores de la *casa* de Bernarda donde el espectador no tiene acceso; el diálogo es siempre truncado e incompleto (Fernández Cifuentes, 1986: 195–196).

⁵ El diálogo es escueto:

MADRE. [...] ¿Ella tuvo novio, no?

NOVIO. No sé. Creo que no.

En oposición a la palabra, surge el silencio que «comporta, en cambio, garantías de continuidad e incluso de *felicidad*» (Fernández Cifuentes, 1986: 154). El autor de estas palabras cita a continuación, para ejemplificar el caso, lo dicho por la Vecina: «No te opongas a la felicidad de tu hijo. No le digas nada. Tú estás vieja. Yo también. A ti y a mí nos toca callar» (García Lorca, 2005: 100). Hay que censurar la palabra y aceptar el desarrollo de lo acontecido en silencio. Las palabras, tergiversadas por medio de rumores y murmuraciones, perturban la templanza social, cuestionando la decencia, honra y bondad de sus personajes.

Es un aspecto común en el teatro de Lorca: la presencia del espacio público, donde domina la palabra en forma de maledicencia, como instrumento que impide el desarrollo de la individualidad. Los personajes lorquianos, en efecto, son definidos por las palabras –juicios y prejuicios– que los demás personajes emiten sobre ellos. Los personajes nunca pueden definirse, darse nombre, por sí mismos, sino que será lo externo quien les dará el nombre. En el teatro de Lorca –y en concreto en *Bodas de sangre*– lo público funcionará siempre como una negación de la libertad. También en *La casa de Bernarda Alba* este mecanismo se pone en funcionamiento, aunque a primera vista parezca que el único aparato coercitivo es el ejercido por Bernarda dentro de la propia casa. Dennis A. Klein analiza *La casa de Bernarda Alba* según unos parámetros de asociación entre dentro/fuera y represión/libertad:

Si el interior representa la represión, la sociedad de fuera representa la libertad. Son los muros que separan la decencia de la inmoralidad: a las mujeres de los hombres, el encarcelamiento de la libertad, la frustración de la sexualidad. La separación entre dentro y fuera es tan compleja como el poder de Bernarda lo permite (Klein, 1986: 287–288).

No obstante, si bien es cierto que el interior representa la represión encarnizada de Bernarda, lo exterior es el lugar desde donde emerge la ideología del orden y de la moralidad. La autoridad de Bernarda no es sino una reproducción en el interior de su casa de lo que está establecido en la sociedad de fuera. Las hijas de Bernarda no carecen de libertad a causa de un desarreglo en la psique de su madre, sino que es una cuestión ideológica, una reacción ante la *individualización* que no puede sino conducir al desorden, al caos. Luis García Montero, en un artículo muy acertado sobre *La casa de Bernarda Alba*, da con la clave:

Objetivamente, la sucesión de hechos en *La casa de Bernarda Alba* denuncia la no existencia de un lugar oculto para el poder en cualquier sociedad estructurada por la separación entre lo privado y lo público, porque esa distancia imaginaria tiene como única consecuencia posible la identificación absoluta con el orden (García Montero, 1986: 367).

He aquí la problemática del *yo*, de la individualización, que en su enfrentamiento con la ideología dominante produce la tragedia. La sociedad rural andaluza, decíamos arriba, facilitó a Lorca la composición formal de la tragedia, sin embargo el espacio andaluz era insuficiente y por ello resultaba necesaria la aparición de la ideología de la individualidad. Las palabras de García-Posada sin duda aportarán claridad a este asunto:

La realidad rural es la de una tierra implacablemente castigada por el sol, cuya correlación es la Andalucía penibética, los campos de Najar; una tierra maldita. El valor dominante de la pequeña burguesía campesina son las tierras, el dinero. El afán por el dominio engendra fuertes rivalidades. Las hay entre la Madre y la familia de los Félix, y se prolonga a

través del tiempo, en la mujer tradición trágica. Culto a de la tierra, y del odio y la muerte. Queda un tercer culto: el del sexo, un sexo fálico. Pero no del sexo como gratuidad, sino como generación, fertilidad (García-Posada, 1980: 599).

El deseo, el sexo, las pulsiones libidinales –todo ello segregación de la individualidad– en su fricción con la ideología dominante desencadenará la tragedia moderna: «El entramado social de los valores salta hecho pedazos por la fuerza tumultuosa del deseo, que aquél había tratado en vano de contener y reprimir» (García-Posada, 1980: 599). El deseo trastoca el orden social que da origen a la tragedia, pero lo más relevante, en cuanto a la forma, en esta obra de Lorca es que el deseo no sólo rompe el orden social sino también el orden «racional» o narrativo. Hasta el momento de la fuga, *Bodas de sangre* se construye desde unos parámetros que podemos denominar, sin riesgo alguno, de realistas. De hecho, es de sobra sabido, que Lorca parte de un hecho real, aparecido en la prensa de la época, para componer esta tragedia. Así lo explica Mario Hernández en la introducción a su edición de la obra:

El 25 de junio de 1928 la prensa española recogía un suceso acaecido en Najar, un pueblo de la provincia de Almería en el extremo e inhóspito sureste de España. Marcelle Auclair ha relatado, siguiendo los recuerdos de Santiago Ontañón, la sorpresa de García Lorca al leer la historia en el diario *ABC*. Su comentario inmediato fue que allí había «un drama difícil de inventar». Sobre esta base surgiría *Bodas de sangre* (Hernández, 2007: 24).

El realismo (o la autenticidad) inicial se trunca a la vez que se rompe el orden social. El plano social, campesino y rural, queda interrumpido ahora por una naturaleza fuertemente poética, entrando en escena la Mendiga y la Luna, como una doble alegoría de la Muerte. Como señala García-Posada, «con la quiebra del mundo social se produce también la del *realismo* que hasta ese momento preside la tragedia, *para dar paso* –dice el autor– a la *fantasía poética*» (García-Posada, 1980: 599).

De este modo se construye la tragedia moderna, en contenido y forma, con la quiebra del orden por medio del *yo*. Sin embargo la reivindicación de la individualidad, del espacio propio, de la libertad de elección y de deseo, supone siempre la muerte. La tragedia moderna, inscrita en la problemática del *yo*, de Federico García Lorca –y en concreto en *Bodas de sangre*– supone una imposibilidad (inexistencia o negación) del ejercicio de la libertad. Pero el acierto de Lorca es que no sitúa esta carencia histórica en el marco de la tragedia clásica, donde el héroe tiene que morir de forma inexorable, porque es éste su sino; por el contrario, *Bodas de sangre* postula la negación de la libertad desde la imposibilidad de nombrarse. Es decir, no como un mal endémico, irreparable e inmanente al hombre, sino como una consecuencia histórica en un tiempo y espacio concretos. Podríamos concluir, trayendo de nuevo las palabras de Luis García Montero citadas arriba, que *Bodas de sangre* es una denuncia por la inexistencia de un espacio propio donde poder realizarse una identidad propia, un nombre, una individualidad: el *yo*. Pero difícilmente podemos aceptar, dentro de la lógica del teatro de García Lorca, la noción de *denuncia* para definir sus obras, ya que como señalaba Lázaro Carreter: «en Federico hay una ancha veta liberal, pero su arte no está comprometido, no es el arte de una facción; mucho menos el acta de acusación y procesamiento levantada en nombre de unos contra los demás» (Lázaro Carreter, 1984: 584). En efecto, García Lorca, por medio del desenlace trágico, evita traer al texto una solución histórica, una síntesis definitiva. Pero como afirmaba Engels no es ésta la obligación del poeta, sino únicamente presentar el conflicto. Éstas son sus palabras:

Pero yo creo que la tendencia debe resaltar de la acción y de la situación, sin que sea explícitamente formulada, y el poeta no está obligado a dar al lector la solución histórica futura de los conflictos que describe [...] En mi opinión, una novela de tendencia socialista llena perfectamente su tarea cuando, por una pintura fiel de las relaciones reales, destruye las ilusiones convencionales, rompe el optimismo del mundo burgués, constriñe a dudar de la perennidad del orden existente, aunque el autor no indique directamente la solución, aunque, dado el caso, no tome ostensiblemente partido (Marx-Engels, 1964: 178).

Sin embargo, la falta de síntesis, el hecho de que la libertad conduzca irremediablemente a la muerte, puede ser interpretado como un sistema de alerta que contribuya de igual modo al mantenimiento del orden y a la transmisión de ideología. En esta línea, en la detección de rasgos reaccionarios en la obra de Federico García Lorca, está investigando actualmente el profesor de la Universidad de Granada José Antonio Fortes, mostrando los ideogramas que posteriormente contribuirían a la construcción ideológica del fascismo. Es el caso del vacío ideológico de la literatura previa a la Guerra Civil española:

Ese vacío (ideológico): no hay agitaciones campesinas en Andalucía ni en España, donde no hay tampoco agitaciones proletarias, sino la pax burguesa. Ese vacío (ideológico), sobre la realidad histórico material: ni proletarios ni campesinos revolucionarios, sino buenos hombres, sino el buen salvaje, el pueblo honrado, el pueblo trabajador, cantado a base de símbolos y de metáforas, de imágenes y mil formas de lenguaje sublime elaborado por las vanguardias. En discursos que cruzan el intelectualismo del espíritu con el populismo (Fortes, 2005).

Y, en concreto, en la literatura de García Lorca:

el espíritu del pueblo español que anida allí donde se abre la desconciación de clase, el aideologismo, aclasismo y servilismo de clase, permite la exultación de los valores y principios fundamentales que la ideología fascista, que el fascismo y solo, solo el fascismo organiza, propugna, defiende y eleva a categoría del espíritu del pueblo español. García Lorca exalta: la ideología de la madre, la ideología de la sangre, la ideología de la tierra, la ideología del alma del pueblo, la ideología de la raza, la ideología de la familia, la ideología patriarcal autoritaria, la ideología de la jerarquía social natural, la ideología de la sexualidad reproductora, la ideología del matrimonio, la ideología tradicionalista, la ideología liberticida, la ideología de la inhibición sublimadora, la ideología del irracionalismo, la ideología de la violencia, la ideología de la fuerza, y cuantas demás estrategias e ideologías subsidiarias a cuya sombra y fantasmagoría se pudieran desarrollar, como por ejemplo a la sombra y fantasmagoría de la ideología de la Norma y el Estilo, de la ideología de la dialéctica de los puños y las pistolas, de la ideología de la Cruzada de Salvación, etc. (Fortes, 2005).

En efecto, el carácter reaccionario parece estar latente en la producción literaria de entreguerras.⁶ Sin embargo, una cosa es considerar que esta literatura es el resultado de las contradicciones históricas en que se inscriben y otra, bien distinta, que contribuyan, de forma explícita, a la constitución de la posterior ideología del fascismo nacional. Pero éste es ya otro tema.

⁶ De hecho, he tratado en otro artículo (Becerra Mayor, 2007: 211-226) el fenómeno de la vanguardia como una producción de la pequeña-burguesía que se enfrenta a la infraestructura del capitalismo que se está empezando a

BIBLIOGRAFÍA

- Alberich, J. (1960): «El erotismo femenino en el teatro de García Lorca». En: *Papeles de Son Armadans*, 39, 9–36. En: *Historia y crítica de la literatura española*, VII, 1984. Barcelona: Crítica.
- Bajtín, M. (1989): «Épica y novela (acerca de la metodología del análisis novelístico)». En: *Teoría y estética de la novela*. Madrid: Taurus, 449–485.
- Becerra Mayor, D. (2007): «Fascismo y vanguardia. Introducción a la producción ideológica de la pequeña burguesía». En: *Verba hispánica*, 15/a, 211–226.
- Clair, J. (2000): *La responsabilidad del artista*. Madrid: Visor.
- Engels, F. (1970): *El origen de la familia, de la propiedad privada y del Estado*. Madrid: Fundamentos.
- Fernández Cifuentes L. (1986): *García Lorca en el Teatro: la norma y la diferencia*. Zaragoza: Universidad de Zaragoza.
- Fortes, J. A. (2005): «Populismo y literatura». En: *La jiribilla*, 3, 194. En: www.lajiribilla.cu/2005/n194_01/194_20.html.
- García Lorca, F. (2005): *Bodas de sangre*. Madrid: Cátedra.
- García Montero, L. (1986): «El teatro, la casa y Bernarda Alba». En: *Cuadernos hispanoamericanos*, (Homenaje a García Lorca), 433–434, 359–270.
- García-Posada, M. (1980): *Introducción a Federico García Lorca, Obras, I: Teatro*. Barcelona: Akal, 64–73. En: *Historia y crítica de la literatura española*, VII, 1984. Barcelona: Crítica.
- Hernández, M. (2007): *Introducción a Bodas de sangre*. Madrid: Alianza, 7–60.
- Jameson, F. (2008): *Fables of Aggression: Wyndham Lewis, the Modernist as Fascist*. London/New York: Verso.
- Josephs, A., Caballero, J. (2005): *Introducción a Bodas de sangre*. Madrid: Cátedra, 11–90.
- Klein, D. A. (1986): «Las sociedades creadas en el teatro de Federico García Lorca». En: *Cuadernos hispanoamericanos* (Homenaje a García Lorca), 433–434, 284–292.
- Lázaro Carreter, F. (1960): «Apuntes sobre el teatro de García Lorca» En: *Papeles de Son Armadans*, 52. Reeditado en: Gil, Ildefonso-Manuel (1975): *Federico García Lorca*. Madrid: Taurus, 327–342. En: *Historia y crítica de la literatura española*, VII, 1984. Barcelona: Crítica.
- Lukács, G. (1970): «Las civilizaciones cerradas» y «Epopéya y novela». En: *Teoría de la novela*. Barcelona: Siglo XX, 29–39, 59–72.
- Marx, K., Engels, F. (1964): *Sobre arte y literatura*. Buenos Aires: Revival.
- Marx, K., Engels, F. (1998): *Manifiesto comunista*. Madrid: Debate.
- Ortega, J. (1989): *Conciencia estética y social en la obra de García Lorca*. Granada: Universidad de Granada.
- Rodríguez, J. C. (1994): *Lorca y el sentido. Un inconsciente para una historia*. Madrid: Akal.
- Rodríguez, J. C. (2002): *De qué hablamos cuando hablamos de literatura*. Granada: Comares.

consolidar en el periodo de entreguerras, como un producto que es el resultado de las mismas luchas ideológicas que el fascismo. *Vid.*, igualmente, Jameson (2008). El ensayo de Jameson pone en relación el rechazo de la realidad histórica y su sustitución con la expresión desmesurada con el rechazo del fascismo de la realidad histórica y por sus soluciones políticas puramente formalistas. *Vid.*, también, Jean CLAIR, *La responsabilidad del artista*, Madrid, Visor, 2000; se trata de un ensayo que, con peor suerte y desde unos postulados distintos a los dos anteriores, pone en relación los totalitarismos políticos –incluido el soviético– con la persecución de una forma estética total de las vanguardias.

KRVAVA SVATBA: MODERNA TRAGEDIJA IN PROBLEMATIKA JAZA

Članek skuša umestiti delo Federica Garcíe Lorce, še posebej njegovo tragedijo *Krvava svatba*, ki se dogaja na podeželju, v specifičen zgodovinski okvir. Medvojno literarno ustvarjanje je opredeljeno z razrednim nasprotjem med malo buržoazijo, ki obvladuje ideološko nadgradnjo oziroma superstrukturo, in industrijsko, urbano buržuazijo, ki skuša zagotoviti konsolidacijo kapitalizma z gospodarskim razvojem baze. Reakcija nadgradnje, ki prepreči pojav novih vrednot, kot sta želja in individualnost, ki vznikneta iz buržoazne ideologije, povzroči rojstvo moderne tragedije ali problematike jaza. Tragedija ni več latentna smrti, pač pa nezmožnost poimenovanja ali individualiziranja.

VLADY KOCIANCICH Y LA IMAGINACIÓN FANTÁSTICA

Introducción

La obra literaria de Vladý Kociancich (Buenos Aires, 1941) entronca con la literatura fantástica argentina y, muy especialmente, con la dirección rectora de la literatura fantástica de Adolfo Bioy Casares y, de algún modo, también con la de Jorge Luis Borges, con un aire personalísimo, es decir, como un conjunto de aventuras fantásticas basadas en construcciones lógicas y en una prodigiosa imaginación fantástica que deambula, sobre todo, en metaficciones que engarzan la propia e inmediata realidad representada con las representaciones literarias de textos fantásticos de otros autores – los autores preferidos de Kociancich: Dostowiesky, Chéjov, Poe, Conrad, James, Borges, Svevo, Sciascia– sin solución de continuidad, bajo el lema de la doble identidad de vida y literatura, tanto en el caso de las representaciones propias como las ajenas, también convertidas en propias, en una suerte de espejo identitario del que pueden, consecuentemente, apropiarse los lectores. De la totalidad de las narraciones fantásticas de Kociancich¹ este artículo reflexionará, principalmente, sobre *La octava maravilla*, *Amores sicilianos* y *La ronda de los jinetes muertos*.

La octava maravilla (1982) y la casa misteriosa

La octava maravilla, su primera novela publicada, está prologada por Adolfo Bioy Casares.² Ofrece un universo literario que será fundante de toda su obra, con una sólida estructura narrativa y un estilo ágil y luminoso: insoslayablemente ambigua con los temas preferenciales de las casas misteriosas y de los viajes no menos misteriosos de personajes signados por el nomadismo y que, o son artistas o tienen que ver casi siempre con lo artístico, en medio de espacios de la memoria que traslapan lo histórico y lo imaginario, amén de cierta ritualización del mal. *La octava maravilla*, como sus demás narraciones, parten de una óptica singularísima. El espacio fantástico no se visualiza de manera externa mundializada ni de manera local miniaturizada. Aunque Kociancich juega con el doble plano espacial, próximo a las narraciones fantásticas de Adolfo Bioy Casares, no se trata tampoco de *del Acá* y *del Allá* cortazareanos. Kociancich mira *el Acá* (Buenos

¹ *Coraje* (cuentos, 1971), *La octava maravilla* (novela, 1982), *Últimos días de William Shakespeare* (novela, 1984), *Abisinia* (novela, 1985), *Todos los caminos* (cuentos, 1991), *Los bajos del temor* (novela, 1992), *El templo de las mujeres* (novela, 1996), *Cuando lees esta carta* (cuentos, 1998), *Amores sicilianos* (novela, 2004), *La Raza de los nerviosos* (ensayo, 2006) y *La ronda de los jinetes muertos* (cuentos, 2007).

² Vladý Kociancich escribía entonces *Últimos días de William Shakespeare*, publicada en 1984. *La octava maravilla* está dedicada a su esposo, Norberto de Vals, fallecido en 1997, con un epígrafe de *La Tempestad* (Acto I, Escena II) de Shakespeare. Ha sido traducida al alemán como *Das Drehbuch* (Stuttgart: Weitbrecht). En el *Prólogo*, Bioy Casares, recordando su propia distinción tripartita temática del género fantástico –la del terror de castillos y cadáveres, la de las utopías y la de «las construcciones lógicas, prodigiosas o imposibles, que suelen ser aventuras de la imaginación fantástica» (Kociancich, 1999: 5)– aquí ubica esta novela: «Para mí, el más extraordinario hallazgo de los últimos años ha sido *La Octava maravilla* de Vladý Kociancich» (Kociancich, 1999: 6).

Aires) desde *el Allá* (Europa) constituyentes de un *Acá* portátil, o más bien, de un *Acá-Allá* ambiguo y reversible. No hay una tranquilizadora mirada telúrica –de exaltación del *color local* realista, aunque el espacio propio es identificable siempre– desde la que se atisba el misterio de la ajenidad, sino el envés y el revés intercambiables e igualmente ominosos que no permiten trazar fronteras rígidas entre lo asible realista y lo extraño evanescente; antes bien, lo ficcional exhibe diferentes grados de fantasticidad. El espacio geográfico es urbano con operadores realistas como Buenos Aires y Berlín, aunque hay otras ciudades europeas como Viena, todas nimbadas por un aura de ensueños y pesadillas. El narrador-protagonista, Alberto Paradella, es un joven abogado soñador que no gusta de su profesión, se dedica a traducir y a escribir, sobre todo, el guión cinematográfico de un *film* premiado, «Vida y obra de Francisco Uriaga», dirigido por otro argentino que halla casualmente en Berlín, Juan Pablo Miller, nueva versión de *alter ego*. Paradella, que vivió siempre en la casa paterna, ya casado con Victoria, se traslada a una casa misteriosa, al sur de la ciudad. Los *dobles* se inician allí: un joven desquiciado que grita y en algo se le asemeja, más la figura especular de Paco Stein, su amigo de toda la vida, así como Victoria que tiene su *doble* en la extraña Anastasia. Cuando se divorcian, Paradella, por su trabajo, viaja a Berlín, una suerte de ciudad *doble* de Buenos Aires y *doble* ella misma, dividida aún por el Muro y, sobre todo, del barrio de Villa del Parque, ya que allí encuentra un taxista que es el *doble* de su padre muerto y a la dueña de la pensión, Frau Preutz, *doble* del recuerdo infantil de una vecina alemana, almacenera de su barrio, así como a otro *doble* amoroso, el de una joven de Düsseldorf, que hace lápidas. A su regreso a Buenos Aires, lo espera Alicia Martínez, otro *doble* erótico de la ex-esposa, en un reiterado *déjà vu* diégetico que, para los lectores, es un *déjà lu*. Este neo-Ulises, que no quiere abandonar su Itaca, la recupera a través de sus viajes: la casa natal porteña, metamorfoseada maravillosamente por el recuerdo, parece ser la casa de la «sobreinfancia» propuesta por Bachelard (Bachelard, 1945: 94), en la creación artística de los poetas que invocan una lejana protección materna, quizá compartida por el protagonista y por la autora. Kociancich remite a las casas misteriosas de Poe y de James y puede inscribirse también en la literaturización de las casas siniestras de los escritores argentinos de los años 40, por la compartida dupla protección – ominosidad: Jorge Luis Borges, Adolfo Bioy Casares, Ernesto Sábato, Manuel Mujica Láinez, Beatriz Guido, Sara Gallardo, Marco Denevi ...

La octava maravilla puede leerse alegóricamente como una novela finisecular sobre la pérdida de la identidad posmoderna, pero la estructura fantástica del viaje y el uso hiperbolizado de una óptica fantástica canónicamente centrada en la duplicación espacial y de los personajes y en lo siniestro freudiano alientan una lectura decididamente fantástica en torno a la soledad casi vampírica y a la autofilia. En este mismo tenor y aún con atmósferas más ambiguas y personajes todavía más excéntricos y siempre viajeros empedernidos, son compuestas sus novelas *Los bajos del temor* (1992), que reúne las aventuras extravagantes contadas en Nápoles por dos letristas de una empresa discográfica, y *El templo de las mujeres* (1996), con una protagonista ilustradora de revistas de moda, también hiperviajera, quien en sus sempiternas huidas, se empeña en quebrar el sino fatídico de las mujeres de su familia, muertas por amores desdichados, para encontrar, paradójicamente, la salvación en Santorini, antigua Thera, una de las islas de las Cícladas, dedicada al templo de Afrodita, donde las mujeres podían ser inmortales, pero sin amor.

Amores sicilianos (2004) y la metaliteratura siciliana

Kociancich alcanza máxima perfección estética en su última novela, *Amores sicilianos*, que continúa con su temática preferencial: los viajes por escenarios misteriosos –interiores y exteriores– visualizados desde una identidad femenina siempre frágil, en pos del amor esquivo, entre pasado y presente, entre Buenos Aires y Sicilia. Si *La octava maravilla* puede enmarcarse en un tradicional *bildungsroman* masculino, desde la perspectiva de un varón que persigue éxitos personales y *El templo de las mujeres* en un *bildungsroman* femenino,³ por el autodescubrimiento de la joven protagonista femenina, *Amores Sicilianos* en un *reifungsroman*⁴ o novela de la madurez, donde la también joven protagonista femenina construye su *yo* autocuestionado, emborronando los límites de la individualidad y la alteridad, de la «realidad» y la fantasía, entre su pasado propio y el pasado de otros personajes, propios de esta ficción y de otras ficciones convocadas. *Amores sicilianos* busca menos el respaldo de la realidad, propio de las novelas realistas, que el respaldo de la literatura; Kociancich parece evadir la «realidad» para asumir el compromiso de su novela con otras novelas. Lo inverosímil fantástico no se enfrenta a la realidad plausible, sino que constituye una inverosimilitud singular: el imaginario literario propio tiene asidero en el imaginario literario ajeno. Las vidas escritas de los personajes están atravesadas por las vidas ya leídas por la autora como lectora de su diario y de otras narraciones de autores sicilianos, así que las aventuras laberínticas de la protagonista, Julia Rossi, narradas en primera persona y que, por lo tanto, favorecen la perspectiva fantástica, suponen las relaciones entre vida y literatura, pero sobre todo entre literatura y literatura. La novela, que se abre con un título referencial y catafórico, precedido de un epígrafe de Luigi Pirandello, sobre la soledad, está estructurada con veinticuatro capítulos identificados por títulos emblemáticos. Se ofrece como la relectura de Julia, en Buenos Aires, ocho años después del regreso, de su diario de viaje por Sicilia, en septiembre de 1992, contenido en el Cuaderno Messenger, cuya descripción está contenida en el primer capítulo, iluminada por la cita del verso del poeta siciliano Hippolito Pindemonte: «Cuerpos de alma vacíos». Cada capítulo posee como acápite un párrafo secuencial del diario, amén de algunos párrafos incluidos en algunos capítulos y variados autocomentarios y ampliaciones argumentales y temáticas de las peripecias del viaje siciliano, cuyo propósito expreso y no realizado es escribir un libro sobre Giuseppe Tomasi de Lampedusa, así que *Amores Sicilianos* afecta la forma *del libro en el libro* o más bien del *diario en el diario*, que contiene el diario releído, en una constante *puesta en abismo* y donde, además, el diario continente amplía el diario contenido y es su propia continuación temporal, a partir de la propuesta autoficcional. La relectura del cuaderno Messenger está interceptada por una narración realista en tercera persona –capítulos 6, 7, 8, 9, 18, 19, 20, 21, 22 y 23– no sólo ajena a la voz autoconfesional de Julia, sino que parece desconocida por ella hasta la relativa asunción final –capítulo 24–, donde la protagonista vive en Buenos

³ Rita Felski propone un *bildungsroman* femenino, en cuanto al autodescubrimiento de los sujetos femeninos (Felski, 1989: 1519).

⁴ B. Frey Waxman cree que el *reifungsroman* o novela de la madurez es la que reúne narraciones íntimas, caracterizaciones, descripciones fuertemente evocativas del equipaje físico y mental soportado por los maduros y vistas interiores de su tratamiento desde los personajes más jóvenes. Todas estas narraciones difuminan los límites entre joven y viejo, realidad y fantasía, pertenencia y alteridad, integridad y fragmentación, racionalidad y senilidad (Frey Waxman, 1990: 17).

Aires con Sergio Fenner, su amigo de la infancia, que escribe informes geográficos y turísticos, en sus presente y futuro de escritora. Es una suerte de contradiscurso realista del fantástico de Julia, ofrecido éste como el preferente. Ambos relatos, el fantástico de Julia y el realista de Fenner, se enuncian en torno a la temática de las casas, tanto a las casas de la realidad representada en la novela, como a las casas literarias, siniestramente misteriosas. El relato de Julia abarca las tres casas de Buenos Aires –la de Villa Urquiza, la de Montserrat y la de Luis Viale, identificadas por las calles– que heredaría de un desconocido primo siciliano, Alessandro Rossi, barón de Linosa, al regresar de Sicilia, amén de las casas sicilianas en las que se domiciliara Giuseppe Tomasi di Lampedusa. El *doble* espacial de Sicilia que es Buenos Aires se despliega, como aquél, en varias casas, potenciando su fantasticidad. El relato realista de Fenner, que sigue su propio monólogo interior, es un interludio policial que niega la herencia siciliana y ofrece una solución verista: Andrés Cavani, ex compañero sentimental de Julia, profesor y escritor renombrado, conociendo su enfermedad terminal, aunque fallecerá por homicidio, deja en herencia a Julia las tres casas, aunque en lugar de su nombre lo reemplazará por el del supuesto primo siciliano, poniendo los trámites legales en manos del abogado Osorio, quien también escribe mediocres relatos realistas y la encomienda de convencer a Julia de aceptarlas, en manos de Fenner, al que sorpresivamente Julia ha encontrado en Sicilia. El relato de Fenner, si se lee de manera alegórica, también ironiza el sueño dorado de muchos descendientes argentinos de inmigrantes europeos que fabulaban sobre la recepción de una herencia europea, además de referirse al deseo compensatorio de los primeros inmigrantes europeos de ser multipropietarios. Julia ha aceptado la versión de la herencia siciliana e incluso ha percibido presencias extrañas, fantasmales, en la casa de Luis Viale, que Fenner niega, en su relato, por ser su vecino y no el fantasma masculino que Julia ha visto. Las casas siempre tienen mucho que decir: por ejemplo, la elegante y opresiva casa de Guise que Julia compartía con Cavani, donde es humillada por la infidelidad, la entrañable casa de la infancia de Barrancas, que nunca pudo ser propia, por pertenecer a los ferrocarriles nacionales, donde fallece Franco Rossi, el amado padre, dejándola en doloroso e incurable desamparo, por haber sido una niña abandonada por la madre y que remite a la total orfandad del padre, cuyo progenitor, Giulio Rossi, joven siciliano desembarcado en Buenos Aires, abandonó al recién nacido y a su esposa, que se ahorcó, para irse a probar fortuna en Nueva York, convencido de que «un hombre es el súbdito de sus mejores sueños» (Kociancich, 2004: 103). El tejido textual, signado por los viajes o búsquedas denodadas de *egos* fracturados en espacios lejanos y casas extrañas, se adensa

⁵ Giuseppe Maria Fabrizio Salvatore Stefano Tomasi (Palermo, 1896 – Roma, 1957), príncipe de la isla de Lampedusa, duque de Palma y Montechiaro, es conocido por su novela *Il Gatopardo*, que comenzó a escribir a finales de 1954, publicada en 1958, póstumamente y cuya gloria, desafortunadamente, no pudo disfrutar el autor, que en vida sufriera el rechazo editorial, en medio de su enfermedad diagnosticada como carcinoma pulmonar. Sus otras obras, todas publicadas de manera póstuma, son: *I Racconti* (1961), *I Saggi* (1977–1990), *La letteratura Inglese 1990–1991* y *Viaggio in Europa. Epistolario 1925–1930* (2006).

⁶ «Sé que para cada cuento o para cada novela, soy una persona diferente. Tal vez porque mis libros son autobiográficos o porque pertenezco a la clase de escritor que necesita salir de sí mismo, de sus propias circunstancias, ponerse en el lugar del otro, y escribir una novela. Naturalmente lo autobiográfico se filtra, está ahí, es inevitable. Pero la diversión está en ser otro, en otra historia, otro lugar, otro mundo. Por lo menos para mí. Entonces es un poco difícil recordar el proceso» (sobre Vlady Kociancich, 2007).

más intensamente por la constante referencia al novelista siciliano Giuseppe Tomasi di Lampedusa y a la vida solitaria del autor en las casas y *palazzi* que habitara y a su única novela, *Il Gatopardo*. Lo fantástico amenaza lo cotidiano y las certidumbres tranquilizadoras de los hábitos, a la vez que manifiesta los riesgos identitarios de ser *otro* u *otros*, aunque en Kociancich⁶ estos riesgos de lo fantástico se convierten en los beneficios de incluir la identidad propia –de protagonista, de narradora y de autora– en otras identidades literarias coincidentes. Así, Julia se asoma a una Sicilia en decadencia en *Il gatopardo*, novela que se inicia en 1860, en el momento histórico de la unificación de Italia, bajo el reinado del borbón Francesco II, al que visita, en Caserta, el príncipe Salina, personaje ficcional, conjuntando Historia y ficción y también autobiografía. Kociancich, en la voz de Julia retoma y hace propia la soledad de Giuseppe de Lampedusa, su amor por la literatura, su melancolía irónica por la agonizante clase aristocrática a la que perteneciera. A pesar de recorrer apasionadamente y sentirse hechizada (Kociancich, 2004:129) por las ruinas de las casas sicilianas de Giuseppe de Lapedusa –el *palazzo* Ganci-Volguarnera en Palermo, antiguamente Panormos, el Palazzo Filangeri-Cutó en Santa Margherita de Belice que inspirara la ficcional Donna Fugata de *Il Gatopardo*– y en particular por ese *palazzo* de Santa Margherita de Belice, descrito por el mismo autor en *Los lugares de mi infancia*, amén de las páginas de la biografía compuesta por David Gilmour, por haber contactado a Emiliana Borvera, experta en las casas de Lampedusa, en la «roba» siciliana (Kociancich, 2004: 143, 199), Julia no escribirá el libro ni en Sicilia ni en Buenos Aires, sintiendo el proyecto trunco como deuda culpable con Lampedusa, que no sólo amaba sino veneraba sus casas, metáforas de su *ego* enclaustrado y con quien ella sueña y a veces cree que ha escuchado su voz.⁷ Pero en un acto de magia ficcional, Kociancich exhibe, para sus lectores, en *Amores sicilianos, in fieri*, la extraordinaria red de textos de Julia –consignados, citados, aludidos, soñados– que no cesa de invocar la intensa memoria literaria de Lampedusa,⁸ «las casas de la literatura» (Kociancich, 2004: 177) y la cauda autobiográfica de las lecturas y los viajes de la autora. El *perpetuum mobile* de esta experimentación diegética activa, permanentemente, un diálogo entre narradora, autora y lectores, en un doble sentido: el redimensionamiento de las prácticas sociales y literarias y la desestabilización de fronteras temáticas y genéricas y de identidades propias y ajenas.

La ronda de los jinetes muertos (2007) y la hipérbole onírica

La ronda de los jinetes muertos, no azarosamente iniciado con unas líneas de *Un hombre llamado Spade* de Dashiell Hammet, también prioriza el tema de las casas misteriosas, protagonistas simbólicas de las narraciones de Kociancich; es un conjunto de siete relatos de impecable factura, el último de los cuales da título al libro. Están unidos por

⁷ «¿Vi a Lampedusa? ¿Me habló? La falta de respuestas es lo único imaginario, lo único improbable. En términos de experiencia humana, todo lo demás es real» (Kociancich, 2004: 99).

⁸ *Il gatopardo*, novela tan leída, generadora del gatopardismo (a partir de la famosa frase de Falconeri «si vogliamo che tutto remanga come' é, bisogna che tutto cambi»), muchas veces se mezcla, en el recuerdo de los lectores, con la magnífica versión filmica de Luchino Visconti, de 1963, que sin embargo no recogió toda la sutileza de la novela, alrededor de la inmovilidad de la sociedad siciliana, entre 1860 y 1950, sobre todo, en el momento histórico-político que refleja, de manera sesgada, el poder de la Iglesia y también el ascenso de los grupos mafiosos.

variaciones temáticas del *umheimlich* freudiano: sigilosos secretos de familias, de conflictos y de situaciones de indefensión y soledad y separados por ámbitos geográficos: un bazar en el Cairo, algunos barrios de la ciudad de Buenos Aires una casa en Polonia, una casa balinesa ... Los protagonistas buscan desasosegadamente sus identidades perdidas o maltratadas, en sus presentes y pasados, mezclando visiones perturbadoras, terrores hiperbolizados y sueños premonitorios, siempre al borde de la caída y siempre en procura de la salvación. *La ronda de los jinetes muertos*⁹ es un relato emblemático de la imaginación fantástica de Vlady Kociancich. Narrado en primera persona gramatical y desde la perspectiva de la víctima, a la manera de los relatos de Patricia Highsmith, reúne dos relatos: la sencilla historia de una ruptura amorosa de Paula Greene, que trabaja en una editorial y lee mucho y su marido Roger Langer y la consecuente nueva relación amorosa con un joven desconocido, Martín, nueva ruptura, denegación tanto del marido como del padre, del divorcio por intereses económicos y asesinato de Paula, a manos del amante, que será percibido por la Justicia como uno de tantos asaltos y robos violentos de algún agresor desconocido, en la ciudad de Buenos Aires y un segundo relato, que es la historia de un reiterativo sueño premonitorio de ronda mortal de los escitas, con sus caballos grises y polvorientos, que atemoriza a Paula, quien consulta a Herodoto y en sus escritos encuentra la terrible identificación de su pesadilla: los escitas constituían un muy antiguo pueblo seminómada, dedicados a la caza y a la guerra, de cultura indoeuropea que habitaron el Norte del Mar Caspio, provenientes del Asia Central, avanzaron hacia Europa en el 700 a. C. y habitaron las estepas de Ucrania; considerados pueblos salvajes por sus contemporáneos, tenían costumbres sanguinarias, sin embargo elaboraron exquisitos objetos de ornato en oro con motivos equinos, ya que no concebían la vida sin sus caballos; algunas leyendas les atribuyen rondas de la muerte a caballo en las ceremonias fúnebres, donde los reyes eran enterrados con sus principales y aún con sus caballos. Con el último aliento, Paula, atacada por el amante, reconoce la pesadilla de los escitas como un aviso desatendido por ella, en el momento de la iluminación final; cuando previa a la muerte inminente, descubre el plan del marido, que le ha enviado el supuesto enamorado y también ha planeado su asesinato por encargo. Aquí lo fantástico cuestiona otros discursos sociales: el sujeto femenino lucha contra la represión masculina en una sociedad patriarcal, donde el poder falologocéntrico opera en las realidades representadas y aún en el imaginario de las pesadillas. Si los lectores no se adhieren a la perspectiva de la protagonista, merced a esta estrategia narrativa, tienen otras soluciones, todas igualmente plausibles: otra opción realista es la del sueño premonitorio que se repite al final, no con las caras de los escitas, sino con la de sus familiares que la acosan y le niegan el divorcio y aún existe una posible lectura fantástica, la más aterradora: los escitas desestiman el tiempo y atraviesan siglos y espacios hasta realizar su ronda de la muerte en torno a Paula, lectora de Herodoto sobre los escitas, en el Buenos Aires del siglo XXI.

⁹ Los cuentos que constituyen el libro homónimo ilustran el tema de las casas misteriosas como espacios cerrados y opresivos del inconsciente: «La puerta de Ajali», que transcurre en El Cairo, tiene que ver con la desaparición y reaparición del hijo adoptivo de una música argentina. «El silencio de los Piquet» describe una casa de espantos, en un barrio bonaerense, habitada por unos inmigrados franceses en la segunda posguerra. «Cícladas», el relato más corto, señala un casa y una familia griegas muy extrañas. «El ojo de la iguana» cuenta la historia de un personaje femenino del pasado que reaparece en la tranquila vida de la protagonista para despojarla de sus afectos y de su casa, merced al influjo de otra casa, en Bali. «En una noche así» se mezclan, en un teatro, personajes de Shakespeare con personajes actuantes y en «Mi prima de Polonia» se asiste a la historia de Tazio Bobrowski, un porteño descendiente de polacos, viudo, cuyo hijo lo relaciona, por *internet*, con Lusha, una apócrifa prima suya de Wilko, que muere suicida.

Conclusión

La narrativa fantástica de Vlady Kociancich, con un estilo dinámico, crea su propio escenario discursivo y simbólico en el campo semántico de la incertidumbre, figurativizado en casas y viajes del *umheimlich* freudiano, protagonizados por personajes mayoritariamente femeninos y relacionados con el arte y la literatura, porque lo fantástico polemiza con otros discursos sociales para cuestionar el orden de lo llamado «real». Crea, también, las claves conjeturales estéticas e ideológicas de la recepción, en el marco del mundo cotidiano acechado por personajes y acontecimientos extraños que lo alteran y aún lo sustituyen por la otredad, asiduamente metaliteraria.

BIBLIOGRAFÍA

- Arán, P. (1999): *El fantástico literario. Aportes teóricos*. Córdoba (Arg.): Narvaja.
- Felski, R. (1989): *Beyond Feminist Aesthetics*. Cambridge (Mass.): Harvard University Press.
- Frey Waxman, B. (1990): *From de Heart to the Open Road. A Feminist Study of Aging in Contemporary Literature*. Westport (Conn.): Greenwood Press.
- Freud, S. (2001): «Lo siniestro». En: *El hombre de la arena*, precedido de Lo Siniestro, por Sigmund Freud. Palma de Mallorca: Biblioteca Nueva y Magisterio español.
- Gambetta Chuk, A. N. (2000): «Poética de la casa bioycasareana». En: *Literatura fantástica*, Escritos, 21. Revista del Centro de Ciencias del Lenguaje (enero–junio). Puebla: Benemérita Universidad Autónoma de Puebla.
- Jesenovec, M. (2001): *Vlady Kociancich*. Trabajo de Seminario Académico. Facultad de Filosofía y Letras, Departamento de Lenguas romances, Filología Hispánica. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires.
- Lampedusa, G. de (2003): *El Gatopardo*. Madrid: Siruela.
- Todorov, T. (1972): *Introducción a la literatura fantástica*. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo.

La obra de Vlady Kociancich:

- La octava maravilla* [1982]. Buenos Aires: Grupo Editorial Planeta, 2002.
- Últimos días de William Shakespeare*. Buenos Aires: Emecé, 1984.
- Abisinia*. Buenos Aires: Galerna/Madrid: Alfaguara, 1985.
- Todos los caminos*. Buenos Aires: Alfaguara, 1991.
- Los bajos del temor*. Barcelona: Tusquets, 1992.
- El Templo de las mujeres*. Barcelona: Tusquets, 1996.
- Cuando leas esta carta*. Buenos Aires: Seix Barral, 1998.
- Amores sicilianos*. Buenos Aires: Seix Barral, 2004.
- La raza de los nerviosos*. Buenos Aires: Seix Barral, 2006.
- La ronda de los jinetes muerto*. Buenos Aires: Seix Barral, 2007.

Audiovideoteca:

http://www.buenosaires.gov.ar/areas/com_social/audiovideoteca/literatura/kociancich_tex
(sobre Vlady Kociancich, 2007)

Addenda:

Premios recibidos por Vlady Kociancich:

Premio del Fondo Nacional de las Artes (1988), Premio Gonzalo Torrente Ballester (1990), Premio del Club de los Trece (1992) y Premio Kónex (1988 y 1994).

VLADY KOCIANCICH IN FANTASTIČNE IZMIŠLJIJE

Fantastična pripovedna proza Vlady Kociancich ustvarja z dinamičnim slogom lastno diskurzivno in simbolično prizorišče negotovosti, ki ga posebljajo hiše in potovanja in kjer nastopajo večinoma ženske osebe, povezane z umetnostjo in književnostjo, kajti fantastični diskurz polemizira z drugimi družbenimi diskurzi in postavlja pod vprašaj red tako imenovanega »resničnega« sveta. Ustvarja tudi domnevna estetska in ideološka pojasnila za recepcijo v vsakdanjem svetu, kjer na nas prežijo nenavadne osebe in dogodki, ki ta svet spreminjajo ali ga nadomeščajo z drugim metaliterarnim svetom. Avtorica se v tem članku ukvarja s tremi fantastičnimi pripovedmi Vlady Kociancich, *La octava maravilla*, *Amores sicilianos* in *La ronda de los jinetes muertos*.

EL «MUNDO» DE LA NUEVA POESÍA: ALGUNAS NOTAS SOBRE LA REFERENCIALIDAD DEL DISCURSO POÉTICO

La poesía es el género literario más problemático cuando se trata de establecer sus relaciones con el mundo. Desde la famosa afirmación de Archibald Macleish de que un poema no significa sino que es, o el minucioso análisis de estructuras lingüísticas que llevaron a cabo Jakobson y Levi-Strauss con el soneto de Baudelaire, pocas veces se ha preguntado nadie por la radical relación entre palabra y mundo en este peculiar y minoritario género. Autores que han atendido a la referencialidad de la literatura en la esfera de una estética del compromiso, como Bajtín o Sartre, han relegado la poesía a simple juego de lenguaje. Según ellos, la poesía no habla de la realidad.

Los estudios de pragmática de la lírica a partir de los años 70 empezaron a despejar el camino en este sentido pero todavía hay mucha labor por hacer, pues casi todos coinciden en conceder al sujeto lírico, y por lo tanto a su enunciado, un estatus ficcional, o como mucho una invitación a asumir el *yo* del poeta.¹

Si la poesía es un género de discurso o un conjunto de prácticas discursivas que tienen características comunes, ella debe establecer con el mundo una serie de relaciones como cualquier otra práctica discursiva. Sabemos desde la teoría de los actos de habla de Austin que la palabra no sirve sólo para describir el mundo, sino para actuar sobre él. Pero para que haya actuación debe haber previamente mundo, aunque sea en el sentido en que Bajtín nos dice que todo género discursivo crea en cierta medida la realidad a la que se refiere, pues todo género responde a distintas versiones y visiones del mundo.

La poesía no iba a ser una excepción como tipo discursivo. Lo que ocurre es que prima en ella el estrato lingüístico y la capacidad imaginativa, lo que la ha convertido tradicionalmente en un género visto como evasivo (y evadirse de la realidad es una manera de hablar de ella por rechazo). La poesía, al contrario que la narrativa, debido a su brevedad, no puede generar mundos posibles complejos y completos, pero ello no quiere decir que no hable de mundos, precisamente los sugiere. La preponderancia que tiene en ella la parte lingüística la hace especialmente capaz, por otra parte, para apropiarse de los diversos tipos discursivos vigentes en una sociedad y en un momento histórico para aceptarlos, distorsionarlos, subvertirlos y devolverlos a la realidad hechos otros.

Antonio Méndez Rubio ha hablado de «poesía sin mundo» en su obra poética homónima *Poesía sin mundo*, un título provocador y paradójico, pues parte de la premisa de que toda obra literaria, como todo acto discursivo, supone una toma de posición. No hay un lenguaje neutro. El compromiso de la poesía con el mundo, según él, ocurre en el espacio que le es más propio, el de las formas. Como recordaba Iuri Lotman, en poesía todo significa: un acento, una pausa, un espacio en blanco, una rima. La forma poética engendra

¹ La de Lázaro Carreter es una postura típica en este campo: «No se trata sólo de un mero convite para acompañar al lírico en su viaje imaginario, sino de un llamamiento perentorio dirigido al lector para que se identifique con él» (Lázaro Carreter, 1990: 43). Para Lázaro Carreter la fuerza perlocutiva de la poesía consiste en que el lector asuma el *yo* que habla en el poema. Para la discusión de todas estas teorías véase mi *Pragmática del discurso lírico*, Madrid, Arco Libros, 2005.

significado. Sin ir más lejos, la capacidad de transmisión de información que tiene la poesía de forma sintética se opone al aluvión de información masiva que recibe el público de otros medios, principalmente la televisión o internet. Esta condensación informativa otorga ya un claro «sentido» al hecho poético en nuestros días.

Estamos hablando, entre otras cosas, de referencia, lo que no significa necesariamente la identificación de un objeto concreto del mundo, exterior a la poesía o al lenguaje. Muchas veces de lo que se trata en poesía es de la referencia a una categoría o un tipo de realidades. De hecho, gran parte de la poesía moderna tiene como tema la categorización de la propia experiencia del poema, como nos dice Juan Carlos Abril (*Un intruso nos acecha*, pp. 8–9), y, en fin, toda la tradición poética creo que es un sostenido esfuerzo por referir y categorizar algo que no tiene nombre en el lenguaje corriente, algo que se escapa a toda definición y finitud. El tema es amplio, así que me he limitado a algunas calas en el vasto panorama de la poesía española escrita en los últimos años por poetas jóvenes.

El autorretrato y la carta

Quisiera comenzar mi reflexión sobre estas cuestiones a partir de dos fenómenos: el género del autorretrato y la inclusión de un género de la intimidad, como es la carta, en un libro de poemas (*O libro da egoísta*, de Yolanda Castaño).

El autorretrato es un género claramente referencial, pues se trata de hablar del referente más cierto (y a la vez más elusivo) para el que escribe: el *yo* mismo.² Si la mayor parte de la poesía ha pivotado en torno a un deíctico: *yo*, el autorretrato constituye un intento de definición categorial de ese deíctico. Tomaré como punto de partida el conjunto de poemas agrupados en *Yo es otro. Autorretratos de la nueva poesía*.

Una de las primeras cosas que llama la atención de este libro es que gran parte de los poemas no tratan en realidad sobre el propio sujeto, sino sobre el modo de representación del *yo*. Esto es muy sintomático por cuanto la problematicidad de la identidad del *yo* se traslada a la problematicidad de la representación de ese *yo*, confundiendo ambos niveles: el nivel básico y el metadiscursivo. En la más estricta línea postmoderna podemos decir que el problema de la identidad es en realidad un problema de la manera de representar (Vattimo, 2003). Todo mundo es indistinguible de su modo de representación.

Con todo, es preciso no olvidar que la poesía ha sido desde sus inicios un género fuertemente autorreferencial. En esto no encontramos novedad ahora, lo que ocurre en la actualidad es que los medios de representación se han multiplicado y hecho más complejos, y con ello las prácticas referenciales se han complicado, entre ellas las maneras de enfocar y comprender el *yo*. Es una nota característica de la poesía contemporánea: la complejidad de los tipos discursivos con los que convive ha hecho que la poesía desarrolle en especial esta voluntad autorreferencial y su capacidad de fragmentar y desmontar la realidad en sus diversos niveles discursivos.

Antonio Manilla, por ejemplo, en su poema «19 mm (autorretrato)» (pp. 19–20)³ nos indica desde el título que el texto está planteado como la visión de una película filmada

² Convendría traer aquí a colación las teorías de Lejeune sobre la autobiografía y la compilación de Romera Castillo y Gutiérrez Carbajo, 2000.

³ Doy al final del trabajo la referencia bibliográfica de los libros de creación citados. La numeración que aparece en paréntesis corresponde siempre a las páginas de la edición citada.

en que aparece el *yo*. La filmación refiere al mundo y el poema refiere a la filmación, por lo que tenemos una representación de segundo grado. Luis Muñoz en «Café Hafa, Tánger, febrero 2001» (p. 40) utiliza igualmente la fotografía para reflexionar sobre la propia identidad, pero nuevamente la referencia al discurso poético problematiza la representación puramente exterior.

El resto de autores que plantea el problema del medio de representación se ciñe a instrumentos más tradicionales, pero que nos siguen indicando esa obsesión por la forma de representar: Antonio Lucas, en «Ahora que te ven desde el espejo» (pp. 27–28); «El espejo arrugado» de Pelayo Fueyo (p. 44), que rechaza la autorreferencia en favor de una (imposible) visión exterior atrapada en un tiempo objetivo; Lorenzo Plana en «Sueño» (pp. 75–76), que objetiva la pura subjetividad del sueño al elegir la segunda persona autorreflexiva como instancia enunciativa. En otras ocasiones se elige la reflexión sobre el propio género discursivo sin entrar en el medio concreto de representación, aunque nos seguimos moviendo en el terreno de la metarrepresentación. Es el caso del poema «Autorretrato con caserón y fantasma» de José Luis Rendueles, y de Carlos Pardo (pp. 80–81).

El libro recoge otras técnicas de autorrepresentación, pero he querido destacar estas por abundantes, sintomáticas y porque nos sitúan en una coyuntura actual de la poesía: la imposibilidad de hablar de la realidad o de la identidad si no es previamente pasando por una reflexión generalizada sobre los medios de representación, o lo que es lo mismo, la imposibilidad de hablar del mundo si no es a partir de una reflexión sobre las maneras de representar mundo y referirse a él. Con ello poesía y crítica vienen a coincidir en ese punto crucial. Las premisas que están debajo de esta tendencia pueden considerarse dobles. Por una parte, la pérdida de confianza generalizada en la transparencia del lenguaje: no se puede hablar de *yo* sino de las maneras de hablar de *yo*; y segundo, que al trasladar la problematicidad del sujeto (*yo*) al género (autorretrato) lo que se está haciendo es fundir en una sola realidad los dos problemas, moviéndonos así en un círculo sin salida: el *yo* sólo existe en el género de la autorrepresentación, pero ésta no puede partir de un *yo* radical que sitúe y funde su sentido.

El otro lugar en que quisiera detenerme es el final de *O libro da egoísta* de Yolanda Castaño constituido por una carta familiar. El lector de este libro, altamente abstracto, imaginativo e introvertido, imposible de anclar en ninguna situación concreta a lo largo de su recorrido, se encuentra de pronto con la sorpresa de un cierre con un género totalmente referencial como es la carta íntima.

El hecho de que la autora se haya autonombrado en ocasiones a lo largo del libro no quita extrañeza al hecho de que hablo, ya que cuando aparece el nombre de Yolanda a lo largo del libro no sirve más que para sostener un discurso que escapa a cualquier precisión circunstancial. La aparición del nombre propio de la autora no hace más que hundir el discurso en un mundo de referencias absolutamente privadas, un discurso que genera imágenes de sí y no del mundo.

La pregunta es pues doble: ¿por qué una carta en este contexto de abstracción? Y lo que es más importante: ¿qué significa una carta personal publicada como parte de un libro de poesía? La carta juega con una de las presuposiciones de lectura de la poesía en la que no se ha insistido a menudo. En poesía, al contrario de lo que ocurre en novela, funciona, como principio heurístico de lectura, cierta versión del pacto autobiográfico. Preexistiría a la lectura de todo poema algo así como una regla que dice: «lea este texto como salido del autor en el momento de escribir hasta que algo en el propio texto le haga pensar lo con-

trario». Según esta regla no es extraño encontrar una carta como remate de un libro de poemas, pues no hay género que esté más atado a su situación de escritura con más claridad. Y aun así, uno no espera la inclusión de un género tan crudamente referencial. La carta, pues, provoca un desasosiego, una inestabilidad discursiva: ¿hay que entenderla como poema o como documento, está dentro o fuera de la enunciación poética? La mezcla o fusión de discurso público y privado que presenta la carta nos está mostrando una manera de leer el libro en su conjunto. Hacer de la intimidad un discurso público lleva al colapso referencial. No sabemos si lo que leemos es una carta o un poema, no sabemos si el poema es una expresión de la personalidad o pura imaginación. La carta, precisamente, por su limpidez referencial nos sitúa allá donde no se puede leer la referencialidad, donde el *yo* que podía garantizar las intenciones de los poemas desaparece.

En ambos casos, pues, vemos cómo la referencia en poesía ocurre de una manera compleja, opacada por los propios mecanismos autorreferenciales del género o por el juego de inestabilidades que se produce entre lo público y lo privado. El mundo aparece fuera de escena, pero a la vez la poesía se está refiriendo al mundo para señalar su relación con él como problemática y diferida, fluctuante. Este es el punto de partida para estudiar algunas modalidades de referencia en la poesía joven actual.

Monólogo dramático

El monólogo dramático constituye sin duda uno de los cauces básicos de la poesía de la modernidad, pero reducir todo poema a monólogo dramático tergiversa la realidad (Langbaum, 1997). El monólogo dramático, tal y como fue concebido por Browning, supone la ficcionalidad total e inequívoca de la voz poética.

Pablo García Casado ha hecho de la práctica de esta técnica una constante de su creación poética. En su caso, el monólogo dramático aprovecha el discurso fílmico y la narración de la novela negra. Nuevamente vemos que la referencia al mundo está refractada por un discurso que sirve de intermediario y que el lector reconoce. La poesía pierde, así, su capacidad idealizadora y nos devuelve a la zona de lo prosaico y degradado. El mundo está manchado incluso hasta en sus expresiones más elevadas, como podía ser la poética. La insistencia en el mismo tipo de situaciones hace de lo oscuro y canalla el único modelo de mundo posible para esa poesía, un modelo que espanta y fascina a la vez. El poeta logra poner en primer plano los aspectos más miserables de la realidad, pero siempre nos quedará la duda de si el poeta quiere referirse directamente a esa realidad o sólo está jugando con los discursos que hablan de esa realidad. ¿En qué grado de representación estamos? El poder visual e imaginativo de los intertextos usados y de los discursos mediadores hace que el lector no pueda decidir sobre el tipo de referencia que caracteriza a esta poesía. ¿Hay mundo debajo o sólo discursos?

En el caso de Mariano Peyrou, que abre su libro *La sal* con un monólogo dramático (pp. 7–8), no hay intermediación de ningún tipo discursivo y el monólogo funciona a la manera tradicional: la voz de un niño desde su ingenuidad destapa el mundo violento e hipócrita de los adultos. Se trata, de nuevo, de un discurso dedicado a mostrar los aspectos más sucios y despreciables de la realidad, lo que todo el mundo trata de mantener oculto, incluso para su conciencia.

Se diría que estos autores han seguido el magisterio de Browning, que normalmente elegía personalidades morbosas («My Last Duchess», «Soliloquy of the Spanish Cloister») para que expusieran sus propias faltas. En el caso de nuestros autores, se trataría

más bien de situar a personajes que descubren la pérdida de la inocencia a través de los secretos de los otros, lo que les obliga a enfrentarse a un mundo hostil. El lector vacila entre verse reflejado en estos personajes en tanto que de alguna manera hace suyo el *yo* en el proceso de lectura, y la sensación de extrañamiento que le invade, al tratarse de personajes ajenos. Más fácil resulta la identificación en el caso del niño de Peyrou (por resultar una figura tipificada) y más difícil la identificación con los personajes del inframundo de García Casado. No obstante en ambos el modelo de la pérdida de la inocencia y el descubrimiento del horror funcionan como actitud vital a asumir con respecto al mundo.

Los monólogos dramáticos que Elena Medel introduce en su libro *Mi primer bikini* tienen otro sentido. Buena parte de ellos hay que ponerlos en relación con una estética que se inserta en el ámbito del juego y de la adivinanza, del referente equívoco. Es lo que ocurre con el poema «Coper» (pp. 21–22), que toma como punto de partida el mito de Ganimedes, pero convertido en un moderno repartidor de pizzas. El lector no sólo tiene que adivinar quién habla sino a quién se habla: el *tú* que aparece apelado bajo formas del discurso amoroso resulta ser la propia pizza. Todo un trabajo de escamoteo de los referentes, similar al de la adivinanza, convierte esta poesía en un juego y establece una relación lúdica con la realidad.

Tal visión lúdica se pierde en otro tipo de monólogos dramáticos, en que también hay que aplicar la adivinación. Si en el ejemplo anterior se pretendía la sorpresa divertida, en el ejemplo siguiente el lector, al implicarse en el desciframiento de los referentes, descubre por sí mismo una realidad amarga de la que ya no puede apartar los ojos. Me refiero a «Bellum jeans» (pp. 19–20). En este caso el *yo* que habla pierde incluso la individualidad y la frescura inocente que hemos visto antes para convertirse en portavoz de discursos sociales. Es una voz que ha asumido los criterios de éxito del mundo, discursos que amenazan la identidad del individuo. Se trata, en definitiva (y eso lo vamos adivinando en la lectura), de la voz de una chica anoréxica. La referencia está opacada para que el lector vaya descubriendo por sí mismo el horror. La colaboración activa del lector hace que resulte más efectivo el rechazo que le producen estos discursos. La pérdida total de identidad del *yo* (su anulación moral) se pone de manifiesto, además, en el hecho de que sea la autora, con su voz, la que complica y oscurece los referentes de manera que no sean accesibles a la conciencia del personaje que habla. Por eso, aunque estamos también en la presencia de un personaje «enfermo», sin embargo la opacidad de los referentes mimetiza no sólo la situación descrita sino el complicado mecanismo psicológico que está funcionando.

La proyección imaginaria del yo

Hay un tipo de poemas que sin ser monólogos dramáticos tampoco pretenden ser enunciados por un *yo* en una situación concreta más o menos identificable con el poeta. La situación externa que aparece en estos poemas, aunque a veces reconocible, se encuentra opacada por la imaginación desplegada a la hora de categorizar los referentes y por una tendencia a usar un lenguaje explícitamente poético. Es decir, se trata de poemas en que se pone en primer plano, más que la vivencia, el hecho de que se trata de la escritura conscientemente poética de una vivencia.

Encontramos claros ejemplos en *Tara*, de Elena Medel. La autora ha renunciado al verso medido o más o menos regular y adopta por lo general el versículo, medio más apro-

piado para las expansiones del *yo*. La creación de un escenario de realidades casi visionarias, como ocurre en el largo poema que da título al libro, con la aparición constante de los símbolos de la lluvia y el viento, propicia un lugar de encuentro para establecer un diálogo con los seres queridos ausentes. La poesía se convierte, así, gracias al despliegue imaginativo sobre la realidad en el espacio donde convocar a las personas (vivas o muertas) en su transformación más plena. Se ve claro en «Árbol genealógico» (pp. 29–30) donde la proyección mítica domina desde el inicio del poema: «Yo pertenezco a una raza de mujeres con el corazón biodegradable. / Cuando una de nosotras muere / exhiben su cadáver en los parques públicos...». Se trata de un *yo* transfigurado, que se crea su propia leyenda (sus referentes legendarios) a través del trabajo del lenguaje. El empeño de esta poesía consiste en hacer que las palabras sean cosas, que las palabras recuperen el ser real de las cosas en su dimensión legendaria y fascinante, que la poesía sea capaz de establecer un espacio imaginario de encuentro total. La autora expresa este ideal en términos negativos al lamentarse: «Pero las palabras jamás tomarán mi barbilla, ni rozarán mi espalda, ni me consolarán diciendo que aunque tenga las manos vacías nada ha terminado» (p. 45).

Uno de los libros más representativos de esta tendencia es el de Yolanda Castaño *Vivimos en el ciclo de las Erofanías*. En su fondo adivinamos una historia real, un mundo referencial a partir del cual surge el poema, pero la proyección de esta historia en una zona legendaria y cargada por fuertes intertextos literarios hace que la vivencia se difumine y quede en primer plano el despliegue imaginativo. Se trata de una poesía que debe entenderse como individualizada en cuanto que se compromete con la continuidad entre *yo* real y *yo* protagonista, pero la faceta del *yo* que se proyecta no es exactamente la vivencial sino la de poeta. La historia referencial se convierte en mera excusa para el despliegue del *yo* y de un mundo puramente imaginativo.

Estamos ante la presencia de un *yo* literario desmedido que hace del lenguaje una pasión así como de la tradición literaria. Al envolver la historia en literatura se crea un referente literario extremo donde se mezclan y confunden y resuenan las voces de toda la tradición poética. Esta pasión por el lenguaje se ve en la cantidad de neologismos que incluye la autora o en fragmentos como éste: «Somos dos vocales / formando un diptongo, dos / coordenadas copulativas, / o yo el objeto directo y tú el verbo transitivo» (p. 35).

Tanto en Medel como en Castaño vemos que esta modalidad poética presupone una separación radical entre poesía y mundo. La poesía crea una ilusión referencial, pero se trata de la imposibilidad de encontrar el referente: la historia de amor, la persona perdida, la identidad pasada. Realidad y discurso pertenecen a dos órdenes distintos. Refugiarse en la escritura es una solución consoladora, brillante, segura, pero poco efectiva en un mundo que prima la efectividad, y que puede engendrar cierto grado de mala conciencia, como se ve en las diversas justificaciones de la escritura, principalmente en Castaño.

Otro poemario femenino, *Napalm*, de Ariadna G. García puede considerarse dentro de este ámbito, principalmente en su primera parte. Sus llamadas al entusiasmo, a través de un lenguaje fuertemente figurado e imaginativo, hacen que la poesía se relacione con la vida a través del modelo del sueño, de una analogía cósmica y orgánica. Por ello los poemas están recorridos de imágenes del cuerpo humano. La exaltación imaginativa constituye el terreno de encuentro con el *tú* en tanto que el *yo* se presenta explícitamente como poeta.

Las imágenes de la corporalidad, tanto en los poemarios de Ariadna G. García como de Yolanda Castaño, nos muestran cómo la escritura se proyecta por una parte más allá

de lo humano y por otra ahonda en lo inhumano, lo orgánico. La poesía debería ser como la vida pero no sólo como la vida exterior, sino constituir el mecanismo mismo de lo vital. Eso parecen decirnos ambas autoras.

La poesía situada

Si en el apartado anterior el *yo* se presentaba como la figura del poeta que se proyecta en un mundo al que transforma imaginativamente, nos toca ahora acercarnos a aquellos poemas en que el *yo* se coloca y habla desde una situación concreta y verosímil y cuya imagen no es primeramente la de poeta. Se trata de un tipo de poesía de carácter experiencial, altamente referencial y que pretende establecer una vivencia como símbolo o como modelo de una situación de la realidad. El problema que plantea este tipo de poesía es cómo hacer compartible la experiencia.

Dos poetas resultan bastante característicos de esta tendencia: Rafael Espejo y Carlos Pardo en *Invernadero*.

Rafael Espejo, en *El vino de los amantes*, practica una poesía irónica, que parte de experiencias presentadas como reales para establecer una dialéctica entre la idealización poética y la realidad representada. El título baudelairiano del libro nos sitúa ya en la órbita de lo literario que se confunde con lo real, pues para quien no conozca la procedencia del título, éste suena perfectamente referencial. No es que el poema se presente como una salvación de la realidad, sino precisamente como el lugar de tensión y lucha de ese doble movimiento entre la idealización y la constatación desmitificadora de lo real.

En sus poemas, el referente se categoriza de una doble manera: en términos de un lenguaje poético idealizador y en términos de una realidad empírica desidealizadora. El *yo* opera entonces como un desvelador de verdades desagradables, pero con todo no es capaz de eliminar la tensión que el poema establece entre ambas tendencias ni puede anular la existencia de una fuerza idealizadora convincente. El desvelamiento de la crudeza de la realidad no anula del todo la presencia de un fondo de idealidad. Ambas visiones del mundo se necesitan. El *yo* juega a no ser del todo consciente de que su movimiento provocativo de desmitificar la realidad es deudor precisamente de un movimiento contrario de idealización, sin el cual su gesto carecería de sentido y legitimidad. Todo, pues, se juega de nuevo en el discurso.

En general, la poesía de Espejo despliega un mundo de juegos lingüísticos y eróticos que al rechazar un lenguaje pretendidamente poético devuelve una realidad que no es, con todo, la realidad desoladora que parece, sino una realidad rescatada para el uso poético.

La existencia de referentes reales y situados se da también como norma en la poesía de Carlos Pardo, especialmente en su libro *El invernadero*. La continuidad de los referentes es el tema fundamental de esta poesía que empieza precisamente por un poema en que el poeta se rebela contra la indiferencia con que se mira la referencia. Después de haber repasado una serie de situaciones y vivencias: la posible sonrisa de una niña, la cerca y un hotel..., el poema se cierra: «Lo malo es que no importa (demasiado)» (p. 13).

El poeta desarrolla, en consecuencia, toda una serie de mecanismos para que el lector comparta la experiencia poética, para que le importe, con el fin de preservar de los momentos; por eso éstos aparecen descritos y recogidos con total nitidez. La poesía se convierte en ese invernadero que mantiene la vivencia al resguardo del tiempo. Ello está especialmente claro en un poema central de este libro: «La gracia del verano y cómo con-

servarla» (pp. 51–2). El poema en realidad no puede hacerse porque ya está hecho: o bien es la realidad en su crudeza inatrapable que el autor categoriza como «intuición o calentura», produciendo una lectura irónica del furor y fervor poético de los clásicos; o bien es el propio hecho de narrar la imposibilidad del poema lo que constituye el poema. Carlos Pardo dramatiza en este poema la cuestión central de toda su poesía en *Invernadero*: la imposibilidad del discurso, a la vez que su necesidad ineludible, de preservar la vivencia.

El tipo de poesía que acabamos de ver parte de situaciones referenciales concretas para ofrecer una solapada reivindicación de la visión poética del mundo cargada de juego e ironía (Espejo), o para hacer compartible una experiencia al elevarla a un plano simbólico, con la preservación de un referente que precisamente por ser preservado se carga de valor y simbolismo (Pardo).

Poesía y categorización

Hay un tipo de poesía al que no importa definir situaciones concretas o plantear simplemente la expansión poetizada de un *yo* individualizado, sino que centra su atención en los mecanismos que usa el discurso para categorizar realidades y cerrar o abrir la interpretación del mundo en diferentes grados. Trata principalmente del poder del discurso y de quienes lo usan para imponer una visión del mundo. Frente a ello la poesía se presenta como la capacidad que tiene ese mismo discurso de descubrir nuevas categorías de la realidad o abrir las categorías que se nos dan cerradas e interpretadas. Formalmente este tipo de poesía se asemeja más a los poemas constituidos por la proyección del *yo*, pues suele tener un vuelo imaginativo bastante acusado y hace uso del versículo libre o variantes libres del ritmo.

La poesía de Julieta Valero entra casi por completo en esta categoría. Basta traer a colación el título de su último libro: *Los Heridos graves*, con su referencia generalizada. La manera de acercarse a una realidad llena de carencias, de dignidad degradada, de deseos cercenados ocurre a través de la figura del «Herido Grave», categorización que se ofrece al lector como un mapa para orientarse en el sentido global de esta poesía. De hecho, en el proceso de lectura, el lector se debe acabar reconociendo como uno de esos Heridos Graves, entre los que probablemente se encuentre sin ser consciente de ello.

Que la poesía es una toma de conciencia de las categorías preestablecidas en las que nos movemos se aprecia en seguida en la poesía de Valero, que se presenta como un discurso de advertencia contra lo reductor de las representaciones: «A imagen y semejanza. // Niñas, Madre, Muchachos, ¿cómo advertiros?» (p. 18). La relación con el mundo es una relación de cautela, de desconfianza. De ahí que el lenguaje se vuelva enigmático y entrecortado en ocasiones, ya que es difícil encontrar un camino claro y directo para explicar una realidad compleja, como es el entramado de representaciones estandarizadas, al tiempo que la complicación del discurso se opone a la fácil asimilación que se hace en general de los discursos cerrados y tranquilizadores.

Estos poemas se sitúan a medio camino entre el monólogo dramático y la poesía de situación concreta, ya que se trata de hacer que en el *yo* se quiebre lo individual, lo identitario. Al usar el léxico correspondiente a épocas históricas pasadas en contigüidad con realidades actuales se consigue un efecto de detención del tiempo de la historia y los referentes, así como la desubicación del *yo*, que habita un espacio del discurso y no del mundo: el transcurso de la realidad histórica se ha comprimido en un mismo y único plano temporal, negándose así la idea de progreso propia de ciertos discursos triunfalistas.

La lección es que seguimos sufriendo los mismos males de los que nos creíamos recuperados por el avance histórico. En el poema «Canción del empleado» (pp. 15–21), por ejemplo, conviven patricios, mercaderes, héroes con yates y otras realidades actuales. Esta contigüidad y superposición temporal impide leer el poema como un mero monólogo dramático. La opacidad y carácter enigmático del lenguaje al que me he referido antes sirva también para borrar su pertenencia a una época y a un espacio concretos. Incluso observamos que se superponen expresiones que corresponden a distintas edades de la misma persona. El motivo que se repite en «Deseo» (pp. 22–31): «Yo también fui tan alta» superpone la vivencia adulta a la cancioncilla infantil «quisiera ser tan alta como la luna».

La mayoría de los títulos de los poemas de este libro remiten a categorizaciones sociales: «Canción del empleado», «Canción del medianero», «Canción de los que han puesto casa» (nótese lo ligeramente arcaico de los dos últimos títulos), «Parientes». De lo que se trata en el poema es de dar otro sentido a estas categorías que el lector puede creer establecidas y fijas. La autora avanza una categoría para replantearla y así mostrar la precariedad de toda categorización. Esta dinámica está explícita en «Deseo»: «Si te besara ya estaría besando menos; me crecería una carta de navegación en la mano» (p. 24). Vemos aquí que el conocimiento exacto, el cierre categorial constituye una pérdida, por cuanto supone someternos a una cartografía definida y limitadora. En esta poesía jugamos a establecer y diluir fronteras a cada momento. Ocurre así que los referentes se escurren y se muestran en su apertura total porque no pueden aprehenderse bajo ninguna tipificación. La poesía es, entonces, el primer gesto de rebeldía al hacer estallar los discursos que nos quieren encasillar. El lector pasea por las diversas figuras enunciativas del poema, a veces asumiendo el *yo* que habla, a veces incluido en un *tú* al que se le advierte, a veces identificado con un *nosotros* que somos todos.

Poesía simbólica

Desembocamos así en la poesía claramente simbólica, que es difícil deslindar de la anterior. La caracteriza, no obstante, el hecho de que parte de la convicción de que la realidad es interpretable simbólicamente. No le importa tanto a esta poesía, al contrario que la anterior, los mecanismos generales de la asignación de definiciones a la realidad a través del discurso cuanto la exploración de los significados simbólicos del mundo a los que se asigna una suerte de objetividad y preexistencia al lenguaje.

La poesía de Juan Antonio Bernier entra de pleno en este apartado y la caracteriza a la perfección. En *Así procede el pájaro* asistimos a una evolución en el tratamiento del simbolismo. Mientras que en los poemas primeros se daban en el mismo texto las dos realidades: la referencial y su significado simbólico, conforme avanzamos en la lectura la parte de referencialidad real va dejando paso a la pura sugerencia y al puro símbolo, que ocupan así todo el poema. Ello se debe a que Bernier lleva a sus últimas consecuencias uno de los atisbos que caracterizan su poesía desde el principio: la sensación de que no somos nosotros los que miramos a la realidad (principalmente natural) sino que es ella la que nos observa a nosotros, que los símbolos de la naturaleza son tan poderosos que somos nosotros los interpretados por ellos, al contrario de lo que podría pensarse.

Esta primacía de la realidad que, al entrar en el poema (como espacio compartido) pierde su particularidad e individualidad, nos pone ante el puro hecho del *ser* del mundo y sus elementos. De ahí que Bernier, en su evolución, tienda a eliminar la parte interpretativa de sus poemas y se quede con la pura descripción de la realidad, que se va adelga-

zando hasta convertirse en pura sugerencia o sensación. Los poemas están formados, al final, por simple yuxtaposición de sensaciones cuya única conexión es su pertenencia a una totalidad de mundo revelado. El poema, por tanto, se sitúa en el lugar en que lo exterior se hace completamente interior y a la inversa, donde no es viable esa separación.

De la semántica a la sintaxis

Los poemas de Bernier, con esa yuxtaposición escueta que escamotea los nexos relacionales, o la poesía de Valero cuya sintaxis, según hemos visto, facilita el deslizamiento y la labilidad de los referentes, nos indican que no nos podemos quedar en el nivel semántico-pragmático a la hora de estudiar las relaciones que la poesía establece con su referente mundano. La comprensión, el acceso al mundo poético viene mediado por una sintaxis textual, y la sintaxis simboliza de alguna manera la estructura del mundo, según hemos podido ver en los ejemplos que acabo de exponer. Cuanto más opaca sea ésta, más difícil será el acceso al mundo y más complejo se hará el mundo representado, y más problemática la relación con él. La complicación de la sintaxis textual exige del lector un mayor esfuerzo interpretativo, lo cual supone una mayor participación en el poema, y tiene como compensación el ejercicio de una imaginación más libre, que deja de estar atada a los caminos interpretativos impuestos por el poeta.

Me detendré en dos cuestiones relacionadas con este tema en dos autores que me parecen significativos, y con ello cerraré mi exposición: el problema de los conectores y el de la mezcla de niveles de representación en la sintaxis.

Para lo primero, destaco la obra de Abraham Gragera, que ha recogido prácticamente toda su poesía escrita hasta ahora en el volumen *Adiós a la época de los grandes caracteres*. La poesía de Gragera representa muy claramente un rasgo general de la poesía de todos los tiempos en que no he insistido hasta ahora, pero que está presente en casi todos los poetas estudiados: el carácter fragmentario del discurso poético. La fragmentariedad a la que ahora me refiero (y que es característica de la modernidad) es radical por cuanto supone que el poema no es sólo en sí un fragmento, sino que está construido por fragmentos de otros poemas. La poesía de Gragera pone especialmente de manifiesto esto; la sensación de errancia que tenemos al leer sus poemas se debe a que la unidad precaria del texto es puramente accidental. Lo demuestra el hecho de que las partes de los poemas de Gragera se han ido combinando y recombinando de distintas maneras para construir los poemas que hoy leemos y que tenemos que considerar, por tanto, sólo una fase en su construcción, una de las tantas arquitecturas posibles, como ocurre, por ejemplo, en el poema «Elegía» (pp. 14–15), cuya última estrofa es en realidad un poema que aparecía exento en *Desviaciones y demoras* y llevaba por título «Playa del apocalipsis» (p. 31). Un poema independiente, pasa a formar parte de un texto mayor, y al ser incluido ahí el sentido del texto se adapta, se reordena.

El resto de los poemas de Gragera, muchos de ellos poemas en prosa, muestran esa misma errancia que hace que veamos la realidad como un agregado de sensaciones entre las que debemos restablecer las conexiones. Se trata de arrojar una nueva visión sobre el mundo, desautomatizar las respuestas. El poema, pues, muestra ese espacio utópico donde no sean necesario establecer enlaces porque realmente todo esté enlazado y sea interpretable en su puro ser.

La poesía de Juan Carlos Abril nos plantea el problema de la sintaxis poemática desde otra vertiente. No se trata ya de suprimir conectores o de trabajar con la contigüidad de fragmentos dispares, sino de complicar la sintaxis haciéndola volver sobre sí misma

de manera que la referencia al mundo quede clausurada. La sintaxis textual global del poema es coherente en principio, no se producen saltos ni rupturas, encontramos los conectores precisos, pero dentro de la misma frase de pronto se produce un salto de nivel.

Es en *El laberinto azul* donde más claramente se da este tipo de poemas, caracterizados en general por una andadura bastante serena, lo que permite al lector centrar toda su atención en la complejidad y profundidad de la sintaxis. En el poema «Amanece» (p. 12) tenemos sensaciones internas y externas en continuidad, y realidades que pertenecen al paisaje sintácticamente deben ser semánticamente atributos de quien habla. El interior de los poemas organiza, pues, mediante la extenuación de la sintaxis, un mundo semánticamente denso y homogéneo, un mundo que ilumina hacia dentro como nos dice el poeta en «Galope» (pp. 20–1): «Lejos la extraña luz / que atraviesa la noche, y más extraña / la luz de los poemas, este espacio / tan breve que ilumina / hacia dentro y nos punza».

El laberinto azul es una buena metáfora para este tipo de poesía de sintaxis laberíntica, con referencia al azul de Mallarmé y al hecho de que el laberinto quizá refleje el cielo azul. Como dice el poeta: «Lentamente, deprisa / cada poema igual que un sortilegio / nos sumerge en su magia / de pronto, y atraviesa / el sentido de todo. / O quizá nos confunde» (p. 54). Una sintaxis que desborda los versos y que funde planos de referencia hace del poema una unidad fuertemente cerrada y blindada contra cualquier asalto del mundo exterior, allí donde desvelamiento de sentido y confusión son las dos caras de una misma moneda: la experiencia de la poesía hecha reflexión pura.

Conclusión

Por ceñirme a un espacio abarcable, he dejado fuera muchas cuestiones y muchos autores valiosos, pero baste el recorrido anterior para mostrar por una parte la diversidad de las estéticas que se dan hoy por hoy en la nueva poesía, pero también para responder a una pregunta, ¿por qué escribir y leer poesía en un mundo que da la espalda al discurso poético? Precisamente porque desde sus diversas tendencias y estrategias discursivas hemos visto que la poesía (como siempre) se sitúa allí donde ningún lenguaje llega, donde la relación entre discurso y mundo se hace problemática, en los puntos delicados de esa relación. La poesía siempre ha actuado así, lo que ocurre es que ahora ha aumentado la complejidad de los discursos que rodean al poema y éste ha respondido casi siempre con un giro metapoético que hace del discurso el primer referente al que se debe enfrentar.

BIBLIOGRAFÍA

- Castillo, J. R. y Gutiérrez Carbajo, F. (eds.) (2000): *Poesía histórica y autobiográfica (1975–1999): Actas del IX Seminario Internacional de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías de la UNED*. Madrid: Visor.
- Lázaro Carreter, F. (1994): *De poética y poéticas*. Madrid: Cátedra.
- Luján, A. L. (2005): *Pragmática del discurso lírico*. Madrid: Arco Libros.
- Méndez Rubio, A. (2004): *Poesía sin mundo*. Mérida: Editora Regional de Extremadura.
- Langbaum, R. (1997): *La poesía de la experiencia*. Granada: Comares.
- Vattimo, G. (2003): *El sujeto y la máscara. Nietzsche y el problema de la liberación*. Barcelona: Península.

POEMARIOS CITADOS

- Abril, J. C. (2001): *El laberinto azul*. Madrid: Rialp.
- Abril, J. C. (2004): *Un intruso nos somete*. Castellón: Ellago ediciones.
- Bernier, J. A. (2000): *Luces dentro del bosque*. Granada: Cuadernos del Vigía.
- Bernier, J. A. (2004): *Así procede el pájaro*. Valencia: Pre-textos.
- Castaño, Y. (2000): *Vivimos en el ciclo de las Erofanías*. Madrid: Ed. bilingüe Huerga y Fierro.
- Castaño, Y. (2003): *O libro da egoísta*. Vigo: Editorial Galaxia.
- Espejo, R. (2001): *El vino de los amantes*. Madrid: Hiperión.
- García, A. G. (2001): *Napalm: cortometraje poético*. Madrid: Hiperión.
- Gragera, A. (1999): *Desviaciones y demoras*. Santander: Regino Mateo Pardo.
- Gragera, A. (2005): *Adiós a la época de los grandes caracteres*. Valencia: Pre-textos.
- Medel, E. (2002): *Mi primer bikini*. Barcelona: DVD.
- Medel, E. (2006): *Tara*. Barcelona: DVD.
- Méndez Rubio, A. (2004): *Poética sin mundo*. Mérida: Editora Regional de Extremadura.
- Pardo, C. (1995): *El invernadero*. Madrid: Hiperión.
- Peyrou, M. (2005): *La sal*. Valencia: Pre-textos.
- Valero, J. (2001): *Yo es otro. Autorretratos de la nueva poesía*. Selección de Josep M. Rodríguez. Barcelona: DVD.
- Valero, J. (2005): *Los heridos graves*. Barcelona: DVD.

»SVET« NOVE POEZIJE: O REFERENCIALNOSTI PESNIŠKEGA DISKURZA

Poezija je najbolj problematična literarna vrsta, kadar je govora o naravi njenih odnosov s svetom. Avtor članka si prizadeva na eni strani prikazati raznolikost estetik v sodobni poeziji ter, na drugi, odgovoriti na vprašanje, zakaj sploh pisati in brati poezijo v svetu, ki pesniškemu diskurzu načeloma obrača hrbet. Odgovor se zdi v dejstvu, da se poezija s specifičnimi tendencami in diskurzivnimi strategijami umešča tja, kamor jezik ne seže, in kjer se odnosi med diskurzom in svetom problematizirajo.

Med številnimi deli sodobne španske poezije se avtor članka omeji na poezijo mladih pesnikov in izpostavi naslednje pojave: poezija kot avtoportret (Yolanda Castaño), dramski monolog v poeziji (Pablo García Casado, Mariano Peyrou, Elena Medel), imaginarna projekcija govorca (Elena Medel, Yolanda Castaño, Ariadna G. García), pesniška umestitev (Rafael Espejo y Carlos Pardo), pesniška kategorizacija (Julieta Valero), pesniška simbolika (Juan Antonio Bernier) ter semantično-sintaktični odnosi (Juan Carlos Abril, Abraham Gragera).

EL MITO DE ORFEO EN *EL DIVINO ORFEO* DE PEDRO CALDERÓN DE LA BARCA

[...] resuena aún tu preludio,
oh dios de la lira

Rainer Maria Rilke, *Sonetos a Orfeo*, Soneto XIX

1. Introducción

El mito de Orfeo es uno de los más recurrentes en la literatura mundial porque simboliza intuitivamente temas tan atractivos y universales como son la fidelidad al amor más allá de la muerte, la poesía o la palabra como poder de seducción y la desgracia como destino del hombre. A lo largo de los siglos se ha introducido en casi todos los campos del saber y del arte: la filosofía, la teología, la música y la pintura.

Este mito es la herencia que la literatura española debe a las letras latinas. El tema órfico es representante del así llamado tema de situaciones.¹ Lo que ha permanecido de este mito se ha conservado a través de dos obras de gran importancia de la época augusta de la literatura romana, *Geórgicas* y *Metamorfosis*. Sus autores, Virgilio y Ovidio, fueron los primeros en reescribir el mito de Orfeo creando así dos versiones literarias que a lo largo de los siglos han sido fuente inagotable para otros autores que encontraron su inspiración en el personaje de este poeta mítico.

En el presente artículo quisiéramos aclarar el concepto del mito y la significación desde el punto de vista de la sociedad grecorromana y de nuestro tiempo. Trataremos de definir y delimitar los rasgos característicos del mito de Orfeo, establecer unas constantes temáticas, que, en nuestra opinión, están presentes en la mayoría de las adaptaciones posteriores del mito e intentaremos argumentar el porqué de la presencia del mito de Orfeo tan frecuente a lo largo de la historia literaria, y, sobre todo, en el Siglo de Oro español. En cuanto a esa cuestión, nuestro interés se va a centrar en el auto sacramental *El divino Orfeo* de Calderón de la Barca, una obra alegórica de carácter didáctico-catequístico que nos presenta a Orfeo transformado a *lo divino*, es decir, convertido en Cristo. Calderón revistió teológicamente el mito de acuerdo con el espíritu y las exigencias del siglo XVII y estableció fuertes relaciones alegóricas y simbólicas entre los personajes del mito pagano y el auto cristiano. Señalaremos también los procedimientos de la divinización adoptados por Calderón comparando su versión con los poemas clásicos.

2. Orfeo, los rasgos característicos del personaje mítico

Hacia el siglo VI a. C. Orfeo, uno de los personajes mitológicos más ricos en leyendas y simbolismo, gozaba ya de una fama múltiple que tenía su origen en las más diversas tradiciones (Cabañas, 1948: 15). No obstante, a pesar de la evidente complejidad

¹ En cuanto a los mitos, los teóricos hablan de los temas de situaciones (Antígona y Creonte, por ejemplo) y de los temas de héroes (Prometeo y Ulises, entre otros).

del mito de Orfeo, es posible dentro de la mitología griega distinguir claramente tres episodios importantes, protagonizados por el héroe: la expedición de los Argonautas, el descenso al mundo de los muertos en búsqueda de su mujer y la muerte por descuartizamiento a manos de las mujeres tracias. No debemos olvidar, además, que se considera a Orfeo fundador de la doctrina órfica. Su función mítica, por consiguiente, se corresponde con la de músico, amante y sacerdote. Podríamos concluir que Orfeo representa la figura del poeta-músico, portador de civilización. Estos tres aspectos se relacionan con tres temas que están presentes en todas las variantes del mito: arte, amor y muerte.

A lo largo de diferentes períodos históricos y artísticos iban añadiéndose a la imagen órfica tradicional varios contenidos simbólicos y significados alegóricos, originándose todos en las características fundamentales que se pueden encontrar ya en la Antigüedad clásica. Se forman los siguientes conceptos:

- Orfeo-cultivador: los animales olvidan el miedo y las leyes naturales; la armonía musical es el espejo de la armonía cósmica; esta imagen se identifica frecuentemente con la imagen de Cristo, pastor bueno
- el padre mítico de todos los poetas
- uno de los prototipos existenciales: su manera de vivir representa el modelo de *vita contemplativa*, mientras que su antagonista encarna la *vita activa*
- la aplicación a la iconografía de Cristo: con la palabra atrae a la gente
- se acentúa también la fuerza transformadora de su música o palabra
- es representado como rey David, salmista, que toca el arpa.

Algunos de estos conceptos aparecen también en la metamorfosis de Orfeo a *lo divino* de Calderón de la Barca, sobre todo los que se aproximan a la representación de Orfeo como Cristo, dando lugar así a la reelaboración del mito de acuerdo con las verdades teológicas.

3. Mito: características y significación

Los mitos, que se caracterizan por no tener autor y pertenecer a un grupo de personas unidas por una misma cultura, constituyen desde nuestra perspectiva uno de los aspectos más atractivos de la civilización antigua. Karabatea expone lo fundamental de la mitología clásica de la siguiente manera:

Los mitos desempeñan un papel fundamental en la vida y en las creencias de las comunidades helénicas. Se crean mitos para explicar los fenómenos naturales que influyen en la vida cotidiana del hombre y para narrar los acontecimientos históricos que marcan el desarrollo de su civilización (Karabatea, 1997: 152).

Por consiguiente, podríamos decir que el mito tanto en la civilización helénica como en la romana, puesto que los romanos eran los herederos directos contemporáneos de por su parte idealizada cultura griega, jugaba un doble rol. Por una parte constituían la religión (es decir, un sistema de creencias), por otra representaban el universo de ficción (un conjunto muy rico y variado de historias, episodios e incluso creaciones cíclicas, cuyos protagonistas eran dioses con su apariencia y carácter antropomorfos, héroes y gente mortal).

La palabra mito ya por sí sola significa palabra, fábula, historia, narración. El mundo real y el mundo mítico o, mejor dicho, el componente real, tangible y la faceta mítica

del universo existente no sólo coexistían, sino que se mezclaban y tejían una realidad, donde el hilo conductor era lo mítico y no lo real. Por consiguiente, los mitos no eran sólo la parte integral de la comunidad, sino también, desde el punto de vista diacrónico, su componente identificador.

La mitología clásica sigue conservando su actualidad. Es tan omnipresente que raras veces nos planteamos la pregunta cómo es posible que los héroes paganos hayan sobrevivido el desmoronamiento de la civilización clásica y el rechazo de los primeros escritores cristianos. Como es sabido, a lo largo del siglo III se levantó una fuerte polémica entre dos tendencias en cuanto a la postura hacia la literatura pagana: o bien incorporar los conocimientos de la tradición clásica impregnándolos del espíritu cristiano, o bien rechazar toda esa «idolatría», puesto que no tenía nada que ver con la salvación humana, y aceptar sólo lo que ayudaba a crecer en el sentido espiritual y moral. Acabó venciendo la postura moderada de «media áurea». A finales del s. IV Basilio el Grande² terminó la discusión a favor de la recepción de lo que merecía ser leído con su famosa frase: «Si sapis, sis apis!».³

Parece que era imposible impedir que la mitología clásica se introdujera en la Edad Media, aún más, «la mitología había marcado toda la cultura clásica hasta tal punto que el cristianismo tuvo que buscar una manera adecuada para incluirla en su horizonte cultural» (Germ, 2001: 9). Veamos algunas circunstancias que contribuyeron a la supervivencia de esta parte constitutiva de la civilización antigua:

1. La mitología en las décadas de los *últimos suspiros* del imperio romano se encontraba casi totalmente despojada de la extensión religiosa y como tal no constituía un verdadero peligro para la nueva religión *in crescendo*.
2. Según Germ (2001: 9) una de las características de la civilización griega reside en la traducción de los contenidos históricos, filosóficos y religiosos a la dimensión mitológica. Dicho de otra manera, a través del lenguaje mítico se podían expresar todas las experiencias, sentimientos, reflexiones, ideas y anhelos fundamentales pertenecientes al ser humano.
3. El origen, la existencia, las características y las hazañas del *panteón* griego constituían el objeto de la interpretación alegórica ya a partir de la época homérica.

4. Representación esquemática del argumento de Orfeo y Eurídice de Ovidio

Como ya se ha señalado, la versión literaria del mito órfico de Ovidio sirvió como fuente de inspiración a diferentes autores. El siguiente esquema de los motivos nos servirá a continuación para establecer referencias con la reelaboración barroca del mito, *El Divino Orfeo* de Calderón de la Barca.

² Padre de la Iglesia griega, obispo de Cesárea.

³ «Si eres sensato, sé como una abeja», o sea, tienes que actuar como una abeja que sabe buscar la miel pero también es capaz de evitar el veneno.

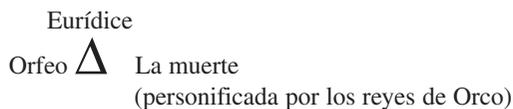
	número de versos
La contracción del matrimonio, el augurio fatídico	8
La muerte de Eurídice	2
El descenso al mundo de los muertos	5
La alocución a Plutón y Perséfone, el ruego argumentado, la mención de la fuerza del amor	15
El canto sobre el destino humano	8
La conmoción de todo Tártaro	8
La llegada de Eurídice	2
La condición dada de parte de los dioses	3
El regreso	3
El momento débil de Orfeo, la victoria de la fuerza divina sobre lo humano	2
La caída y la despedida	6
El luto, las tentativas de volver a entrar en el mundo de las sombras, la desesperación	14

Basándonos en el número de los versos dedicados a cada uno de los motivos podríamos concluir que en el centro del interés del poeta está situado el canto de Orfeo debajo de la tierra, los versos mediante las cuales el héroe trata de ablandar a los reyes del Orco. Se presenta el arte como artificio al servicio del amor en el sentido de *amor omnia vincit*, reflejado magistralmente en su discurso ante Plutón:

Causa de mi camino es mi esposa, en la cual, pisada,
 su veneno derramó una víbora y le arrebató sus crecientes años.
 Poder soportarlo quise y no negaré que lo he intentado:
 Me venció Amor. En la alísima orilla el dios este bien conocido es.
 Si lo es también aquí lo dudo, pero también aquí, aun así, auguro que lo es
 y si no es mentida la fama de tu antiguo rapto,
 a vosotros también os unió Amor. [...] (vv. 23–29)

El amor realmente vence todos los obstáculos, también a la muerte. A pesar de que Eurídice muere dos veces, al final, después de la muerte de Orfeo, los dos se reencuentran y el amor puede seguir existiendo en su plenitud más allá de este mundo. A pesar de que en toda la metamorfosis se siente la presencia del sufrimiento y la dimensión trágica de los destinos de la pareja mítica, la tragedia concluye en tonos optimistas.

Al nivel de las relaciones entre los protagonistas asistimos a la formación del triángulo:



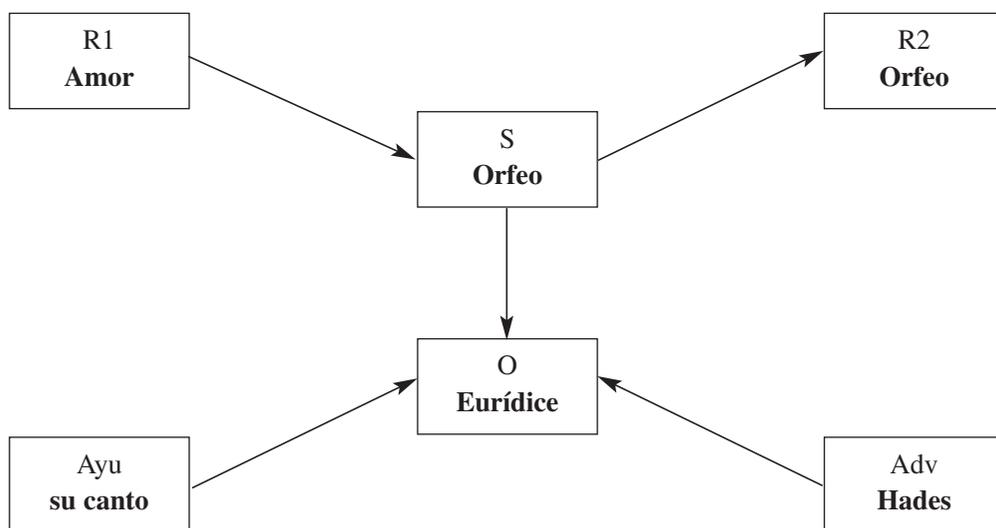
Orfeo es el que realmente ama, pero está atrapado en la impotencia de su condición humana. La muerte bajo el poder de los dioses es más fuerte. El hombre dentro del mundo mitológico puede ser rebelde, puede tratar de lograr lo inalcanzable, puede intrigar y hacer lo que le dejen sus fuerzas limitadas, pero sólo hasta el punto final que pertenece siempre a los dioses que son verdaderos gobernadores que definen y determinan el des-

tino humano, del que el hombre no puede escapar. Tampoco es capaz de evitarlo. En esta incapacidad reside todo lo trágico del protagonista.

Aunque las *Metamorfosis* es un poema narrativo, se puede establecer cierta relación con la tragedia, en cuanto a la presencia de la dimensión trágica del protagonista. Hay otra característica común, el estilo de la narración es muy denso, los acontecimientos se siguen el uno al otro con mucha rapidez, en cierto sentido se trata de un desfile de las «imágenes ilusorias», como afirma Rosati (1983), por eso consideramos que el mito representado en esta versión ya por su estructura interior es bastante adecuado para las adaptaciones dramáticas que empiezan a aparecer con el Renacimiento.

5. Los motivos fundamentales en Ovidio y Virgilio

Al tratar de establecer los motivos básicos o así llamadas *invariantes* de las reelaboraciones clásicas del mito de Orfeo seguiremos el modelo actancial, propuesto por Anne Ubersfeld (2002). El modelo lo podríamos resumir de la siguiente manera: «El remitente (R1) quiere que el sujeto (S) desee / busque el objeto (O) en provecho del receptor (R2). Se establece también la pareja oponente: ayudante (ayu) – adversario (adv)» (Ubersfeld, 2002: 66).



Como ya se ha dicho, el tono fundamental de la metamorfosis es trágico. Para alcanzar el objeto de su deseo el sujeto tiene que vencer la muerte. Se trata de un reto de realización posible desde la perspectiva del héroe que mediante el poder divino de su palabra es capaz de animar lo inanimado. Sin embargo, el componente trágico de Orfeo está basado justamente en su doble naturaleza divina-humana. Lo divino dentro (sus capacidades) y fuera de él (Amor / Eros, el remitente, superior a la voluntad del sujeto) le ayudan a acceder a un *más allá de la vida*, pero por su temor y deseo (*timor perdendi atque videndi*), lo humano es lo que prevalece. La impotencia de Orfeo-hombre se nos revela a dos niveles: en la relación Orfeo-Amor:

Poder soportarlo quise y no negaré que lo he intentado:
me venció Amor [...] (vv. 25–26)

y en la relación Orfeo-lo humano en Orfeo (miedo):

y no mucho distaban de la margen de la suprema tierra.
Aquí, que no abandonara ella temiendo y ávido de verla,
giró el amante sus ojos, y en seguida ella se volvió a bajar de nuevo (vv. 55–57)

Cuando Orfeo vuelve la cabeza para mirar a Eurídice, contraviniendo así las órdenes recibidas de los dioses infernales, el amor se ha aliado con el miedo. Éste y la desconfianza originan la pérdida o, mejor dicho, la nueva desgracia órfica.

Es bien sabido que el fundamento de la tragedia heroica es lo trágico. Aquí se nos plantea la pregunta si este elemento constitutivo existiría ya en la epopeya, un género bastante o, en algunos casos, completamente apoyado en el mito. Si la respuesta es positiva, entonces a nivel temático entre la epopeya y la tragedia no existe una cesura tan profunda como propuso la historia literaria tradicional (Vreček, 1994: 11). Aristóteles en su *Poética* afirma que el principio y en cierta medida el alma de la tragedia es el mito (1450 b).

En cuanto a Virgilio, podríamos aplicar el esquema ya utilizado para representar los motivos de las *Metamorfosis* y constatar que en cuanto a los elementos invariables no hay diferencia entre las versiones ovidiana y virgiliana. A continuación aplicaremos los elementos invariables clásicos a *El Divino Orfeo* de Calderón de la Barca para constatar si en la pervivencia del mito en el Barroco se ha producido algún cambio.

6. La representación esquemática del argumento de Orfeo y Eurídice de Virgilio

	número de versos
La alocución de Proteo, la razón de la desgracia	4
La muerte de Eurídice, se introduce explícitamente la culpa de Aristeo	3
El luto de Orfeo por su esposa	4
La tristeza de Orfeo	3
La bajada «ad inferos»	4
La conmoción, las reacciones de todo el Tártaro a causa del canto de Orfeo	14
El intento del ascenso de la pareja	4
El momento débil	3
Las últimas palabras de Eurídice	5
La caída de Eurídice, su despedida	3
El intento de Orfeo de volver a entrar en el mundo de las almas	2
El destino de Orfeo, su luto	16
La muerte de Orfeo	8

El episodio de Orfeo en el libro IV de las *Geórgicas* forma parte del oráculo pronunciado por Proteo, al que Aristeo,⁴ personaje hasta aquel entonces inexistente en la litera-

tura romana, pide el consejo para resolver las dificultades en las que se halla situado: «Hemos venido aquí a buscar el oráculo para nuestra hacienda en ruinas» (v. 449).⁵

Tampoco aparecía la figura del pastor Aristeo en las primitivas tradiciones helénicas relativas al mito de Orfeo. Surge por primera vez en las *Geórgicas* de Virgilio:

Illa quidem, dum te fugeret per flumina praeceps,
immanem ante pedes hydrum moritura puella
servantem ripas alta non vidit in herba. (vv. 457–459)⁶

Virgilio con esta intervención amplió la trama del mito y según Cabañas (1947: 24) esta versión es la que más influye en la literatura española. Cabañas (1947: 25) afirma que «la influencia de la *IV Geórgica* de Virgilio es indiscutiblemente superior como fuente literaria, en su original y en sus traducciones, a las *Metamorfosis* de Ovidio» con respecto al mito de Orfeo. Ovidio recogió una versión más antigua según la cual Eurídice murió por la mordedura de un áspid al dar un paseo acompañada por las ninfas:

[...] Pues por las hierbas, mientras
la nueva novia, cortejada por la multitud de las náyades, deambula,
muere al recibir en el tobillo el diente de una serpiente. (vv. 8–10)

Debemos señalar que Virgilio juega considerablemente con el mito, introduciendo elementos nuevos. Las novedades en el mito virgiliano son la aparición de Aristeo, como ya hemos constatado, los motivos de la huida de la mujer, la picadura de serpiente que provoca la muerte al lado del río, la prueba impuesta por los dioses al héroe, la mirada hacia atrás y el fracaso del héroe con un trágico final, ya que los primeros testimonios literarios griegos del mito nos sugieren que Orfeo recuperó el alma de su esposa. Atendiendo a los testimonios griegos anteriores a Virgilio encontramos sólo cuatro motivos:

- entrada de Orfeo en el Hades con el propósito de rescatar a su esposa
- persuasión de los dioses mediante su arte (palabra, música, canto)
- recuperación de la mujer
- muerte de Orfeo.

La versión del mito clásico que leemos en las *Metamorfosis* de Ovidio sigue más o menos el esquema propuesto por Virgilio,⁷ aunque encontramos algunas variaciones, como las siguientes:

⁴ Virgilio introdujo Aristeo para enlazar el mito órfico con la temática del libro IV de *Geórgicas*, dedicado a la apicultura y, en este caso, al mito de Aristeo y la regeneración de las abejas a partir de la carne putrefacta de res.

⁵ En latín: «Venimus hinc lassis quaesitum oracula verbis». En el libro IV de las *Geórgicas* se narra la leyenda de Aristeo, quien al perder sus abejas pidió remedio a su madre, una ninfa marina, Cirene. Ésta le aconseja consultar al divino Proteo, el cual le revela que Aristeo ha causado, sin saberlo, la muerte de Eurídice.

⁶ «Y es que ésta, mientras huía de ti atolondradamente a lo largo del río, no vio ante sus pies, destinada a morir como estaba, una descomunal culebra de agua, alojada en la ribera, entre la hierba alta.» La traducción está hecha en prosa por Bartolomé Segura Ramos en Virgilio Marón, P. (2004), *Bucólicas, Geórgicas*.

⁷ Virgilio escribió las *Geórgicas* entre los años 36 y 29 a. C., mientras que las *Metamorfosis* son posteriores en cuanto a la fecha de la publicación (aproximadamente entre los años 2 y 8 d. C). Las hemos tratado primeras porque se trata de una adaptación del mito más conocida, aunque algunos, por ejemplo Cabañas, consideran que tiene menos influencia en las versiones españolas.

- la situación inicial: la boda de Orfeo y Eurídice con el augurio fatídico
- la ausencia del personaje Aristeo
- el reencuentro final de los amantes en el mundo de los muertos:

Su sombra alcanza las tierras, y esos lugares que había visto antes,
 todos reconoce, y buscando por los sembrados de los piadosos
 encuentra a Eurídice y entre sus deseosos brazos la estrecha.
 Aquí ya pasean, conjuntados sus pasos, ambos,
 ora a la que le precede él sigue, ora va delante anticipado,
 y a la Eurídice suya, ya en seguro, se vuelve para mirarla Orfeo. (vv. 61–65)

7. Los aspectos temáticos del mito de Orfeo

Algunos aspectos temáticos figuran como constantes en las diferentes reelaboraciones del mito órfico. Pablo Cabañas (1948: 39 y ss.) propone los siguientes:

7.1. El tema de la fidelidad

Es interesante observar que estas constantes en diferentes obras se manifiestan y expresan de diferentes maneras y a diferentes niveles. En cuanto a la fidelidad amorosa de Orfeo podemos constatar que desde que Orfeo conoce a Eurídice nada ni nadie le pueden apartar de su amor, ni siquiera la misma muerte. Baja a los infiernos para recuperar a su amada superando con este hecho su naturaleza y la condición humana (a sí mismo) e igualándose a los dioses (superándolos), ya que es imposible para la gente viva cruzar el límite entre el mundo de los vivos y el mundo del «más allá de la vida». La fidelidad, basada en el amor que siente hacia su esposa, supera la muerte de los dos. En la versión virgiliana y ovidiana Orfeo rechaza a las mujeres tracias y Virgilio concluye *la elegía de Orfeo* cantando:

Tum quoque marmorea caput e cervice revulsum
 gurgite cum medio portans Oeagrius Hebrus
 volveret, Eurydicen vox ipsa et frigida lingua,
 a miseram Eurydicen! Anima fugiente vocabat:
 Eurydicen toto referebant flumine ripae. (vv. 522–527)⁸

A pesar del final trágico desde la perspectiva humana, basada en la percepción y conceptos del mundo de los vivos, el amor junto con la fidelidad triunfa sobre la muerte, en Ovidio concretizándose en el reencuentro después de la muerte de los dos: «Encuentra a Eurídice y entre sus deseosos brazos la estrecha» (v. 63).

Orfeo lo hace todo por el amor, para el amor y con el amor. Debemos mencionar también el hecho de que, cuando el Orfeo de Calderón entra en la barca de Aqueronte, el personaje alegórico que le acompaña en su tránsito, es el Amor que anima a Orfeo diciendo:

⁸ La traducción del fragmento: «Incluso entonces, cuando el Hebro eagrio llevaba dando vueltas en mitad de la corriente la cabeza arrancada a su cuello de mármol, la propia voz y la lengua fría gritaban “Eurídice”; “ay, desgraciada Eurídice”, gritaba él, escapándose el alma. “Eurídice”, repetían las riberas a lo largo de todo el río.»

Sígueme que yo gobierno
tus pasos y el lago Averno
los dos hemos de pasar
del Leteo hasta tocar
en las puertas del infierno. (vv. 1159–1163)

Por lo dicho parece que el mito de Orfeo puede ser calificado como el mito del amor eterno.⁹

7.2. El tema de la curiosidad

Según Cabañas (1948: 63), el tema de la curiosidad tiene en el mito de Orfeo una importancia decisiva. No obstante, pensamos que la expresión usada es poco adecuada e inaplicable a la situación órfica. Orfeo pierde a su mujer pero no porque lo impeliera la curiosidad (deseo de saber o conocer algo o interés por averiguar algo que no debiera importarle), sino porque del duelo entre los principios humanos y divinos el protagonista no puede salir vencedor de los primeros. Se lo impide el elemento humano de su carácter; se encuentra vencido por el miedo. La vuelta atrás estuvo predestinada. Partiendo del punto de vista de la cultura clásica y su percepción de la constitución del mundo, el momento clave del mito no es la segunda pérdida de la mujer amada sino la confrontación entre lo divino y lo humano. El protagonista siente su destino trágico mediante la sensación de su propia debilidad y mortalidad. Trata de luchar contra el destino, lucha en la que debe perder irremediablemente a causa de su propio hecho, ya que los personajes de las tragedias «según las acciones son felices o lo contrario» (Aristóteles, 1450 a).

7.3. El tema de la desgracia

Orfeo lleva consigo mismo la desgracia desde su nacimiento (Cabañas, 1948: 76) pero, a pesar de este estado constante, hay tres momentos en los cuales la desgracia es más extrema:

- cuando pierde a Eurídice, mordida por la serpiente; el dolor proviene de fuera, el cantante no se siente culpable y percibe la pérdida como un rapto injusto: «en la cual [...] su veneno derramó una víbora y le arrebató sus crecientes años» (*Metamorfosis* vv. 23–24)
- cuando pierde a Eurídice por segunda vez y ésta tiene que regresar al reino del espanto; esta desgracia lo acompaña hasta el final de la vida. El dolor tiene origen en él mismo, no se puede librar de la sensación de la culpa al ser su hecho el motivo de la caída
- su propia muerte; sin embargo, ésta última puede ser entendida también como su salvación, el sufrimiento final para poder alcanzar la reunión eterna con Eurídice.

La desgracia tiene el doble efecto en cuanto a su cualidad de cantante y músico. La acentúa, subraya, excita y engrandece, hasta el punto de enternecer a furias y dioses infernales y paralizar las penas de los habitantes-sombras del reino del espanto, o tiene el impacto contrario: la debilita, ofusca, enajena y paraliza.

⁹ Nótese la observación de Pablo Cabañas (1948: 40): «La firmeza amorosa de Orfeo y Eurídice era tan característica que llegó a ser comparada con la de los amantes mitológicos más populares, en plano de igualdad y aun de superación: Leandro y Hero, Ariadna y Teseo, Píramo y Tisbe, etc.»

7.4. El tema de la seducción por la música

Orfeo es un héroe lírico. El arma que le inmortaliza es la armonía. A lo largo de su vida Orfeo actúa apoyándose continuamente en esta cualidad. Seduce a la ninfa Eurídice, seduce a los inclementes dioses infernales, a las furias, Tántalo, Sísifo, Cerbero y Carón, a la naturaleza inanimada, que pierde, atraída por la música, la característica esencial de su existencia, su eterno estatismo. Sólo cuando Orfeo es dominado por la desgracia, la inquietud o la duda, su armonía destruye su poder de atracción.

8. *El Divino Orfeo*, versión de 1634

En consonancia con el espíritu de la época y con los rasgos característicos del subgénero teatral que estamos tratando, Calderón de la Barca tomó el esqueleto temático del mito clásico, transmitido desde la Antigüedad, sobre todo mediante las versiones literarias, no dramáticas, de Virgilio y Ovidio y lo revistió al nivel alegórico y simbólico del mensaje cristiano. La interpretación alegórica de la Escritura era algo muy frecuente en la España del siglo XVII. Los mitos clásicos se consideraban a veces como manifestaciones imperfectas de la doctrina cristiana.

El modelo actancial del auto sacramental a primera vista no se difiere de los modelos de los antecedentes clásicos. Podríamos citar el mismo resumen que hemos utilizado para esbozar la trama de Orfeo ovidiano. El remitente (R1) quiere que el sujeto (S) desee / busque el objeto (O) en provecho del receptor (R2). Se establece también la pareja opovente: ayudante (ayu) – adversario (adv) (Übersfeld, 2002: 66).

Sin embargo, parece necesario acentuar el hecho ya mencionado de que se trate de la primera impresión. El esquema exterior sigue siendo el mismo, mientras que detrás de esta apariencia descubrimos los caracteres más o menos profundamente cristianizados o revestidos de los valores éticos y doctrinales del catolicismo. Se observan las siguientes transformaciones al nivel de los personajes:

- Orfeo → Cristo (su canto atrae a la gente, con su bajada, que se puede interpretar
- como la muerte en la cruz, la redime)
- Eurídice → la humanidad, propensa a pecar, la naturaleza débil
- Aristeo → «el príncipe de las tinieblas», la serpiente, el seductor, el mal encarnado, la muerte espiritual.

Calderón conservó la trama y los protagonistas principales continúan siendo los mismos. Siguió el modelo virgiliano, utilizando el personaje de Aristeo, que encuadra bastante bien en el esquema de la fábula divinizada, ya que como prototipo del mal encarna la fuerza seductora que este mal posee sobre el género humano. A lo mejor en este personaje se refleja la obsesión de la época por el dualismo y su tendencia a subrayar contrastes, puesto que Aristeo es antagonista de Orfeo. A los personajes estandarizados les añadió dos personajes alegóricos, el Amor y la Gracia.

Aparece otro personaje interesante, Albedrío, en el cual se puede observar el influjo directo del neoescolasticismo de los jesuitas, el concepto de libertad humana frente a toda predestinación (García López, 1992: 362). Eurídice de Calderón no está predestinada para elegir la muerte. A la hora de acercarse al árbol vacila. La decisión tomada es el fruto de su voluntad.

En cuanto al papel de Eurídice cabe advertir que Calderón le concedió más importancia, tanto al nivel representativo, poniéndola en el escenario, como al nivel significa-

tivo. Aún teniendo en cuenta que en Virgilio y Ovidio no se trata de una obra dramática, hay que señalar que en los poemas clásicos sólo aparece, o bien indirectamente no pronunciando ni una sola palabra (*Geórgicas*), o bien indirecta-directamente emitiendo una frase (Metamorfosis), mientras que en Calderón se independiza obteniendo un papel pleno con las partes dialogadas y monologadas correspondientes. No cabe la menor duda de que el protagonista de las versiones virgiliana y ovidiana sea Orfeo. En el centro del interés del autor¹⁰ se encuentra su desgracia, su dolor, su fuerza seductora de atraer, su atrevimiento de «vencer la muerte», su hecho pernicioso y, al final, su muerte. En suma, su destino del que forma parte también Eurídice. Estamos de acuerdo que su amor ha llegado a ser el prototipo de un amor fiel y eterno, pero se acentúa sobre todo su percepción, su perspectiva y su contribución a este amor. Calderón aquí mediante la connotación simbólica que le concede a Eurídice cambia la relación entre los amantes y, en cierto sentido, los iguala.

Como hemos dicho, Calderón diviniza o cristianiza el clásico mito de Orfeo. Tratemos de analizar los procedimientos que aplicó al reescribir el tema *a lo divino* y descubrir los elementos paganos de la obra que quedaron intactos a pesar o después del revestimiento.

9. Las constantes temáticas

9.1. La seducción por la música

En lo que se refiere a los temas constantes en el mito de Orfeo observamos que todos siguen presentes también en el auto de Calderón, sin embargo, obtienen otra dimensión y significado simbólico.

Uno de los rasgos órficos fundamentales es la fuerza atractiva y el poder seductor de su palabra. Ya hemos dicho que la mayoría de los testimonios antiguos coincide en resaltar el carácter fascinante de la voz y la lira de Orfeo. Calderón aprovecha este tema llenándolo del contenido cristiano. Además, a través de este poder seductor, diviniza a Orfeo igualándolo a Jesús. En nuestra opinión este procedimiento fue el más fuerte y, al mismo tiempo, si tenemos en cuenta el carácter catequístico de la obra, también el más comprensivo para el pueblo.

En las palabras de Orfeo se siente el eco de las palabras bíblicas. Si comparamos el fragmento del Génesis con el comienzo del auto sacramental, comprobamos que la palabra de Orfeo ha traspasado los límites de la mera atracción y obtenido el poder creativo. La voz de Orfeo se convierte en la voz del Creador. La palabra de Orfeo calderoniano crea (vv. 79–80: «sonó la voz soberana / et omne factum est ita»), atrae (vv. 73–74: «la dulzura de este canto / tiene virtud atractiva») y seduce.

Pues mi voz en el principio
el cielo y la tierra cría,
después del cielo y la tierra
hágase la luz del día. (vv. 29–32)

¹⁰ No es nuestra intención abrir aquí la discusión sobre las posibles razones, no obstante podríamos hacer algunas conjeturas: sería porque el papel del hombre en el mundo real cotidiano de la sociedad clásica fue mucho más importante que el de la mujer o porque el amor con Eurídice fue un elemento añadido posteriormente al esquema originario del mito.

Háganse dos luminarias
que eternamente encendidas,
una presida a la aurora
y otra a la noche presida. (vv. 55–58)

Las aguas produzcan peces
que siempre su centro vivan
y crucen el viento aves
con música y armonía. (vv. 63–66)

La naturaleza humana
se forme a mi imagen misma. (vv. 75–76)

Las palabras y sus creaciones quedan subrayadas por los versos pertenecientes a Aristeo y Amor, que Calderón enlaza con el canto de Orfeo:

Aristeo:
¿Pero qué voz es esta
que grandes maravillas manifiesta? (vv. 33–34)
¿Qué resplandores tan bellos
las estrellas iluminan?
¿De quién esa luz se causa,
de su voz o de mi vista? (vv. 39–42)

Todo se causa a su voz,
sólo con que ella lo diga. (vv. 47–48)

Sonó la voz soberana
et omne factum est ita. (vv. 81–82)

Amor:
Gran imperio es el que tiene
la majestad de este fiat. (vv. 81–82)

Al mismo tiempo Calderón aplica unos motivos que ya encontramos en las versiones clásicas. Orfeo con su canto, por ejemplo, vence a Aqueronte también en el auto:

Vencido me ha tu canto...
Ven, que quiero pasarte. (vv. 1220, 1225)

De la misma manera sigue teniendo la influencia sobre todo lo vivo y muerto en la naturaleza, dado que Eurídice pronuncia los siguientes versos:

La voz de mi esposo oí
de cuya dulce armonía
la luna rayos esparce,
el sol resplandores brilla,
la tierra produce flores,
pájaros el viento giran,

peces las espumas cortan,
los animales animan
y todos porque la escuchan
se mueven y vivifican. (vv. 113–122)

9.2. La intervención de los agüeros

Cabañas (1948: 54) afirma que la literatura española muestra, en sus diversos géneros literarios «una indudable propensión a la utilización poética de una superstición que toca a lo maravilloso; la de los agüeros». Añade que «cuando se españoliza un tema, una leyenda, un mito y en la tradicional versión primitiva aparecían agüeros o presagios que intervenían, como fuerzas sobrenaturales, en el destino de los héroes, la literatura española acepta este aspecto plenamente aún ampliando y poetizándolo.»

Mientras que el presentimiento de la desgracia no está presente en la versión virgiliana, en el texto ovidiano los versos que anuncian la mala suerte de los novios abren la metamorfosis de Orfeo y Eurídice:

De ahí por el inmenso éter, velado de su atuendo de azafrán,
se aleja, y a las orillas de los cícones Himeneo
tiende, y no en vano por la voz de Orfeo es invocado.
Asistió él, ciertamente, pero ni solemnes palabras,
ni alegre rostro, ni feliz aportó su augurio;
la antorcha también, que sostenía, hasta ella era estridente de lacrimoso humo,
y no halló en sus movimientos fuegos ningunos.
El resultado, más grave que su auspicio. (vv. 1–8)

Según Cabañas (1948: 61), en el teatro español del siglo XVII se conserva un resto de los antiguos presentimientos, presagios y agüeros y forma parte integrante de las adaptaciones del tema órfico. También Calderón se sirve de este tema, aunque cambia la estructura del texto y no lo pone al principio. El presagio se halla situado dentro de la advertencia pronunciada por Amor, preocupado por Eurídice, antes de la pérdida de ésta. Explícitamente se hace mención de las serpientes:

[...] la tierra que pisa
de ponzoñosas serpientes
poblada está y ser podría
que alguna disimulada
entre hermosas clavellinas
su cándido pie mordiese. (vv. 234–239)

Su preocupación por Eurídice la expresa *in verbis* también el segundo personaje alegórico, Gracia, diciendo:

¿No ves que la más hermosa
manzana tiene podridas
las entrañas? (vv. 257–259)

Calderón se sirvió de la fuerte simbología cristiana. En su texto resuenan muchas referencias bíblicas, la serpiente, que utilizó ya Virgilio y que con el cristianismo fue recar-

gada de otra connotación simbólica, aún más negativa, ya que se convirtió en el símbolo de la tentación y seducción, que causó la expulsión del paraíso:

El serpiente era el más astuto de todos los animales del campo que el Señor Dios había hecho. [...] Y la mujer respondió: «La serpiente me engañó y comí.» El señor Dios dijo a la serpiente: «Por haber hecho esto, maldita seas entre todos los ganados y entre todas las bestias del campo.» (Gén 3: 1, 13–14)

La serpiente aparece al nivel verbal, pero también personificada por Aristeo, el seductor de Eurídice y, más tarde, en el texto explícitamente caracterizado como el símbolo de todo lo malo (*el príncipe de las tinieblas*):

La escondida serpiente,
Eurídice, soy yo,
que entre las hojas verdes
soy el áspid [...] (vv. 980–983)

En el texto aparece otra reminiscencia bíblica: la manzana o el fruto, el símbolo del pecado originario:

El Señor Dios dio al hombre al hombre este mandamiento: «Puedes comer de todos los árboles del jardín; pero del árbol de la ciencia del bien y del mal no comerás, porque el día en que comas, ciertamente morirás.» (Gén 2, 16–17)

Además, es muy significativo que los personajes que pronuncian estas palabras sean precisamente Amor y Gracia, dos atributos perdidos por los que cometan pecados (vv. 1007, 1010, 1030): «[...] la gracia me deja [...] el cielo para mi se oscurece [...] Sin la gracia no hay camino que acierte [...]», a los cuales en su revestimiento cristiano simboliza Eurídice.

A este nivel se puede establecer la comparación de la escena bíblica de la expulsión del paraíso de Eva y Adán por el pecado cometido y la caída – muerte de Eurídice, ya que el pecado teológicamente es igualado a la muerte a la vida en Cristo, en nuestro caso a la vida con Orfeo–Cristo (vv. 1047–1050), la muerte espiritual: «Perdí, perdí la Gracia, / dióme el áspid la muerte, / que si es morir perderla, / mortal que peca muere.» y vv. 1267–1270: «Plutón me nombro, en cuyo nombre leo / ser absoluto dueño del Leteo. / Hablen testigos ciertos / que construyen Plutón Dios de los muertos.», lo que corresponde perfectamente a nuestro modelo pagano, donde Eurídice para Orfeo está muerta.

Aquí cabe llamar la atención sobre el hecho de que en el siglo XVII en España, gracias a las ideas de la Contrarreforma, la noción cristiana del pecado original esté muy presente. »La Naturaleza es mala y el mundo un conjunto de falsas apariencias« (García López, 1992: 261).

9.3. El tema de la fidelidad

El amor junto con la fidelidad triunfa sobre la muerte ya en las versiones clásicas y continúa estando presente también en Calderón. Se relaciona con el amor:

¿Amor, en qué me has puesto?
Sólo el Amor pudo obligarme a esto. (vv. 1230–1231)

De acuerdo con todo lo dicho anteriormente, los dos conceptos, la fidelidad y el amor, dentro de la alegoría obtienen el contenido teológico cristiano.

9.4. El tema de la curiosidad

Ya hemos expresado nuestra opinión sobre lo poco adecuado que es este término. Aquí llama nuestra atención otro fenómeno. El tema del miedo y la desconfianza de Orfeo han desaparecido. Un hecho bastante lógico si tenemos en cuenta que debería aparecer dentro del auto sacramental, es decir en un revestimiento cristiano del mito. Aquí Orfeo es Dios, no hay reyes del infierno que le impongan las condiciones, no debe temer a nadie y es él quien manda. Eurídice (la humanidad) está salvada y redimida y el espectáculo desemboca en la apoteosis final de la Eucaristía.

9.5. El tema de la desgracia

El tema de la desgracia es otro tema que desvanece por ser profundamente disonante con el contexto en el que debería incluirse. El tono entero del auto parece ser optimista, aunque se presente la tragedia que va a ocurrir. Lo trágico se ve sustituido por el concepto cristiano de la vida pecadora redimida por Orfeo-Cristo.

10. La alegoría

Basándonos en lo dicho hasta ahora, podemos establecer la alegoría en los siguientes puntos:

- 1) La seducción armónica de Orfeo, poder atractivo de su voz y dulzura de su música, la palabra como instrumento de seducción. → Creación armónica del mundo, perfección absoluta de la obra Divina, la palabra como instrumento de creación y perfeccionamiento.¹¹
- 2) El áspid muerde a Eurídice. → La serpiente, símbolo del pecado, origina la muerte espiritual, la pérdida de la gracia, el pecado.
- 3) Orfeo tocando la lira y cantando baja a los infiernos y llega a ablandar a los reyes del Orco. → La apoteosis de Orfeo. Dios hecho hombre toma la cruz, muere en ella, redime a toda la humanidad que sale del pecado.

En cuanto al procedimiento de la transformación alegórica de Orfeo en Cristo cabe mencionar que Cabañas (1948: 154) cita cómo Clemente Alejandrino acomoda a Cristo en la cruz la fábula de Orfeo:

aquel que con la armonía de su lira atraía los montes, arrancaba los árboles, suspendía las fieras, y todo lo atraía a sí. El verdadero Orfeo es aquel Señor que, teniendo estirados sus sagrados miembros en la lira de la Cruz, con aquellas clavijas de los duros clavos, hizo tan dulce y suave armonía, que atrajo a sí todas las cosas.

Aquí corresponde citar los versos donde Calderón explícitamente establece el paralelismo entre el instrumento musical y la cruz:

¹¹ Es interesante observar que Orfeo en el auto sacramental se divinice mediante su canto, a través de lo cual se hizo héroe en el mito pagano. Acordémonos de que su heroísmo está ligado a sus capacidades artísticas, o sea, procede del poder de su canto, por lo cual formó parte de la tripulación de Argo.

El instrumento que ves
que al abismo ha de dar luz
por aquesta parte es Cruz
y ataúd por esta es,
y el instrumento es después,
porque la Cruz y ataúd
tienen tan alta virtud
que su música amorosa
podrá librar a tu esposa
de prisión y esclavitud. (vv. 1134–1144)

Con la ayuda de la lira Orfeo clásico pagano (casi) vence la muerte y resucita a Eurídice. La lira de Cristo es la cruz, su muerte, a través de la cual vence la muerte (espiritual y carnal) y resucita la humanidad. Se sirve del instrumento para sacar la naturaleza humana del pecado.

Calderón aplica el procedimiento alegórico no sólo a los personajes—frecuentemente encarnación de conceptos abstractos—sino al sentido de cada escena e incluso a toda la obra.

Como puede verse, Calderón a través del protagonista Orfeo alude a la imagen de Cristo a diferentes niveles. Se sirvió de varios atributos órficos tradicionales concediéndoles valor cristiano. La divinización de Orfeo se establece mediante:

- las palabras del mismo Orfeo y de otros personajes (las palabras pueden ser alusiones a la *Biblia* o citas *verbis expressis*)

Eurídice:
El *Verbo divino*¹² eres,
que quien dice Verbo explica
voz y si tu voz sonora
obra *tantas maravillas*,
y el Verbo y la voz se entienden
en una sentencia misma,
bien digo que ha sido *el Verbo*
quien *todas las cosas cría*. (vv. 146–154)

Orfeo:
Abrid las puertas, abrid
las aldabas de diamante
a *vuestro Señor* que viene
hoy a *visitar la cárcel*. (vv. 1137–1340)

Orfeo:
Del vestido de la culpa
ven esposa a desnudarte [...]
Pues para que no te pierdas
de vista y siempre delante
me traigas, mirando siempre
las señas de mi semblante,

¹² El uso de la negrita es mío.

*debajo del pan y vino,
en la Hostia y en el Cáliz
han de quedarse contigo
juntos mi cuerpo y mi sangre.* (vv. 1395–1406)

- los hechos de Orfeo (creación, armonización del universo, bajada, resucitación de Eurídice)
- los atributos de Orfeo (canto, disposición a sacrificarse)
- los objetos (lira o arpa = cruz = ataúd; barco = nave de la Iglesia = la nave de la vida)
- la mención de los autores cristianos que se hace para dar fundamento teológico a las palabras de Orfeo (Crisóstomo, Agustín, Ambrosio, Genebrardo, Nacianceno, Jerónimo, David Saúl, San Isidoro; se menciona también el *Libro de los Reyes*)
- la mención de la simbología cristiana (serafines, ángeles, querubenes, hostia, cáliz, Señor, Verbo divino, Cruz, serpiente, *siete gargantas que son las siete bocas del pecado*).

Aquí quisiéramos llamar la atención sobre una dimensión más de Orfeo divinizado: la mortal, la humana. Para asemejarlo aún más a Jesús, Calderón expone también esta componente de la naturaleza divina:

Mortal soy, pues soy humano. (v. 1216)

Con divinidad unido.

Unido a la humanidad. (vv. 1351, 1353)

11. El porqué de la fascinación por el mito órfico

Las razones que han originado tantas reproducciones del mito de Orfeo, que se ha convertido en una constante en la expresión artística, en la literatura barroca española son variadas y bastante heterogéneas. Por ejemplo, la cultura latina sigue siendo admirada,¹³ el asunto tiene en sí una propensión evidente a la alegoría,¹⁴ la popularidad tradicional del mito de Orfeo.

En cuanto a Calderón, tenemos que mencionar que utilizó el tema mitológico en sus comedias y autos de forma insistente por dos razones fundamentales. La primera, porque era un tema muy apropiado «al tratamiento estético del teatro de espectáculo, por el que el autor dramático dedicaba su esfuerzo para satisfacer un tipo de teatro palaciego que le era frecuentemente demandado»; la segunda, porque la mitología, debido a su tradición alegórica medieval, «le servía de cauce para sus fabulaciones eucarísticas» (Rull Fernández, 2003: 78). Además, en el Barroco, como también antes en el Renacimiento, la mitología era todavía un hecho relevante. Adquirió incluso un sentido vitalista, ya que algunos mitos se asimilaron a las preocupaciones humanas, sociales y políticas de entonces.¹⁵ Rull Fernán-

¹³ No obstante, hay que añadir que se abandonan sus principios estéticos, como armonía y sencillez, entre otros. El arte barroco sobre todo no olvida los recursos estilísticos y temas clásicos.

¹⁴ Ya hemos visto las posibilidades de ampliación alegórica que ofrecen los personajes, los temas y motivos de este mito.

¹⁵ La recuperación de la mitología grecolatina en el Renacimiento se asocia ahora al deseo de evasión propio de la mentalidad barroca.

dez (2003: 78) señala que los temas mitológicos dentro y fuera de España eran especialmente aptos para la representación escénica.

12. Conclusión

Uno de los mitos más recurrentes a lo largo de toda la historia es el mito de Orfeo. Las razones que han originado tantas reproducciones, que se ha convertido en una constante de la expresión artística, son variadas y bastante heterogéneas: la admiración incesable por la cultura latina, una propensión evidente del asunto a la alegoría y la popularidad tradicional del mito de Orfeo.

El divino Orfeo de Calderón de la Barca, versión de 1634, es una de las innumerables reelaboraciones del mito órfico que se hicieron a lo largo de diferentes épocas históricas. Este auto sacramental, la obra en honor de la Eucaristía, está hecho a base de las versiones latinas de Virgilio y Ovidio constituyendo a la vez el revestimiento del mito *a lo divino*. Se trata de la adaptación barroca, compuesta por el autor que llevó este subgénero dramático a su estado más perfecto y complejo (Arellano, 2003: 123) en la época cuando la mitología, como también antes en el Renacimiento, era un hecho relevante. Para divinizar el tema pagano que abre y presenta algunas cuestiones universales como por ejemplo, el amor, la fidelidad, el destino humano frente a los dioses, Calderón aplicó varios procedimientos, entre los cuales destaca la alegorización, ya que la interpretación alegórica de la *Biblia* era algo muy frecuente en la España del siglo XVII y los mitos clásicos se consideraban a veces como manifestaciones imperfectas de la doctrina cristiana (Wilson, 1974: 2001). La divinización de Orfeo se establece mediante las palabras del mismo Orfeo y de otros personajes, los hechos de Orfeo, los atributos de Orfeo, los objetos, la mención de los autores cristianos y la simbología cristiana.

En el auto calderoniano están presentes tres de los temas constitutivos del mito órfico clásico: el tema de la seducción por la palabra (o música), el tema de los agujeros y el de la fidelidad, mientras que el tema de la desgracia y el miedo (la componente humana de Orfeo) han desaparecido por su falta de consonancia con los valores éticos y teológicos del cristianismo.

Como el Orfeo pagano trata de recuperar a la amada Eurídice con su palabra y canto, así el Orfeo cristiano consigue con los mismos medios, bajo las imágenes de Pan y Vino, recuperar a Eurídice pecadora que constituye el símbolo de la humanidad y su naturaleza débil, propensa ya desde la primera pareja humana a ceder a la tentación.

BIBLIOGRAFÍA

- Arellano I., Duarte E. (2003): *El auto sacramental*. Madrid: Ediciones del laberinto.
- Arellano I. (1999): *Convención y recepción. Estudios sobre el teatro del Siglo de oro*. Madrid: Gredos.
- Aristóteles (2004): *Poética*. Madrid: Alianza Editorial.
- Cabañas, P. (1948): *El mito de Orfeo en la literatura española*. Madrid: Ares.
- Calderón de la Barca, P. (1974/2005): *El gran teatro del mundo, El gran mercado del mundo* Eugenio Frutos Cortés (ed.). Madrid: Cátedra.
- Calderón de la Barca, P. (2000): *Obras Maestras*. José Alcalá-Zamora, José María Díez Borque (eds.). Madrid: Castalia.
- Germ, T. (2001): *Podobe antičnih bogov v likovni umetnosti od antike do izteka baroka*. Ljubljana: DZS.
- Karabatea, M. (1997): *La mitología griega, dioses, héroes, la guerra de Troya, la odisea*. Atenas: Adam.
- Kuret, N. (1981): *Duhovna drama*. Ljubljana: DZS.
- La santa biblia* (1989). Madrid: San Pablo.
- Meadows, G. (1995): *Mali antični leksikon. Priročnik o ljudeh, krajih, dogodkih, povezanih z grško in rimsko mitologijo (An Illustrated Dictionary of Classical Mythology)*. Ljubljana: Mihelač.
- Parker, A. (1983): *Los autos sacramentales de Calderón de la Barca (The Allegorical Drama of Calderón)*. Barcelona: Ariel.
- Rosati, G. (1983): *Narciso e Pigmalione. Illusione e spettacolo nelle metamorfosi di Ovidio*. Firenze: Sansoni.
- Rull Fernández, E. (2003): *Autos sacramentales del siglo de oro*. Madrid: Ediciones Libertarias.
- Ubersfeld, A. (2002): *Brati gledališče (Lire le théâtre)*. Ljubljana: Mestno gledališče ljubljansko.
- Virgilio Marón, P. (2004): *Bucólicas, Geórgicas*. Madrid: Alianza Editorial.
- Vrečko, J. (1994): *Ep in tragedija*. Maribor: Založba Obzorja.
- Wilson, E. M., Moir, D. (2001): *Historia de la literatura española, Siglo de Oro: Teatro, 1492–1700 (A Literary History of Spain, The Golden Age: Drama, 1492–1700)*. Barcelona: Ariel.

MIT O ORFEJU V DRAMSKEM DELU *EL DIVINO ORFEO* PEDRA CALDERÓNA DE LA BARCE

V antični kulturi je imel mit dvojno vlogo. Bil je sestavni del religije, obenem pa del zelo bogatega sveta fikcije, izmišljenih epizod in cikličnih stvaritev, čigar protagonisti so bili antropomorfnih bogovi, heroji in smrtniki. Resnični in mitološki svet nista samo sobivala, ampak sta se prepletala v resničnost, katere rdeča nit je bila mitična in ne realna komponenta.

V sodobnem zahodnem svetu poganstva religija ni preživela, grška in latinska mitologija pa imata še vedno izjemen vpliv. Mit o Orfeju svetovna književnost, in s tem tudi španska, dolguje latinski književnosti.

Calderón de la Barca je v teološko – mitološki duhovni drami *Božanski Orfej* povzel osnovne motive ali invariante, ki sta jih zarisala Vergilij in Ovidij, a enakost je le zunanja. Ogrodje antičnega mita je na simbolni ravni prekril s krščanskim sporočilom. Orfej, čigar moč besede in glasbe so poudarjali že v prvih zapisih, postane Kristus, njegova beseda privlači ljudi, ki jih s spustom v podzemlje, ki ga je mogoče razumeti tudi kot smrt na križu, odreši. Evridika simbolizira človeštvo s svojo šibko človeško naravo, ki ga Orfej, Bog in človek, kot poudari Calderón, reši pogubljenja. Aristej, Orfejev antagonist, ki je Vergilijeva inovacija, pri Ovidiju pa ga ne najdemo, postane princ teme, kača, zapeljivec, duhovna smrt.

EL MITO DE APOLO Y OTROS MITEMAS: UNA LECTURA METAFICCIONAL DEL CUENTO *APOLO Y LAS PUTAS DE CARLOS FUENTES*

Introducción

El cuento *Apolo y las putas* –con su título algo escabroso– forma parte del volumen de cinco cuentos de Carlos Fuentes que se titula *El naranjo*, publicado en 1993.¹ Según el texto de la solapa «en este libro Carlos Fuentes juega con diversos mitos –el conquistador conquistado, la atemporalidad de la historia– y recorre obsesiones típicas de su literatura» (1993).

En una reseña del libro son alabados en un gesto universal todos los latinoamericanos por su «excelente ficción histórica» (Hopper, 1994: 979). Mejor que ficción histórica yo diría que Carlos Fuentes recurre a la técnica bien habitual de la metaficción historiográfica –concepto que ha puesto en circulación Linda Hutcheon en su estudio seminal *The Poetics of Postmodernism* (1988).² Así cuatro de los cuentos incluidos en este volumen están situados en el pasado y tratan de un tema histórico presentado desde la perspectiva subjetiva de personajes históricos marginados con intención de oponerse a la historiografía oficial.

Con tal preocupación, *El naranjo* se puede ver como parte del proyecto postmoderno/postcolonial de «re-inventar la historia» como así lo expresa el mismo Fuentes en su libro famoso *La nueva novela hispanoamericana* (1980: 95).

Solo el cuento del que nos vamos a ocupar ahora no parece que quepa perfectamente en esa categoría.

Aunque también aparecen variaciones de los temas predilectos del autor tal como el contraste entre el primer y el tercer mundo, la cuestión de identidad y representación, yo querría argumentar que el enfoque es otro.

Observaciones preliminares

En un primer lugar nuestro texto difiere de los demás cuentos porque está situado en el presente, es decir en los años 90 del siglo XX. Otra diferencia reside en la alusión directa ya en el título a un personaje, un dios, de la mitología clásica (europea) que de esa manera sirve como el generador del texto.

Lo que inmediatamente llama la atención es la incongruencia obvia de la yuxtaposición del Febo Apolo con las putas. Tal equiparación atestigua una actitud paródica evidente que por su posición destacada adquiere un valor programático para todo el cuento y sirve de advertencia al lector. Ojo: ironía, parodia, juego.

¹ Todas las indicaciones de páginas que siguen se refieren a la edición de 1993.

² Se trata de un procedimiento narrativo que da voz a personajes históricos reales o imaginados marginados a los que la historiografía oficial les ha negado la voz para ofrecer nuevas perspectivas de determinados acontecimientos históricos.

El título es un juego aparente con las expectativas del lector que junto a Apolo en su función del Musaguetes, el guía de las musas, espera que aparezcan las musas o la ninfa Dafne con referencia al episodio famoso que lo traza igual Ovidio en sus *Metamorfosis* (I, 452–567), episodio que además remite al tema poetológico del poeta/autor en persecución del laurel o sea de la gloria.

Pero, al evocar estas asociaciones Carlos Fuentes rompe con estas expectativas del lector y ofrece una versión de un dios Apolo rebajado y profanado. Es decir que ya en el título se revela la actitud lúdica y subversiva del autor que invita al lector a participar en su juego de un *ars combinatoria*. O dicho de otra manera en permutación de las palabras del propio Fuentes citadas más arriba: el enfoque en este relato no es él de «re-inventar la historia» sino más bien el de *re-combinar* o incluso *re-inventar la literatura*. Por lo visto desde el principio Fuentes revela su intención –como la ha expresado en otro lugar– de «atacar el conformismo del lector precisamente por una crítica dentro de la creación que destruye cualquier ilusión naturalista o realista que pudiera tener el lector» (Carlos Fuentes en Dwyer, 1978, 14), palabras que solamente se pueden entender como manifiesto metaficcional por excelencia.

Argumento del cuento

Antes de entrar en detalles demos un breve resumen del argumento del relato. Vince Valera (nombre simbólico), actor de películas de serie B norteamericano de procedencia irlandesa –o sea un ser *híbrido*– llega en avión como un dios moderno desde los cielos de Los Ángeles a Acapulco deseando «un drama» (171). La primera noche recorre varios bares hasta llegar a un congal llamado *El Cuento de Hadas*. Al final de la noche ha convencido a la dueña –a la que ha bautizado Blanca Nieves– y a siete de las niñas putas empleadas a acompañarle en un viaje en un barco alquilado con el nombre significativo de *Las dos Américas*. A continuación, Vince logra iniciar una verdadera orgía con «las siete enanas» (196) que tiene como resultado su «muerte por éxtasis» (207) y un día después su castración. Capaz de leer la mente de los vivos desde «la orilla de la muerte» (218, 220), Vince nos presenta las imágenes de diversos encuentros con la muerte pasando por las cabezas de las chicas. Al cabo de tres días el barco que había perdido todo gobierno es encontrado por un guardacostas y una de las chicas se lleva al muerto para enterrarlo en su pueblo.

En varios instantes retrospectivos Vince pasa revista al momento en el que ganó el Óscar que recibió como mejor actor en una película italiana de calidad, lo que supuso el término de su carrera y también el fracaso de su matrimonio con Cindy/Cinderella. Otro leitmotiv principal es el sueño recurrente de que alguien le pone una máscara sobre su rostro inmóvil.

Intertextualidad y discurso metaficcional

Solo al presentar el argumento del relato salta a la vista un marcado gusto por la combinación intertextual –en el sentido más amplio del término– de discursos fragmentarios de varios sistemas de referencia que subrayan la construcción surrealista y anti-mimética del texto. Entre los principales discursos figuran el discurso onírico, el discurso fantástico con la narración desde la perspectiva de la muerte, el discurso intermedial de cine, el discurso de cuento de hada y el discurso mitológico. No olvidemos tampoco que el relato está escrito en forma de diario autobiográfico, que es tal vez el género textual más pseudo-realista y mentiroso que hay. El mero hecho de que Fuentes recurra a este género constituye por tanto una crítica implícita adicional de toda pretensión a realismo.

Como resultado de estas observaciones es evidente que lo que determina el cuento es el discurso metaficcional en el que los diversos fragmentos sirven como generadores para la reflexión poetológica.

Me refiero aquí en especial al concepto de la metaficción tal y como fue propuesto en los trabajos realizados por escritoras como Linda Hutcheon, Patricia Waugh y Ana María Dotras. Según Patricia Waugh «Metaficción es un término atribuido a la escritura ficcional que de una manera auto-consciente y sistemática dirige la atención sobre su estado de obra de arte» (1995: 40, mi traducción).

Es decir que una de las estrategias sobresalientes de obras metaficcionales es autodenunciar su propia ficcionalidad, técnica a la que Fuentes recurre en varios instantes del relato. Su actitud lúdica y paródica se revela ya al principio del viaje en barco en la pregunta del narrador: «¿Dos Américas, un Apolo y siete putas?» y la exclamación siguiente «¡Vaya cóctel!» (196), afirmación que se puede considerar como declaración poetológica en el sentido de una mezcla o sea una combinación de una gran variedad de materiales pre-existentes.

Justo después de su muerte el narrador ve «en el fondo del mar una gigantesca telaraña» (225). Aquí Carlos Fuentes contamina dos motivos poetológicos claves: la telaraña es cifra poetológica y mitológica a la vez que remite por un lado al mito de Aracne que fue transformada en araña por la diosa Atenea y que evoca por otro lado la noción del texto mismo como un tejido rizomático de significados, noción que ha sido tantas veces repetida en la teoría literaria contemporánea (como por ejemplo por Roland Barthes o Umberto Eco). El motivo de la vista hacia el fondo del mar, es decir debajo de la superficie, adquiere una valencia poetológica como invitación al lector de ‘sumergirse’ en un nivel más profundo del texto.

Al final del cuento Fuentes recurre a la bien establecida técnica postmoderna de ofrecer al lector otras versiones posibles del relato que acabamos de leer para poner de relieve el aspecto construido y, por tanto, artificial de todo (el) texto: «sueño destinos ajenos que pudieron ser míos» y sigue con varias propuestas empezando con «me imagino» y «me veo» (230).

El juego con los intertextos literarios y motivos poetológicos

Como ya ha sido señalado, una de las estrategias principales de una estética de la producción anti-mimética es el procedimiento intertextual.

Michael Rössner reconoce en Carlos Fuentes un empleo del «juego con los intertextos en una aplicación ofensiva de la imaginación» y le atestigua incluso una «intertextualidad barroca, francamente monstruosa» (1995: 283, mi traducción).

También en este cuento Carlos Fuentes recurre al juego con los intertextos para realizar el hecho de que la literatura se produce con literatura. Aparte de los materiales ya aducidos saltan a la vista citas marcadas de las poesías de Baudelaire (en forma de epígrafe), de Rilke y de Yeats. Del poema de Rilke solo aparece una perífrasis de algunas líneas del texto *Früher Apollo* (Apolo temprano) sin mencionar el título.³ Citas fragmentarias del poema *When you are old* de William Butler Yeats aparecen en inglés y en español en forma de hilo conductor en varios pasajes del relato que se superponen con los motivos poetológicos claves ya mencionados del sueño y de la máscara.

³ El poema trata de un Apolo todavía naciente, embrionario, tal vez reflexión sobre el tema del proceso creativo como desarrollo y nacimiento.

But one man loved the pilgrim in you,
And loved the sorrows of your *changing face* (171)

Sueña la suave mirada que un día tuvieron tus ojos,
sueña con sus profundas sombras (173)

Con la utilización de estos dos motivos, Fuentes recurre a una vasta tradición literaria. El sueño y la máscara son imágenes de significado poetológico por excelencia. El motivo del sueño como cifra poetológica remite a una concepción de la literatura tal como fue concebida por poetas como Mallarmé y Valéry para los que «la lírica [o sea la literatura] se justifica por la pura subjetividad (no la personal), cuya patria son el lenguaje y el sueño, no el mundo real» (Friedrich, 1985: 185, mi traducción). Recordemos en este contexto sobre todo la afirmación de Jorge Luis Borges de que «la literatura es un sueño, un sueño dirigido y deliberado» (1997: 81). Es decir, el sueño adquiere un valor metafictional para designar toda tendencia a lo imaginado y artificial, a otra realidad más allá. En nuestro cuento esta concepción de la literatura está reforzada por la narración desde la perspectiva de la muerte.

En otro instante –al contaminar el tema de la memoria con el del sueño– se pregunta Vince «¿Cómo podía yo recordar una Irlanda que abandoné en la infancia pero que regresaba... a mis sueños?» para concluir con la pregunta: «¿Sabía todo esto... o recordaba y lo vivía sólo por haber leído a Yeats?» (223) realzando así una vez más la relación intrincada entre la literatura y el sueño.

Tampoco es sorprendente que el narrador Vince, es decir el Apolo moderno cuya profesión es representar sueños contruidos de celuloide, declare una decidida preferencia por lo ficcional: «Prefiero dormir, sabiendo que regresara a mí el sueño insistente de los últimos meses» (172).

Si entre las técnicas narrativas propias del discurso onírico contamos «el gusto por lo lúdico, la caricatura y lo grotesco» (Felten, 1998: 191) sólo parece apropiado la combinación con el motivo de la máscara.

La máscara es un disfraz que simboliza disimulo e ilusión y que por tanto remite no solo al ámbito del teatro y del cine sino a todo arte evocando la famosa frase de Gracián: «Hacer parecer es el arte de las artes» en su *Agudeza y arte de ingenio*. Como verdadera imagen de la transformación la máscara tiene un valor poetológico evidente.

Recurso lúdico-paródico en la mitología clásica como de-mitologización

Es sobre todo el recurso al mito o sea la mitología clásica el discurso intertextual dominante. Por un lado se podría mantener que las referencias al mito le sirven a Carlos Fuentes para dar expresión a su preocupación por el universalismo de la literatura.⁴ Ya que según Ronald Christ la función del mito es que: «El mito es una narración paradigmática que tiene lugar *in ille tempore* cuyos caracteres y acciones son arquetípicos» (Christ, 1999: 28).

⁴ Merece la pena recordar que la estrategia de recurrir a la mitología clásica es uno de los hilos conductores en la obra de Fuentes. Así Steven Boldy ofrece una interpretación mitológica de los personajes femeninos en las novelas *Aura* y *Zona Sagrada* que para él vacilan entre el papel de Circe y el de Penélope (1987: 164). Para *Cambio de Piel* propone que la acción está emulando la tragedia de Jasón y Medea. Fuentes mismo alaba el “uso sutil de los grandes mitos universales” en el *Pedro Páramo* de Juan Rulfo (1980: 16).

Cabe recordar que el mero hecho de recurrir a la mitología corrobora una preocupación metaficcional —o para citar a Rüdiger Imhof: «Para los metaficcionalistas el mito es el objetivo más alto que un escritor de ficción puede alcanzar, el mito representa ficción total» (1986: 27).

Si recurrimos a las categorías establecidas por Hans Blumenberg existen varios procedimientos para incorporar un mito dentro de otro sistema textual. Siguiendo a Blumenberg, el método empleado por Carlos Fuentes se podría describir mejor como una ‘recepción y transformación’ que está a la vez ‘dispuesta al juego’ o sea al procedimiento lúdico (Blumenberg, 1996: 383).

En un nivel, por tanto, nuestro texto se presenta como una parodia de los mitos que contamina varios mitemas. Entre estos mitemas aparecen dispersados a lo largo del cuento fragmentos como «el laberinto del hotel» (175), «tu odisea espiritual» (201) o en forma de juego lingüístico con referencia a Blanca Nieves «es una argonauta o una putanauta, o una argohuila» (200).

El mero hecho de que se trata de un viaje en barco que emprenden el narrador y las mujeres introduce otro tema mitológico, en concreto: la transición a «la orilla de la muerte» (218, 220) a través del río Styx (representación que ya es un cliché literario muy manoseado). En vista de «la mamada más grande de la historia del sexo» (203) que sigue, Carlos Fuentes profaniza y así subvierte el tradicional simbolismo solemne del barco como barco fúnebre y del viaje como una *navigatio vitae*.⁵

Recordemos también que la metáfora náutica es una metáfora de valor metaficcional clave. Desde la lírica antigua la composición de un texto suele compararse con un viaje por mar. El poeta se vuelve en navegante y su ingenio o su obra en barco (Curtius 1967, 138–140). En este sentido Dante emplea la metáfora náutica en la *Divina Commedia* al principio del *Purgatorio* y del *Paradiso*:

Per correr miglior acqua alza le vele
Omai la navicella del mio ingegno (*Purgatorio* 1, 1–2)

Entre la introducción al *Paradiso* y el cuento de Fuentes se puede incluso discernir una relación intertextual más inmediata en la alusión directa al dios Apolo y a las musas.

... e conducemì Apollo,
E nove Muse mi dimostran l’Orse (*Paradiso* 2, 8–9)

Con el empleo de la imagen del viaje por mar Carlos Fuentes recurre a un mitema polivalente que demuestra otra vez su libre manejo de la tradición literaria. Al recurrir a la estrategia de la transformación los mitos le sirven al escritor como material para su juego, los rebaja desde su altura estilística sublime al nivel de lo cotidiano e incluso de lo grotesco. Con este procedimiento Carlos Fuentes entabla un diálogo con textos preexistentes —más preciso— se coloca en la tradición de lo que propongo llamar la de-mitologización.

⁵ Un viaje por mar en plan erótico también evoca el famoso cuadro de Antoine Watteau «El embarco a Cythera», lugar mítico que también está asociado con el nacimiento de Venus. Así se trata de una alusión invertida con intención paródica. Merece recordar que un viaje en barco a la vez simboliza el trayecto del sol, es decir del Febo Apolo, por el firmamento.

Profanación de los mitos de Apolo, las musas y Afrodita

En cuanto a la representación profanada del Apolo, del mito central del cuento, me estoy refiriendo en concreto al famoso soneto de Quevedo *A Apolo siguiendo a Dafne* como posible hipotexto en el que el dios es también reducido en un pretendiente y la ninfa Dafne en puta:

«Bermejazo platero de las cumbres
a cuya luz se espulga la candela
la ninfa Dafne, que se afufa y calla,
si la quieres gozar, paga y no alumbres!» (Felten, 1990: 248)

En nuestro cuento la figura de Apolo es banalizada al identificar una estrella de películas serie B con el dios de las artes sublimes, un «miserable Apolo de celuloide» (201) que es una mera sustitución de Apolo «en la mitología moderna propuesta por el cine» (212). Sin embargo comparte el «Apolo de las películas serie B» (190) con el dios la perfección del cuerpo que es «liso como un Apolo, lustroso como un mármol negro» (184). Esta descripción evoca a estatuas antiguas y así confirma en un nivel metadiscursivo su estado de obra de arte o de artificio.⁶

El procedimiento de la de-mitologización se revela más evidentemente en la relación de Apolo Musaguetes/Vince con las putas/musas. Toda la escena de las chicas bailando en el burdel está compuesta como una inversión degradada de descripciones tradicionales de las musas dadas por ejemplo por Pausanias o Hesíodo (Teogonía 1–9) en las que siempre figura el detalle de las musas que se acercan al poeta, es decir al autor/ narrador bailando.

Ya al principio de la escena se encuentra un aviso al lector en el que el autor expone su *modo di operare* (Eco) cuando proclama al lugar como un «espacio subvertible» (189). Con clara intención blasfémica y subversiva la palabra está comparada a una «catedral gótica» (189) y las musas se han vuelto putas que bailan en un prostíbulo para clientes que les paguen.

A pesar de la orden repetida de que «Aquí se mira, se oye y hasta se huele, pero aquí no se toca» (190) culmina el episodio en un beso entre Vince y una de las chicas, en mimetismo burlador del beso de la musa para darle inspiración al poeta. A consecuencia, toda la escena se presenta como una *iniciación poética* in–o incluso per–vertida. Tal profanación de las musas evoca como posible hipotexto el famoso soneto de Baudelaire *La muse vénale*.

En la escena del prostíbulo Carlos Fuentes además contamina la representación de las musas putas con un mitema estándar tomado del mito de la diosa del amor. Cuando las chicas se están duchando «la espuma brota como Venus del mar» (193).

Parece pertinente recordar aquí la ambivalencia inherente en las presentaciones de la misma diosa del amor. Platón distingue entre la Afrodita Urania –el amor celeste –y la Afrodita Pandemos –el amor terrestre, venal– (Lurker, 1988: 41).

⁶ Aparte de la identificación con el protagonista, la figura de Apolo aparece también en su función del Febo Apolo o sea del sol como astro «Apolo y su carroza de luces se han hundido en el mar» (177), una imagen que sirve como símbolo de la muerte y en el contexto del relato como alusión a la muerte inminente de Vince. Hay una abundancia de referencias al sol en el relato que se concentran en descripciones de la puesta del sol justo antes de morir el protagonista como «el sol cae de plomo», «el sol se apaga» y luego «Acabo de morir, recién pasado el Sol –en letras mayúsculas– por su cenit» (203).

En esta contaminación de Afrodita y musa venal se puede además reconocer una réplica intertextual al bien conocido soneto *Vénus Anadyomène* de Arthur Rimbaud que también aplica el procedimiento de la de-mitologización.

Al final de la orgía la identificación de las chicas putas con las musas incluso se hace explícita cuando se refiere a «una musa prostibularia» (203).

Se puede concluir entonces que con el procedimiento de una *recepción y transformación lúdica* de los materiales mitológicos, Carlos Fuentes se coloca en la tradición literaria de la de-mitologización demostrando su marcado gusto por lo lúdico al recombinar, parodiar y de esa manera subvertir los materiales pre-existentes.

La deconstrucción narrativa y discursiva

No faltan tampoco las reflexiones sobre el lenguaje mismo, elemento constitutivo del discurso metaficcional. Hay un párrafo entero que está construido como verdadero *mosaico de citas* (Kristeva) del famoso ensayo de Octavio Paz *El laberinto de la soledad*: «Alburearon de lo lindo, como es la costumbre en México y Los Ángeles, ciudades hermanas en las que el lenguaje sirve más para disfrazar que para revelar» (197).⁷ Además de tratarse de una réplica al texto clave de su compatriota, Carlos Fuentes una vez más revela su estética de la producción cuando sigue: «el juego del albur aleja, disfraza, esconde» (197) y por extensión ficcionaliza el concepto posmoderno del *mise en abyme* al sugerir como resultado de ese juego un sentido múltiple: «se trata de sacar de una palabra inocente otra palabra soez, hacer que todo tenga doble sentido y que éste, con suerte, se vuelva triple» (197).

En el volumen de ensayos *La nueva novela hispanoamericana* de Carlos Fuentes aparece una cita de Octavio Paz donde éste dice de las palabras: «Atrápalas, cógelas del rabo, chillen, putas» (1980: 72). Parece que en *Apolo y las putas* encontramos una réplica –en forma de una variación ficcionalizada– a esta identificación de las palabras con putas como la hace Paz. En el cuento, las prostitutas se sirven de un «lenguaje grosero» (198) «lleno de chistes burdos y fisiológicos» y «metáforas fálicas» (198). Paradójicamente su «arte de lenguaje» –que es un lenguaje pervertido– «parecía afirmarlas como seres de algún modo superior, dueñas de la lengua [...] castradoras del idioma ‘decente’ del señor» (198).

En este episodio no solo se puede reconocer otra afirmación de la identificación de las musas con putas y una prefiguración de la castración *real* de Vince a nivel de la narración. Más bien constituye una reflexión poetológica sobre la desintegración del lenguaje y por extensión del texto en un nivel metadiscursivo. Por tanto se desprende como aspecto constitutivo del procedimiento subversivo metaficcional de Carlos Fuentes la destrucción –o mejor la deconstrucción– sistemática y deliberada de cualquier sistema establecido. En efecto, el acto de la castración –una verdadera des-membración– se presenta como un acto deconstructivista en vista del concepto posmoderno de la fragmentación y de la totalidad quebrada. Me refiero aquí en especial al *imago du corps morcelé* de Lacan y el uso de la

⁷ Me refiero en particular a las líneas siguientes que se encuentran en el capítulo «Máscaras mexicanas»: «El juego de los *albures* – esto es, el combate verbal hecho de alusiones obscenas y de doble sentido, que tanto se practica en la ciudad de México –transparenta esta ambigua concepción. Cada uno de los interlocutores, a través de trampas verbales y de ingeniosas combinaciones lingüísticas, procura anonadar a su adversario; el vencido es el que no puede contestar, el que se traga las palabras de su enemigo. Y esas palabras están teñidas de alusiones sexualmente agresivas; el perdido es poseído, violado, por el otro» (Paz, 1991: 46).

metáfora de la castración (como acto deconstructivista) en los trabajos de Derrida. Si entendemos al *corps* en un doble sentido, es decir al cuerpo como el cuerpo de Vince/Apolo y al cuerpo como discurso, la deconstrucción ocurre tanto a nivel de la narración como a nivel del discurso. Tal lectura metaficcional es reminiscente de reconsideraciones teóricas contemporáneas sobre la índole de (toda) textualidad y remite a categorías posmodernas que interrogan la idea de un centro o más preciso la idea fallogocéntrica de la *verdad*.

¿Y qué figura se ofrece mejor para la literaturización de tal concepto que el mismo Apolo, dueño de las artes y dios principal de la mitología europea? A base de estas observaciones no ignoro la implícita alusión adicional al concepto postcolonial clave de la oposición entre centro y periferia. Pero me parece aún más pertinente recordar que con el tema de la castración se establece otra relación intertextual mitológica, en concreto, es otra referencia al nacimiento de Afrodita al que como bien se sabe antecedió la castración de Urano. Se puede concluir entonces que Carlos Fuentes se sirve del motivo/mitema de la castración como verdadero *nudo de significados* –en términos de Umberto Eco– para su intrincado juego intertextual y metaficcional.

El lector co-productivo

Para ese juego, sin embargo, parece que hace falta la participación de un compañero de juego o sea de un lector co-creativo.

Al final del cuento el cuerpo de Vince/Apolo ha pasado por varios estados de descomposición «perdiendo sus facciones» (226) hasta que incluso su «rostro desapareció» (230). Es sobre este rostro desaparecido que la chica María de la Gracia (fíjense en el simbolismo religioso de su nombre) le pone a Vince una «máscara de cartón» diciéndole «Esta es tu cara. Tu rostro para la muerte» (231).

Aparte de tratarse de otra ilustración del concepto deconstructivista, en un sentido poetológico la máscara –siendo de cartón o sea de papel– se convierte en (otro) texto. La imagen del rostro desaparecido a su vez evoca el concepto bien conocido de la muerte del autor/narrador tal como lo fue propagado por Roland Barthes. Al combinar estos dos conceptos poetológicos resulta una sustitución o mejor superposición de un texto con otro texto y para efectuar esta superposición hace falta un lector co-jugador. Consecuentemente, cierra el relato con una alocución directa al lector: «*Vean* ustedes: he cerrado los ojos para siempre» (231). Se despide el narrador/autor del lector y le invita o más bien le instruye a *ver* o sea leer y efectuar sus propias lecturas del texto presente.

Conclusión

Resumiendo, el cuento *Apolo y las putas* es un constructo intertextual lúdico en el que el autor recurre a materiales preexistentes como repertorio de motivos, mitemas, citas marcadas y no-marcadas, procedimientos y técnicas narrativas hasta conceptos de la teoría literaria contemporánea para realizar su proyecto de *re-combinación de la literatura*.

Finalmente, es un proyecto que en gran parte ha determinado la carrera literaria de Carlos Fuentes que ya en 1969 se declaró en favor de una literatura «de la pluralidad de significados, de la constelación de alusiones, de la apertura» (1980, 32).

BIBLIOGRAFÍA

- Blumenberg, H. (1979): *Arbeit am Mythos*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Boldy, S. (1987): «Carlos Fuentes». En: John King (ed.): *Modern Latin American Fiction: A Survey*. London/Boston: Faber&Faber.
- Curtius, E. R. (1948): *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*. Bern/München: Francke.
- Borges, J. L. (1997): «Nathaniel Hawthorne». En: Jorge Luis Borges: *Otras inquisiciones*. Madrid: Alianza.
- Dwyer, J. P. (1978): *Escritura enmascarada: Unreliable narration in the early work of Carlos Fuentes*. London: PhD Yale University.
- Felten, H., Valcárcel A. (eds.) (1990): *Spanische Lyrik von der Renaissance bis zum späten 19. Jahrhundert*. Stuttgart: Reclam.
- Felten, H. (1998): «José María Merino: El viajero perdido». En: Hans Felten y Agustín Valcárcel (eds.): *La dulce mentira de la ficción. Vol. II. Ensayos sobre literatura española actual*. Bonn: Romanistischer Verlag.
- Friedrich, H. (1985): *Die Struktur der modernen Lyrik*. Hamburg: Rowohlt Verlag.
- Fuentes, C. (1993): *El naranjo*. Madrid: Alfaguara.
- Fuentes, C. (1969): *La nueva novela hispanoamericana*. México: Cuadernos de Joaquín Mortiz.
- Hopper, B. (1994): «The Orange Tree». *Booklist*, Vol. 90.
- Hutcheon, L. (1988): *The Poetics of Postmodernism*. New York/London: Routledge.
- Imhof, R. (1986): *Contemporary Metafiction. A Poetological Study in English since 1939*. Heidelberg: Carl Winter Universitätsverlag.
- Lurker, M. (1988): *Wörterbuch der Symbolik*. Stuttgart: Kröner.
- Paz, O. (1950): *El laberinto de la soledad*. México: Cuadernos Americanos.
- Rössner, M. (1995): «Mexiko 1919–1968: der Mythos der Revolution». En: Michael Rössner (ed.): *Latinamerikanische Literaturgeschichte*. Stuttgart/Weimar: Reclam.
- Waugh, P. (1995): «What is Metafiction and Why are They Saying Such Awful Things About it?». En: Mark Currie (ed.): *Metafiction*. London/New York: Routledge.

MIT O APOLONU IN DRUGI MITEMI: METAFIKCIJSKO BRANJE ZGODBE APOLON IN KURBE CARLOSA FUENTESA

Zgodba *Apolon in kurbe* tvori del knjige petih zgodb Carlosa Fuentesa *Pomarančev*, objavljene leta 1993. Namen tega prispevka je dokazati, da je ta zgodba igriv medbesedilni konstrukt, pri katerem se Carlos Fuentes zateče k že obstoječemu gradivu, kot je izbor motivov, mitemov, označenih in neoznačenih citatov, narativnih postopkov in tehnik do pojmov sodobne literarne teorije in tako uresniči projekt ponovnega »sestavljanja« literature.

PRÁCTICAS LETRADAS ACADÉMICAS: ESCRIBIR EN UN NUEVO CONTEXTO

1. Introducción

Las prácticas letradas académicas son las propias de la comunidad académica, de la que forma parte el estudiante universitario durante su formación e incluso tras ella. Sin embargo, se supone erróneamente una capacidad innata de los estudiantes recién llegados a la Universidad para interactuar adecuadamente mediante prácticas letradas académicas (cfr. Camps, 1994; Carlino, 2002). La realidad es otra. En esa nueva comunidad, son muchos los estudiantes que se muestran incompetentes porque no saben qué se espera de sus escritos académicos con los que se les evalúa los saberes; desconocen cuál es el comportamiento adecuado en ese nuevo contexto. En ese nuevo contexto, deberán iniciar un nuevo proceso de alfabetización, en el sentido de *literacy*, si quieren ser miembros de esa nueva comunidad.

Para facilitar el acceso a esa nueva práctica letrada, es tarea del profesor saber el grado de competencia escrita académica con que los recién ingresados en la universidad comienzan sus estudios para, a partir de ese análisis de necesidades, gestionar el camino en esa nueva práctica letrada. Asimismo, es necesario un diálogo entre las partes implicadas, esto es, profesor y estudiante, que permita explicitar los criterios de evaluación, es decir, lo que se espera en tales prácticas letradas, a partir de lo que saben y no saben hacer. El estudio que aquí se presenta se centra en un tipo de texto concreto: el examen, práctica letrada académica producida por el estudiante para demostrar su saber.

2. Metodología y corpus de la investigación

Los textos que se han analizado en esta investigación son exámenes escritos en español por estudiantes que van a ingresar en la universidad. En concreto, son exámenes de Humanidades de Selectividad (P.A.A.U. 1992), formado por un total de 217 escritos. Tales escritos pertenecen a un proyecto de investigación subvencionado por el DGICYT, dirigido por la Dra. M^a Paz Battaner Arias, titulado «*Informatización y estudio del corpus 92 (lengua escrita por aspirantes a estudios universitarios)*» (DGICYT PB93-0392).

Para poder juzgar la calidad de los escritos analizados, nos hemos basado en la descripción teórica del *modelo de calidad expositiva* (Swales, 1990; Hyland, 2000). De esta descripción, se han seleccionado cuatro estrategias textuales consideradas definitorias de la *competencia en dicha práctica letrada académica*: expresión y presentación del tópico; desarrollo y organización de la información; aclaración textual y ejemplificación; cierre textual (Beaugrande, 1984; Hyland, 2000; Vázquez, 2001).

Se ha llevado a cabo un análisis cualitativo que ha permitido categorizar, describir e interpretar los usos satisfactorios y no satisfactorios de cada estrategia textual, de modo que sea posible conocer las necesidades de los estudiantes, esto es, lo que saben hacer y lo que no saben hacer en el momento en que van a iniciar sus estudios universitarios. Asimismo, tales usos permitirán también configurar criterios explícitos de lo que se considera un comportamiento competente en tales prácticas letradas. Hemos seguido las aportaciones del grupo EVA (1991, 1996), Veslin et al. (1992), Ribas (1996) y Milián y Ribas (1997).

3. Resultados

Desde los resultados obtenidos en el análisis cualitativo, ha sido posible también una configuración de *posibles criterios de evaluación referidos al proceso de composición textual* (véase cuadro 1), en que se recoge la caracterización de la situación retórica y de las estrategias cognitivas activadas en una conducta expositiva ideal. Son características de un proceso de composición competente para la prosa expositiva. Conocer las peculiaridades del *proceso de composición* de una práctica letrada académica como es el examen puede permitir entablar un intercambio entre profesor y estudiante. Asimismo, al ser información referida al proceso, permite conjeturar sobre la posible interrelación entre el proceso de composición y el texto producido. Contrastar este proceso de composición ideal con el propio puede permitir al estudiante reflexionar sobre su representación mental del discurso académico y sobre su propio proceso. También hemos listado posibles *estructuras lingüísticas* (microestructuras retóricas, construcciones sintácticas, signos de puntuación) frecuentemente empleadas en los usos satisfactorios de las estrategias textuales seleccionadas.

No hemos creído conveniente recoger en un mismo cuadro la información referida a las tres dimensiones apuntadas (*proceso, producción, estructuras lingüísticas*), porque podría leerse como que a cada estrategia le corresponde un determinado proceso de composición y unas determinadas estructuras lingüísticas, cuando, por el contrario, la información aportada en torno a estas dos dimensiones (*proceso de composición, estructuras lingüísticas*) se repite y no suele ser exclusiva de una determinada estrategia. Si gráficamente se ofreciera la información propiamente lingüística en una columna anexa a las estrategias textuales, podría leerse, erróneamente, como un recetario. Por otro lado, el proceso de composición podría malinterpretarse como la resolución de problemas retóricos independientes que luego son anexados.

La concepción multidimensional, dinámica e interactiva del texto debe reflejarse también en la concepción de evaluación del mismo. El hecho de contar con la triple información apuntada (*proceso, producto, estructuras lingüísticas*) permite abordar la producción y evaluación de tal práctica letrada en una doble dirección: desde lo más profundo a lo más superficial (de arriba abajo) y desde lo más superficial a lo más profundo (de abajo arriba). Asimismo, es interesante tener en cuenta a la hora de juzgar el grado de competencia que, a lo largo de la producción textual, las distintas partes del texto se influyen mutuamente y el grado de satisfacción de una depende en gran medida del grado de satisfacción de las otras. Por lo tanto, la valoración de un escrito debe contemplar esa constante interdependencia entre las distintas partes del texto. El siguiente cuadro (cuadro 1) pretende, aunque de modo insuficiente, reflejar este dinamismo del proceso y del producto textual.

De arriba abajo	Proceso de composición	<ul style="list-style-type: none"> • Conciencia de la audiencia que, aunque experta, actúa como desconocedora de la materia. Conciencia de la ausencia del principio de coestrategia por parte el receptor. • Cálculo del grado de conocimiento compartido y del grado de relevancia textual para un receptor no cooperador. • Selección, jerarquización y ordenación de la información en relación con el tópico textual. • Conocimiento de las convenciones textuales prototípicas: superestructura piramidal. • Producción de un texto autónomo respecto de la situación de enunciación. • Búsqueda de eficacia comunicativa: demostrar que se sabe lo suficiente para aprobar. • Búsqueda de eficiencia comunicativa: texto fácil de procesar para el lector. 			
	Estrategia textual	Presentación del tópico	Organización y desarrollo de la información	Aclaración textual y ejemplificación	Cierre textual
	Microestruct. retórica	Definición; causa-efecto; orden espacio-temporal; orden de importancia; de lo general a lo específico; clasificación; comparación y contraste; anticipación de la estructura, ejemplificación, analogía, ilustración verbal, resumen, síntesis o conclusión [...]			
	Estructuras lingüísticas	Construcciones explicativas (aposición, cláusula relativa, proposiciones coordinadas con marcadores reformulativos); cláusula relativa creadora de referencia; oraciones atributivas; verbos presentativos; enumeraciones informativas; elementos tematizadores; utilización de léxico metadiscursivo; marcadores de integración lineal. [...]			
De abajo arriba	Signos de puntuación y tipográficos	<ul style="list-style-type: none"> • Signos de puntuación reflejo de pausas retóricas, no cognitivas. • Signos de puntuación reflejo de una jerarquización de la información (punto y aparte): equilibrio entre párrafo físico y párrafo conceptual. • Signos de puntuación reflejo de introducción de información adjunta (coma, dos puntos). • Empleo de títulos y subtítulos [...] 			

Cuadro 1: reflejo de la multidimensionalidad de la producción textual

En cuanto a los criterios de evaluación, a continuación se explicitan en un cuadro aparte (2), distinguiendo entre los usos satisfactorios (se consigue si...) de los no satisfactorios (no se consigue si...) para cada estrategia textual.

ESTRATEGIAS TEXTUALES	CONSIGUE SI...	NO SE CONSIGUE SI...
Expresión del tópico	a) El tópico textual se presenta en el primer párrafo. b) El tópico ocupa la posición más alta desde el punto de vista de jerarquización de la información. c) Se emplea opcionalmente, pero no de forma exclusiva, un título como medio de anunciar el tópico de su texto.	a) El tópico textual no se presenta en el inicio textual. b) Se presenta el tópico como información subordinada de otra. c) Se emplea el título como único lugar en que expresar y/o presentar el tópico.
Presentación del tópico	a) Se adelanta el desarrollo del tópico textual. Se explicita el plan de presentación de la información. b) Se define el tópico textual con información que resulta funcional en el texto subsiguiente. c) Se enmarca el tópico textual dentro de unas coordenadas espacio-temporales.	a) Existe una incongruencia entre la estructuración anunciada del texto y el desarrollo ulterior. b) Se enmarca el tópico con información no relevante, con excesiva información enciclopédica. c) Se enmarca el tópico con información insuficiente: sólo el eje temporal o espacial cuando ambos resultan funcionales para situar el tópico y dan mayor calidad al escrito. d) El texto entra de lleno a tratar algún aspecto del tópico sin presentarlo.
Organización de la información	a) El texto materializa linealmente la jerarquía informativa planificada, ligando estructura temática y estructura gráfica: <ul style="list-style-type: none"> • Un tema por párrafo. • Varios párrafos para un mismo tema. 	a) La información se presenta organizada en el interior de los párrafos pero no se organiza la relación entre los distintos párrafos (creación de párrafos anexionados). b) El texto no se estructura gráficamente, ya que se presenta: <ul style="list-style-type: none"> • Con bloques informativos. • Con párrafos segmentados aleatoriamente (párrafos arbitrarios). • La información se estructura en frases-párrafo.
Desarrollo de la información	a) La información se desarrolla a partir de un eje temático estructurador: <ul style="list-style-type: none"> • El texto presenta una estructuración en partes y subpartes (progresión de temas derivados). • El texto presenta una estructuración de lo general a lo específico. Normalmente, al final de cada párrafo se anuncia una información que se desarrollará en el siguiente. 	a) La información se presenta organizada pero esquematizada, sin que haya un desarrollo explicativo de la información enumerada. b) Se introduce fuera de lugar una idea no pertinente con el aspecto tratado, lo que puede provocar además la aparición de información redundante (desorden temático).

	<ul style="list-style-type: none"> • El texto presenta una estructuración constante en torno a un tema. Lo que marca la ordenación y estructuración en párrafos son los cambios de giro en los aportes informativos. 	c) El texto se presenta como una suma inconexa de información, lo que implica un permanente desorden temático y que la organización queda reducida exclusivamente al nivel de la frase.
Legitimación de lo que se afirma mediante aclaraciones	<p>a) Se definen los conceptos considerados nuevos en relación con el tópico tratado, con el sentido léxico o contextual exacto.</p> <p>b) Se definen los conceptos considerados relevantes en relación con el tópico tratado de modo que éstos queden resaltados y desarrollados.</p>	<p>a) No se definen o aclaran los términos considerados clave (nuevos o relevantes) en relación con la materia tratada.</p> <p>b) Se aclara como un intento de entender la información uno mismo, no para destacar o aclarar la información nueva o relevante para el receptor.</p> <p>c) Se confunde aclarar con repetir.</p>
Legitimación de lo que se dice mediante exposición de ejemplos	<p>a) Se exponen ejemplos concretos que ayudan a explicar el conocimiento. Los ejemplos se acompañan, además, de una segunda explicación que los relaciona con el saber conceptual que ejemplifican.</p> <p>b) En el comentario a una obra, se expone un saber conceptual cuya legitimación se respalda con ejemplos de la obra analizada.</p>	<p>a) No se ejemplifica.</p> <p>b) No se desarrollan los ejemplos que acompañan a una explicación.</p> <p>c) La información generalizante se sustituye por un ejemplo. En el comentario a una obra aparece una descripción plana de la misma (de lo que se ve o lo que hay) sin que esta sirva para exponer un saber conceptual.</p> <p>d) La obra que debe comentarse sirve como pretexto para exponer un saber conceptual sin que se legitime lo que se dice con ejemplos de la obra de partida.</p> <p>e) El texto se convierte en una catalogación de ejemplos sin desarrollar.</p>
Cierre del texto	<p>a) El texto se cierra tras haber anunciado y desarrollado el último punto del tópico.</p> <p>b) El texto se cierra con un ejemplo ilustrativo con el que se explicita la información esencial del tópico tratado.</p> <p>c) La conclusión sintetiza brevemente las grandes líneas del desarrollo presentado.</p> <p>d) En el cierre se valora la trascendencia del desarrollo previo, se destaca la magnitud del tópico tratado.</p>	<p>a) Existe una contradicción entre lo que se dice y lo que se hace en el cierre textual:</p> <ul style="list-style-type: none"> • Se anuncia como cierre un fragmento que resulta no serlo. • La conclusión no recoge las ideas más importantes apuntadas. <p>b) El final se rellena artificialmente con lugares comunes sobre el tópico desarrollado.</p> <p>c) El cierre textual se presenta como fragmentario:</p> <ul style="list-style-type: none"> • No se desarrolla la información del supuesto último punto del tópico. • El cierre se materializa en una frase-párrafo. • El texto previo es desmembrado.

Cuadro 2: síntesis de la propuesta de criterios de evaluación a partir de un análisis de necesidades

Los criterios establecidos se definen como didácticos ya que, para la configuración del dominio y ausencia de dominio de cada uno, se ha partido de las necesidades y habilidades textuales detectadas y documentadas en los estudiantes. Además, han sido planteados como una herramienta facilitadora del aprendizaje y de la comunicación entre las partes implicadas en el proceso de enseñanza-aprendizaje, puesto que permiten conocer en qué medida una producción textual se acerca o se aleja de lo que se espera en la comunidad letrada académica. Al estudiante le pueden permitir detectar el problema y operar sobre él.

Sin embargo, a la hora de configurar los criterios apuntados, nos hemos encontrado con una serie de dificultades, que a continuación apuntamos:

a) Dificultad de sintetizar la información obtenida en el análisis cualitativo de las estrategias textuales analizadas.

b) Dificultad de encontrar un metalenguaje para expresar dicha información que se acercase al metalenguaje de los estudiantes.

c) Dificultad de no caer en lo escolástico, aunque, por otro lado, es cierto que cualquier empeño de sistematización didáctica obliga, de algún modo, a lo escolástico y más aún cuando el objeto de aprendizaje es un tipo de texto fuertemente estereotipado como puede ser el generado en el ámbito académico.

Desde un punto de vista didáctico, creemos que la explicitación de *criterios de evaluación* debe convertirse en sí misma en una actividad de enseñanza-aprendizaje, planteada como una negociación en la que los estudiantes deben ir infiriendo criterios. Quiere esto decir que, a partir de contrastar muestras con diferente grado de satisfacción, el estudiante, con ayuda del profesor, podrá inducir las características textuales por las que se distingue un texto académico satisfactorio de uno menos satisfactorio. Del mismo modo, podrá analizar la interrelación existente entre dominio textual y conocimiento.

4. Conclusiones

Un paso previo para la incorporación en el aula de una acción didáctica encaminada a mejorar la competencia textual escrita en las prácticas letradas académicas es sistematizar y describir el nivel alcanzado en el texto en un determinado nivel de enseñanza, de modo que se sepa qué necesita ser enseñado. Dicho de otro modo, desde un punto de vista pedagógico, el hecho de categorizar y describir los usos satisfactorios y no satisfactorios permite acceder al mundo cognitivo de los estudiantes, lo que saben hacer y lo que ignoran. En este sentido, el establecimiento del nivel de competencia textual de los estudiantes puede permitir:

- Emitir juicios de aprobación o reprobación de los escritos.
- Conocer cuáles son los aspectos que necesitan una mejora de aprendizaje.
- Configurar criterios de evaluación que se ajusten a las necesidades comunicativas de los estudiantes.

Ahora bien, conocer dicho nivel de competencia difícilmente potencia por sí solo el aprendizaje, aunque informa de las necesidades de los estudiantes. La explicitación de criterios de evaluación permite ante todo concebir la evaluación como un acto comunicativo entre las partes implicadas, como un diálogo encaminado al aprendizaje, que parte de necesidades comunicativas de los estudiantes suficientemente detectadas y documentadas y que les ofrece vías posibles de mejora.

El aprendizaje se centra, por lo tanto, en la elaboración de criterios para evaluar. Esta explicitación constante de las estrategias que se pueden adoptar para resolver los problemas detectados, es el tiempo propio del aprendizaje, en que se exige el análisis y la construcción de herramientas de evaluación que actúen como referencia entre las partes implicadas en la evaluación, esto es, entre profesor y estudiante.

Por las razones apuntadas, creemos que la configuración de *criterios didácticos de evaluación* permite la creación de una propuesta didáctica que, aunque configurada como causa-efecto del nivel de competencia descrito, lo sobrepasa, y tiene el componente utópico de todo programa educativo. El *marco de referencia criterial* expuesto en estas páginas puede constituir la base de un programa de investigación encaminado a mejorar las producciones escritas de los estudiantes en el aprendizaje de las disciplinas académicas estudiadas.

Por otra parte, además de ofrecer estrategias de enseñanza-aprendizaje para mejorar la calidad de los *escritos académicos* de Humanidades, los criterios establecidos permiten establecer futuros diagnósticos precisos y eficaces sobre el nivel de calidad de los *escritos académicos* de los estudiantes. Y éste nos parece el punto de salida fundamental de nuestra investigación.

BIBLIOGRAFÍA

- Atienza, E. (2002): *Propuesta de evaluación del texto escrito en Enseñanza Secundaria*. Barcelona: Universidad de Barcelona. En: www.tdcat.cesca.es/TDCat-1022102-11443/ (21. 10. 08)
- Beaugrande, R. de (1984): *Text Production: Toward a Science of Composition*. Norwood, N. J.: Ablex Publishing Corporation.
- Bessonat, D. (1988): «Le découpage en paragraphes et ses fonctions». En: *Pratiques*, 57, 81–105.
- Camps, A. (1994): *L'ensenyament de la composició escrita*. Barcelona: Barcanova.
- Camps, A. (coord.) (2001): *El aula como espacio de investigación y reflexión. Investigaciones en didáctica de la lengua*. Barcelona: Graó.
- Candlin, C. N., Hyland, K. (eds.) (1999): *Writing: texts, processes and practices*. Londres: Longman.
- Carlino, P. (2002a): «Enseñar a escribir en la Universidad: cómo lo hacen en Estados Unidos y por qué». En: *Revista Iberoamericana de Educación*: www.campus-oei.org/revista/deloslectores/274carlino.pdf (19. 08. 08)
- Carlino, P. (2002b): «¿Quién debe ocuparse de enseñar a leer y a escribir en la universidad? Tutorías, simulacros de examen y síntesis de clases en las humanidades». En: *Lectura y Vida. Revista de la Asociación Internacional de lectura*, 23, 1, 6–14.
- Carlino, P. (2003a): «Alfabetización académica: Un cambio necesario, algunas alternativas posibles». En: *Educere. Revista Venezolana de Educación*, 6, 20, 409–420. Disponible también en: www.saber.ula.ve/db/saber/Edocs/pubelectronicas/educere/vol6num20/articul7.pdf (12. 08. 08)
- Carlino, P. (2003b): «Leer textos científicos y académicos en la educación superior: Obstáculos y bienvenidas a una cultura nueva». En: *6° Congreso Internacional de Promoción del Libro y la Lectura*. Buenos Aires, 2–4 mayo: www.buenosaires.gov.ar/educacion/docentes/bibleduc/pdf/paula_carlino.pdf.

- Ferreiro, E., García, I., Pontecorvo, C., Ribeiro, N. (1996): *Caperucita Roja aprende a escribir. Estudios psicolingüísticos comparativos en tres lenguas*. Barcelona: Gedisa.
- Grupo EVA (1991): *Évaluer les écrits à l'école primaire: des fiches pour faire la classe*. París: Hachette.
- Grupo EVA (1996): *De l'évaluation à la réécriture*. París: Hachette Éducation.
- Hyland, K. (2000): *Disciplinary Discourses: social interaction in academic writing*. Harlow: Pearson Education.
- Milián, M. y Ribas, T. (1997): «L'avaluació formativa en el procés de composició escrita escolar». En: F^{co} José Cantero, Antonio Mendoza, Celia Romea (eds.), *Actas del IV Congreso Internacional de la Sociedad Española de Didáctica de la Lengua y la Literatura. Didáctica de la lengua y la literatura para una sociedad plurilingüe del siglo XX*, 327–334. Barcelona: Universidad de Barcelona.
- Ribas, T. (1996): «Los instrumentos de evaluación formativa en una secuencia didáctica de composición escrita». En: *Cultura y Educación*, 2, 79–91.
- Swales, J. (1990): *Genre Analysis. English in academic and research settings*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Vázquez, G. (ed.) (2001): *Guía didáctica del discurso académico escrito. ¿Cómo se escribe una monografía?* Madrid: Edinumen.
- Veslin, O., Veslin, J. (1992): *Corriger des copies: évaluer pour former*. París: Hachette.

PISANJE BESEDIL NA AKADEMSKI RAVNI: PISANJE V NOVEM KONTEKSTU

Članek govori o težavah, ki jih imajo študentje bruci pri pisni kompetenci na univerzitetni ravni. Pričujoči prispevek temelji na analizi korpusa izpitov s področja humanistike ob koncu srednjega šolanja. Izhajajoč iz besedilnih potreb, ki smo jih odkrili v teh spisih, smo pristopili k oblikovanju didaktičnih ocenjevalnih meril o tem, kaj študentje znajo in česar ne znajo. Ta merila so izdelana na podlagi besedilnih strategij za pisni izpit: izražanje teme, predstavitev teme, organizacija informacij, razvoj informacij, argumentiranje napisanega s pojasnili, argumentiranje napisanega s predstavitvijo primerov, zaključek besedila. Pri nastajanju meril smo upoštevali vse, kar lahko predstavlja koristno orodje za učitelje in za učence in izhajali iz skupne razprave o tem, kaj se pričakuje in kaj ne pri izpitnih besedilih.

ACERCA DEL TÓPICO DE PÁRRAFO¹

Introducción

El estudio pragmático e informativo de la oración ha ganado en adeptos en los últimos años, si bien aún es necesario profundizar en algunos de los conceptos manejados por los investigadores que se han interesado por este asunto. Fundamentalmente se han lanzado propuestas que han tenido en cuenta el modo en que la información se despliega a través del material lingüístico, así como la naturaleza y características de los elementos que conforman dicho material. Como consecuencia de los avances habidos a propósito de estas cuestiones, han cobrado importancia nociones como el *tópico*, *comentario*, *tema* o *rema*, surgidos en principio para dar nombre y respuesta a algunos de los fenómenos que tienen lugar cuando el hablante trata de transmitir información a potenciales receptores, y que han sido circunscritos casi exclusivamente al ámbito oracional. En las páginas que siguen pretendo demostrar que esta es una visión en cierto modo sesgada, por haber unidades de mayor envergadura que normalmente no son tenidas en cuenta y que creo sí deberían ser tomadas en consideración. Me refiero al párrafo, de cuyo estudio se pueden extraer conclusiones esclarecedoras aplicadas, concretamente, a la noción de tópico. Por eso propongo, en este trabajo, relacionar ambos conceptos aun cuando da la impresión de que se hallan, en principio, muy alejados.

Tópico oracional vs. tópico de párrafo

El tópico ha sido definido, grosso modo, como «aquello de lo que se habla» o, en otros términos, como el punto de partida de la predicación (esta última sería el comentario). Ha existido cierta controversia en lo que concierne a las características de estos dos elementos, fundamentalmente sobre la posibilidad de que los tópicos puedan ser transmisores o no de información nueva, lo cual ha provocado también una proliferación de términos alternativos a los citados hasta el momento que ha contribuido, al menos en parte, a crear confusión. No entraré aquí en estos aspectos, que por otro lado ya he tratado en una publicación anterior,² pero sí quiero comentar ahora que en los estudios llevados a cabo a propósito de estos asuntos no se ha considerado necesario distinguir entre las dos clases de tópico a que me he referido anteriormente (tópico oracional y tópico de párrafo).

Sí hay quien ha insistido, sin embargo, en la importancia del tópico desde un punto discursivo, y no tan solo oracional. Esto es lo que sucede con Weil (1844), primero en analizar algunas de las posibles combinaciones de tópico y comentario a lo largo del texto que hacen posible la progresión del mismo en términos informativos.³ De hecho, este

¹ Doy las gracias a Ana Serradilla y Santiago U. Sánchez (profesores de la Universidad Autónoma de Madrid), por revisar este trabajo y hacer sobre él valiosas observaciones. Asimismo, he de señalar que esta investigación ha sido parcialmente financiada a través de una ayuda del Ministerio de Ciencia e Innovación concedida al proyecto HUM2006-08852 sobre «Vieja y nueva sintaxis en español medieval».

² González Cobas, Jacinto (2005): «La estructura informativa de la oración: tópico y comentario. Estado de la cuestión». En: *Analecta Malacitana*, 28, 2, 609-627.

³ En realidad, este lingüista utiliza los nombres *punto de partida* o *noción inicial* y *enunciación* o *meta* para aludir a *tópico* y *comentario*, respectivamente.

autor distingue entre *marcha paralela* y *marcha progresiva* para aludir, respectivamente, a aquellos casos en que dos oraciones consecutivas comparten el mismo tópico o en que el tópico de la segunda oración remite al comentario de la primera.

Daneš (1974) recoge el guante de Weil (1844) y completa su esquema, proponiendo otras fórmulas de disposición de tópico y comentario, independientemente de que pertenezcan o no a la misma oración. Se trata de las conocidas formas de *Progresión temática*, que constituyen un exponente claro de la importancia de aquellos elementos como piezas vertebradoras de los textos, si bien es cierto que ni Daneš ni Weil proponen la existencia de tópicos distintos al oracional. A pesar de ello, es innegable que ambos autores aportan una nueva perspectiva al estudio de estos asuntos.

Algo similar ocurre con Keenan y Schieffelin (1976), quienes resaltan la naturaleza discursiva de los tópicos, por no ser posible estudiar los mismos fuera del contexto en que aparecen, pero que no van más allá en sus consideraciones y se limitan a tratar este aspecto como una propiedad fundamental de estos elementos y no como un factor de clasificación.

Gerdel y Slocum (1976), sin embargo, sí defienden la necesidad de establecer una taxonomía de tópicos en el sentido que aquí propongo, por no ser suficiente la etiqueta *oracional* para referirse a ellos. De hecho, estos lingüistas estudian el tópico en páez⁴ y concluyen que es necesario distinguir el tópico oracional (entendido como aquel que no ocupa la posición inicial de párrafo) de aquel que ocupa en concreto dicha posición («tópico de párrafo»), a pesar de que formalmente no presentan diferencias, por ir acompañados ambos del clítico *-a'/'-* en este idioma. Lo que justifica tal distinción es que el segundo posee una función que no tiene el oracional, y que consiste en proporcionar un marco de coherencia apropiado para la información que se transmite en la unidad textual de la que forma parte, y no solo en su oración. Nada que ver con la tesis de Hinds (1979), para quien el tópico de párrafo es «aquello de lo que trata el párrafo», pero que no se identifica necesariamente con ninguna palabra o constituyente del párrafo al que pertenece. En los ejemplos que este autor presenta para ilustrar sus planteamientos, los vocablos a los que él adjudica la función de tópico de párrafo son elementos del comentario de esa oración y, por tanto, ajenos a las propiedades de aquel.

A mi juicio, y tal y como se indicó al principio de este trabajo, existen sobradas razones para distinguir entre tópico oracional y tópico de párrafo, pero entendido este último a la manera de Gerdel y Slocum, y no según la concepción de Hinds. Mi postura tiene origen en haber analizado y puesto en relación datos procedentes de estudios muy diversos que, sin embargo, son reveladores en lo atinente a estas cuestiones, y que remiten tanto al ámbito cognitivo como al lingüístico.

El tópico de párrafo: fundamentos cognitivos

En general, los autores a que voy a referirme comparten la idea de que la posición inicial de un mensaje está en cierto modo marcada, por desempeñar papeles de gran importancia en la velocidad de lectura, memorización o el procesamiento informativo. Greeno y Noreen (1974), por ejemplo, señalan que se leen más despacio las palabras que ocupan tal ubicación que aquellas que se encuentran en otro lugar. El motivo para ellos es claro: a esa posición está reservado crear *expectativas* («Expectations»), respecto de los ele-

⁴ El páez es una lengua de la familia páez hablada en Colombia.

mentos lingüísticos a los que precede. Dicho de otro modo: antes de empezar a leer un texto el lector no sabe cuál es la idea que el emisor va a proponer como punto de partida de su mensaje, y por ello aquel necesita más tiempo para activar esa idea en su conocimiento. A partir de ahí, las posibilidades de adjuntar información se reducen, puesto que ha de estar en consonancia con esa primera estructura lingüística.

En cuanto a la memorización, ha sido estudiada, entre otros, por Kieras (1980), quien resalta la mayor facilidad con que se recuerdan los datos transmitidos a partir de construcciones situadas en emplazamientos iniciales respecto de aquellas que no aparecen ahí. La causa de este fenómeno habría que buscarla en que es en la posición inicial donde el emisor ubica la información *importante* («Important information»), entendida esta última como la que contribuye en mayor medida a la organización del mensaje en términos de coherencia.

Desde otras perspectivas de análisis, también se ha llegado a conclusiones parecidas. Por ejemplo, según Gernsbacher y Hargreaves (1992) las palabras que ocupan posiciones iniciales favorecen las labores de procesamiento, puesto que el receptor se basa en ellas para construir la representación mental que le permite comprender e interpretar adecuadamente los mensajes del emisor. Es lo que estos autores denominan «The privilege of primacy», y que yo me he permitido traducir como «La relevancia de la posición inicial».

Como puede observarse, los datos de todos estos estudios coinciden en conferir a los emplazamientos iniciales una idiosincrasia que los distingue de los demás, y no hay que perder de vista que los tópicos ocupan, al menos generalmente, ese lugar.⁵ Ahora bien, ahí están en principio todos los tópicos, y no únicamente los que aparecen al comienzo de los párrafos, por lo que no da la impresión, a priori, de que estos últimos merezcan un tratamiento específico.

Otros trabajos no mencionados hasta el momento me hacen pensar, sin embargo, lo contrario. Me refiero a algunas investigaciones centradas en la velocidad de lectura, pero que en esta ocasión tienen en cuenta los límites de párrafo (Haberlandt, Berian y Sandson, 1980; Passerault y Chesnet, 1991). Todos estos autores sostienen, en términos más específicos, que se lee más lentamente cuando el lector se aproxima a los cambios de parágrafo. Según los tres primeros, la causa se halla en que el receptor ha de construir un *esquema* cognitivo para procesar con mayor eficacia la información transmitida por el emisor en cada uno de los párrafos de un texto. Cuando se produce un cambio de párrafo, el lector debe cambiar de esquema cognitivo, y esto requiere más tiempo en términos de procesamiento. A ello habría que añadir las apreciaciones de Chafe (1980), que explica que ciertas pausas del discurso oral se corresponden con los cambios de párrafo en la escritura, y tienen mayor duración que aquellas que estarían dentro de un mismo parágrafo.⁶

Todos estos hechos, fundados en la experimentación, demuestran, a mi entender, que si bien la posición inicial tiene propiedades especiales, la de párrafo en concreto posee características propias que han de compartir los elementos que aparecen en tal ubicación. De hecho, se puede afirmar, en consonancia con lo expuesto hasta ahora, que a) los tópicos de párrafo sirven como marco apropiado de coherencia no solo para una

⁵ No abordo en este artículo la posibilidad de los tópicos de estar o no dislocados a la derecha. Véase Cho (1998) si se quiere obtener información al respecto.

⁶ Hago notar la importancia que, para demostrar la existencia del párrafo desde un punto de vista cognitivo, adquiere el hecho de que determinadas secuencias orales puedan corresponderse con lo que serían parágrafos en la escritura, tal y como explico en González Cobas (2004).

oración, sino para todos los párrafos que los incluyen; b) los tópicos de párrafo se ven precedidos durante la lectura de pausas mayores que los oracionales y c) en la elocución también hay pausas más pronunciadas ante los tópicos de párrafo que ante los que no lo son. Por todo ello considero justificado dar un tratamiento diferenciado a los tópicos de párrafo, desde un punto de vista cognitivo. Esta conclusión se ve reforzada por datos que tienen que ver con el funcionamiento interno de las lenguas, tal y como se pone de manifiesto a continuación.

El tópico de párrafo: fundamentos lingüísticos

Manejo tres tipos de argumentos agrupables en las siguientes áreas temáticas:

- a) Marcas formales
- b) Encadenamiento de párrafos
- c) Continuidad topical y codificación lingüística

En lo que se refiere al primero de estos aspectos, diversos autores resaltan la existencia en algunas lenguas de partículas indicativas del comienzo y/o fin de los párrafos. Así sucede en *wantoat*⁷, en que la conjunción *ge* y sus variantes *de* y *e* pierden muy a menudo su significado léxico en posición inicial de párrafo (en caso contrario expresan finalidad), actuando así como auténticos demarcadores (Davis, 1973). Algo similar sucede en *sarangani manobo*⁸ que, según Dubois (1973), dispone de dos conjunciones (*na* y *nayan*) con que marcar el comienzo de los párrafos.⁹

En idiomas como el huichol, shipibo, capanahua (Longacre, 1979) y angaataha¹⁰ (Huisman, 1973) ocurre lo mismo. El primero de ellos cuenta con dos partículas (*mérika* y *hiikAA*) para señalar el comienzo de un nuevo párrafo; el segundo lo indica mediante las palabras *jainoasr* y *jainsron*; el tercero tiene una forma verbal (*ha-*) que desempeña tal función; en el último, por su parte, los verbos que aparecen al final de los párrafos no solo son portadores de un significado léxico preciso, sino que también actúan como indicadores de fin de párrafo.

Desde un punto de vista diacrónico, también hay datos de interés al respecto. Así, tanto Enkvist y Warvik (1987) como Brinton (1989) explican que en inglés antiguo hay una partícula (*pa*) que normalmente se ignora cuando alguien se enfrenta a tareas de traducción o adaptaciones al inglés moderno, puesto que carece de valor semántico. Estos autores no consideran plausible la hipótesis de que una palabra no tenga ningún significado ni desempeñe función alguna. Por eso han investigado este asunto y han descubierto que *pa* siempre aparece en pasajes de transición narrativa, delimitando los distintos párrafos de los textos. Este hecho es harto significativo, teniendo en cuenta que en estos últimos, en etapas ya lejanas a nuestro tiempo, los mensajes se transmitían por medio de bloques compactos de escritura.

⁷ El *wantoat* es una lengua no melanesia de Nueva Guinea.

⁸ El *sarangani manobo* es una lengua hablada en la costa este de la península de Sarangani, en el sur de la isla de Mindanao (Filipinas).

⁹ Dubois señala, a su vez, que el comienzo de estas unidades también puede aparecer marcado por expresiones de carácter temporal, o por una combinación de estas últimas y las conjunciones mencionadas.

¹⁰ El huichol es una lengua hablada en Méjico del grupo uto-azteca, de la familia amerindia; el shipibo (familia pano) y el capanahua (familia ge-pano) se hablan en Perú; el angaata es una lengua angan de Nueva Guinea, hablada en algunas zonas del distrito de Morobo.

En cualquier caso, lo que me interesa subrayar de todas estas cuestiones es que hay lenguas que cuentan con partículas, conjunciones e incluso formas verbales para marcar los párrafos, y que este fenómeno no puede desligarse de los elementos con que mayoritariamente se inician tales unidades. De hecho, en esos idiomas el primer tópico de cada párrafo va precedido de una serie de marcas que no acompañan a los tópicos que se encuentran en otras posiciones, a lo que cabe añadir que en las etapas antiguas de algunas lenguas ocurre algo similar. No olvidemos, además, que actualmente los tópicos de párrafo suelen ir precedidos de una marca de naturaleza tipográfica, como es el sangrado de línea.

A conclusiones parecidas se llega si se tiene en cuenta otro aspecto como el encadenamiento de párrafos (Schulze y Bieri, 1973), pues hay idiomas como el sunwar¹¹ en que de manera sistemática estos se concatenan repitiendo parte de la última oración o toda la oración del párrafo precedente al principio del nuevo párrafo, lo que permite constatar que los tópicos de párrafo en esta lengua tienen una característica diferencial importante respecto de los demás.

En cuanto a la continuidad topical y a la codificación lingüística, los datos apuntan en la misma dirección y parecen tener alcance universal.¹² Antes que nada, y como consideración teórica previa, he de aclarar que por *continuidad topical* se entiende el conjunto de elementos referenciales a partir de los cuales el emisor consigue mantener un referente activado. Para lograr este objetivo el hablante dispone de tres posibilidades: el uso del nominal pleno, del pronombre o la elisión de todo elemento referencial. Evidentemente hay una serie de condicionamientos que determinan emplear uno u otro, si bien también hay circunstancias en que ese sistema adopta un comportamiento distinto al esperado.

En general, es previsible que los nominales plenos aparezcan cuando el emisor menciona por vez primera el referente, o cuando pueda haber problemas interpretativos derivados de la interacción con otros referentes; los pronombres, por su parte, son utilizados cuando es necesario desambiguar la identidad de un referente concreto y no es imprescindible acudir al nominal pleno para solventar el problema; por último, la elisión solo es posible cuando un referente ya activado no puede ser confundido con ningún otro. Pues bien, este planteamiento perfectamente lógico colisiona en no pocas ocasiones con la realidad. Así, los datos muestran que existe una tendencia muy pronunciada a comenzar los párrafos con nominales plenos, independientemente de que sean o no imprescindibles para evitar cualquier tipo de confusión y aunque el referente haya sido activado antes (Clancy, 1980; Givón, 1983; Fox, 1987). Al tiempo, los pronombres y la elisión aparecen de manera prototípica en el interior de los párrafos, si bien es cierto que, fuera de consideraciones estructurales y demarcativas, podrían aparecer perfectamente al inicio de los mismos, cuando no hay problema alguno de ambigüedad e interpretación. Además, esta situación no solo se produce en la actualidad, sino que se hace extensiva a los estadios antiguos de las lenguas, tal y como ponen de manifiesto Elvira (1997) y González Cobas (en prensa), respecto del español.

¿Qué importancia tienen estos hechos para el tema que nos ocupa? Es obvio que en las posiciones iniciales de párrafo (esto es, las que ocupan los tópicos de párrafo) hay una propensión clara a utilizar nominales plenos en lugar de pronombres o de elidir toda mención a los referentes, aunque en términos informativos su uso no sea necesario. Ello

¹¹ El sunwar es una lengua hablada en Nepal.

¹² Clancy (1980), por ejemplo, estudia la continuidad topical en dos lenguas tan diferentes como el inglés y el japonés, y llega a las mismas conclusiones para ambas.

implica que se tiende a codificar los tópicos de párrafo mediante nominales plenos, frente a los tópicos oracionales en que tal proceso se hace normalmente a través de pronombres, si las circunstancias lo permiten. Hay diferencias claras, por tanto, entre tópicos de párrafo y tópicos oracionales, en lo que atañe a los medios a partir de los cuales estos y aquellos son expresados.

Acerca de la codificación lingüística quiero aportar un dato más: si atendemos al estudio del español en sus etapas más antiguas –algo que no se hace con demasiada frecuencia, a pesar de lo esclarecedor que resulta– se puede constatar que los tópicos de párrafo –fundamentalmente los que inician capítulo– aparecen muy marcados y matizados para crear un espacio de coherencia adecuado para el resto del párrafo e incluso del capítulo en cuestión. Me refiero concretamente a la *Estoria de España* de Alfonso X,¹³ en que esos tópicos están constituidos por gran cantidad de elementos lingüísticos y además de muy variada clase. Hago alusión únicamente a recursos de ese tipo porque, como ya he comentado, las obras de épocas remotas presentan una disposición compacta de la escritura, lo cual significa que generalmente no incluyen el sangrado que hace visibles, al lector de hoy, los cambios de párrafo. Sea como fuere, lo cierto es que en este caso los primeros tópicos de cada capítulo (tópicos de párrafo, al fin y al cabo) hacen uso, para su codificación, de muchas más palabras que los oracionales, algo que redundaría en la hipótesis que vengo defendiendo en estas páginas.¹⁴

Los siguientes son ejemplos de tópicos de párrafo que aparecen al principio de sus respectivos capítulos, y que ilustran muy bien lo que aquí se ha explicado.¹⁵

- a) *Librando Pompeyo destos galeotes et destos guerreros las mares et las tierras, Mitridates, que era rey de la ysla de Ponto et de la menor Armenia, que se auie levantado grand tiempo dantes contra los de Roma, fue entonces toller el regno a Nicomedes, rey de Bitinia, que era amigo de los romanos* (58^b: 7–13).
- b) *A los quaraenta et tres annos dell imperio de Octauiano en que se cumplieron sietecientos et cinquenta et dos que Roma fuera poblada, et que andaua la era en quaraenta, e ell anno en que el Nuestro Sennor nacio et se començo la sexta edad en dos, e el regno de Herodes en treynta et tres, auino assi que...* (109^b: 24–30).
- c) *Andados II annos del regnado deste rey don Ordonno –et fue esto en la era de DCCC et LXVI annos, et andaua otrossi estonces ell anno de la Encarnation del Sennor en DCCCXXVIII annos, et el de Loys emperador de Roma et rey de Francia en XVIII– aquel Mahomat rey de Cordoua salio con muy grand hueste et...* (365^a: 18–25).
- d) *Andados XLI anno del regnado deste rey don Alffonso el Magno –et fue esto en la era de DCCCC et XV annos, et andaua entonces otrossi ell anno de la Encarnation del Sennor en DCCC et LXXVII, et el dell imperio de Carlos emperador de Roma en III– et en este anno el rey don Alffonso el Magno, seyendo muy alegre et auiendo grand plazer de tantos bienes como Dios le auie fecho et fazie contra sos enemigos, enuiolo dezir por su carta al apostoligo Johan...* (380^a: 43–53).

¹³ Se trata de la edición de Menéndez Pidal (1977): *Primera Crónica General de España*. Madrid: Gredos, 2 vol.

¹⁴ En este sentido cabe hablar de *gradación*, pues los tópicos de párrafo de principio de capítulo aparecen menos marcados que los tópicos de párrafo que aparecen en otras posiciones, pero al mismo tiempo estos lo están más que los oracionales, tal y como se ha demostrado a propósito de la continuidad topical.

¹⁵ Resalto en cursiva los tópicos de párrafo.

Como puede observarse, y tal y como señalaba hace un momento, la codificación de los tópicos de inicio de capítulo se realiza a través de un número muy alto de palabras, probablemente por el deseo del escritor de trazar un espacio de coherencia muy preciso que evite desorientación en el lector, en pasajes del texto en que las rupturas en la continuidad temática se significan especialmente. De hecho, en el ejemplo a) el tópico de párrafo está compuesto por 37 palabras; en b), por 56 y en c) y d), por 78.

Ateniéndonos a la clase de constituyentes que conforman esos tópicos, está claro que la diversidad es la nota dominante, lo cual no extraña si se tienen en cuenta los datos numéricos que se acaban de exponer. A continuación presento las estructuras lingüísticas de que se componen los ejemplos a–d:

- a) Construcción adverbial de gerundio + SN + oración subordinada adjetiva de relativo explicativa + oración subordinada adjetiva de relativo explicativa.
- b) Complemento circunstancial de tiempo (incluye oraciones subordinadas adjetivas de relativo especificativas)
- c) Construcción absoluta de participio + dos oraciones coordinadas copulativas (a manera de inciso) + SN (con una aposición)
- d) Construcción absoluta de participio + dos oraciones coordinadas copulativas (a manera de inciso) + complemento circunstancial de tiempo + SN (con una aposición) + construcción adverbial de gerundio.

Es importante subrayar que la función del tópico oracional no es proporcionar un marco de coherencia al párrafo que lo incluye, sino únicamente la de orientar el comentario que lo acompaña, lo que justifica muy probablemente que su codificación resulte mucho más sencilla. También por eso, por la disparidad de funciones que una y otra clase de tópico desempeñan, creo útil distinguir entre tópico oracional y tópico de párrafo. Los que siguen, y ya para finalizar, son ejemplos de tópicos oracionales que vienen a corroborar lo aquí expuesto:

- e) *E pues que los ouieron alcançado*,¹⁶ pararon se les delant ... (72^b: 17–18).
- f) *E la franqueza* no se uende bien por tod ell oro del mundo, ca ... (73^b: 47–48).
- g) *Et el yaciendo alli*,¹⁷ uino sobrell Eudo, aquel duc de que dixiemos ya, con ... 322^a: 45–47).
- h) *A los castellanos* plogoles mucho de lo que el conde dixiera; et ... (401^b: 48 – 402^a: 1).

Conclusiones

En las páginas precedentes he tratado de mostrar que existen no pocas razones para considerar que los tópicos con que se inician los párrafos (cuando esta posición está ocupada por este tipo de elementos) poseen rasgos muy específicos que los diferencian, al menos en parte, de los que aparecen en otros lugares. Se trata de datos de orden cognitivo y lingüístico que, convenientemente relacionados, permiten dar un enfoque novedoso a estos asuntos, al tiempo que hacen posible matizar y refinar algunas de las conclusiones a que se ha llegado hasta ahora al respecto.

¹⁶ Nótese la elisión del nominal pleno o pronombre.

¹⁷ Nótese también el uso del pronombre y no del nominal pleno.

Por otro lado, haber detectado que no todos los tópicos se comportan igual ni tienen las mismas características me ha impulsado a utilizar términos distintos para dar cuenta de esa situación, y por ello he distinguido entre *tópicos de párrafo* y *tópicos oracionales*, aun siendo consciente de que aquellos, en realidad, también pueden formar parte de oraciones.¹⁸ Se podría alegar, entonces, que los tópicos de párrafo de los que yo hablo conforman en realidad una clase especial de tópicos oracionales, pero en todo caso esta sería una cuestión de índole puramente terminológica que no denegaría el carácter idiosincrásico de los tópicos con que se da comienzo a los párrafos. Yo he optado por nominarlos *tópicos de párrafo*, porque en realidad sus rasgos caracterizadores son consecuencia de ocupar la posición inicial de los párrafos, y por ello considero importante que estos últimos formen parte de su denominación.

BIBLIOGRAFÍA

- Brinton, L. L. (1989): «Episode Boundary Markers in Old English Discourse». *Papers from the 9th International Conference on Historical Linguistics*. En: Henk Aertsen, Robert J. Jeffers (eds.) (1993): *Historical Linguistics 1989*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins, 73–80.
- Chafe, W. L. (1980): «The Deployment of Consciousness in the Production of a Narrative». En: Wallace Chafe (ed.): *The Pear Stories. Cognitive, Cultural and Linguistic Aspects of a Narrative Production*. Norwood, N. J.: Ablex, 9–50.
- Cho, E. (1998): *La topicalización y sus restricciones sintácticas en la Primera Crónica General de España de Alfonso X*. Tesis doctoral inédita, Universidad Autónoma de Madrid.
- Clancy, P. M. (1980): «Referential Choice in English and Japanese Narrative Discourse». En: Wallace L. Chafe (ed.): *The Pear Stories. Cognitive, Cultural and Linguistic Aspects of Narrative Production*. Norwood, N. J.: Ablex, 127–202.
- Daneš, F. (1974): «Functional Sentence Perspective and the Organization of the Text». En: František Daneš (ed.): *Papers on Functional Sentence Perspective*. La Haya/París: Mouton, 81–86.
- Davis, R. R. (1973): «Wantoat Paragraph Structure». En: *Linguistics*, 110, 5–16.
- Dubois, C. D. (1973): «Connectives in Sarangani Manobo Narratives». En: *Linguistics*, 110, 17–28.
- Elvira González, J. (1997): «La organización del párrafo alfonsí». En: *Cahiers de Linguistique Hispanique Médiévale*, 21, 325–342.
- Enkvist, N. E., Warvik, B. (1987): «Old English *Pa*, Temporal Chains and Narrative Structure». En: Giuliano Bernini, Onofrio Carruba, Anna Giacalone Ramat (eds.): *Papers from the 7th International Conference on Historical Linguistics*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins, 221–237.
- Fox, B. (1987): «Anaphora in Popular Written English Narratives». En: Russell S. Tomlin (ed.): *Coherence and Grounding in Discourse*. Amsterdam: John Benjamins, 157–174.

¹⁸ No considero en estas páginas la distinción que podría hacerse entre tópicos *extraoracionales* (introducidos por topicalizadores) e *intraoracionales* (con plena integración en la oración), ni la conveniencia o no de tratarlos todos como extraoracionales. Véase Cho (1998) para obtener más datos al respecto.

- Gerdel, F. L., Slocum, M. C. (1976): «Paez Discourse, Paragraph and Sentence Structure». En: Robert E. Longacre (ed.): *Discourse Grammar. Part I*. Dallas: The Summer Institute of Linguistics.
- Gernsbacher, M. A., Hargreaves, D. (1992): «The Privilege of Primacy: Experimental Data and Cognitive Explanations». En: Doris L. Payne (ed.): *Pragmatics of Word Order Flexibility*. Amsterdam: John Benjamins, 83–116.
- Givón, T. (1983): «Topic Continuity and Word-Order Pragmatics in Ute». En: Talmy Givón (ed.): *Topic Continuity in Discourse: A Quantitative Cross–Language Study*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins, 141–214.
- González Cobas, J. (2004): «Estudio sobre el párrafo». En: *Estudios de Lingüística Universidad de Alicante*, 18, 87–106.
- González Cobas, J. (2005): «La estructura informativa de la oración: tópico y comentario. Estado de la cuestión». En: *Analecta Malacitana*, 28, 2, 609–627.
- González Cobas, J. (en prensa): «Continuidad topical en la *Estoria de España* de Alfonso X». En: *Cuadernos de Investigación Filológica*.
- Greeno, J. G., Noreen, D. L. (1974): «Time to Read Semantically Related Sentences». En: *Memory & Cognition*, 2, 1A, 117–120.
- Gutiérrez Ordóñez, S. (1997): *Temas, remas, focos, tópicos y comentarios*. Madrid: Arco/Libros.
- Haberlandt, K., Berian, C., Sandson, J. (1980): «The Episode Schema in Story Processing». En: *Journal of Verbal Learning and Verbal Behavior*, 19, 635–650.
- Hinds, J. (1979): «Organizational Patterns in Discourse». En: Talmy Givón (ed.): *Syntax and Semantics. Discourse and Syntax*. London/New York/San Francisco: Academic Press, 135–157.
- Huisman, R. D. (1973): «Angaatha Narrative Discourse». En: *Linguistics*, 110, 29–42.
- Jiménez Arias, M^a E. (2007): «El estilo en función de párrafos utilitarios». En: *Medisan*, 11, 1, http://bvs.sld.cu/revistas/san/vol11_1_07/san06107.htm.
- Keenan, E. O., Schieffelin, B. (1976): «Topic as a Discourse Notion». En: Charles N. Li (ed.): *Subject and Topic*. New York: Academic Press, 337–384.
- Kieras, D. E. (1980): «Initial Mention as a Signal to Thematic Content in Technical Passages». En: *Memory & Cognition*, 8, 4, 345–353.
- Longacre, R. E. (1979): «The Paragraph as a Grammatical Unit». En: Talmy Givón (ed.): *Syntax and Semantics. Discourse and Syntax*. London/New York/San Francisco: Academic Press, 115–134.
- Passerault, J. M., Chesnet, D. (1991): «Le marquage des paragraphes: son rôle dans la gestion des traitements pendant la lecture». En: *Psychologie Française*, 36, 2, 159–165.
- Pérez Juliá, M^a L. (1998): *Rutinas de la escritura: un estudio perceptivo de la unidad párrafo*. Valencia: Universidad de Valencia.
- Pérez Juliá, M^a L. (1999): «Aplicación de algunos criterios perceptivos a la caracterización lingüística de la unidad párrafo». En: J. Fernández González, Carmen Fernández Juncal, Mercedes Marcos Sánchez, Emilio Prieto de los Mozos, Luis Santos Río (eds.): *Lingüística para el siglo XXI*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 1243–1252.
- Schulze, M., Bieri, D. (1973): «Chaining and Spotlighting: Two Types of Paragraph Boundaries in Sunwar». En: Austin Hale (ed.): *Clause, Sentence and Discourse Patterns in Selected Languages of Nepal. Part I*. Oklahoma: Norman, 389–399.
- Simone, R. (2001, 2^a ed.): *Fundamentos de lingüística*. Barcelona: Ariel.

Sorókina, T. (2008): «De la estructura del párrafo hacia la organización discursiva: consideraciones teórico-prácticas». En: *Revista iberoamericana de educación*, 45/5: www.rieoei.org/2210.htm.

Weil, H. (1844): *De l'ordre des mots dans les langues anciennes comparées aux langues modernes. Question de Grammaire Générale*. París: Didier.

O TOPIKI ODSTAVKA

Študije o topiki (v pomenu »tisto, o čemer je govora« ali, z drugimi besedami, izhodišče izjavljanja), so bile večinoma omejene na stavek in zelo redko so nekatere študije prestopile to mejo in upoštevale večje jezikovne enote. Vendar zelo raznolike študije kažejo na to, da ta način proučevanja ni povsem primeren, kajti videti je, da je mesto, ki ga ima v odstavku topika, odločujoči dejavnik vsaj glede temeljnega vidika: oblik kodiranja, ki jih prevzemajo topike. Tako so na primer na začetku odstavka pogostejše polne nominalne strukture, čeprav bi s sporočanjaškega stališča v mnogih primerih zadostovale pronominalne oblike ali opustitev katerega od referenčnih sestavnih delov. Poleg tega različni jeziki uporabljajo predloge in veznike za označevanje začetka in konca odstavka in so hkrati uvodni znaki topik, na katere se odstavek nanaša.

LOS DICCIONARIOS DE ECOLOGÍA Y MEDIO AMBIENTE EN ESPAÑOL O EL LÉXICO ENTRE LA CIENCIA Y LA CONCIENCIA

Introducción: límites y limitaciones de los ámbitos de especialidad

Es un hecho asumido que las obras Lexicográficas son un reflejo no sólo de las corrientes lingüísticas de las que son contemporáneas, sino de las actitudes y modos de pensamiento de la sociedad a la que se dirigen y de la que proceden. Los diccionarios de especialidad existen porque existe lo que se denomina «conocimiento especializado», un conocimiento «específico y marcado temáticamente [...] creado por especialistas para estructurar un determinado campo de conocimiento [...] propio de una comunidad de individuos que comparten y crean ese conocimiento» (Cabré y otros, 2001: 179). Los diccionarios de especialidad, pues, en la medida en que se proyectan sobre una parcela concreta del conocimiento y en tanto que están pensados como útiles para facilitar la comunicación entre los individuos especialistas en una determinada disciplina o ámbito epistemológico, están ligados a las necesidades de esa comunidad epistémica. Y de ninguna manera podemos pensar hoy en día que el conocimiento científico y su evolución sean algo aislado del resto de la sociedad (Galán Rodríguez, 2003:143).

Esta conexión entre conocimiento especializado y sociedad se hace particularmente evidente cuando las disciplinas con las que se trabaja, como es el caso de la Ecología o la Ciencias Medioambientales, son especialidades científicas de reciente creación, con límites aún difusos, pero de gran implantación académica y enorme popularidad social. El problema en este caso para el lexicógrafo o el terminólogo se complica extraordinariamente, pues a la dificultad que supone ponerle límites al conocimiento –¿de qué se ocupa la ecología? ¿cuáles son sus disciplinas afines? ¿es lo mismo que el ecologismo?–, se suma, además, la de tener que decidir entre lo que pertenece –o ya no– al conocimiento especializado de esta materia, dado el constante proceso de retroalimentación que se da, en el caso de la Ecología, entre la ciencia y la sociedad. Ecología, ambiente, ecocrisis y otros vocablos son términos adoptados hoy en día –afirma Rodolfo Dirzo (1990: 48)– por una gama de individuos de *Homo sapiens* enfrascados en actividades tan diversas como el comercio, la docencia, el ecologismo o la ecología. La adopción de la «ecoterminología» –continúa explicando este autor– refleja, en muchos casos, la preocupación genuina por los llamados problemas ambientales, en otros, los ecotérminos son un obvio trampolín político. En este espacio entre la ciencia y la conciencia es en el que se encuentra esta disciplina, y lo que los diccionarios especializados reflejan es la inespecificidad de una materia absorbida y reclamada por tantas ramas del saber y del poder.

El objetivo de este trabajo es realizar un estudio valorativo general de los *Diccionarios de Ecología y Medio Ambiente*, tanto en lo que se refiere a la selección de las entradas, como al enunciado de las definiciones y a la información contenida en el artículo. Puesto que se trata de obras que han nacido al abrigo de esta nueva disciplina, su análisis nos permitirá observar algunas de las dificultades y limitaciones con las que se encuentra la elaboración de diccionarios y repertorios léxicos especializados, especialmente cuando, como ocurre en este caso, la materia es, al mismo tiempo, objeto de investigación científica y motivo de debate social.

Metodológicamente, el trabajo se realiza comparativamente sobre las 8 obras lexicográficas especializadas en Ecología o alguna de sus disciplinas afines que se relacionan al final de este apartado. Son dos diccionarios en red, dos diccionarios terminológicos, tres diccionarios o gran diccionario y una base de datos terminológica. Para su estudio partimos de la idea señalada por numerosos estudiosos del tema (Ahumada 2001, Cabré 1993, Lorente 1999) de que las condiciones pragmático-textuales –destinatario, propósito o criterio de selección, entre otras– son esenciales para establecer los parámetros que condicionarán aspectos tan esenciales en los diccionarios de especialidad como la selección de entrada o la naturaleza de las propias definiciones. Por eso nos ha parecido necesario comenzar con una evaluación de los preliminares de cada una de estas obras con el fin de establecer dichas variables y así comprenderlas en la medida de sus propias intenciones. Con el fin de obtener una muestra representativa, hemos realizado una cala selectiva que ha consistido en analizar las veinte primeras entradas de la letra M de cada una de las 8 obras mencionadas.

Además de en la bibliografía correspondiente, nos basamos para este trabajo en las investigaciones previas del grupo EPA (Español Profesional y Académico) en el marco del IULMA (Instituto Interuniversitario de Lenguas Modernas Aplicadas de la Universidad de Alicante) del que formo parte.

Relación de obras analizadas:

- Colàs, Jaime (coord.) (1999): *Gran Vox: diccionario de ecología y medio ambiente*, Barcelona, Biblograf, 360 pág. (GVDEMA)
- Seoánez Calvo, Mariano (1996): *El gran diccionario del medio ambiente y de la contaminación: definiciones en español con traducción de los términos al francés y al inglés*, Madrid, Mundi-Prensa, páginas XXIII, 807 p. (GDMAC)
- Andrés Benito, Ana (1994): *Diccionario del medio ambiente*, Barcelona, EINIA, 313 págs (DMA)
- Martín Pérez, Antonio (2000): *Diccionario terminológico de contaminación ambiental*, Pamplona, EUNSA, 327 págs. (DTCA)
- Vicén Carreño, M. (1996): *Diccionario de términos ecológicos*, Madrid, Paraninfo, 173 págs. (DTE)
- *Diccionario ecológico* (www.DE) www.ambiente-ecologico.com/ediciones/diccionarioEcologico/diccionarioEcologico.php3
- Fausto O. Sarmiento (2001): *Diccionario de ecología: paisajes, conservación y desarrollo sustentable para Latinoamérica*. Ediciones Abya-Yala, Quito: CLACS-UGA, CEPEIGE, AMA [Primera edición digital de *Diccionario de ecología*, a cargo de José Luis Gómez-Martínez y autorizada para Proyecto Ensayo Hispánico, Octubre 2001]. (www. DE-S) www.ensayistas.org/critica/ecologia/diccionario/
- *EURODIACUTOM. European terminology database* (EURDAT)
<http://europa.eu.int/eurodicautom/Controller>

La ecología: los límites difusos de una disciplina nueva

En su prólogo al libro *Planeta azul, planeta verde*, el científico Ramón Margalef afirma: «La palabra ecología que es, o era el nombre de una ciencia, y su adjetivo, ecológico, han entrado definitivamente en el lenguaje de la calle». En efecto, la ecología es una disciplina científica y académica, considerada una rama de la biología, de implanta-

ción reciente en los estudios universitarios,¹ y de muy rápido desarrollo y aceptación, cuyo objeto de estudio lo constituye todo aquello que tenga que ver con «los medios de vida naturales y las interacciones que se ejercen entre los seres vivos y el medio en que viven, hábitat del que forman parte dichos seres». (www.DE). Es, según la definición holística «la ciencia del medio ambiente» (www. DE-S) por lo que no es de extrañar que estos términos, ecología y medio ambiente, aparezcan frecuentemente asociados.

Puede considerarse, por tanto, una transdisciplina, es decir, una ciencia en la que se abordan materias muy variadas pertenecientes a otras disciplinas cercanas, como la bioquímica o la geología, o mucho más lejanas conceptual y metodológicamente como el derecho. De hecho, la ecología tiene que ver, entre otros, con temas como la contaminación ambiental, el desarrollo sostenible, la biología, la legislación y el desarrollo jurídico, los movimientos sociales, las organizaciones no gubernamentales y algunas corrientes de pensamiento, además de con los conceptos de población, geología, clima, vegetación o territorio, entre otros. Es normal, pues, que en los prólogos de muchos de los diccionarios analizados se hable de la «multidisciplinariedad del tema del medio ambiente» (GVDEMA) o de la «pluridisciplinariedad del tema» (DMA).

Pero, por otra parte, como anunciábamos con la cita de Margalef, todo lo relacionado con la ecología y lo ecológico, con el medio ambiente y la contaminación, se ha popularizado con enorme rapidez y, gracias fundamentalmente a los medios de comunicación y a las organizaciones sociales, pero también a la percepción personal que los ciudadanos tienen del deterioro general de las condiciones ambientales de su entorno, la ecología y el medio ambiente se han convertido en una de las mayores preocupaciones de la vida actual. Así lo manifiesta el director general de la UNESCO, Federico Mayor Zaragoza, en el Prólogo a *El gran diccionario del medio ambiente y de la contaminación: definiciones en español con traducción de los términos al francés y al inglés* dirigido por Mariano Seoáñez Calvo y bajo cuyo auspicio se realizó esa obra:

Si fuera posible aislar un solo factor de la compleja urdimbre de problemas que la Humanidad afronta —es decir, si dichos problemas no estuvieran vinculados de manera inextricable, la defensa del medio natural sería, junto con la búsqueda de la paz, el que habría de recibir la absoluta prioridad. (GDMAC, p. VII)

El Diccionario de la RAE también se hace eco en su definición de esta naturaleza científico-social y activista de la ecología, como podemos observar en las tres entradas de la definición:

ecología: (De *eco-* y *-logía*).

1. f. Ciencia que estudia las relaciones de los seres vivos entre sí y con su entorno.
2. f. Parte de la sociología que estudia la relación entre los grupos humanos y su ambiente, tanto físico como social.
3. f. Defensa y protección de la naturaleza y del medio ambiente. *La juventud está preocupada por la ecología.*

¹ El concepto de Ecología fue acuñado por el zoólogo alemán Ernst Haeckel hacia 1870 tras la aparición de la obra de Charles Darwin. Sin embargo, la eclosión de los estudios ecológicos se produce a partir de los años setenta del siglo XX cuando en 1971 se puso en marcha el MAB (*Man and Biosphere*), un programa de investigación de la UNESCO cuyo objetivo es «proveer los conocimientos científicos y el personal calificado necesario para el manejo racional y a largo plazo de los recursos naturales» (www.DE).

Como consecuencia de esta universalización del problema y, con él, de la disciplina asociada, una parte importante de su vocabulario se ha instalado en la vida de los ciudadanos, que manejan y usan términos y conceptos como *marea negra*, *recursos naturales*, *biodiversidad* o *reciclaje*. Pero, además, –y sobre todo– la propia disciplina ha tenido que ajustar y recopilar su propio patrimonio terminológico, lo que ha significado no sólo definir los términos y conceptos que le son propios, como *acción de respuesta*, *desarrollo sostenible*, *impacto ecológico*, *paisaje humanizado*, sino adaptar a sus objetivos de estudio e investigación términos de otras materias como *magnesio*, *ozono*, *magma*, *desalar*, *palustre*, etc. De ahí que muchos diccionarios apelen a la constante renovación de la disciplina –y, por tanto, de su léxico– (GDVEMA) y a la «confusión terminológica» (DTCA) para justificar, como veremos, el sentido de su obra.

El hecho, pues, de que estemos ante una disciplina nueva y con un gran nivel de divulgación, tiene una consecuencia directa en los diccionarios o repertorios terminológicos de la materia, y es que tampoco en ellos están definidos claramente los límites del objeto de estudio, por lo que la selección de entradas está muy condicionada por la dirección que se dé a la disciplina –más jurídica, más estrictamente medioambiental, más ideológica, más orientada a la contaminación o a la biología–. Y esto está en el fondo de muchos de los problemas que nos hemos encontrado tanto en la selección de los elementos de la macroestructura como en el desarrollo de los artículos.

2. La información contenida en los preliminares

Un aspecto que confiere modernidad a la mayoría de las obras consultadas es el hecho de que, a excepción de la base terminológica *EURODICAUTON*, de uno de los diccionarios publicados en la red –*Diccionario ecológico*–, y del *Diccionario de Términos Ecológicos*, los cinco restantes contienen un prólogo en el que se precisan de manera concreta, como mínimo, los destinatarios, el propósito y el criterio de selección de las entradas. En algunos, además, se especifican las fuentes y se da otro tipo de información complementaria sobre la disciplina o sobre la propia obra como, por ejemplo, si aparecen los términos en otra u otras lenguas.²

Por lo que se refiere a los destinatarios, el GVDEMA es el que presenta un abanico más grande de posibles receptores pues está dirigido a un sector amplio de la población «(ESO, BACH, COU, 1ºs cursos Univ.)», es decir a todos los «interesados sin formación científica». Es una obra de consulta, generalista, cuyo propósito explícito es «despertar mayor interés y concienciación por el medio ambiente» por lo que, como también indica en el prólogo, evitará «términos muy especializados (químicos)» que, sin embargo, serán habituales en otros diccionarios de la materia. Muy distinto es el público al que están destinados el GDMAC, el DMA y el DTCA. Se trata de obras dirigidas a personas relacionadas activamente con el objeto del diccionario (DMA), «Científicos, técnicos, miembros de organizaciones medioambientales. Investigadores, especialistas, estudiantes, profesores de la Universidad y legisladores» (DTCA) a los que se añaden «ingenieros, traductores, abogados, periodistas» (GDMAC) así como instituciones interesadas «Bibliotecas, empresas multinacionales multilingües» (GDMAC). Más allá de la consulta, estas obras que, además, en dos casos –GDMAC y DTCA–, incluyen equivalentes en otras lenguas, tienen

² En la tabla 1 encuentra de forma esquemática la información contenida en los preliminares con especial atención a destinatarios, propósito, criterio de selección de las entradas, fuentes y otro tipo de información.

propósitos más precisos que van desde los más estrictamente metalingüísticos como «ofrecer una nomenclatura apropiada [...] ayudar a la puesta al día [...] y retroajustar la terminología» (DTCA) a otros más prácticos como «facilitar los contactos internacionales en el ámbito medioambiental» (GDMAC). Un caso particular lo constituye el Diccionario de Fausto Sarmiento (DE-S), dirigido a «ecólogos latinoamericanos» y cuyo objetivo es «robustecer la disciplina en Latinoamérica cuyo material está en inglés» y «facilitar la reestructuración del estado del conocimiento ecológico en nuestros países». Se trata de un propósito casi educativo en el que el autor ha realizado un trabajo de adaptación, traducción y reformulación de conceptos procedentes tanto del inglés como de otros autores de habla hispana a lo que él denomina el «español latinoamericano». El resultado es un diccionario muy exhaustivo en el que hemos encontrado la mayoría de los términos que aparecen en los otros diccionarios.

El criterio de selección de las entradas también es muy dispar. Los dos únicos que dan información sobre el número de entradas son el GVDEMA y el GDMAC, pero ni estos ni ninguno de los que también tratan el tema –DMA, DTCA, www. DE-S– tienen ninguna pretensión de exhaustividad «voces útiles y prácticas», «enfoque generalista» «se prescinde» o «se incluyen productos químicos». Como veremos, sin embargo, no siempre resulta coherente la declaración de intenciones con la realidad de las definiciones.

Por otra parte, sólo tres de ellos, el GDMAC, el DMA y el DE-S dan información sobre las fuentes de las que proceden los términos. En general, estos son los muchos sectores implicados en los asuntos medioambientales, como legislación, corrientes filosóficas, acuerdos mundiales y europeos, expresiones cotidianas, management (DMA). También se cita en el GDMAC la lista de los organismos consultados y es, además, el único que presenta un equipo explícito de redactores y una bibliografía –que también incluye aunque al final el DTCA–. Hay que señalar que el GDMAC se elaboró bajo los auspicios de la Fundación Desarrollo y Naturaleza (DEYNA) vinculada a la UNESCO y que es trilingüe por lo que sus criterios de redacción y ejecución son, con diferencia, los más precisos.

Es importante señalar también que algunas de estas obras contienen anexos o apéndices estrechamente relacionados con sus propios objetivos, así, el DMA que insiste mucho en su prólogo en las cuestiones legislativas, incluye en un anexo acuerdos de conferencias internacionales; por su parte, el DTCA, preocupado por la dispersión terminológica, añade anexos con acrónimos y abreviaturas en inglés y el DE-S tiene capítulos especiales «con términos no traducidos del inglés, raíces griegas y latinas» además de un anexo con Organizaciones de interés para la Ecología.

Tipo de información

a) Las entradas

Lo primero que nos ha llamado la atención en este aspecto es que sólo hemos encontrado una entrada que aparece en las ocho obras consultadas: *marea negra*, *Macrófago*, *magma*, *maleza*, *manglar* y *marea* aparecen en cuatro de ellas; *madurez*, en tres; y otras como *macizo*, *magnesio*, *malpaís*, *malthus* o *MARPOL*, en dos. Las demás, *macla*, *magnetohidrodinámica*, *macolla*, *malatión*, o *mandato de Berlín*, etc., sólo en uno de los diccionarios o repertorios analizados. Aunque la muestra que hemos utilizado no nos permita afirmaciones categóricas, pensamos que esta falta de correspondencia en las entradas es debida, precisamente, a la falta de concreción de la materia y a los objetivos difusos de las propias obras, lo que da lugar a una selección de términos muy poco coincidente y, como vamos a ver, bastante poco rigurosa en algunos casos.

Por lo que se refiere a las cuestiones formales, podemos señalar que la mayoría de las entradas seleccionadas son nombres comunes en singular, tal y como se recomienda en los manuales y trabajos de técnica lexicográfica y terminológica –*magma*, *maleza*, *mantillo malformación*–, pero también se encuentran otro tipo de entradas, como:

- nombres comunes en plural: *maderas blandas*, *maderas duras*, *manglares* (*DMA*, *DTCA*)
- nombres comunes especificados: *marea negra*, *macizo antiguo*, *manto terrestre*, *maderas duras*, *maderas blandas*
- nombres propios: *Malthus*
- siglas: *MAB*, *MARPOL*
- Sintagmas terminológicos: *Mandato de Berlín*, *Parámetro de Malthus*, *Teoría poblacional de Malthus*, *Población Malthusiana* (en estas tres últimas la entrada es Malthus o maltusiana)
- Un adjetivo: *macrófago*

La presencia de los nombres comunes especificados está plenamente justificada pues al no aparecer en ningún caso subentradas, figuran como entradas conceptos que necesitan mayor precisión conceptual, hasta el punto de que algunos son prácticamente colocaciones –*marea negra*, *manto terrestre*–. Las siglas o los sintagmas son considerados por la terminología actual como USE (Unidades de Significación Especializada), por lo que su uso en este tipo de obras es muy frecuente e igualmente admitido. Otra cosa son las entradas en plural, cuya presencia no se justifican más que por el descuido de los autores, pues no se trata en ningún caso de lexicalizaciones; es el caso, por ejemplo, de *manglar*, que aparece en singular en cuatro diccionarios y en uno en plural, *manglares*.

Como señalamos más arriba, en algunos de los Diccionarios analizados se precisa el número y se acota el ámbito de procedencia de las entradas (ver tabla 1). Así, en el GVDEMA se dice que «se prescinde de términos muy especializados (químicos)» y que el Diccionario «está centrado en las palabras propias de la ecología y el medio ambiente». Por su parte, el GDMAC, presenta una «selección de voces más útiles y practicas» e «incluye productos químicos». Cuando contrastamos las definiciones de *magnesio* que realizan ambos diccionarios, resulta que la del GVDEMA que, teóricamente, no incluye términos químicos, proporciona tanta información especializada o más que el GDMAC, dirigido a científicos, docentes, etc.

magnesio *m*. QIM. Metal cuyo símbolo es Mg, su número atómico 12 y su masa atómica relativa 24,312, maleable, de color y brillo plateado, poco resistente, y que arde generando una luz brillante y clara. Constituye un macronutriente* de gran importancia para los vegetales, y se utiliza en la fabricación de fármacos, señales luminosas y en la fotografía. (GVDEMA)

Magnesio. Mg. Elemento de número atómico 12. Moderadamente duro. Es el metal más ligero. Soluble en ácidos. Inflamable.

F: Magnésium

I: Magnesium (GDMAC)

Con respecto a la selección de entradas en relación con los límites de la disciplina, el DMA y el DTCA indican en sus preliminares que van dirigidos a destinatarios más o menos especializados y, en particular, el DTCA destaca que está orientado a «concretar

la nomenclatura a utilizar en contaminación ambiental». Así, en el DMA se dice que se han incluido «los términos más importantes», y en el DTCA parten de «la noción de contaminación ambiental, tomada en un sentido amplio», pero con el fin de «ofrecer una nomenclatura apropiada con la definición de los términos más usuales en contaminación ambiental». Sin embargo, como hemos podido comprobar, en la definición de *marea negra* de este último no hay ninguna mención del peligro –contaminante– que esta supone, mientras que todos los demás, incluido el DRAE y a excepción del *www.DE-S*, sí lo hacen:

1) DTCA

Marea negra (*blach tide*). Petróleo descargado de modo natural o por accidente y que flota sobre el agua como una masa discreta que es transportado por los vientos, corrientes y mareas.

2) DMA

Marea negra: Masa de petróleo vertida al mar que flota y es transportada por vientos, corrientes y que puede causar *graves daños*, sobre todo al llegar a la costa.

3) DTE

Marea negra

Capa de petróleo o combustible, de grosor variable, que flota sobre la superficie del mar como consecuencia de un vertido al mismo. Es *absolutamente perjudicial* para la flora y la fauna. La investigación está tratando de diseñar ciertas bacterias capaces de eliminarla. Vid. Accidente petrolífero.

4) *w.DE-S*

MAREA NEGRA. *BLACK TIDE*. Llegada a las playas de inmensas masas de petróleo que flotan sobre el océano como producto de accidentes en el transporte de los buque-tanques petroleros, rotura de oleoductos submarinos y explosión de la flora y fauna marina costanera.

5) *www.DE*

MAREA NEGRA. Capa de petróleo, generalmente escapada de manera accidental de un petrolero o de un pozo submarino, que flota en la superficie del mar o de un curso de agua y alcanza la orilla, ocasionando *graves perjuicios* en la fauna y el paisaje.

6) RAE

~ negra.

1. f. Masa de petróleo vertida al mar, que puede causar *graves daños*, sobre todo al llegar a la costa.

b) Tipo de información contenida en el artículo³

Ninguna de las obras analizadas incluye la etimología, algún tipo de información gramatical y normativa o ejemplos de uso. Resulta sorprendente que esta ausencia se dé incluso en Diccionarios que tienen como objetivo, como hemos visto, la fijación terminológica o la adaptación del léxico. En cuanto al nombre científico, aparece – de forma

³ En la tabla 2 se encuentran marcados con valores S/N (Sí/No) la siguiente selección de criterios: etimología, nombre científico, categoría gramatical, marcas temáticas de subespecialidad, información gramatical, equivalente en otra lengua, sinónimos en la misma lengua, información normativa, definición, ejemplos, iconoestructura.

arbitraria en el interior del artículo— sólo en uno de los Diccionarios, el *www.DE-S*, al referirse, por ejemplo, a una clase o tipo de manglar: «En el Ecuador son comunes el mangle rojo (*Rhizophora mangle*) y el negro (*Avicennia nitida*)». Tampoco es frecuente el uso de sinónimos que sólo encontramos en el *www.DE-S* en dos casos, en uno de ellos explícitamente:

Malthusiana–Población. *MALTHUSIAN POPULATION*. Población que ha alcanzado tal estado de equilibrio en el número de individuos que, la distribución de la población total en clases de edad, se mantiene indefinidamente igual a sí misma; dicha población recupera sus características aunque experimente perturbaciones pasajeras. (*Sinónimo*: población estable).

Y en el otro, en el interior del artículo, entre paréntesis, sin ninguna especificación:

maleza. *WEED*. Clasificación de formas de vida vegetal para plantas herbáceas (malas hierbas) que se encuentra asociada a los terrenos baldíos y sembríos descuidados, constituyendo un serio problema para el agricultor, quien utiliza medios de eliminación de malezas.

Por su parte, el *GVDEMA*, es el único diccionario que incluye entre la información del artículo la categoría gramatical y las marcas temáticas de subespecialidad. Así se puede comprobar en el siguiente ejemplo:

maleza f *AGR.* y *BIOGEOG.* Abundancia de malas hierbas en un campo de cultivo, que infligen un perjuicio a los sembrados, o bien en un campo inculto. II *BIOGEOG.* Vegetación densa arbustiva, como los jarales y zarzales.

Llama la atención que esto ocurra, precisamente, en una obra divulgativa y que, sin embargo, esté ausente esta importante información en trabajos teóricamente más especializados y para especialistas que, por otra parte, sí dan cuenta de la nómina de disciplinas con las que se relaciona la materia de la obra y que, además, tienen entre sus propósitos facilitar los contactos internacionales o retroajustar la terminología. Como señalaremos en las conclusiones, dudamos mucho de que un diccionario sin información lingüística pueda cumplir algún tipo de objetivo comunicativo.

Otra importante cuestión tiene que ver con la inclusión de equivalentes en otras lenguas. Además del *Eurodicauton*, cuya finalidad es facilitar la traducción de términos a varias lenguas de la Unión Europea, ofrecen equivalentes el *GDMAC* —en francés y en inglés— el *DTCA* —en inglés— y el *DE-S* también en inglés. Mostramos un ejemplo de cada caso:

Madurez. Estado en el que un ser ha llegado a su desarrollo completo y se halla en la plenitud fisiológica.

F: Maturité

I: Maturity

Marea negra (*black tide*). Petróleo descargado de modo natural o por accidente y que flota sobre el agua como una masa discreta que es transportada por los vientos, corrientes y mareas.

madurez. *MATURITY*. Estado de organización avanzada de los componentes del sistema.

Sólo el GVDEMA presenta iconoestructura lo que supone la inclusión esporádica de alguna ilustración –básicamente fotografías–.

c) La definición: observaciones de tipo formal

En la mayoría de los casos, la definición respeta el número gramatical del definido, pero se encuentran también casos como los siguientes:

- definición en singular cuando la entrada es en plural:
Manglares: Terreno que....
- definición en plural cuando la entrada es en singular:
Materia orgánica: Residuos de alimentos...
Macroalimento. *Macronutrient*. Elementos y compuestos...
Macrofago. *Macrophage*. Células fagocíticas...
Macrófago: Animales que se nutren...

En la mayoría de los casos, la categoría gramatical con la que se inicia la definición es la misma que la del término definido, sin embargo encontramos:

- entrada nominal y definición encabezada por verbo:
Maderas duras: Son árboles
- entrada nominal y definición mediante participio:
Marea Negra. *Black Tide*. Llegada a las playas...
- entrada nominal y definición encabezada por un artículo definido o indefinido:
Macronutrientes (*macronutrients*). Los elementos generalmente reconocidos...
Mandato de Berlín (*Berlin Mandate*). Una resolución negociada en la...
MAB. *MAB*. El programa biológico internacional (IBP) estableció...
MALTHUS, TEORÍA POBLACIONAL DE. *MALTHUS'*
POPULATION THEORY. La población aumenta....

Se trata de pruebas de gran impericia y de verdadero descuido de la técnica lexicográfica. El DMA, DTCA, DE-S son los que redactan la definición de forma más arbitraria y descuidada mientras que el GDVEMA, GDMAC demuestran, como indican en el prólogo, tener equipos de redacción con criterios más unificados.

d) La definición: tipos y características

La totalidad de las definiciones analizadas en estos diccionarios son –o intentan ser– definiciones analíticas de tipo perifrástico «sustancial», «inclusivo» o «aristotélico» pues tratan de responder a la pregunta ¿qué es el definiendum? mediante una perífrasis, es decir, «una expresión compleja que refleja los rasgos que componen el sentido de la unidad definida» (Martínez Linares 2006). Son estas las definiciones que la lexicografía denomina propias pues se realizan en la llamada metalengua de contenido. Muchas definiciones de este tipo se realizan mediante procedimientos de hiperonimia. Así, un *macizo antiguo* es un *conjunto montañoso*, el *magnesio* es un *metal*, un *macrófago* es una *animal*, las *maderas blandas* son *árboles*, el *manganeso* es un *mineral metálico*, la *magnetohidrodinámica* es una *técnica*.

Otras veces, el hiperónimo se refiere a una clase o tipo a la que pertenece el definido; así el *manglar* es un [tipo] de *formación vegetal*, o un [tipo] de *ecosistema de características complejas*, *malpaís* es una [clase o tipo] de *terreno* y las *maderas duras* son *árboles*

de [tipo] *planifolio*. En algunos casos, el hiperónimo no es un nombre concreto sino un abstracto mediante el cual se designa la cualidad o el concepto bajo el cual es posible incluir el definido. Es el caso de *manglar* que es definido como una *asociación vegetal*, el *magnetismo*, que es una *propiedad que tiene la piedra imán*, o la maleza que se define como *abundancia de hierbas*.

También se utilizan procedimientos metonímicos según los cuales el definido es una parte de un elemento nombrado en la definición. Así, la *madera* es la *parte sólida leñosa de los árboles*, el *mantillo* es la *capa superficial del suelo*, o el *estrato superior del suelo*, el *manto terrestre* es la *capa de la tierra entre el núcleo y la corteza*. En estos casos, la cuantificación depende de la naturaleza de la materia pues en unos casos el objeto podrá dividirse en partes, pero en otros será en capas (el manto terrestre), en estratos (el suelo), en fases o estados (el desarrollo).

Con cierta frecuencia se utiliza la definición por extensión, pero siempre en combinación con los procedimientos analíticos. Así, la *maleza* es una *vegetación densa* (análisis) como los *jarales* y *zarzales* (extensión) y un *macronutriente* es un *compuesto nutritivo* (análisis) como *son*, *p. ej.*, *el potasio*, *el nitrógeno*, *el oxígeno*, etc. (extensión).

Lo mismo ocurre con la definición mediante síntesis en algunos diccionarios que, junto con el procedimiento analítico, incluyen información enciclopédica de tipo teleológico – la *madera* es la *parte sólida leñosa de los árboles* (análisis) que *se utiliza en la fabricación de mobiliario* (finalidad) –o genético– un *macizo antiguo* es un *conjunto montañoso* (análisis), *de la era Paleozoica* (origen), que *durante la orogenia alpina, lejos de plegarse, se levantó y/o deformó en abombamientos de enorme radio de curvatura, o se fracturó y originó horsts y fosas tectónicas* (causa).

Hay alguna definición que consiste en una traducción parafrástica del término, especialmente cuando éste es un compuesto culto procedente del griego. Son definiciones cercanas a las morfosemánticas, en las que se utiliza el aporte semántico de las partes del propio definido para elaborar la definición. Así *macrófago* se define como *referente al animal que puede nutrirse de organismos de tamaño tanto o más grande que el suyo; animales que se nutren de presas muy grandes con relación a su tamaño*. Se da el caso curioso de que en un diccionario se entiende equivocadamente el significado de uno de los elementos del compuesto –*macro*– y así se define como *animal que se alimenta de presas de tamaño igual o algo menor al suyo*.

Se dan muy pocas ocurrencias de utilización del definido en la definición, es el caso sin embargo de *macrófago* al que se describe como *células fagocíticas*.

Conclusiones

Como hemos podido observar, los diccionarios de Ecología y Medio Ambiente en español en la actualidad necesitan una seria y rigurosa puesta al día en todas y cada una de sus fases de elaboración si quieren ser realmente considerados como diccionarios de especialidad. En general se trata de obras más bien divulgativas, que quieren hacer compatible, como anunciábamos en el título, la ciencia con la conciencia; en otras palabras, cubrir las necesidades y las inquietudes de la sociedad con respecto al tema de la ecología pero, al mismo tiempo, dar respuesta a las exigencias de precisión terminológica de los especialistas. Así, una misma obra se presenta como dirigida tanto a un miembro de una ONG, como a un profesor universitario o a un científico; y con este punto de partida ni el enfoque, que condiciona la selección léxica –esencial en las obras especializadas–,

ni la información contenida en los artículos puede tener una orientación coherente. Estamos ante trabajos que desde la presentación dan muestra de una gran heterogeneidad en todos los sentidos pues los términos *ecología*, *medioambiente* y *contaminación*, acompañados de las denominaciones *diccionario* o *diccionario terminológico* se utilizan en los títulos para referirse a campos de estudios y a métodos de trabajo diferenciados.

En cuanto a las entradas, la disparidad que hemos observado en la selección –sólo una coincidencia entre las veinte primeras entradas de la letra M, *marea negra*– es prueba del otro gran problema con el que se enfrenta la elaboración de este tipo de diccionarios y es el de los límites de la propia disciplina. No hay acuerdo sobre qué elementos químicos ni qué conceptos físicos, biológicos, geológicos, legales o sociopolíticos forman parte de ésta y deben, por tanto, incluirse. Esto ha dado lugar a que se haya realizado una selección en muchos casos arbitraria y poco o nada consistente. Por ejemplo, *magnetohidrodinámica* sólo se incluye en el GDMAC, donde también está la entrada *magnetismo*, y en el DTCA, donde no se encuentran *magnetismo* ni *magnético*. En los demás diccionarios se dan distintas combinaciones, como que aparezcan otros derivados –*magnetosfera*– o ninguna entrada referida al concepto. Se da el caso, además, de que este término sí está en el DRAE, donde tiene la marca *Fis*. Es evidente que la cercanía con otras áreas de conocimiento, como la contaminación o la biodiversidad e incluso la indeterminación en las diferencias entre los términos *medio ambiente* y *ecología* con los que se da título a muchas de estas obras, hacen muy difícil tanto una selección rigurosa de entradas, como la determinación de las USE lingüísticas y no lingüísticas que corresponden, dejando a los responsables de elaborar los diccionarios, la tarea de definir los límites de la disciplina. Si bien esto último supera con mucho las funciones de quien tiene por tarea elaborar una obra lexicográfica de especialidad, sí sería exigible a los equipos lexicográficos un mayor rigor formal tanto en los criterios de organización de la macroestructura como en la elaboración de los artículos, pues el descuido del que hemos dado pruebas en este trabajo va en evidente detrimento del valor que deben tener estos trabajos como instrumentos para la comprensión y la producción lingüística en una determinada área de conocimiento.

Por lo que se refiere al tipo de información contenida en el artículo, la falta de definición clara de propósito y destinatarios y la indeterminación de la disciplina vuelven a estar en el eje de los muchos problemas que hemos encontrado en este aspecto. Ninguna de las obras analizadas incluye la etimología, algún tipo información gramatical y normativa o ejemplos de uso. Parece olvidarse ahora que un diccionario, en cualquier caso, está formado por «unidades de naturaleza lingüística» y que como tales deben de ser tratadas (Santamaría, 2008: 8). Esta ausencia de información lingüística resulta aún más llamativa en los diccionarios que se autodenominan como terminológicos, pues la terminología lleva ya algunos años reclamando, precisamente, una orientación comunicativa (Cabré, 1999, 2001, 2002) y un tratamiento lingüístico de sus unidades orientado a la producción. Tal y como están planteados, este tipo de diccionarios ofrecen muy poca y pobre información con la que facilitar el uso de los términos seleccionados y definidos en el proceso de producción discursiva que necesita llevar a cabo un hablante especializado. De esta manera, la dirección onomasiológica que debería orientar estos diccionarios especializados de corte terminológico está claramente restringida por las limitaciones de la información que proporcionan.

Los aspectos formales de la definición son, una vez más, prueba de gran impericia y de verdadero descuido de la técnica lexicográfica. El DMA, DTCA, www.DE-S son los que redactan la definición de forma más arbitraria y descuidada, mientras que el

GVDEMA y GDMAC demuestran, como indican en el prólogo, tener equipos de redacción con criterios más unificados. En cuanto al modelo de definición, la mayoría, como hemos visto, son de tipo analítico hiperonímico, aunque abundan también las definiciones por metonimia. También por lo que se refiere a la definición hay que señalar un exceso de información enciclopédica, muy difícil de evitar, por otra parte, en los trabajos lexicográficos de especialidad, como se ha señalado en muchas ocasiones (García Palacios, 2002: 41). Sin embargo, tal y como el propio García Palacios (2002: 42) señala, el problema no es sólo la presencia de este tipo de información sino el hecho de que ésta se reparta de forma irregular en los artículos de un mismo diccionario en función del interés de la entrada, dando lugar a microestructuras muy poco unificadas. Es el caso del DTE del que mostramos las definiciones de *manto terrestre*, de tipo metonímico y *manglar*, con abundante información enciclopédica:

Manto terrestre: Capa de la tierra entre el núcleo y la corteza; su límite superior es la discontinuidad de Mohorovicic y el inferior la discontinuidad de Gutemberg.

Manglar: Formación vegetal de especies halofitas propia de regiones litorales de la zona tropical. Es uno de los hábitats fundamentales para la reproducción de los peces, a la par que reduce los efectos de la erosión. Su progresiva disminución por tala para la obtención de la leña y la pulpa, en beneficio de criaderos de peces y mariscos o para edificación y cultivo, provoca una destrucción de la zona costera y reducción de la pesquería.

En otras ocasiones, la información que proporciona la entrada coincide casi completamente con la del DRAE, aún tratándose de un concepto incluido en un diccionario especializado, como es el caso de *maltusianismo*, cuya ortografía, por cierto, varía entre *maltusianismo* o *malthusianismo* en las distintas obras:

Maltusianismo. Teoría propuesta por Malthus que suponía que el crecimiento de una población seguiría una progresión geométrica y el de los alimentos una progresión aritmética, dando lugar a escasez y a crisis periódicas (DMAC)

Maltusianismo: Conjunto de teorías económicas de Thomas Malthus, economista británico de fines del siglo XVIII basadas en que, según él, la población tiende a crecer en progresión geométrica mientras que los alimentos sólo aumentan en progresión aritmética (DRAE).

En definitiva, los diccionarios de ecología y medio ambiente son, hoy en día, un reto para la lexicografía de especialidad en español. El primero de ellos es definir claramente los destinatarios y establecer unos fines concretos que den una dirección coherente a la obra; eso permitirá elaborar buenos diccionarios de divulgación y buenos diccionarios especializados que den respuestas a las necesidades de la comunidad científica pero también a la sociedad, que reclama cada día más información sobre el mundo de la ciencia. El otro reto tiene que ver con la necesidad de hacerse asesorar por especialistas en la materia que puedan orientar claramente sobre cómo ésta debe ser acotada y abordada; si es suficiente con un único diccionario de «ecología» o, en efecto, la disciplina necesita apellidos para ajustarse a su realidad actual –medio ambiente, contaminación, biodiversidad...–. Esto delimitaría la selección de entradas que, a su vez, podrían incluir marcas de subespecialidad que dejaran claras las disciplinas afines con las que se relaciona la ecología. Finalmente, resulta imprescindible que estos trabajos sean realizados, coordinados o asesorados por le-

xicógrafos o terminólogos concedores de las técnicas de elaboración de este tipo de obras de especialidad. Así se evitarían los errores y descuidos formales y conceptuales que hemos señalado y estas obras cumplirían con rigor los propósitos comunicativos y formativos para los que fueron realizadas. Este trabajo, al sacar a la luz las carencias, sólo ha pretendido modestamente contribuir en el progreso de esta actividad.

BIBLIOGRAFÍA

- Ahumada Lara, I. (2001): «Problemas de la definición enciclopédica en las palabras especializadas». En: María Bargalló (et al.): *Las lenguas de especialidad y su didáctica*. Tarragona: Universitat Rovira i Virgili.
- Azorín Fernández, D. Marimón Llorca, C., Martínez Linares, M. A., Santamaría Pérez, M. I. (2006): «Aspectos metodológicos para la elaboración de definiciones en diccionarios especializados». En: *Actes de GLAT-BERTINORO 2006: Aspectos metodológicos para la elaboración de léxicos monolingües y multilingües*. Boloña: Universidad de Boloña, 267–281.
- Cabré, M. T. (1993): *La terminología. Teoría, metodología, aplicaciones*. Barcelona: Antártida/Empúries.
- Cabré, M. T., Feliu, J. (eds.) (2001): *La terminología científico-técnica*. Barcelona: IULA.
- Cabré, M. T. (1999): *La terminología: representación y comunicación*. Barcelona: IULA.
- Dirzo, R. (1990): «La biodiversidad como crisis ecológica actual ¿qué sabemos?». En: *Ciencias*, especial 4, 48–55.
- Estopa R. (2001): «Elementos lingüísticos de las unidades terminológicas para su extracción automática». En: María Teresa Cabré, Judit Feliu (eds.) (2001): *La terminología científico-técnica*. Barcelona: IULA, 67–80.
- Galán Rodríguez, C. (2003): «La ciencia en zapatillas: Análisis del discurso de divulgación científica». En: *Anuario de Estudios Filológicos*, 26, 137–156.
- García Palacios, J. (2002): «El artículo lexicográfico en el diccionario de especialidad». En: Ignacio Ahumada Lara (coord.): *Diccionarios y lenguas de especialidad*. Jaén: Universidad de Jaén, 21–47.
- Lorente, M. (2001): «Teoría e innovación en terminografía: la definición terminográfica». En: María Teresa Cabré, Judit Feliu (eds.) (2001): *La terminología científico-técnica*. Barcelona: IULA, 81–112.
- Margalef, R. (1993): *Planeta azul, planeta verde*. Barcelona: Prensa científica.
- Martínez de Sousa, J. (2004): «La lexicografía especializada del español actual». En: Consuelo Gonzalo García, Valentín García Yebra: *Manual de documentación y terminología para la traducción especializada*. Madrid: Arco/libros, 173–190.
- Martínez Linares, M^a A. (2007): *La definición lexicográfica. Forma de la definición*. Definición y contorno. En: www.liceus.com.
- Porto Dapena, J. A. (2002): *Manual de técnica lexicográfica*. Madrid: Arco.
- Sager, J. C. (1993): *Curso práctico sobre el procesamiento de la terminología*. Madrid: Fundación Germán Sánchez Ruipérez.
- Santamaría Pérez, M. I. (2007): *Los diccionarios especializados*. En: www.liceus.com.

TABLA 1 – EVALUACIÓN DE LOS PRELIMINARES

	GVDEMA	GDMAC	DMA	DTCA	DTE	www.DE-S	www.DE	EURDAT
Destinatarios	<ul style="list-style-type: none"> - Sector amplio de la población (ESO, BACH, COU, 1's cursos Univ.), interesados sin formación científica 	<ul style="list-style-type: none"> - Todos los relacionados con actividades medioambientales (científicos, docentes, ingenieros, traductores, abogados, periodistas, etc) - Bibliotecas, empresas multinacionales multilingües. 	<ul style="list-style-type: none"> - Dirigido a todos los que trabajan, estudian o están interesados en temas medio ambientales 	<ul style="list-style-type: none"> - Científicos, técnicos, miembros de organizaciones. Investigadores, especialistas, estudiantes, profesores de la Universidad y legisladores medioambientales. 		<ul style="list-style-type: none"> - Ecólogos latinoamericanos 		
Propósito	<ul style="list-style-type: none"> - La consulta - Despertar mayor interés y concienciación por el medio ambiente 	<ul style="list-style-type: none"> - Facilitar los contactos internacionales en el ámbito medioambiental. - Ofrecer los términos en español con traducción al francés y al inglés. 	<ul style="list-style-type: none"> - Cubrir una necesidad, dada la multidisciplinariedad de la materia 	<ul style="list-style-type: none"> - Debido a la gran confusión terminológica: ofrecer una nomenclatura apropiada con la definición de los términos más usuales en contaminación ambiental - Ayudar a la puesta al día de aspectos poco considerados en obras técnicas - Retroajustar la terminología. 		<ul style="list-style-type: none"> - Robustecer la disciplina en Latinoamérica cuyo material está en inglés. - Facilitar la reestructuración del estado del conocimiento ecológico en nuestros países 		
Criterio de selección de entradas	<ul style="list-style-type: none"> - 3000 términos - enfoque global y generalista. - Se prescinde de términos muy especializados (químicos) - Centrado en las palabras propias de la ecología y el medio ambiente 	<ul style="list-style-type: none"> - 18.000 términos en español de un total de 60.000 - 5000 definiciones elaboradas por el propio equipo. - Contiene el vocabulario y la terminología de uso en las ciencias del medio ambiente - Selección de voces más útiles y prácticas - Incluye productos químicos 	<ul style="list-style-type: none"> - Los términos más importantes - Se han incluido aspectos de legislación, corrientes filosóficas, acuerdos, expresiones cotidianas 	<ul style="list-style-type: none"> - La noción de contaminación ambiental, tomada en sentido amplio. - Incluye términos definitorios en inglés - Incluye un glosario español/ inglés organizado en entradas principales y secundarias 		<ul style="list-style-type: none"> - Recopilación restringida por espacio y tiempo. - Hay términos reformulados y adaptados al español latinoamericano - Invita al lector a incluir términos - Proceden de distintas ramas de la disciplina 		
Fuentes		<ul style="list-style-type: none"> - Cita los sectores de los que se ha extraído los términos - Lista de organismos consultados 	<ul style="list-style-type: none"> - Legislación, corrientes filosóficas, acuerdos mundiales y europeos, expresiones cotidianas, management. 			<ul style="list-style-type: none"> - Términos tomados directamente de autores 		
Otras	<ul style="list-style-type: none"> - Actualidad y multidisciplinariedad del tema del medio ambiente. - Panorama léxico en continua renovación 	<ul style="list-style-type: none"> - Enorme actualidad del medio ambiente y la contaminación - No enciclopédico - Detalles del equipo de redactores - Incluye bibliografía - Prólogo institucional 	<ul style="list-style-type: none"> - Pluridisciplinariedad del tema - Contiene anexos con acuerdos de conferencias internacionales - Prólogo que presenta la colección 	<ul style="list-style-type: none"> - Tema de enorme actualidad (medio ambiente y contaminación) - Anexos: acrónimos en inglés y abreviaturas en inglés. - Incluye bibliografía 		<ul style="list-style-type: none"> - Capítulos especiales con términos no traducidos del inglés, raíces griegas y latinas. - Anexo con organizaciones 		

2 – TIPO DE INFORMACIÓN CONTENIDA EN EL ARTÍCULO

	GVDEMA	GDMAC	DMA	DTCA	DTE	www.DE-S	www.DE	EURDAT
Etimología	N	N	N	N	N	N	N	N
Nombre científico	N	N	N	N	N	N	N	N
Categoría gramatical	S	N	N	N	N	N	N	N
Marcas temáticas de subespecialidad	S	N	N	N	N	N	N	N
Información gramatical	N	N	N	N	N	N	N	N
Equivalente en otra lengua	N	S	N	S	N	S	N	S
Sinónimos en la misma	N	N	N	N	N	S	N	N
Información normativa	N	N	N	N	N	N	N	N
Definición	S	S	S	S	S	S	S	N
Ejemplos	N	N	N	N	N	N	N	N
Iconoestructura	S	N	N	N	N	N	N	N

3 – TIPOS DE DEFINICIÓN

	GVDEMA	GDMAC	DMA	DTCA	DTE	www.DE-S	www.DE	EURDAT
Analítica o perifrástica (hiperonímica, metonímica)	S	S	S	S	S	S	S	S
Sintética o descriptiva (incluye información enciclopédica)	S	N	N	S	S	S	S	N
Por extensión o denotativa (ejemplos)	S	N	S	S	N	S	S	N
Mediante sinónimos	N	N	N	N	N	S	N	S
Paráfrasis (o explicación)	N	N	S	N	N	S	N	N
Por implicación	N	N	N	S	N	S	N	N
Por demostración	N	N	N	N	N	N	N	N
Remisión	S	N	N	S	S	N	S	N

EKOLOŠKI IN OKOLJSKI SLOVARJI V ŠPANŠČINI ALI BESEDIŠČE MED ZNANOSTJO IN ZAVESTJO

Namen pričujočega prispevka je splošna presoja slovarjev o ekologiji in okolju in analiza iztočnic ter predlaganih definicij in podatkov v geselskih člankih. Ker gre za dela, ki so nastala v okviru te nove discipline, nam njihova analiza dovoljuje opazovati težave in omejitve, s katerimi se soočajo avtorji pri izdelavi takšnih slovarjev in leksikalnih specializiranih zbirk. To je pereče predvsem takrat, ko je vsebina – tak je tudi naš primer – hkrati predmet znanstvenega raziskovanja in razprave v družbi. Metodološko je delo narejeno primerjalno na podlagi osmih specializiranih leksikografskih del, ki obravnavajo ekologijo ali eno od sorodnih disciplin.

LA VENTA QUE ÉL SE IMAGINABA SER CASTILLO

1.

Estas líneas no quieren más que llamar la atención sobre algunas apariciones del infinitivo en *El Quijote*, en particular sobre el empleo de esta forma verbal en función de predicado de la subordinada implícita con valor de proposición completiva, subjetiva u objetiva. Es decir, constatar en la construcción de la subordinada completiva el uso de la implícita con el infinitivo respecto a la subordinada con la forma verbal explícita, aquella hoy en día por cierto mucho menos frecuente respecto al uso en las obras literarias de las épocas pasadas o casi inexistente, hoy, en la lengua hablada. Es necesario preguntarse si es lícito ver en este fenómeno la sustitución de la estructura implícita de infinitivo con la subordinada que contiene el verbo explícito, como la ofrece, a diferencia del epígrafe del capítulo I, 16, citado en el título, el epígrafe del capítulo siguiente donde leemos: *La venta que por su mal pensó que era castillo*. Por lo tanto, nuestra atención está dedicada a averiguar si es posible sostener la convicción de que es la subordinada explícita la que ha sustituido la implícita, con el infinitivo, y no lo contrario.

Tenemos en cuenta la comprobación, verificada desde hace mucho tiempo (Havers, 1931: 131), que en la lengua el término más sencillo es de considerarse primordial, primitivo. Nos planteamos la pregunta si tal afirmación es aplicable también a la oposición entre el empleo del infinitivo, entre una estructura con el infinitivo por una parte y el empleo de una subordinada completiva explícita por otra. No cabe duda que, en general, el empleo de un término simple tenga que ser considerado anterior al empleo de una estructura, a una expresión compuesta. No hay, cierto, pruebas palpables de la situación en la lengua supuesta «primitiva». Podemos imaginarnos todavía, que la lengua, dicha primitiva, fuese formada por la secuencia de términos singulares y que fuesen estos sustantivos, es decir, la constatación de la existencia de una realidad, como *oso*, *peña*, o verbos, expresiones de movimiento, con que el hombre, dicho «primitivo», advertía a su compañero que le amenazaba un inminente peligro. Si tal opinión no es verificable, podemos, por lo contrario, ver en las primeras articulaciones del niño, como *mama*, *papá*, una petición de ayuda, de amparo, de protección y no simplemente una constatación de existencia. Poco a poco, estas primeras manifestaciones en el lenguaje infantil se enlazan en unidades superiores, en sintagmas, a la larga también en proposiciones; estas, en cuanto al significado, no siempre están al mismo nivel. La reglamentación de las unidades en una oración es precoz también en el lenguaje infantil; posterior, claro, es formular las ideas pasando de la coordinación a la subordinación.

2.

Nuestra contribución está limitada muy modestamente a una sola situación en uno de los importantes idiomas románicos, a la construcción de la subordinada completiva, sea objetiva o subjetiva, cuya proposición subordinada puede ser implícita, de infinitivo, o explícita, introducida por una conjunción, que contiene el verbo en forma personal. Se limita a la lengua del gran creador en castellano y al empleo de dicha estructura con el infinitivo en su gran obra literaria. No obstante, de vez en cuando, se examinará la situación en otras lenguas románicas, y también en otros períodos de tiempo, aunque, raramente, así

para el castellano, el de la época contemporánea. Además, no sería posible pasar por alto el estado en latín, donde la estructura, dicha *accusativus o nominativus cum infinitivo*, del tipo *scio me nihil scire* o, respectivamente, *res aspera esse videtur*, es frecuente en las subordinadas completivas, subjetivas u objetivas, y es considerada, por muchos destacados cultivadores de lingüística románica, la manera normal para expresar la opinión contenida en la subordinada explicativa.¹ La estructuración con la subordinada objetiva o subjetiva implícita, es decir, con el infinitivo, sería más simple y con esto más fácil, exigiendo menos esfuerzo por parte del hablante y sería, al mismo tiempo, no menos comprensible para el interlocutor. A tal convicción objetamos; la historia del latín hacia las lenguas románicas demuestra un desarrollo contrario: piénsese, entre muchas otras innovaciones, en la desaparición de la declinación sintética del sustantivo, en la formación del adverbio de modo, en la creación de varios paradigmas verbales analíticos, así la del futuro, forma verbal –desde el punto de vista de las lenguas románicas–, sintética en el latín clásico, que a través de la estructuración con el verbo auxiliar *haber* llega a ser paradigma, supuesto simple, sintético, para ser sustituido en algunas lenguas románicas otra vez por un sintagma analítico, en castellano, en francés, por ejemplo, por medio del verbo *ir*, *aller*.² La convicción de que la estructura latina de *acc./nom. c. inf.* haya sido la fase anterior del empleo de la subordinada completiva analítica parece menos sólida si tenemos presente que en muchas lenguas, así en las eslavas, tal estructura no existe, sino con los verbos de percepción inmediata, es decir, percibida por medio de los sentidos como *ver*, *oír* y otros de significado igual o similar. En el fondo, lo mismo ocurre en las lenguas románicas de nuestro tiempo. La constatación es vieja, cf. Meyer-Lübke 1899: 624, que para el francés moderno aduce el correcto *Il a raconté l'histoire de Guillaume Tell* y el no aceptable **Il a raconté l'histoire de Guillaume Tell être une légende* ‘él contó la historia de Guillermo Tell ser una leyenda’ y *je le sais malade* respecto a **je le sais être malade* ‘le sé estar enfermo’. La gramática francesa de Grevisse (Grevisse 1964: 1038) explica que la proposición de infinitivo con el sujeto expresado era frecuente hasta incluso el siglo XVI y cita un pasaje de Rabelais: *Comme vous sçavez estre du mouton le naturel tousjours suyvre le premier* ‘como sabéis ser natural de la oveja seguir siempre el guía, el carnero’. Hoy en día, todos los idiomas romances conocen la estructura latina *acc./nom. c. inf.* con un verbo de percepción sensible, inmediata, del tipo *oigo a Juan cantar* y huyen, al contrario, de estructuras con otros verbos y también de estos cuando no se trata de percepción sensible, como en **oigo a Juan cantar en un coro folklórico* en el sentido de ‘sé, me han dicho que’, es decir, cuando se expresa una percepción intelectual.³ No conoce tal empleo del infinitivo el rumano; apenas se encuentra en la formación del futuro, y aún contrariado del empleo con los auxiliares *vrea* y *avea* seguidos de la subordinada. La formación del futuro en rumano, donde preva-

¹ Meyer Lübke (1899: 620) ya admite para los primeros tiempos en la literatura latina la coexistencia de la estructura de *nom./acc. c. inf.* y de la oración subordinada completiva. Entre los romanistas de nuestra época citamos la relevante convicción del romanista húngaro Joseph Herman (1963: 73), donde leemos: «Les changements les plus marquants se sont effectivement produits ou du moins stabilisés après l'époque classique, et cela de même dans la langue parlée; leur apparition dans les textes postclassiques n'est pas purement et simplement la pénétration de tournures ayant existé depuis toujours.» Para la existencia en las obras literarias latinas de las subordinadas completivas explícitas podemos recordar de *Satyricon* de Petronio, 45,10: *Sed subolfacio, quia nobis epulus daturus est Mammea*.

² Cfr. P. Tekavčić, Costanza (1981) «Ripetizione, regressione, unicità nell'evoluzione dell'italiano letterario». En: *Linguistica* 21, Ljubljana. Un ejemplo archimoderno del futuro analítico lo ofrece *La gramática descriptiva de la lengua española*: Zamorano está solo frente al portero. Va a disparar/*disparar... dispara... ¡Gooooo!

³ El término es usado en Bosque-Delmonte, 1999, 36.3.2.

lece el uso de la subordinada, *am să cânt* y *o să cânt* sobre el menos empleado *voi cânta* ‘cantaré’, propiamente dicho ‘quiero cantar’, podría apoyar la opinión de que el lenguaje hablado de la latinidad oriental, es decir, de la Dacia romanizada por las gentes de baja extracción social en los siglos II y III, conocía poco el empleo del infinitivo y menos aún las estructuras como *acc./nom. c. inf.*

3.

Nos interesa el empleo del infinitivo en *El Quijote*. Pero, antes de examinar su uso en la novela querríamos dedicar unas líneas a la situación en italiano, más exactamente al uso del infinitivo en la vieja literatura italiana. Sería inútil insistir sobre la importancia de la influencia del italiano y de Boccaccio en particular para la lengua de Cervantes. Ya es bastante pensar en la visita de don Quijote a la imprenta en Barcelona (II, 62) donde Cervantes demuestra su buen conocimiento del italiano y de la producción literaria italiana. Es quizás bueno subrayar que toda la creación literaria italiana en prosa de los siglos XIII y XIV está bajo el influjo de la lengua latina literaria. Tomamos de la época inmediatamente anterior al *Trecento* italiano de la colección de cien novelas cortas, conocida bajo el título de *Novellino*, dos pasajes de la nov. 3: *Il cavallo conobbi a latte d’asina esser nodrito* ‘me dí cuenta de que el caballo fuese amamantado por una burra’ y *E me, come conoscesti essere figliuolo di pistore?* ‘y a mí, cómo has reconocido que soy hijo de un panadero?’. El segundo llama la atención por el uso del pronombre personal en acusativo, forma desconocida en el sustantivo,⁴ y los dos porque la novela corta, es decir, el cuento sobre el filósofo de Calabria está presente también en la novela catalana *Tirant lo Blanc* (cap. 110) que Cervantes conocía y apreciaba, como testimonia la escena del escrutinio de la biblioteca caballeresca de don Quijote. Encontramos en la versión catalana el empleo de una subordinada explícita: *Senyor, natural raó hi basta, per ço com aquest cavall ha mamat llet de somera* y, respectivamente, *Digues-me com saps tu – dix lo Rei – que jo no sia fill del rei Robert*.

La estructura latina de *acc./nom. c. inf.* en las subordinadas completivas es, en los textos italianos, casi predominante en el período del humanismo naciente; éste, en muchos aspectos suyos no solamente en medios lingüísticos refleja modelos latinos, así en el *Decamerón* de Boccaccio de tal manera que sería de sobra citar ejemplos. Eventualmente, podemos decir que los verbos en la oración principal son los llamados *sentienti et dicendi* en las oraciones como *Disse ciò non dovere essere vero* ‘dijo que esto no debería ser verdadero’, *Conobbe lui essere il figliuolo che perduto avea* ‘reconoció que aquel joven era el hijo que él había perdido’, *Credeva la figliola e ‘l nepote esser morti* ‘creía que la hija y el nieto estuviesen muertos’, etc.; los pasajes citados son, todos, de la novela 7, de la quinta jornada del *Decamerón*. Para el italiano de nuestra época se afirma que la estructura, dicha *nom./acc. c. inf.*, de claro matiz latino, se encuentra sólo en la lengua literaria de estilo elevado, más que otro como imitación del solemne estilo académico, muy raramente en la verdadera creación literaria, y en estilo burocrático: en general, tal uso prueba la ambición estilística del autor.

⁴ En el *Esbozo* de 1986 se cita un pasaje de la *Celestina*, y se añade: Hoy mismo podría decirse: *Dos testigos declararon ser tú (o yo, él, ella) cómplice del robo*.

4.

En la lengua de Cervantes en *El Quijote* merece destacar que la expresión de una oración subjetiva u objetiva recurre en la mayoría de los casos a la subordinada completiva explícita: *luego que vió la venta se le representó que era castillo*, I,2, 52; *fue necesario que Sancho se apease a tomarlos*, I,23, 274; *no es posible que sea otra cosa*, *ibid.*; *rogole que bajase donde estaban*, I,23, 280; *con rejas doradas, como conviene que las tengan tan ricos castillos como él se imaginaba que era aquella venta*, I,43, 555; *Yo no digo que sea imposible, pero téngolo por dificultoso*, II,22, 884; *De las admirables cosas que el estremado don Quijote contó que había visto en la profunda cueva de Montesinos*, II,23, 892. Sería inútil cargar el texto con otros pasajes: el uso de la objetiva subordinada explícita es ampliamente predominante.

5.

Nuestro interés es examinar el empleo de la implícita infinitiva, reminiscencia o continuación de la estructura latina; tenemos que subrayar que el modelo simple *scio me nihil scire* se complica a veces, a no ser que por el hecho de que los idiomas románicos no poseen una forma substantival de acusativo; aparece el acusativo sólo en el pronombre. Además, Cervantes construye la proposición con mucha libertad y aún combina, a veces, la objetiva y la subjetiva; fuera de eso, la subordinada completiva implícita no tiene un puesto fijo, aunque en la mayoría de los casos sigue la principal. El objeto, a veces una oración explícita, contrariamente al uso en latín, sigue al infinitivo. Además, el objeto que tendría que obrar como sujeto de la subordinada a veces no está expresado y otras veces está manifiesto en el pronombre relativo que introduce la oración principal: *A dicha, acertó ser viernes aquel día*, I,2, 57; *se imaginó ser cosa de nueva aventura*, I,4, 73; *Mas él nos dio a entender presto ser verdad lo que pensábamos*, I,23, 283; *No pudo hacer otra cosa Camila sino rogar a Lionela no dijese nada al que decía ser su amante*, I,34, 441; *Agora acabarás de conocer; Sancho hijo, ser verdad lo que yo otras muchas veces te he dicho*, I,46, 586; *puesto que jamás llegó la sandez de Sancho a tanto, que creyese no ser verdad pura y averiguada [...] lo de haber sido manteado por personas de carne y hueso*, *ibid.*; *Alabole ser honradísima y valentísima su determinación*, II,4, 719; *La edad mostraba ser de cincuenta años [...] en el traje y apostura daba a entender ser hombre de buenas prendas*, II,16, 820; *conocí ser temeridad esorbitante*, II,17, 840; *Halló don Quijote ser la casa de don Diego de Miranda ancha como la aldea*, II,18, 841; *dio por disculpa, bastantísima a su parecer, ser costumbre de los caballeros andantes dormir por los campos y florestas*, II,19, 862; *se acercó a la sima, vio no ser posible descolgarse*, II,22, 890; *apenas las hube visto, cuando conocí ser la una la sin par Dulcinea del Toboso*, II,23, 901; *enterándose ser verdad lo que sospechaba*, II,31, 970; *ni había de creer ser verdad aquel decir*, II,38, 1031; *Púsose a su lado en pie un personaje, que después mostró ser médico*, II,47, 1096; *Y acabó de confirmar ser verdad lo que la doncella decía llegar los corchetes con su hermano preso*, II,49, 1128; *y aquella tarde la pasó Sancho en hacer algunas ordenanzas tocantes al buen gobierno de la que él imaginaba ser ínsula*, II,51,1149; *se imaginaba ser grande la falta que su persona hacía*, II,57, 1189; *Bien conozco a Ricote y sé que es verdad lo que dice en cuanto a ser Ana Félix su hija*, II,63, 1262; *Y dice más Cide Hamete: que tiene para sí ser tan locos los burladores como los burlados y que no estaban los duques dos dedos de parecer tontos*, II,70, 1303. Los últimos pasajes citados son interesantes: la subordinada puede aparecer en el mismo período como implícita y como explícita.

6.

El empleo de algunos verbos pide anotaciones aparte.

El verbo *ver* no expresa siempre una percepción sensible, inmediata, sino una percepción intelectual y sin embargo Cervantes recurre a la estructura sintética: *cuanto más que vuestra merced habrá visto en sus libros de caballerías ser cosa ordinaria derribarse unos caballeros a otros y el que es vencido hoy ser vencedor mañana*, II,74, 1333.

Los verbos de significado ‘testimoniar, asegurar’ o similares, donde esperamos, eventualmente, la estructura *nom. c. inf.* o una completiva explícita, exigen que la preposición *de* introduzca el infinitivo: *ordenó que ningún ciego cantase milagro en coplas si no trujese testimonio auténtico de ser verdadero*, II,51, 1149; *Era fresca la mañana y daba muestras de serlo asimesmo el día en que don Quijote salió de la venta*, II,60, 1218.

Algunas veces el sujeto de la subordinada implícita está destacado; es fácilmente concebido: *tenía una sola hija, heredera de toda su hacienda, y que era común opinión en toda la ciudad ser la más hermosa mujer de la Berbería*, I,40, 514; *seguía don Quijote su jornada, imaginándose por la pasada vitoria ser el caballero andante más valiente que tenía en aquella edad el mundo*, II,16, 817; y, *mirando al peregrino, conoció ser el mismo Ricote que topó el día que salió de su gobierno*, II,63, 1261.

Es frecuente el caso del pronombre relativo que introduce la proposición; lo podemos considerar sujeto de la subordinada con el infinitivo: *una empanada de media vara [...] que Sancho, al tocarla, entendió ser de algún cabrón, no que de un cabrito*, II,13, 797; *Anteón, aquel feroz gigante que decían ser hijo de la Tierra*, II,32, 982.

A veces no hay objeto expresado, podemos imaginarlo, o, en otros pasajes, el sujeto de la subordinada es sujeto en la principal: *Obedeció el retor viendo ser orden del arzobispo*, II,1, 686; *compuesta [...] por un aragonés, que él dice ser natural de Tordesillas*, II,70, 1306.

7.

El nominativo con el infinitivo, formando oraciones completivas, es menos frecuente. Aparece detrás de una principal en pasiva o reflexiva, a veces con el verbo *ser* más adjetivo, a menudo con verbos como *parecer* o de significado similar. Como en las implícitas objetivas el sujeto puede no ser expresado: *porque se vea y considere ser del provecho que digo haber caballeros andantes por los caminos*, I,31, 400; *Que todavía se afirma vuestra merced, señor mío – dijo el bachiller –, ser verdad esto del gobierno de Sancho*, II,50, 1139; *Subieron en esto al teatro con mucho acompañamiento dos principales personajes, que luego fueron conocidos de don Quijote ser el duque y la duquesa*, II,69, 1295; *Si es que se muere de pesar de verse vencido, écheme a mí la culpa*, II,74, 1333; *veo con los ojos y toco con las manos no ser posible ser el mesmo*, II,14, 803; *pero consideraba no ser posible ser siempre de día ni siempre de noche*, II,67, 1288; *de modo que a don Quijote le pareciese ser otra gente de la que en aquel castillo había visto*, I,46, 587; *parecióle ser verdad lo que decía de su emienda*, II,12, 785; *ordenó de casar a su hija con el rico Camacho, no pareciéndole ser bien casarla con Basilio*, II,19, 855; *Don Quijote no estaba muy contento con las adivinanzas del mono, por parecerle no ser a propósito que un mono adivinase*; II,25, 920; *Cumplió su palabra el mayordomo, pareciéndole ser cargo de conciencia matar de hambre a tan discreto gobernador*; II,51, 1144; *descubrió una confusa claridad, que pareció ser ya de día*, II,55, 1179.

Igualmente, como para la subordinada objetiva, el sujeto de la subjetiva implícita, expresado o sólo imaginado, se encuentra anticipado y manifestado por el pronombre relativo: *adonde entraron en la mitad del día, que acertó a ser domingo*, I,52, 644.

8.

El infinitivo aparece como sustantivo y por eso puede tener artículo, pero siempre conserva el matiz de una continua actividad: *se emboscó corriendo por entre estos jarales y malezas, de modo que nos imposibilitó el seguille*, I,23, 283; *el ser ella secretario de nuestros tratos me ha puesto el freno en la boca*, I,34, 444; *por el deseo que tengo de probar a qué sabe el ser gobernador*, II,42, 1057; *He ganado –respondió Sancho– el haber conocido que no soy bueno para gobernar*, II,54, 1174; *y hanos de ayudar mucho al parecer en perfección este ejercicio el ser yo algún tanto poeta, y el serlo también en extremo el bachiller Sansón Carasco*, II,67, 1286.

9.

Es abundante el empleo de las preposiciones con el infinitivo con que se expresan significados que, en general, exigen oraciones explícitas. Se encuentra el uso de varias preposiciones, pero, el significado puede ser diferente del habitual. Así, leemos en la meditación de Sancho en las bodas de Camacho: *Para estar tan herido este mancebo –dijo a este punto Sancho Panza– mucho habla*, II,21, 879. La función de la preposición, aquí, no es expresar finalidad, lo que es con la preposición *para* lo más corriente, como en el ejemplo de *sabemos, que no es menester ni mucha habilidad ni muchas letras para ser uno gobernador*, II, 32, 983, y *Yo, señor, soy médico y estoy asalariado en esta ínsula para serlo de los gobernadores della*, II,47,1097. Más que otro podríamos ver en la citada subordinada implícita en I,21 expresada una constatación, que podría ser introducida por *como está, el hecho de estar*, o de significado parecido.

En los sintagmas, formados por una preposición más el infinitivo, podemos distinguir:

a) Oración potencial, para la cual merece poner de relieve el empleo de la preposición *a*. Por regla tiene el valor heredado de la preposición latina *ad*, con el matiz de finalidad: *cuya mala visión así alborotó a Rocinante, que sin ser poderoso a detenerle don Quijote [...] dió a correr por el campo*, II,11, 780. No obstante, cuando la condición está presentada como negación,⁵ más que de una condición constatamos el matiz de exceptuación, de exclusión: *a no sentir yo tanto dolor, me riera de lo que decía*, I,31, 400; *a no ser así*, I,31, 449; *Ellas son tales /las narices del escudero/ –dijo don Quijote–, que a no ser yo quien soy también me asombraran*, II,14, 810; *tengo un hijo, que, a no tenerle, quizá me*

⁵ Anotado ya en Bello-Cuervo (1928: 1095): El infinitivo precedido de *al* significa coincidencia de tiempo: «Al cerrar la noche;» «Al ceñirle la espada.» Omitiendo el artículo, le damos el sentido de condición: «A saber yo,» por *si yo supiera* ó *si yo hubiera sabido*.

Cfr. Bosque-Delmonte (1999: 3690): Todas las lenguas románicas presentan una construcción con valor condicional compuesta por una forma verbal en infinitivo precedida de la preposición *a*. En español actual, sin embargo, esta construcción sólo presenta valor condicional en unas pocas expresiones totalmente lexicalizadas, como *a no ser que, a decir verdad, a juzgar por*.

Kany (1969: 45) señala el uso de *al + infinitivo* para reemplazar a una oración condicional con *si*: «a saberlo, no hubiera ido». Siguiendo Keniston (1937: 532) afirma que «antes de 1550 no se encuentra ejemplo alguno. No obstante muy poco después era corriente su uso y mantuvo su popularidad».

juzgara por más dichoso de lo que soy, II,16, 824; pues, a no estar muerto, él rebuznara si nos oyera, II,25, 915; Sin duda –dijo Sancho– que este demonio debe de ser hombre de bien y buen cristiano, porque a no serlo no jurara «en Dios y en mi conciencia», II,34, 1002. En la oración afirmativa el significado no parece ser expresión de condición sino más bien de constatación, como en las palabras de Sancho: *me contento de ver que mi Teresa correspondió a ser quien es enviando las bellotas a la duquesa, que a no habérselas enviado [...] se mostrara ella desagradecida*, II,57, 1190.

b) Oración causal con varias preposiciones, con *por* sobre todo, y además con *en*, *de*, *con*: *El daño estuvo –dijo don Quijote– en irme yo de allí*, I,31, 401; *por llamarse Casilda y ser de la Andalucía, yo la llamo Casildea de Vandalía*, II,14, 803; *por no serte a ti de provecho ni a mí de gusto*, II,28, 943; *Ante estos pies y piernas me arrojó, ¡oh caballero invicto!, por ser los que son basas y columnas de la andante caballería*, II,38, 1028; *comer os heis las manos tras el gobierno, por ser dulcísima cosa el mandar y ser obedecido*, II, 42, 1057; y *así mandé quitar el plato de la fruta, por ser demasiadamente húmeda, y el plato del otro manjar [...] por ser demasiadamente caliente*, II,47, 1097; *Este día señalaré yo con piedra blanca, por ser uno de los mejores que pienso llevar en mi vida*; II,63, 1253; *Estas dos señoras fueron desdichadísimas por no haber nacido en esta edad, y yo sobre todos desdichado en no haber nacido en la suya*, II,71, 1315; *diciendo que por haber yo cinchado mal a Rocinante le derribaron*, II,74, 1333.

A veces al significado de causa se agrega el matiz de consecuencia: *el amparo de las doncellas, el consuelo de las viudas, en ninguna suerte de personas se halla mejor que en los caballeros andantes, y de serlo yo doy infinitas gracias al cielo*, II,37, 1022.

c) Para la concesividad o idea adversativa restrictiva Cervantes recurre además al habitual *aunque* también al sintagma de preposición *con* más infinitivo: *Decía mucho bien del gigante Morgante, porque, con ser de aquella generación gigantea [...] él solo era afable y bien criado*, I,1, 43; y *veis aquí donde esta buena señora, con ser duquesa, me llama amiga*, II,50, 1134.

10.

Dijimos que es posible reconocer en la lengua de Cervantes el influjo del estilo del humanismo y del Renacimiento italianos. Desde el *Trecento* la manera italiana se imita en la selección de los temas, en el estilo, en seguir fenómenos lingüísticos; creemos ver el influjo italiano también en el empleo abundante de las estructuras con el infinitivo. En la época moderna en la prosa italiana los sintagmas con el infinitivo aparecen raramente, con excepción en la de estilo elevado (cf. Renzi, 1991, II: 485 ss.). Por esto hemos querido comparar el uso o falta de uso de la completiva implícita en las versiones de *El Quijote* en dos traducciones italianas, una de la segunda mitad del siglo diecinueve (1883), otra más moderna, de la primera mitad del siglo pasado (1954). En el empleo no hay divergencias esenciales, aunque se constata en la primera un número algo más alto de estructuras implícitas. Con todo, las oraciones subordinadas explícitas son sensiblemente más frecuentes. Para las estructuras *a la latina* será suficiente presentar algunos pocos pasajes citados en las páginas precedentes, añadiendo que la estructuración es de vez en cuando diferente, es decir, la versión se construye con otro elemento, con participio o gerundio: *da lui per suo danno creduta un castillo*, I,16; *non sentendo io tanto dolore*, I,31; *che vennero da don Chisciotte riconosciuti pel duca e la duchessa*, II,67. Encontramos *che figuravasi esser isola* (1883) y *che egli imaginava fosse un'isola* (1954) en el capítulo II,51; el sintagma

con el infinitivo se encuentra a veces también en la versión moderna: *ti sarai convinto, Sancio figlio, essere vero quanto altre volte ti ho detto*, I,46 y, *ibid.*, *anche se non giunse mai a tanto l'ingenuità di Sancio da credere non essere verità pura e accertata*. Podemos concluir que el italiano escrito de la época moderna conserva las estructuras latinas con el infinitivo, pero en medida sensiblemente menor que el castellano. La traducción francesa no conoce en absoluto completivas implícitas.

11.

El infinitivo es, en *El Quijote*, una forma verbal ampliamente utilizada. Aparece también como sustantivo, conservando el matiz de actividad, de acción. En estas páginas hemos buscado examinar su empleo como elemento en la formación de la oración subordinada, completiva: aparece en varias funciones enlazado por preposiciones que contribuyen a modificar el significado, procedimiento conocido también en el español actual. De modo particular nos hemos dedicado a ilustrar las estructuras dichas *acc. c. inf.* y *nom. c. inf.*, heredadas del latín escrito. Es posible que tales estructuras, a pesar de las convicciones de muchos destacados romanistas y, probablemente, de todos los latinistas, no hayan sido nunca patrimonio del latín hablado o, por lo menos, en éste no arraigados. La latinidad oriental, continuada por la lengua rumana, no conoce tales estructuras y muestra escaso empleo del infinitivo. En otras lenguas románicas el infinitivo es una forma verbal viva: todas, y el castellano también, conocen la estructura llamada *acc./nom. c. inf.*, limitada a seguir los verbos que expresan una percepción sensible inmediata. Además, la lengua en *El Quijote*, contrariamente a la actual, ofrece una cosecha abundante de esta estructura de proveniencia latina aún en la creación de subordinadas implícitas con el infinitivo: inspiración e influjo, probablemente, del humanismo italiano.

BIBLIOGRAFÍA

- Cervantes Saavedra, M. (2004): *Don Quijote de la Mancha*. Barcelona: Edición del Instituto Cervantes, 1605–2005.
- Cervantes Saavedra, M. (1883): *L'ingegnoso idalgo Don Chisciotte della Mancia*. Milano: Sonzogno.
- Cervantes Saavedra, M. (1954): *Don Chisciotte della Mancia*. Torino: UTET.
- Bello, A., Cuervo, R. J. (1928): *Gramática de la lengua castellana*, 23ª ed. París: Andres Blot.
- Boccaccio G. (1972): *Decamerone*. Torino: Einaudi.
- Bosque, I., Demonte, V. (eds.) (2000): *Gramática descriptiva de la lengua española*. Madrid: Espasa.
- De Diego, A. (1970): *Gramática histórica española*, 3ª ed. Madrid: Gredos.
- Gili Gaya, S. (1970): *Curso Superior de Sintaxis Española*, 9ª ed. Barcelona: Bibliograf.
- Grevisse, M. (1963): *Grammaire française*, 8ème éd. Gembloux: J. Duculot
- Havers, W. (1931): *Handbuch der erklärenden Syntax*. Heidelberg: Carl Winter Universitätsverlag.
- Herman, J. (1873): *La formación du système roman des conjonctions de subordination*. Berlín: Akademie-Verlag.

- Kany, C. E. (1969): *Sintaxis hispanoamericana*. Madrid: Gredos.
- Keniston, H. (1937): *The syntax of Castilian prose: the sixteenth century*. Chicago: University of Chicago Press.
- Martorell Joanot /Martí Joan de Galba (1982): *Tirant lo Blanc*, 2^a ed. Barcelona: Ariel.
- Meyer-Lübke, W. (1899): *Romanische Syntax*. Leipzig: O. R. Reisland.
- RAE (1973): *Esbozo de una nueva gramática de la lengua española*. Madrid: Espasa-Calpe.
- Renz, L., Salvi, G. (1991): *Grande grammatica italiana di consultazione*, II. Bologna: Il Mulino.

LATINSKA STRUKTURA TOŽILNIK/IMENOVALNIK Z NEDOLOČNIKOM V CERVANTESOVEM *DON KIHOTU*

Glagolska struktura *tožilnik/imenovalnik z nedoločnikom (acc./nom. c. inf.)* je v pisnem latinskem jeziku dobro znana, dandanes pa jo poznajo romanski jeziki samo z glagoli čutnega, neposrednega zaznavanja; pravzaprav nič drugače kot slovenščina v stavkih kot *slišim* (= dojemam s sluhom) *Janeza peti*, ne pa **slišim Janeza peti v Akademskem pevskem zboru*, kjer glagol pomeni nekako 'zvedel sem, povedali so mi, da Janez...' Morda take zgradbe odvisnika niti v govornjeni latinščini nikoli ni bilo, ali pa je bila vsaj slabo ukoreninjena. Romanski jeziki se v rabi te latinske strukture precej razlikujejo, celo v pisni, literarni varianti. Romunščina, ki predstavlja po splošnem prepričanju govornjeno latinščino socialno nizkih slojev II. in III. stoletja, nedoločnika v tej sintagmi ne pozna, nasploh pa je ta glagolska oblika malo rabljena: celo za tvorbo prihodnjika se romunščina, naslednica vzhodne latinščine, ponajveč zateka k odvisniku.

V svojem znamenitem delu o blodečem vitezu rabi Cervantes to, iz latinščine podedovano strukturo dokaj pogosto: samostalnik ali zaimек v njej je razumljen kot osebek odvisnega stavka. Latinska zgradba je seveda zabrisana, saj romanski samostalnik zaradi izgube sklanjatve sklona ne more izraziti; to pa je bilo za latinščino samo po sebi umevno, npr. v znani Ciceronovi sentenci *Orpheum poetam docet Aristoteles numquam fuisse*, tudi če bi take zgradbe ljudski jezik ne poznal. Toisto pogostnost kot v literarni latinščini pa je mogoče ugotoviti tudi v italijanskih delih prvih stoletij in ker najdemo v Cervantesovem literarnem ustvarjanju močne italijanske vplive, zlasti še vpliv Boccacciovih novel, si lahko zamišljamo, da gre pri rabi te strukture v *Don Kihotu* za jezikovni vpliv v italijanskem *Trecentu* porajajočega se humanizma, zagledanega v antične vzorce.

LOS DICCIONARIOS DE APRENDIZAJE Y LA REPRESENTACIÓN LEXICOGRÁFICA DE LA TRANSPOSICIÓN SEMÁNTICA EN ALGUNOS VERBOS

Introducción

La representación lexicográfica de la polisemia léxica procedente de los usos figurados ha sido tratada teóricamente por muchos lexicógrafos, como por ejemplo De Hoyos (1996), Porto Dapena (2002) o Battaner (2006), y ha sido plasmada y marcada de diversas maneras en distintos diccionarios, a veces explicitando el criterio y a veces más bien ocultando las bases teóricas sobre las que se elaboraba y marcaba. En los últimos años, sin embargo, han aumentado las discusiones acerca de las dificultades que sigue presentando el empleo de una marca de sentido figurado para las voces polisémicas. Dichas discusiones han puesto en entredicho la relevancia de este tipo de marcas, llevando finalmente a la supresión generalizada liderada por diccionarios de gran importancia como el Diccionario de la Real Academia Española (DRAE) en su edición del año 2001.

Paralelamente ha crecido el interés por las dificultades que presenta el lenguaje figurado en el ámbito de la adquisición de lenguas extranjeras trayendo consigo que especialmente los diccionarios monolingües de aprendizaje se esforzaran cada vez más por recoger información acerca de metáforas, intentando así contribuir a la ampliación del vocabulario del estudiante extranjero, como se observa en el caso del *Macmillan English Dictionary for Advanced Learner*. Dicho diccionario comenzó a incorporar en su edición del año 2002 los tal llamados *Metaphor Boxes* que informaban a sus usuarios de metáforas conceptuales frecuentes, hasta finalmente terminar añadiendo en el año 2007 una sección teórico-práctica de cuatro páginas a fin de dar cuenta de la importancia y de la frecuencia del proceso de creación de nuevo vocabulario basado en la derivación semántica figurada a partir del sentido recto de una voz.

Generalmente se puede decir que la representación sincrónica de la polisemia se plasma en artículos lexicográficos de varias acepciones correspondientes a un solo lema. Dependiendo de la distancia semántica patente entre los distintos usos de la unidad léxica se distinguen más o menos acepciones entre las cuales hasta hace relativamente poco se solían resaltar las acepciones metafóricas con marcas como *figurado*, *metafóricamente*, *por alusión*, etc., que concienciaban al usuario del uso figurado de una acepción determinada. No obstante, como observaron Borràs y Torner (2006) este tipo de marcas ha desaparecido casi por completo en la última edición del Diccionario de la Real Academia Española quedando en apenas 295 indicaciones acerca de los usos figurados en comparación con las 17000 acepciones marcadas con *fig.* en la edición del año 1992. Con dicha supresión de la marca de transposición semántica el DRAE se ha hecho eco de las tendencias actuales que tachan el uso de estas marcas de inapropiado para diccionarios sincrónicos. Y aunque la decisión no se justifica explícitamente en el prólogo de la nueva edición del DRAE, se sobreentiende que la marca no fue considerada lo suficientemente informativa o clara para los usuarios de un diccionario académico, siendo estos principalmente los hablantes nativos o distintos estudiosos del español. Sin embargo, cabe plantearse qué ocurre en el caso de los diccionarios de aprendizaje cuyos usuarios, lejos de conocer todas las exten-

siones semánticas de una voz polisémica, se enfrentan a la necesidad constante de ampliar su reducido vocabulario, conocer sus usos y memorizarlos. De modo que el objetivo del presente estudio ha sido determinar si la información conceptual que se esconde tras los verbos polisémicos con extensiones figuradas permite una representación lexicográfica más eficaz.

Nuestro estudio se ha centrado fundamentalmente en los verbos, pues son los elementos predicadores, seleccionadores de argumentos, por excelencia. El grupo de verbos tratado en el presente estudio ha surgido de unas observaciones hechas por Ignacio Bosque (2004) en la introducción al diccionario combinatorio del español, REDES. La particularidad de estos verbos es que muestran transposición semántica claramente observable en su combinatoria. Se trata exclusivamente de verbos denominales, lo cual implica que sean verbos de pleno valor semántico, muy precisos en cuanto a los procesos que describen y consecuentemente concretos en sus usos rectos. Asimismo destaca como característica general que los verbos estudiados son bien verbos de movimiento o bien descriptores de estados o procesos propiamente físicos. Para este estudio preliminar nuestra atención se ha centrado únicamente en verbos identificados por el Diccionario de la Real Academia Española como verbos contruidos morfológicamente en español, prescindiendo por tanto de verbos más propiamente etimológicos, cuyo significado construido en otras lenguas nos obligaría a ampliar el análisis de las relaciones semánticas. Limitada así la muestra, las voces analizadas fueron las siguientes: *abordar*, *acariciar*, *acarrear*, *bordear*, *destapar*, *embarcar*, *empañar*, *hilvanar* y *planear*.¹

El léxico y sus entramados conceptuales

Supongamos, a modo de aproximación, que un estudiante extranjero conoce perfectamente los equivalentes en su idioma de las palabras castellanas *acariciar*, *gato* y *proyecto*. No cabe duda de que será capaz de entender y componer por sus propias fuerzas la combinación *acariciar un gato*. Es posible que entienda sin mayores problemas la combinación metafórica «*El viento acariciaba su pelo*», pero difícilmente entendería la construcción *acariciar un proyecto*, pues, aunque se trata de un argumento habitual para dicho verbo polisémico, *proyecto* no es un argumento que se pueda obtener a través de un ejercicio de lógica o mediante una descripción espontánea de paradigmas extralingüísticos. Observamos pues que el verbo *acariciar* se combina con dos tipos de argumentos muy distintos, que a primera vista carecen de relación alguna, a saber: argumentos físicos y argumentos abstractos. Consultando el DRAE en su versión actual accesible en línea vemos que la representación lexicográfica distingue entre cuatro acepciones diferentes. No obstante, se percibe un salto semántico considerable entre las primeras tres acepciones y la última. Y es esta la definición que da cuenta de usos de tipo *acariciar un proyecto*, que tanto podrían sorprender a un estudiante extranjero del español, pues como hemos mencionado no parece reflejar una transposición semántica continuada, y la relación semántica entre las primeras tres acepciones y la cuarta se vuelve opaca e incluso puede parecer arbitraria. Dicho de forma más informal: la cuarta acepción nos sorprende, porque le hemos perdido la pista:

¹ A propósitos del análisis se observaron cien concordancias para cada verbo. Para la recopilación de datos se utilizó dos corpus relativamente distintos, accesibles a través del sistema de consulta de corpus Word Sketch Engine (WSE) (www.sketchengine.co.uk/), así como el corpus dirigido a estudiantes de español como lengua extranjera de Mark Davis (CdE) (www.corpusdelespanol.org/).

acariciar

1. tr. Hacer caricias.
2. tr. Tratar a alguien con amor y ternura.
3. tr. Dicho de una cosa: Tocar, rozar suavemente a otra.
4. tr. Complacerse en pensar algo con deseo o esperanza de conseguirlo o llevarlo a cabo.

Algo parecido ocurre en el caso del diccionario SALAMANCA, donde además curiosamente una de las acepciones figuradas del verbo se recoge conjuntamente con la acepción recta en la que esta se origina, como observamos en la primera de las tres acepciones:

acariciar

verbo transitivo, prnl.

1 Hacer <una persona o una cosa> caricias [a otra persona o a un animal]: *El viento acariciaba su hermoso pelo. Me gusta acariciar a los gatos. Los amantes se acariciaban continuamente.*

Verbo transitivo

1 Tocar <una persona> [una cosa] suavemente: *Acariciaba la tela mientras calculaba el precio de la falda y la chaqueta.*

2 Pensar <una persona> en la realización de [una cosa]: *Acariciar la idea de marcharse a América.*

Finalmente el CLAVE en su versión actual en línea, hace amagos de paliar la posible sorpresa ejemplificando con más detalle la combinatoria del verbo en su acepción metafórica:

acariciar (v.)

- 1 Hacer caricias o rozar suavemente con la mano: ¿Puedo acariciar a tu perro?
- 2 Referido a una cosa, tocarla o rozarla suavemente otra: Las olas acariciaban la orilla.
- 3 Referido a un proyecto o a una idea, pensar en su consecución o en su ejecución: Acariciaba la idea de ganar la carrera.

Esta formulación deja parcialmente clara la diferencia en cuanto a la selección argumental indicando explícitamente que la acepción 2 se combina con cosas físicas (“referido a una cosa”) mientras que la acepción 3 va restringida a sustantivos abstractos, como *proyecto* o *idea*, aunque habría que mencionar la ausencia de otros argumentos posibles y frecuentes como *gol*, *victoria*, etc. No obstante, también falla en dar cuenta de la conexión semántica entre las primeras dos acepciones y la tercera.

En definitiva, ninguno de los tres diccionarios alerta satisfactoriamente al usuario de la transposición que sufre el significado del verbo en relación a los argumentos que escoge. Ello puede dar al estudiante una idea de que las distintas acepciones de voces polisémicas como *acariciar*, *acarrear*, *borderar*, etc. son independientes. Una visión que a su vez impide por completo que el estudiante forje un concepto semántico holístico que le pudiera ayudar en un futuro a descodificar las distintas extensiones, aunque éstas no le resulten del todo familiares.

Sin embargo, las extensiones metafóricas representan un mecanismo de creación de nuevos significados muy habitual, y por ello forman intrínsecamente parte del proceso de

aprendizaje de una lengua extranjera. Hay que recordar al respecto que mientras los hablantes nativos, que conocen de manera natural gran parte de la combinatoria de un verbo polisémico, no incurrir en el error de interpretar las acepciones figuradas (*acariciar un gol*) literalmente, los estudiantes tienden en primer lugar siempre hacia una interpretación literal, como ha sido observado por Philip (2006). Además estudios de Siepmann (2005) reflejan que un estudiante avanzado de una lengua extranjera puede tener un perfecto dominio léxico-gramatical que le baste para cubrir todas sus necesidades comunicativas, no obstante, habitualmente no llega ni de lejos a la competencia léxico-combinatoria de los hablantes nativos. Creemos por tanto que ser consciente, en cierta medida, del trasfondo cognitivo que se refleja en la combinatoria metafórica puede facilitar la adquisición de nuevo vocabulario. La metáfora conceptual traza aquí un puente entre los distintos usos verbales: el más literal o recto y el uso figurado o metafórico. No se trata meramente de una figura estilístico-retórica, sino, mucho más, de un mecanismo de naturaleza cognitivo-conceptual que nos permite seguir la abstracción de los verbos y que se manifiesta en usos como *acariciar ideas, acarrear problemas, empañar la felicidad*. Dicha conciencia puede ayudar al estudiante de español y contribuir a que las combinaciones metafóricas no le resulten tan arbitrarias. Y como es bien sabido un mejor entendimiento a su vez facilita el proceso de memorización.

Según Lakoff y Johnson (1986) la metáfora conceptual encuentra sus raíces en las experiencias físicas y no representa una mera asignación arbitraria de características diversas. De este modo nuestro cuerpo como entidad físicamente bien delimitada se convierte en referente para entrar en contacto con muchas de nuestras experiencias no físicas, y nos permite estructurarlas y por consiguiente referirnos a ellas (Gibbs y Steen, 1997). Expresamos emociones y acontecimientos de carácter mental a través de metáforas que hacen referencia a vivencias físicas (*acarrear problemas, hilvanar un discurso*, etc.). Es la característica de proximidad e inmediatez, propia de los acontecimientos físicos, la que nos acerca a los dominios abstractos y los hace más fácilmente conceptualizables. Parece pues que la expresión lingüística resultante de un proceso de cognición abstracto muestra carácter fundamentalmente metafórico, siendo este el nexo que establece la relación entre dos dominios² intrínsecamente distintos. Las experiencias físicas son compartidas por una comunidad lingüístico-cultural y es ésta la base de la metáfora. A grosso modo se puede decir que la metáfora viene a representar, a modo de abreviatura conceptual, un conjunto de experiencias compartidas por los hablantes consideradas prototípicas o predominantes para ciertos conceptos. Dicho conjunto de características constituye un puente en términos de semejanza de procesos o estructuras entre dos conceptos que carecen de semejanza intrínseca real. Y es precisamente en términos de proyección conceptual, gracias a las experiencias compartidas, cómo codificamos y descodificamos extensiones semánticas con fundamento metafórico. Intuimos así que las combinaciones metafóricas no se deben al azar, sino que son frutos de procesos cognitivos basados en la metaforización. De ahí que la metáfora nos sirve de vehículo puente entre las bases empíricas y las realidades abstractas. Observamos entonces que gracias a la metáfora conceptual podemos establecer una relación entre los siguientes dos usos:

² Según Langacker (Langacker, 1987: 488) dominio se define como sigue: «A coherent area of conceptualization relative to which semantic units may be characterized. Three-dimensional space, smell, color, touch sensation, etc. are basic domains. A concept or conceptual complex of any degree of complexity can function as an abstract domain (e.g. the human body, the rules of chess, a kinship network).»

- (1) *El granjero acarrea el grano.*
- (2) *El cambio probablemente les acarrearía desajustes económicos.*

Sin prestar ahora mayor atención a los cambios de tipo de argumentos con los que se combina el verbo en su acepción figurada, vemos que acciones que resultan desagradables, molestas o fastidiosas son dotadas de la propiedad *peso* o, quizás, cabría decir que predomina en ellas la propiedad *peso*. Dicho de otro modo, podemos afirmar que concebimos las dificultades y los problemas como cargas. Y es esta propiedad física la que predomina en el uso figurado del verbo y permite la combinación con acontecimientos abstractos que concebimos como peso, como las desgracias, posibilitando así razonamientos posteriores más avanzados acerca de dichos conceptos abstractos. Todos los datos por nosotros observados muestran relaciones semánticas recto-figurado similares.

Sirviéndonos de la clasificación de Lakoff y Johnson (1986), que distinguen entre tres tipos de metáforas básicas: ontológicas, estructurales y orientacionales, hemos observado entre nuestros datos principalmente metáforas ontológicas y sólo en un caso nos topamos con una metáfora estructural, mientras no encontramos ninguna metáfora orientacional. En el caso de las metáforas ontológicas se trata de materializaciones de conceptos abstractos que son tratados como entidades físicas:

- (3) *La convulsión de la Revolución Francesa acarreó nuevos problemas.*
- (4) *El fantasma del cáncer planea por nuestras vidas.*

Es un tipo de metáfora conceptual muy básico a partir del cual pueden crearse nuevas metáforas más complejas como las metáforas estructurales, que presentan ciertos conceptos como estructuras, y que a su vez presuponen otras metáforas ontológicas:

- (5) *Recorrí la casa de Ana Frank tratando de hilvanar los recuerdos del diario leído....*

Dentro del grupo de las metáforas ontológicas se diferenció dos subgrupos: el grupo de las metáforas de entidad (*acariciar, acarrear, empañarse, planear*) y el grupo de las metáforas de recipiente (*bordear, abordar, embarcarse, destapar*). Para el grupo de las metáforas de entidad observamos como a través de características propias de entidades físicas, como la firmeza (6), el peso (7), la claridad (8) o la existencia física (9), se hace referencia a conceptos abstractos, como la economía, las esperanzas, los sentimientos y se expresan opiniones o juicios de valor:

- (6) *Ya acariciaba entonces la idea de venir a España.*
- (7) *Ese cambio probablemente les acarrearía desajustes económicos.*
- (8) *Se sentía satisfecho por partida doble y ningún remordimiento le empañaba esa felicidad.*
- (9) *...las dudas que planean en Wall Street sobre la velocidad de la ralentización de la economía estadounidense*

El grupo de las metáforas de recipiente, por el contrario, nos ilustra cómo ciertos conceptos abstractos adquieren la característica de territorialidad física convirtiéndose aparentemente en límites (10, 11) y lugares (12, 13), y como a través de ello se expresan

sentimientos y se hace referencia a entidades abstractas difícilmente descriptibles como la edad (10) y los problemas (11), o como se describen estados psicológico-mentales como la falta de información (13):

(10) *Bordeo los malditos treinta años.*

(11) *...si el problema hubiera sido correctamente abordado en aquel momento.*

(12) *...me he embarcado en la divertidísima aventura de aconsejar a alguien...*

(13) *...para destapar su guerra encubierta*

Finalmente observamos que la metáfora estructural impone una estructura y con ella un orden a un concepto abstracto incorpóreo:

(14) *...recorrí la casa de Ana Frank tratando de hilvanar los recuerdos del diario leído*

(15) *No sin dificultad, consigue hilvanar su discurso*

Hallamos tras estas combinaciones la metáfora estructural por la cual creemos que entidades abstractas como *recuerdos* o *discursos* tienen textura. La metáfora DISCURSO ES TEJIDO³ o TEXTO ES TEJIDO es propia del sistema conceptual de nuestra cultura y no somos capaces de concebir discurso o texto de otra forma. Es especialmente indicado en este caso considerar la etimología de la palabra *texto* que procedente del latín *textus* no significa otra cosa que *tejido*. Se trata de una metáfora de larga historia cultural y ampliamente extendida en distintas lenguas europeas, y por ello hoy ya muy difícilmente es sentida como tal.

A lo largo de nuestro estudio destaca la coaparición de verbos de movimiento o descriptores de procesos físicos junto a argumentos abstractos. Dicha coaparición parece dar sistemáticamente lugar a extensiones verbales metafóricas que tienden a adquirir un valor semántico psicológico y consecuentemente aparecen con frecuencia en contextos que describen tomas de posición, valoraciones u opiniones emocionales. El patrón que parece repetirse puede formularse por tanto de la siguiente manera:

$$\begin{aligned} &(\text{Verbo}_{\text{proceso_físico}} / \text{Verbo}_{\text{percepción}}) + \text{Objeto}_{\text{abstracto}} \\ &\Rightarrow \text{Verbo}_{\text{psicológico_mental}} \end{aligned}$$

Consideramos que hay una relación de tipo conceptual entre las distintas acepciones de dichos verbos y que dicha relación se manifiesta en su combinatoria. Se trata de un proceso semántico-cognitivo que va acompañado de una transposición semántica que parece regular. Pensamos que las metáforas identificadas explican con mayor claridad el proceso conceptual que subyace a las combinaciones aquí estudiadas y por tanto coincidimos con Sweetser (1991: 20) en que sólo a través del estudio detallado de las proyecciones metafóricas implícitas en nuestro tratamiento cognitivo y lingüístico de conceptos mentales podemos entender la razón por la cual ciertos verbos que describen procesos físicos son fuente sistemática para nuevo vocabulario particularmente perteneciente a áreas psicológico-mentales.

³ En la literatura acerca de la metáfora cognitiva las mayúsculas en fuente reducida se utilizan para denotar una metáfora conceptual.

Pautas para la representación lexicográfica

Como se ha observado a lo largo de nuestro trabajo la polisemia resultante de los usos metafóricos de un verbo es un proceso de transposición semántica de frecuencia y regularidad considerable. Sabiendo por tanto que se trata de un mecanismo productivo según el cual los hablantes crean nuevos significados léxicos y teniendo en cuenta que dichos significados y sus usos nuevos se basan al menos parcialmente en un conocimiento conceptual compartido por una comunidad lingüístico-cultural, consideramos importante dar cuenta de la relación semántica entre las acepciones literales y sus extensiones. Se trata por tanto de reflejar que existe una relación de base metafórico-conceptual entre combinaciones como *acariciar un gato* y *acariciar una idea*. Entender el nexos conceptual latente entre los distintos usos de un verbo, así como comprender una metáfora conceptual frecuente en una lengua, puede esclarecer una amplia red de relaciones semánticas y hacer las condiciones combinatorias más transparentes. Así la dificultad de aprendizaje que imponen las combinaciones que se fundamentan en parte en metáforas conceptuales tal vez pueda ser salvada, al menos parcialmente, a través de una representación más eficaz y sistemática en los diccionarios, recogiendo en primer lugar explícitamente sus argumentos más frecuentes y marcando en segundo lugar su valor figurado. De modo que en beneficio de la sobriedad y nitidez, y dado que los diccionarios de aprendizaje hoy en día intentan tener en cuenta la posibilidad de servir no sólo de obras de referencias, sino también para la codificación, consideramos que la representación de la polisemia regular basada en la metáfora debería encontrarse marcada, sumándonos así a lo expresado por Van der Meer (1999: 203): «If dictionaries no longer alert learners especially to metaphorically used language they will fail to learn and grasp important information that is automatically generated by the linguistic intuition of the mature native speaker.»

La marca de la transposición semántica se nos hace necesaria como marca de un conocimiento conceptual natural en los hablantes nativos que tiene fuerte influencia en la combinatoria léxica. En oposición a las tendencias actuales por tanto y en acuerdo con Borràs y Torner (2006), que demostraron que la marca del sentido figurado utilizada en el DRAE en su edición del año 1992 superaba ampliamente las fronteras de la información diacrónica albergando importante información semántica y de uso, pensamos que la marca del sentido figurado es necesaria y puede ser empleada con cierta consistencia marcando el origen metafórico de la evolución semántica en los verbos con acepciones figuradas. A nuestro entender se trata no tanto de una marca que indique el modo de lectura («ha de ser comprendido figuradamente»), sino de una marca que esclarezca la relación semántica entre las distintas acepciones de un verbo polisémico haciendo hincapié en el eslabón intermedio en la cadena semántica. Evidentemente dicha marca alberga información diacrónica al dar cuenta de la acepción más básica que ha de preceder a la metafórica, pero no por ello únicamente tiene este carácter. Podemos defender por tanto su uso desde una perspectiva perfectamente sincrónica.

Consideramos además que una marca así concebida impondría cierto orden de acepciones dentro del artículo lexicográfico, que según nos parece, resulta ser el más natural y el más propicio para impulsar la construcción y la comprensión de un concepto lingüístico-cultural. A saber: un orden que parte del significado recto que se caracteriza de la siguiente manera:

- lo más concreto (lo más fácilmente imaginable y palpable)
- lo relacionado con una acción corporal
- lo más preciso y mejor delimitado

En definitiva, desde los usos más primarios hasta acabar con el uso que, fruto de la abstracción, resulte más apartado de estas características y por ende necesariamente posterior, el uso metafórico. Dicho orden de acepciones de proximidad conceptual nos parece un orden didáctico y por ello sirve a los propósitos de los diccionarios de aprendizaje. Sólo así se puede ayudar a los estudiantes de una lengua extranjera a establecer una red de relaciones semánticas, que naturalmente implica abstracciones y extensiones semánticas. Van der Meer (1999: 196) habla en referencia a ello de etimología sincrónica: «Treating this basic meaning first, as I have claimed, would enhance the non-native learner's awareness of what I then called *synchronic etymology*: the realisation that meaning may be related to other, more basic meanings.»

Otros métodos aparentemente neutros parecen atomizar una entrada lexicográfica polisémica en detrimento de una comprensión conceptual holística, como por ejemplo el orden según el criterio de la frecuencia, que impide por completo la posibilidad de dar cuenta de una cierta regularidad observable en la creación de nuevos significados metafóricos.

No obstante, elucidar la relación semántica entre las distintas acepciones de un verbo no implica automáticamente un domino perfecto en cuanto a la combinatoria real del verbo. Por ello sería de capital importancia la enumeración de un número de ejemplos relativamente extenso que abarcara los representantes más prototípicos de la clase léxica que constituyen los argumentos que selecciona un verbo en su uso figurado. Es importante que los estudiantes de español como lengua extranjera sepan que se *acarician objetivos* que deseamos lograr o cumplir, y que ello se haga palpable en una definición, pero tiene al menos la misma importancia que se enumeren los argumentos abstractos que se combinan con el verbo *acariciar* (*idea, proyecto, victoria, gol, triunfo*), a fin de dar cuenta de que no todo lo que uno pueda desear, o a lo que aspira se acaricia habitualmente en español (**acariciar la salud*). Es esta una cuestión de *clases léxicas*, como denomina Bosque (2004) las series de grupos de argumentos que son escogidos por los predicados. De esta manera se pone de manifiesto que el verbo *acariciar* es ciertamente un verbo de percepción física, pues admite combinaciones con cualquier objeto físico, pero también que es un verbo que sirve para describir esperanzas, como ocurre en *acariciar una victoria, un plan*, etc. Un diccionario de aprendizaje enfocado a la codificación debería recoger dichos grupos de argumentos posibles. La idea de recoger grupos cerrados de argumentos evitaría generalizaciones demasiado amplias mostrando a sus usuarios cuáles son las convenciones lingüísticas, que, como ha sido destacado por Nunberg (1992), son las que determinan lo que se considera idiomático y lo que no. De esta manera contribuiría a concienciar a sus usuarios de que las palabras no se combinan libremente y que muchas combinaciones engloban cierto conocimiento cultural y conceptual, que se da precisamente gracias a una combinación determinada. La comprensión de la diferencia combinatoria, que muestran los verbos analizados, en términos de diferencia semántica de tipo metafórico-conceptual lleva a una comprensión más profunda del concepto y puede ayudar no sólo en el proceso de memorización, es decir de aprendizaje, sino también en la producción activa del estudiante. Pues, como ha sido subrayado por profesores de lenguas extranjeras (Deignan, 2005; Philip, 2006), el hecho de saber identificar y sobre todo utilizar usos figurados es esencial para el empleo de una lengua especialmente para estudiantes avanzados, que han de saber manejarse en el ámbito profesional o universitario.

Nuestra propuesta de pautas útiles para la representación lexicográfica de la sistematicidad observada en la transposición semántica tiene base fundamentalmente conceptual

y va enfocada principalmente a los usos verbales metafóricos. Consideramos que la marca se ha de utilizar únicamente cuando el significado de un verbo en dependencia de los argumentos que escoge se aleja considerablemente del significado nuclear del uso más literal y cuando la combinación es relevante debido a su frecuencia.

Se trata de una planta de definición natural que ha resultado ser muy apropiada especialmente en cuanto a los estudiantes de lenguas extranjeras. Los ejemplos siguientes representan una posible propuesta de definición, aunque queda reservado para estudios futuros concretar el tipo de marca que pueda resultar más apropiado para diccionarios de aprendizaje, ya que para ello se precisan más estudios acerca de la capacidad de análisis lingüístico y de descodificación de marcas por parte de los estudiantes. No obstante, a fin de potenciar la relación semántico-conceptual, nos parece apropiado crear una oposición clara entre el uso recto, fundamentalmente el sentido físico, en oposición al uso figurado. Pues como observamos es la posibilidad de los verbos propiamente físicos de significados muy precisos de utilizarse con argumentos tanto físicos como abstractos, la característica principal que subyace a la transposición semántica en los verbos estudiados.

acariciar

EN SU USO RECTO

1. Cuando alguien acaricia una cosa o a alguien, lo toca suavemente con cariño:

Acarició el gato.

EN SU USO FIGURADO

2. Cuando una cosa acaricia otra cosa la toca o la roza suavemente:

El viento acariciaba su pelo.

3. Cuando alguien acaricia una posibilidad o cualquier resultado feliz, se complace pensando en conseguirlo o llevarlo a cabo imaginándolo tangible y próximo, como *el triunfo, un título, un sueño, una idea o un gol*:

María acariciaba la idea de ir a estudiar una carrera.

bordear

EN SU USO RECTO

1. Cuando alguien bordea algo, va por el extremo, el borde o cerca de su límite u orilla: *Bordeamos el lago.*

2. Cuando algo bordea algo, se halla en su borde u orilla: *Las flores bordean el camino.*

EN SU USO FIGURADO

3. Cuando una persona bordea una norma o una condición generalmente moral o intelectual se aproxima a ella como si fuera un límite que no quiere traspasar, como *la ley, la confrontación, etc.*:

Nada más fácil que bordear la ley.

4. Cuando algo o alguien bordea una cifra, cierta edad, o cualquier sujeto cuantificable, se encuentra cerca de este límite numérico, como *porcentaje o edad, etc.*:

Las ventas peruanas al exterior bordeaban los 3,000 millones de dólares.

Para futuros proyectos y estudios dirigidos a los diccionarios de aprendizaje sería posible incluso plantearse la eventualidad de reflejar relaciones semántico-cognitivas sistémicas mucho más extensas, como ya ha sido intentado en el *Macmillan English Dictionary for Advanced Learner* en su publicación del 2002 y 2007. Sería pues plausible

imaginar, especialmente para los diccionarios electrónicos, que no padecen problemas de espacio, la posibilidad de recoger catálogos de usos lingüístico-conceptuales relacionados como por ejemplo: *hilvanar recuerdos, perder el hilo, tejer un discurso*, etc., aunque ello exceda el marco de la combinatoria verbal. No obstante, se trata de usos habituales y naturales para los hablantes nativos del castellano, y ser consciente de la productividad semántica de las metáforas puede repercutir positivamente en la adquisición de nuevo vocabulario. Por ello creemos que conviene que los lexicógrafos, y particularmente los lexicógrafos dedicados a diccionarios de aprendizaje, sean conscientes de las regularidades de los fenómenos metafóricos que se reflejan en la polisemia para así poder facilitar tanto la consulta como la adquisición de nuevo vocabulario.

BIBLIOGRAFÍA

a) Estudios y Artículos consultados

- Battaner, P., Torner, S. (2006): «La polisemia verbal que muestra la lexicografía». En: *Actas del II Congreso Internacional de Lexicografía Hispánica*. Alicante: Universidad de Alicante.
- Borràs, L., Torner, S. (2006): «De Nuevo sobre la Marca Figurado en los Diccionarios». En: Elisenda Bernal, Janet DeCesaris (eds.): *Palabra por Palabra. Estudios ofrecidos a Paz Battaner*. Barcelona: IULA, Universitat Pompeu Fabra, 33–45.
- Bosque, I. (2004): «Combinatoria y significación. Algunas reflexiones». En: *Diccionario REDES: Diccionario Combinatorio del Español Contemporáneo (LXXVII–CLXXIV)*. Madrid: SM.
- De Hoyos, J. C. (1999–2000): «La marca de transición semántica: sentido figurado». En: *Revista de Lexicografía*, 6, 73–105.
- Deignan, A. (2005): *Metaphor and Corpus Linguistics*. Amsterdam: John Benjamins Publishing Company.
- Gibbs, R. W., Steen, G. J. (1997): *Metaphor in Cognitive Linguistics*. Amsterdam: John Benjamin Publishing Company.
- González Pérez, R. (2000–2001): «La marca figurado en los diccionarios de uso». En: *Revista de Lexicografía*, 7, 77–89.
- Kilgarriff, A. (1997): «I don't believe in word senses». En: *Information Technology Research Institute Technical Report Series*, University of Brighton.
- Lakoff, G., Johnson, M. (1986⁷): *Metáforas de la vida cotidiana*. Madrid: Cátedra.
- Moon, R. (2004): «On specifying metaphor: an idea and its implementation». En: *International Journal of Lexicography*, 17, 2, 195–222.
- Nunberg, G., Zaenen, A. (1992): «Systematic polysemy in lexicology and lexicography1». En: UC Berkeley School of Information Geoffrey Nunberg: <http://people.ischool.berkeley.edu/~nunberg/Euralex.html> (20. 07. 2008)
- Philip, G. (2006): «Metaphor, the dictionary, and the advanced learner». En: Alma Mater Digital Library: <http://amsacta.cib.unibo.it/archive/00002062/> (20. 07. 2008)
- Porto Dapena, J. Á. (2002): *Manual de Técnica Lexicográfica*. Madrid: Arco.
- Porto Dapena, J. Á. (2005–2006): «Fundamentos teóricos y metodológicos para un estudio lexicográfico del verbo asquear». En: *Revista de Lexicografía*, 12, 209–221.

- Pragglejaz Group (2007): «MIP: a method for identifying metaphorically used words in discourse». En: *Metaphor and Symbol*, 22, 1, 1–39.
- Siepmann, D. (2005): «Collocation, colligation and encoding dictionaries. Part II: Lexicographical aspects». En: *International Journal of Lexicography*, 19, 1, 1–39.
- Sweetser, E. (1991): *From etymology to pragmatics. Metaphorical and cultural aspects fo semántica structure*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Van der Meer, G. (1999): «Metaphor and dictionaries: the morass of meaning, or how to get two ideas for one». En: *International Journal of Lexicography*, 12, 3, 195–208.

b) Fuentes lexicográficas

- Davis, M. (n. d.): *Corpus del español*. (Brigham Young University) En: Corpus del español: www.corpusdelespanol.org/x.asp (20. 07. 2008)
- Diccionarios SM (n.d.): *Clave Diccionarios SM*. En: Diccionario Clave: <http://clave.librosvivos.net/> (20. 07. 2008)
- Ediciones SM (2004): *REDES Diccionario combinatorio del español contemporáneo*. Madrid: Ediciones SM.
- Lexicom Lexical Computing (n.d.): *Sketch engine*. En: *Sketch Engine*: www.sketchengine.co.uk/ (20. 07. 2008)
- Macmillan (2002): *Macmillan English Dictionary for Advanced Learners*. Oxford: Macmillan.
- Macmillan (2007): *Macmillan English Dictionary for Advanced Learners*. Oxford: Macmillan.
- Real Academia Española (1992): *Diccionario de la lengua española*. (21). Madrid: Espasa-Calpe.
- Real Academia Española. *Diccionario de la Lengua Española*: www.rae.es/rae.html (20. 07. 2008)
- Santillana ELE. *Diccionario Salamanca de la lengua española*: <http://fenix.cnice.mec.es/diccionario/> (20. 10. 2008)

ŠOLSKI SLOVARJI IN LEKSIKOGRAFSKA PREDSTAVITEV SEMANTIČNEGA PRENOSA PRI NEKATERIH GLAGOLIH

Pričujoča študija se ukvarja z majhno skupino večpomenskih glagolov, ki imajo figurativne pomene. Izhajajoč iz teoretičnega pristopa o konceptualni metafori opazujemo semantične težave pri nekaterih glagolskih metaforičnih kombinacijah in pri tem upoštevamo predvsem učence španščine kot tujega jezika. Iz te analize izhajajo opažanja, ki lahko prispevajo k izboljšanju leksikografske predstavitve polisemičnih glagolov predvsem v šolskih slovarjih.

Antonio Preciado
Madrid

JUAN MANUEL DE PRADA ANTE EL PAPEL

En la primavera de 1997, interesado en el joven autor de 26 años que había demostrado una madurez desconcertante, conseguí hacerle una entrevista para la Radio Universitaria de Salamanca, que, por una reforma radical en la emisora, nunca fue emitida. En octubre, de Prada obtuvo, a tan temprana edad, el Premio Planeta, convirtiéndose en lo que es ahora, un autor de primera fila en la literatura española, y un técnico de la emisora con sentido ético me llamó para entregarme la grabación. Me dirigí a la prensa para publicar la entrevista, juzgando que sería bien recibida, pero no obtuve respuesta. Por fin, después de tanto tiempo, he decidido dar a conocer aquella entrevista, que fue hecha en toda profundidad y que desvela ante nuestros ojos cómo son los comienzos de un autor joven y desconocido, que se ha convertido, por cierto, en el más controvertido ideológica y literariamente de la actualidad.

Juan Manuel apareció en el Café Novelty con aire de estudiante despistado, con su caminar desgarrado, con su bondad y su respuesta rápida. Era sencillo y tranquilo, a pesar de su castellano culto y su erudición, y tenía la mirada del amigo aplicado del instituto de toda la vida. En el estudio de radio, estaba como en el salón de casa.

Muchos escritores han pensado siempre en sí mismos como en alguien que había nacido para escribir; es decir, que a sus propios ojos se sentían diferentes de los demás desde el principio. ¿Es esa realmente la opinión que Juan Manuel de Prada tiene de sí mismo?

Hombre, sí, ésa es una opinión yo creo fácilmente compartible por cualquier escritor, otra cosa es que luego haya escritores que a eso le intenten dar un contenido mesiánico, y considerar que porque han nacido para escribir tienen una misión especial y transcendental en su vida. Yo, sí, siempre he sabido que quería ser escritor, pero con la misma naturalidad con que otros saben que quieren ser fontaneros, o cirujanos, o jardineros, es decir, una vocación sin mayores pretensiones.

En su novela Las Máscaras del Héroe escribió que toda literatura es plagio, fragmento que fue subrayado por don Gonzalo Torrente Ballester en la presentación del libro. ¿Bromeaba usted cuando usaba la palabra plagio?

Bueno, sí, supongo que eso lo dirá Fernando Navales en algún pasaje de *Las Máscaras del Héroe*. Sí, digamos que bromeaba; en cualquier caso a estas cosas nunca hay que darles demasiada importancia. Virgilio reescribió la Ilíada para ofrecernos la Eneida, Shakespeare al parecer pirateó muchos párrafos de otras obras teatrales que introdujo en las suyas; tampoco hay que tener un concepto demasiado purista de la literatura, en la literatura no se inventa nunca nada, todo está inventado, y, como decía Eugenio D'Ors, todo lo que no es tradición es plagio. Es muy difícil, muy, muy difícil escribir algo sin contar con los precedentes que uno tiene detrás.

¿Dónde pondría entonces el límite para este plagio, o es que todo vale?

Hombre, no, no, todo vale no, es decir, el plagio no vale, el plagio en un sentido estricto, es decir, copiar a otro escritor, eso no vale; lo que sí vale es, como te digo, el echar la vista atrás, como la echaba Virgilio hacia Homero.

Hablando de esta intertextualidad a lo largo de la historia, uno de los autores que usted afirma que le han impresionado es Marcel Proust, aunque, como bien afirmó don Gonzalo Torrente, su forma de escribir no se parece nada a la de Proust, a pesar de que a usted le haya influido quizá en otros aspectos menos formales. Proust dijo que el genio consistía en la facultad de reflejar, y no en el valor intrínseco de la cosa reflejada.

Sí, claro, por supuesto.

Sin embargo, usted ha elegido unos temas muy concretos. ¿Qué importancia tiene el tema, o la elección del tema, y qué importancia le da usted a la forma? Es decir, usted ha elegido, por ejemplo, en Las Máscaras del Héroe, una época histórica muy importante para la literatura española; y sin embargo, si usted está de acuerdo con que lo importante no es la cosa, ¿por qué elige entonces un tema así, o el de Coños, por ejemplo?

No, pero bueno, vamos a ver, lo que importa en literatura efectivamente es cómo cuentas las cosas, porque si tú tienes el mejor tema del mundo y no sabes escribir, pues no logras nada, no consigues nada a partir de ahí; la literatura tiene que trascender la realidad, es una manera de metamorfosear la realidad, entonces... Yo he leído grandes novelas con asuntos nimios, con asuntos sin ninguna importancia. Eso no quiere decir que haya que desdeñar el tema. El estilo edificado sobre la nada son pompas de jabón. Eso resultaría grotesco. Ahora, el mejor tema del mundo, sin un tratamiento adecuado, sin un tratamiento literario, pues tampoco alcanza esos niveles de literatura que uno espera encontrar en un libro.

¿Por qué cree usted que, cuando se anuncia una novela, se hace un breve resumen del argumento y nunca se hace mención de sus cualidades formales?

Bueno, tampoco es exactamente así, hay veces que sí se hace mención a este aspecto, pero es normal, es decir, la literatura es un producto que, por fortuna o por desgracia, está metido en el mercado, está sujeto a las leyes de mercado, y lo que un editor busca es hacer simpático o atractivo ese producto, que se supone que es su misión; ya te digo, no sé si por fortuna o por desgracia, la literatura ya no es algo que transcurra solamente en el gabinete de un escritor, sino que es una mercancía que entra en competición con otras mercancías y que está sujeta a la demanda, y a la oferta, y a todas estas historias; y quizá por eso sea.

Usted ha colaborado en una experiencia consistente en restaurar una obra inacabada de uno de sus autores favoritos, Edgar Allan Poe. ¿Ha sido emocionante esta reciente experiencia tan borgiana de intentar ser Poe durante unas hojas?

Sí, es una tarea muy interesante, muy divertida; a mí efectivamente Edgar Allan Poe ha sido un autor que me interesó mucho desde pequeño, y, entonces, digamos que enfrentarme con un texto que él había empezado y que la muerte le impidió concluir, ha sido efectivamente muy agradable. También creo que me ha hecho ver que la literatura es un trabajo humilde y artesanal. Antes hablábamos de la tradición: un escritor es sobre todo un artesano. Y yo nunca he creído en esa imagen del escritor iluminado que viene a cam-

biar el mundo; en este sentido, digamos que esta tarea de completar un cuento de Poe me ha hecho sentirme mucho así, como un artesano que continúa una tradición. Eso a mí me parece que está muy bien, ¿no?

¿Y cómo surgió esta propuesta?

Bueno, pues de una pequeña editorial de Barcelona, Ediciones Áltera; Al parecer llegó a sus manos este fragmento de un cuento de Poe, publicado en las *Obras Completas* de Poe en las ediciones americanas e inglesas, pero no en España —era inédito en España—, y, a partir de ese fragmento, se les ocurrió contactar con media docena de escritores españoles, de todas las edades y estilos, desde Juan Perucho, a José Jiménez Lozano, a Gustavo Martín Garzo..., en fin, una serie de escritores; y nos propusieron concluirlo, cada uno sin ningún tipo de directriz, como nos apeteciese.

¿A qué escritor consideraría un genio entre sus coetáneos, si es que hay alguno?

Hombre, considerar un genio... me parece una cosa excesiva. Salvo casos muy aislados, como pueda ser el caso de Rimbaud, o alguien así, no creo que se pueda ser genio con menos de treinta años. Yo creo que un escritor, si acaso, sus primeras obras de fuste empieza a producirlas a partir de los cuarenta años, ¿no? Así es que ahora mismo no se puede saber, hay mucha confusión... Generalmente, todas las generaciones literarias empiezan a trabajar en medio de una gran confusión; junto a escritores que el día de mañana van a ser potables, hay otros muchos que carecen de interés, lo que pasa que todavía no nos damos cuenta, porque sus primeras obras parece que intuyen algo, pero no sabemos si ese algo va a cuajar o no; de modo que ésa es una pregunta que no se puede responder.

¿Preferiría ser menos famoso para poder observar la realidad tal y como es?

No; la realidad siempre se puede observar con las servidumbres de la fama —bueno, en este caso de la literatura, la fama yo creo que es una fama muy, muy relativa—. Eso da igual; lo peor de la fama, o de ser un escritor conocido y demás, son las pequeñas servidumbres, gente que te llama para ir a dar una conferencia, y en fin, todas estos pequeños inconvenientes que tiene el trabajo literario. Pero, por lo demás, no; yo creo que simplemente te da una visión distinta, es una visión probablemente más adulta, menos inocente de las cosas.

Usted ante el papel, ahora que ya ha tenido un cierto éxito, ¿se siente más cómodo, se siente más a gusto que antes, cuando no sabía si se iba a vender, si se iba a publicar, si alguien iba a leer lo que estaba haciendo?

Bueno, digamos que la sensación es distinta. Antes, cuando era un autor inédito, digamos que tenía más libertad, menos responsabilidad; yo escribía un poco, digamos, sin ningún tipo de cortapisa, sin ningún tipo de responsabilidad que me coartase; ahora, cuando ya eres un autor con una obra publicada, cuando efectivamente tienes un público que está esperando tu segundo libro, esa responsabilidad pesa mucho; e inevitablemente eso cambia tu actitud ante la escritura.

¿Se siente alejado del autor que presentó el proyecto de escribir Coños a Valdemar?

No, no, en absoluto; tampoco me puedo sentir muy lejano puesto que ahora se cumplen dos años.

Sí, pero han pasado muchas cosas en su vida, ¿no?

Sí, pero sigue siendo un libro que me divierte, vamos, aunque no lo he releído nunca, por supuesto. Creo que es un libro que tiene su gracia, y del que no reniego; es más, fue un libro que para mí significó muchas cosas; a parte de editar, fue un libro que me dio muchos lectores.

Las Máscaras del Héroe ha tenido ya su quinta edición. ¿Cuántos españoles cree que habrán leído ya alguna obra suya?

Hombre, pues no lo sé; sinceramente, no creo que todas las personas que compran un libro lo lean. Pero también es cierto que hay libros que los lee más de una persona, porque están en las bibliotecas, o porque un amigo se lo pasa a otro. No lo sé, no lo sé... Del libro que más he vendido, que es de *Las Máscaras del Héroe*, he vendido unos treinta mil ejemplares, entonces... Digamos que podría tener treinta mil lectores, alguno más o alguno menos, dependiendo de si esos libros han sido más o menos leídos.

¿Sabe usted si hay alguna región de España donde Prada venda más?

Sí, en Madrid, yo donde más vendo es en Madrid; no ya por número de habitantes, que sería algo normal, sino por porcentaje; haciendo cálculos entre el número de habitantes y el número de ejemplares vendidos, yo donde más vendo es en Madrid. Es normal, puesto que yo colaboro en la prensa de Madrid; por eso, digamos que mi firma es sobre todo más conocida en la prensa de Madrid.

Fuera de España, ¿dónde ha sido traducido Juan Manuel de Prada?

Bueno, pues he tenido traducciones de todo tipo, curiosas; *Coños*, por ejemplo, está traducido al italiano y al finlandés, lo cual siempre me ha llamado mucho la atención; supongo que los finlandeses lo han traducido para entrar en calor en los meses de más riguroso invierno. Y, luego, el libro de cuentos, por ejemplo, está traducido al francés; y *Las Máscaras del Héroe* todavía no ha aparecido publicada en ningún sitio pero hay tres o cuatro países, Alemania, Francia, Portugal, en los que se está traduciendo.

¿Qué siente usted ante las críticas?

Bueno, pues depende ante qué críticas, es decir, que hay críticas que ayudan al escritor, que le ayudan a formarse, y hay críticas que no le ayudan a nada, ni siquiera creo que merezcan la recompensa de una rabieta. El problema de la crítica en España es que está hecha por amigos y por enemigos, y no solamente en literatura, creo que en cualquier otro arte, en pintura, en cine; son mundos muy endogámicos, mundos donde nos conocemos todos, y entonces se suele dar mucho este fenómeno, el amigo o el enemigo que te hace una reseña, y dependiendo de esa amistad o enemistad la reseña es muy laudatoria o muy denigrante para tu libro. Así es que yo la verdad es que he tenido sobre todo reseñas muy laudatorias de gente –no te diré amigos, pero sí de gente que simpatiza conmigo–, que efectivamente han sido muy laudatorias pero que a lo mejor no hay que considerar tanto como una reseña neutral; y he recibido críticas feroces de enemigos. Pero también hay críticos, afortunadamente, que se mantienen a una distancia discreta y cuyas críticas me han ayudado mucho, por ejemplo te podría decir el caso de Ricardo Senabre, que es crítico del ABC y profesor de la Universidad de Salamanca, como caso de un crítico, creo yo, bastante entero, y un crítico que se debe sobre todo a sus lectores.

¿Le afecta recibir halagos de gente que le dobla la edad?

No. Hombre, procuro rehuir los halagos, procuro sinceramente rehuir los halagos, porque creo que son bastante malos para el escritor. Creo que en cualquier caso hago poca vida literaria y digamos que no fomento este tipo de conductas; ni el halago ni el denuedo, digamos que procuro mantenerme alejado de ambos. Pero, bueno, si vienen halagos, y si esos halagos provienen de personas que son sinceras, pues bueno, bienvenidos sean.

En cuanto a las críticas negativas, ¿podría mencionar quizá la que más le dolió?

No, no; a mí las críticas en general no me duelen, ni me exaltan las positivas ni me duelen las negativas. Creo que en el escritor es la condición primordial para mantenerse un poco ecuánime y al margen de todo el barullo que pueda suscitar su obra. Yo jamás me he dejado conmover excesivamente por una crítica.

¿Qué edad tenía cuando obtuvo su primer reconocimiento literario como escritor profesional?

Cuando publico mi primer libro. Yo hasta ese momento, había ganado premios en concursos, de cuentos y demás, pero eran reconocimientos que no tenían repercusión. Yo creo que mi primer reconocimiento profesional habría que considerar que fue *Coños*, precisamente.

Es decir, cuando se enteró de que le iban a publicar Coños, precisamente..., que creo que surgió además como una propuesta suya a la editorial.

Sí, fue una idea que... que les hice, efectivamente a los editores de Valdemar –yo en principio iba a publicar *El silencio del patinador*, ése iba a ser mi primer libro, pero hablando con ellos, pues surgió esa idea y ellos me encargaron, me propusieron que me atreviese a escribir este libro.

De manera que al hablar de El silencio del patinador nos ponemos en un Juan Manuel de Prada escritor más joven que en Coños, realmente, como escritor; un Juan Manuel de Prada de...¿ diecinueve años quizá, o...?

Los cuentos de *El Silencio del Patinador* son entre diecinueve y veintitrés, veinticuatro años. Sí.

Cuando publicó Coños y, bueno, tenía apalabrado más o menos El Silencio del Patinador, ¿qué pasó por su cabeza? ¿Pensó que todo podía ser un espejismo efímero en algún momento, o estaba ya seguro de que iba a seguir publicando siempre?

Bueno, el mundo editorial es muy aleatorio, y nunca se sabe por dónde va a discurrir tu destino; pero lo que sí es cierto es que lo más complicado para un escritor es publicar por primera vez. Eso es lo más complicado. Así que yo sabía que había dado el paso más difícil.

El humor negro y las metáforas sexuales crudas, quizás matizadas, también, por el mismo humor, son la sal y la pimienta, si se puede decir así, de su escritura. ¿Considera usted que la expresión tiene derecho a deformar la realidad para conseguir mayores efectos?

Sí, por supuesto, cómo no. Yo creo que en literatura uno puede hacer lo que le salga de las narices; todo es válido, todo sirve, y, bueno, cada escritor tiene sus obsesiones personales,

digamos que mi mundo es bastante negro, bastante absurdo también, bastante... Ha mencionado usted el humor negro, como un ingrediente bastante claro, y también el uso del sexo, de un sexo tenebroso; y, sí, todo ello... da una literatura un poco expresionista, un poco esperpéntica, pero bueno, me parece una solución como cualquier otra, todo me parece válido.

¿En cuántos amigos confía Juan Manuel de Prada?

Bueno, pues yo creo que como cualquier persona, en muy pocos. La amistad digamos que es una cosa bastante seria que no se confía a cualquier persona. Entonces yo te podría hablar de tres o cuatro personas nada más.

¿Serían amigos de toda la vida?

No, bueno, son amigos que la vida te va deparando en distintos momentos.

En Las Máscaras del Héroe, su protagonista, Fernando Navales, conoce casualmente a personajes dispares que difícilmente una sola persona, de forma espontánea, se hubiera encontrado, sin buscarlo explícitamente. ¿Es también eso lo que hubiera deseado usted, codearse con los ultraístas, con los modernistas, incluso con un joven Borges?

Hombre, hubiera sido muy divertido, ¿no?... hubiera sido muy divertido. En cualquier caso, tampoco es tan extraño que Fernando Navales se tropiece con toda esta gente; Como te decía antes, el mundo literario es muy endogámico; y basta que asistas a cuatro saraos literarios para que te tropieces con todo el mundo de la literatura, y esto era igual a principios de siglo que ahora: Los escritores somos muy endogámicos, y siempre estamos rodeados de otros escritores, o de críticos literarios, o de editores, etcétera. En cualquier caso, qué duda cabe que era mucho más divertido el mundo literario de principios de siglo que el mundo literario de finales de siglo.

Muchos artistas continúan una tradición familiar. ¿Es ése también su caso?

No, no, no, en absoluto; en mi familia, al menos de manera directa no ha habido ningún escritor.

También hay otros escritores, como Camilo José Cela, que no pudieron acabar una carrera. ¿Alguna vez su licenciatura supuso un obstáculo para su crecimiento como escritor¹?

Bueno, sí, sí, porque a mí el Derecho la verdad es que no me interesaba nada, y, de hecho, he de decir que yo en la Universidad no aprendí nada de interés; la mayor parte de los profesores no eran lo que yo esperaba, no me daban la imagen que yo esperaba de la Universidad; entonces, yo a partir del segundo o tercer año de carrera perdí todo interés por la carrera que estudiaba. De modo que, a partir de ahí, que es cuando yo ya comienzo a dedicarme en cuerpo y alma a la literatura, empiezo a tropezarme ya con un mundo que no me interesa; dejo de ir a clase, etcétera. De modo que sí, la carrera, a partir del segundo o tercer año, ya se convirtió en un estorbo para mí.

¹ De Prada es licenciado en Derecho, aunque nunca le ha apasionado especialmente esta licenciatura.

Usted ha publicado al menos tres libros y algún artículo sobre Armando Buscarini, aparte de algún artículo sobre Pedro Luis de Gálvez, si no recuerdo mal, y, ¿por qué le interesa tanto este escritor fracasado, Buscarini, y también Pedro Luis de Gálvez?

Bueno, es una metáfora, es una metáfora de la lucha por la supervivencia que hay en la literatura. La literatura es una carrera muy dura, muy dura, y que hay que saber llevar airoosamente y en soledad, así que a mí me gusta, un poco como metáfora de esta vida tan dura del escritor, recordar a esta gente que se quedó en el camino, gente que lo intentó con todas sus fuerzas, pero que fracasó, que fracasó estrepitosamente; entonces, para mí estos personajes tienen un encanto especial.

En su Las Máscaras del Héroe, Buscarini es el escudero de Pedro Luis de Gálvez; ¿de quién es usted escudero literario y quién sería su escudero?

Hombre, yo procuro no ser escudero de nadie, gracias a Dios; en *Las Máscaras del Héroe*, Armando Buscarini, efectivamente, hace una especie de pareja literaria delictiva con Pedro Luis de Gálvez, pero en literatura la gente no va emparejada.

A pesar de que hay quien habla de «generaciones de dos».²

Luis García Jambrina es un gran amigo mío, profesor de la Universidad de Salamanca, pero eso no quiere decir que vayamos emparejados, ni nada; el emparejamiento nos lo puso un señor que no nos conocía de nada.

En su Las Máscaras del Héroe, Pedro Luis de Gálvez toma venganza de Luis Antón del Olmet porque éste le había ultrajado; sin embargo, lo hace de manera que se manche las manos otra persona. ¿Esto ocurrió realmente así, o es un recurso expresionista más, para darle más sangre a la novela ...?

Bueno, sí, a Luis Antón del Olmet, que era un escritor de principios de siglo lo mató un bohemio, Alfonso Vidal y Planas, y fue un caso muy comentado en su tiempo, fue un juicio que tuvo pendiente a toda la opinión pública española; fue muy espectacular que un escritor matase a otro escritor; pero lo demás es invención mía; la intervención de Pedro Luis de Gálvez es invención mía.

¿Cuál es el camino perfecto para que un escritor fracase?

¿Para que un escritor fracase? En primer lugar que no calcule su vocación, es decir que se crea con más dotes de las que realmente tiene; eso es muy peligroso. La literatura nos ha dado muchos ejemplos: los personajes de *Las Máscaras del Héroe*, casi todos, ¿no?; personas que se creían predestinadas a la literatura, y que realmente no tenían el talento que ellas creían que tenían. Ése quizás sea, yo creo, el primer gran escollo; luego, por contra, en un escritor de talento, pues puede ser lo contrario, el desaliento, ¿no?, el creer que no sirve y el dejar de intentarlo demasiado pronto. De modo que es muy difícil establecer la línea de puntos donde hay que cortar el fracaso del éxito. Yo creo que cada escritor, mentalmente, interiormente, tiene que dilucidar hasta dónde llega su talento y sus fuerzas como escritor.

² Paco Umbral ha emparejado a Juan Manuel de Prada con Luis García Jambrina bajo el dudoso epígrafe de «Generación de Dos».

¿Qué opina de los grandes premios como el Nadal o el Cervantes?

Bueno, hay premios de todo tipo. El Nadal sería un premio como el Planeta o como otros premios, convocados por editoriales que intentan a través de estos premios atraer a un mayor número de lectores. Esto, en principio, me parece positivo, y lo único que sería de desear es que las editoriales premiasen buena literatura. Los otros premios, como el Cervantes, son un poco un premio de reconocimiento a la labor de toda una época. Me parecen también bien, siempre y cuando se lo den a escritores en plena creatividad, a escritores en activo; por ejemplo, lo que ha ocurrido este año³ con el premio Cervantes me parece un poco lamentable –dárselo a un escritor que ya no puede disfrutar de él porque sus circunstancias vitales son especiales– por tanto, yo creo que estos premios deben darse como un reconocimiento a una obra, pero a una obra en marcha, siempre: a la obra de un escritor todavía en activo.

¿Qué papel ha tenido la suerte en su carrera?

La suerte, el azar, yo creo que es algo importantísimo en la carrera de cualquier escritor. Yo creo que junto con el trabajo y el talento sería la trinidad a la que un escritor debe venerar: Trabajo, disciplina; talento; y suerte.

En cuanto a su producción, ¿dónde le gusta a usted escribir normalmente? ¿escribe en cualquier sitio, necesita un sitio especial?

Hombre, prefiero escribir en mi habitación, claro, como es normal; yo creo que un escritor tiene su hábitat, su escenario, y si lo sacas de ahí es contraproducente. Todos tenemos supersticiones; yo, por ejemplo, escribo en papel usado, escribo a mano, escribo por la mañana; todos tenemos nuestros pequeños trucos.

¿Prefiere usted el bolígrafo o la pluma?

Bolígrafo, bolígrafo.

¿Azul o negro?

Eso me da igual.

Pero rojo nunca.

No, rojo no, porque entre otras cosas tampoco sería agradable para la vista; pero la pluma, en general, me resulta un utensilio poco práctico.

¿Se considera usted muy productivo?

Sí, soy bastante productivo, lo que pasa que también tengo épocas en las que produzco poco, épocas en las que me apetece menos trabajar por razones diversas. Pero, cuando trabajo, trabajo bastante.

¿Tiene usted la sensación de que hay momentos en los que está especialmente inspirado?

Sí, sí, eso sí. A pesar de que haya gente que niegue la existencia de la inspiración, la inspiración existe, es decir, la inspiración es algo que está ahí, y cualquier persona que se dedique a escribir cotidianamente se habrá dado cuenta de que hay días que escribe mejor

³ 1998.

y días que escribe peor. Otra cosa es, efectivamente, que los días en que a uno la inspiración le falta, la supla con esfuerzo.

Se dice que Gustave Flaubert leía por las mañanas a Apuleyo y por las tardes escribía. ¿Cuál es el horario de trabajo de Juan Manuel de Prada?

Yo escribo por las mañanas, y por las tardes leo, a Apuleyo u otras cosas, y voy al cine, y hago vida normal y estas cosas... Pero, escribir, escribo por la mañana: nada más levantarme.

Usted publica artículos en ABC. ¿Se resiente su obra literaria del tiempo que dedica al periodismo?

Hombre, no, yo creo que el periodismo, o la tarea del escritor en periódicos, es algo que hay que saber dosificar y saber hasta dónde uno puede llegar. Yo he tenido oportunidad de escribir más de lo que escribo en periódicos, pero considero que mi cupo está cubierto escribiendo un artículo o dos a la semana, y ahí me quedo. Pero, no, todo lo contrario, yo creo que es algo que ayuda a soltar la pluma bastante.

Algunos autores, como Truman Capote, escribían primero el último capítulo; ¿qué lugar tiene la planificación y qué lugar la improvisación en sus novelas?

En las novelas pesa más la improvisación que la planificación. La novela es un género en el cual se da bastante rienda suelta a la libertad creativa. En otros géneros, como el cuento, prima más la planificación. Yo creo que cada género tiene sus trucos.

¿Alguna vez ha destruido algún manuscrito una vez acabado?

Sí, hombre, muchas veces, claro.

¿Se ha arrepentido en algún caso?

Todo lo que he destruido lo he destruido concienzudamente, y hay cosas que no he destruido que debería haber destruido. Yo creo que un escritor debe tener una gran capacidad autocrítica.

El título de Las Máscaras del Héroe le fue inspirado por un libro de Luis Alberto de Cuenca. ¿Qué otros títulos de novela le gustan, en general?

No soy fetichista de los títulos. Me gusta mucho *En busca del tiempo perdido*, pero probablemente sea porque el contenido de ese libro contamina el título.

Una vez, el guitarrista Jorge Martínez³ me dijo que lo más importante para un grupo que empieza es encontrar el sonido, y, por otra parte, Muñoz Molina le comentaba a un conocido mío que lo más difícil en una novela es encontrar el tono. ¿Qué escritores españoles cree usted que serán recordados porque han encontrado un tono que les caracteriza?

Hombre, hay muchos; otra cosa es que ese tono te guste o te disguste, ¿no? Pero en España, afortunadamente, hay grandes escritores ahora mismo, empezando por Torrente Ballester, que es un escritor con un mundo propio, y quizás sea el más veterano de los grandes escritores que hay en España; Cela, es evidente que tiene un tono propio, Fran-

³ Guitarrista y cabeza visible del grupo *Ilegales*.

cisco Nieva tiene un tono propio, el propio Umbral tiene un tono propio, aunque no como novelista, sino como escritor de otros géneros... Andrés Trapiello, Álvaro Pombo... en fin, hay muchos escritores.

¿Cree usted que ha conseguido sintonizar con ese tono propio ya?

No, bueno, eso... es demasiado pronto, un escritor tarda mucho en conseguir eso.

¿Y qué autores extranjeros actuales le interesan?

Bueno, la verdad es que autores vivos extranjeros leo pocos, leo muy pocos, pero, bueno, a veces me he topado con autores interesantes, por ejemplo el americano Harold Brodsky, que ya está muerto, murió hace poco de sida, creo; y alguno más, pero, bueno, la literatura extranjera actual no es demasiado un campo en el que yo me mueva.

Sin embargo, Henry James y Poe forman parte de su ...

Ah, bueno, sí, sí, éstos por supuesto, pero éstos ya son clásicos, digamos.

¿Se alegró de que le dieran el Premio Nobel a Cela o piensa que es un maleducado?

No, hombre, (riéndose), aunque pensase que es un maleducado, que no lo pienso, no querría decir que me iba a entristecer el premio a Cela; no, yo creo que es un motivo de alegría que un escritor español gane el premio Nobel, como es un motivo de alegría que un escritor español venda trescientos mil ejemplares en Alemania. Yo creo que eso siempre es bueno, ¿no?; y de los éxitos de un colega, pues yo creo que lo mejor es alegrarse; porque la envidia es el peor de los pecados, es el pecado más triste porque es el pecado que muerde pero no se alimenta: por mucho que muerdes nunca te encuentras saciado.

Pero, entre los escritores vivos, ¿quién le parece que se merecía más ese premio Nobel?

¿Quizá el mismo Cela?

Sí. Yo creo que Cela es el escritor más representativo de España, de la... segunda mitad del siglo en España.

¿Por qué cree que hay tanta gente que odia a Cela?

Hombre, fundamentalmente se le odia por su actitud literaria ante la vida; yo creo que Cela es un hombre que resulta muy antipático a la gente porque siempre ha tenido una actitud muy literaria, que a veces a algunos les ha podido resultar prepotente... Pero en cualquier caso, por razones extraliterarias. Yo creo que a un escritor no hay que juzgarlo por razones extraliterarias, creo que eso es propio de gente infantil, o de gente poco adulta. Cela puede resultar agradable, desagradable, divertido, tosco, lo que quieras, pero hay que juzgarlo por sus libros, y, si lo juzgamos por sus libros, hay que reconocer que, al menos, ha escrito media docena de libros que son probablemente de los mejores que se han escrito en España.

¿Qué piensa de García Márquez?

Bueno, García Márquez es un escritor superdotado, yo creo que García Márquez es uno de esos hombres que nacieron con la música del idioma dentro, que nacieron ya con el tono encontrado, y entonces es un escritor de esos que se dan muy raramente, a veces una vez al siglo. Eso no quiere decir que no haya escrito obras más flojas que otras, claro.

Claro. En cierto modo puede decirse que Paco Umbral fue quien le dio a usted la alternativa.

Bueno, digamos que Francisco Umbral, efectivamente, fue la primera persona que desde un púlpito nacional se fijó en mi obra; al menos desde la prensa escrita fue la primera persona que escribió sobre mí, sí.

¿Y es usted heredero de su estilo en algún sentido?

Sí; sí, sí...; no sólo de él, sino de una línea de literatura barroca que puede haber en España, desde Ramón Gómez de la Serna, de Valle-Inclán, del propio Cela...Efectivamente.

¿A qué dedica usted más tiempo, a leer o a escribir?

El escritor, a medida que se va haciendo dedica cada vez más tiempo a escribir y menos a leer; eso es un proceso natural. De modo que yo cada vez voy dedicando más tiempo a escribir y menos a leer; por desgracia, porque la lectura es el mayor placer del mundo.

Para terminar, un libro.

Yo mencionaría, ya que hemos hablado de él, *En busca del tiempo perdido*, de Proust; creo que es literatura en estado puro, literatura difícil; pero que el que salga de la prueba se dará cuenta de que es una experiencia irrepetible.

LA GUERRA CIVIL EN ESPAÑA Y LA ESCISIÓN EN LA ESFERA CATÓLICA ESLOVENA: EDVARD KOCBEK

La comunidad eslovena, hoy en su mayoría reunida en la República de Eslovenia, en el tiempo del Imperio Austro-Húngaro estaba repartida en varios ducados: Carniola, Estiria, Carintia, Litoral Adriático. Después de la derrota del imperio, con la fundación del Estado de los Eslavos Meridionales, en 1918, llamado Reino de los Serbios, Croatas y Eslovenos, y desde 1929 Yugoslavia, continuó, en la política eslovena, aunque bajo etiquetaje diferente, la antigua división, mejor dicho, el contraste, a veces muy fuerte, entre las esferas clerical y liberal, evidente también en la actividad cultural.

No es sorprendente que la zona rural fuera por completo clerical bajo el influjo del clero; al contrario, en las ciudades el partido liberal ocupó una parte importante y a su lado, ya al final del siglo diecinueve, el naciente partido socialista y con él una mentalidad contraria al clericalismo. El papel dominante del clero en la vida política, de suma y por cierto de positiva importancia en los tiempos de Austria, cuando la nación eslovena luchaba por existir como nación, no fue de agrado a todos los católicos: pensaban muchos que tal actividad frenaba la verdadera fe. Así se anunciaba ya una escisión en el mundo católico esloveno: «clericalismo» fue en aquel entonces el término introducido y usado por los liberales y socialistas para el catolicismo político, es decir, para las ambiciones de la Iglesia eslovena, de la jerarquía eclesiástica, para que en la sociedad y en la política también gobernasen principios religiosos y morales católicos.

Una situación similar se produjo en el campo cultural. Desde el final del siglo anterior aparecieron obras literarias con temática social que llamaban la atención sobre el carácter nocivo de la orientación clerical; se podría decir que la mayoría de los escritores eslovenos era contraria a cualquier influjo clerical en el campo cultural. Por otro lado, la parte católica pudo contar con una serie de destacados creadores literarios que contribuyeron esencialmente a la formación de la imagen espiritual del esloveno. Y uno de los más importantes fue sin duda el escritor, filósofo y poeta Edvard Kocbek¹ (1904–1981).

Nacido en Estiria, pasó, después de haber terminado la escuela media, casi dos años en la escuela de teología, pero la abandonó y se dedicó, en la Facultad de Letras de la Universidad de Ljubljana, al estudio de lenguas y literaturas románicas lo que en aquel entonces significaba sobre todo el estudio del francés. Para la formación del joven Kocbek la cultura francesa, no solamente la lengua y la literatura, tuvo una influencia fundamental. Antes y después de la Segunda Guerra Mundial fue notable su afición a la filosofía francesa, se destaca entre otras actividades su colaboración con la revista *Esprit*, de inspiración católica, mejor dicho, cristiana. Ya en el período estudiantil y más aún durante su permanencia en París, Kocbek tuvo contacto con los filósofos católicos franceses y dedicó muchas reflexiones suyas al concepto filosófico del personalismo cristiano con Emmanuel Mounier, a la fuerza creadora del individuo libre y éticamente responsable. *Esprit* profesaba un catolicismo de vanguardia. Para las orientaciones de Kocbek en el período de la ocupación nazifascista, no está, quizás, de sobra añadir que la publicación

¹ La pronunciación en esloveno del apellido del escritor es [kótsbek].

de la revista fue suspendida en verano de 1941 por mantener una posición crítica hacia el Gobierno de Vichy.

Kocbek fue profesor de lengua francesa en Croacia y después en Ljubljana; era un personaje carismático y como tal orientaba espiritualmente a los jóvenes intelectuales eslovenos de inspiración católica. De toda su actividad y de las obras literarias emana una profunda y auténtica fe religiosa. En los últimos años antes del conflicto mundial publicaba en la prestigiosa revista eslovena *Dom in svet* (Hogar y mundo) (1888–1944), de marcada inspiración católica, que representaba en el mundo esloveno la parte más tolerante de la cultura católica. En 1937 Kocbek publicó en esta revista el ensayo *Premišljevanje o Španiji* (Meditación sobre España), en el cual condenó la derecha católica española y también las altas capas de la Iglesia española por su colaboración con el franquismo y con el alzamiento contra la legítima institución republicana. La publicación provocó en la comunidad cultural eslovena católica – prefiero no decir «clerical», para evitar el término, en esloveno decididamente teñido políticamente – un verdadero terremoto, la escisión de la esfera cultural católica eslovena. La extrema derecha de la cumbre católica, esencialmente dogmática, empezó una ferviente campaña contra la revista y contra el autor que fue estigmatizado como «izquierdista», mientras que la revista tuvo que interrumpir su publicación por un año y el director France Koblar, personalidad distinguida del mundo católico esloveno, fue destituido por la presión de la extrema derecha católica eslovena. El año siguiente Kocbek fundó y, hasta la ocupación italiana de Ljubljana, dirigió la revista *Dejanje (Acción)* (1938–1941) de inspiración cristiano-social, que reunía muchos espíritus eslovenos y no solamente católicos. La revista, inspirada como Kocbek mismo en la revista católica francesa *Esprit*, profesaba un espíritu cristiano desclericalizado; pero exponía a una tajante crítica también el voluntarismo comunista. Buscaba unir a los intelectuales católicos de ideas sociales.

La publicación de las ideas de Kocbek sobre la guerra civil en España significó la ruptura en la derecha católica eslovena. Era latente ya antes y no se apaciguó. Al contrario: de allí a pocos años el nazifascismo destruyó Yugoslavia. Eslovenia sufrió un desmembramiento entre el III Reich (Carniola superior, Estiria), Italia (Carniola inferior con Ljubljana) y una pequeña parte también de Hungría. Empezó en seguida un período de sublevación y resistencia contra los ocupantes, particularmente encarnizada en el territorio de la ocupación italiana. Edvard Kocbek apoyó la participación de los católicos en la lucha contra el ocupante italiano y tomó desde 1942, coherente a sí mismo, parte activa en ella. Recuerdo que un periódico anticomunista de Ljubljana en aquel tiempo le calificaba desdenosamente de *cristiano rojo*. Es verdad que los católicos tuvieron en la lucha por la liberación nacional una situación difícil. Durante la resistencia aumentaba la importancia del Partido Comunista Esloveno (KP), por el hecho innegable de haber tenido una larga experiencia de actividad clandestina, prohibida en la antigua Yugoslavia. Kocbek, personalidad políticamente importante durante la lucha contra el nazifascismo, es decir, en el Frente de Liberación, lo fue cada vez menos y con la toma absoluta del gobierno por parte del Partido Comunista Esloveno llegó a ser innecesario políticamente e incluso a incomodar al nuevo régimen. Terminada la guerra, fue poco a poco «exento» de todas las funciones y en 1952 jubilado. El régimen se aprovechó para ello de la publicación de sus cuatro novelas breves, editadas bajo el título de *Strah in pogum* (Temor y ánimo), la primera prosa eslovena de posguerra que rompió con la presentación ideologizada de los temas de la Lucha de Liberación Nacional. Fue censurado por completo hasta 1960 y en este período no le fue posible publicar nada. En 1975, una nueva avalancha contra él vino por la publicación

de su entrevista, con ocasión de sus setenta años, con el importante escritor esloveno de Trieste Boris Pahor, en el periódico triestino *Zaliv* (Bahía), bajo el título de *Edvard Kocbek, pričevalec našega časa* (Edvard Kocbek, testigo de nuestro tiempo). En ella, Kocbek con mucho afecto personal habla de la situación del grupo católico en la lucha de la Liberación Nacional, de su destino personal una vez terminada la guerra y también de la ejecución sin proceso judicial de los colaboradores eslovenos con el ocupante, militares y civiles, después de la guerra, restituidos a las autoridades yugoslavas por el ejército británico en Austria. La entrevista suscitó un gran interés, una fuerte consternación también fuera de Eslovenia, mientras que en su propio país se desencadenó una violenta condena política contra el autor.

*

El propósito de nuestra pequeña contribución es la de presentar brevemente el artículo de Kocbek en *Dom in svet* de 1937: *Meditaciones sobre España*. Kocbek, lo repetimos, profundamente cristiano, pensador, exige del cristiano ánimo para exponerse al riesgo, heroísmo e inseguridad. Según él, las herejías fueron, en la mayoría de los casos, acciones patentes y no ocultas, es decir, fueron un heroísmo espiritual de gente convencida, que se atenía a su conciencia. Dice con dolor que en el presente predomina la mentalidad burguesa, es decir, la negación del espíritu creador en el hombre. El fascismo es, para Kocbek, un movimiento que oculta la realidad social, que esconde la injusticia bajo el abrigo del orden social; que se presenta como garante del orden, la disciplina, la vitalidad, la potencia y el éxito. El fascismo, dice Kocbek, es aún más peligroso que el comunismo, por el hecho de que el comunismo construye abierta y transparentemente su errónea concepción de la vida, mientras que el fascismo construye la suya en aparente congruencia con todos los principios e instituciones espirituales. Kocbek constata con aflicción que la praxis cristiana no excluye una estrecha colaboración de la Iglesia con la combatividad fascista. Es posible que fuese la situación en Italia la que empujó a Kocbek a reflexionar: la jerarquía de la Iglesia en Italia apoyaba fuertemente la política del régimen fascista en la guerra en Etiopía en 1935, y, en 1937, igualmente el alzamiento en España. En la situación española Kocbek ve con todo el dolor la tendencia de la prensa de orientación ideológica católica a hablar continuamente de cruzada contra el bolchevismo, de guerra santa contra los incendiarios de iglesias, contra los asesinos de los sacerdotes, y de no decir nada sobre las causas de esta carnicería y devastación, y nada sobre las atrocidades del campo franquista, que son por lo menos tan grandes como aquellas cometidas por las rabiosas masas populares. Subraya siempre el filósofo esloveno que él no quiere disminuir de ningún modo la culpa de los delitos contra la Iglesia española que, efectivamente, han sido cometidos en gran número y todavía acontecen, escribe. Empero, contradice la insolente aseveración fascista que quiere transmitir el punto esencial del conflicto a otra parte so pretexto de que la guerra civil en España es una guerra de religión. Las profundas razones del conflicto fratricida según su convicción sincera no son de religión sino sociales.

Kocbek está bien informado sobre muchos aspectos de la vida en la España de entonces: sobre la repartición de la tierra cultivable, sobre el malestar de las capas bajas de la sociedad española, sobre el bajísimo nivel de vida de los campesinos, también sobre el estado de analfabetismo, y más aun sobre la debilitación de la verdadera fe. La religiosidad, dice – y está informado por los círculos católicos franceses –, del pueblo que dio a la fe tantos héroes y tantos místicos está, en el último siglo, por perderse en puras fórmulas

externas. La Iglesia, sobre todo las capas altas de la jerarquía, estaba ligada a la clase dominante de la sociedad española, a la aristocracia terrateniente. Kocbek aduce muchos pensamientos del católico español José María Semprún del que cita su artículo *La question de l'Espagne inconnue* (*Esprit*, noviembre 1936). Una gran culpa la ve Kocbek en los sacerdotes como funcionarios, criados en el espíritu feudal y destinados sobre todo a formar «buenos ciudadanos», gente mediocre. En ellos no hay verdadero amor de Cristo. Unas palabras más amargas aún están dirigidas a la alta jerarquía de la Iglesia, a los obispos, que, según Kocbek, están demasiado ligados a los asuntos temporales, materiales, al mundo de la nobleza y de las altas capas de la burguesía, alejados del pueblo modesto. Así, la Iglesia española se puso de la parte de las fuerzas conservadoras, de los ideólogos del orden, de las fuerzas del nacionalismo, porque en la parte opuesta no veía más que desorden, osadía, indecencia y escándalo.

El gobierno de Gil Robles, católico, opina Kocbek, habría podido, quizás, hacer valer los principios cristianos; era, lastimosamente demasiado débil para arreglar la situación social, y por eso la izquierda con el Frente Popular ganó las elecciones en febrero de 1936. Con la guerra fratricida, escribe el filósofo esloveno, el pueblo español quedó mortalmente dividido.

Quien escriba la historia de estos días terribles, desembarazándose de toda simplificación, —esta es su convicción—, tendrá que reconocer que en ambas partes acaecen hechos horribles, las dos partes están manchadas de sangre, ninguno de los dos campos no está sin culpa en suplicios, homicidios, destrucciones por fuego y otros delitos monstruosos. Si como cristianos, concluye Kocbek, de ningún modo podemos aprobar la violencia roja, tampoco y tanto menos podemos pasar por alto el terror blanco. Cita el escrito de un católico español publicado en la revista *Esprit* (noviembre 1936) *Double refus*, donde se lee: —Como católicos justamente debemos reprochar a nuestros correligionarios que hayan empezado con la brutalidad siguiendo la regla pagana: diente por diente. A fin de cuenta, la rebelión de los generales fue una insurrección contra el gobierno legítimo. Kocbek subraya que el Alzamiento empezó contra la bolchevización del pueblo español y contra el marxismo y el comunismo. Añade que el cristiano de verdad no puede declarar la concepción comunista ni reconocer como válidas sus ideas, pero escribe, según testimonian muchos juiciosos católicos españoles, en España no hay comunismo. En las Cortes había unos quince diputados comunistas; hablando de la extrema izquierda habría que pensar, si se quiere, en la presencia anarquista.

El filósofo esloveno, repetimos, obtiene sus informaciones a través de las revistas francesas y a través de testimonios personales. Del carácter del hombre español escribe que es muy impulsivo e instintivo. Está convencido de que hay que imputar los vandalismos individuales o de grupos a unas causas particulares, personales. Y, sobre todo, juzga que la mayoría de las acciones desgraciadas, impías no se originan en el odio de la religión, sino en el odio de sus representantes. Dedicó, pues, el final de su escrito a la persecución por parte de los franquistas de los sacerdotes del País Vasco que tomaron partido del gobierno legal. Kocbek admira a estos sacerdotes, e igualmente a aquellos en todo el país, que quieren salvar con amor cristiano y fidelidad lo que con la espada no es posible, es decir, el prestigio espiritual de la fe cristiana. Algunas veces toma los informes de la revista católica *Cruz y Raya*, dirigida por el escritor José Bergamín. De todos modos, está plenamente informado; su círculo francés, y Kocbek con él, seguían con amor y con pasión lo acaecido en España. Por eso puede citar también las declaraciones brutales de generales como Mola, Queipo de Llano, declaraciones que pueden y deben helar a un cristiano, y Kocbek lo fue.

Su escrito termina con las palabras conmovedoras de eminentes personalidades católicas, citadas por *Esprit* (enero 1937), cristianos de varias orientaciones ideológicas y políticas, unidos en protesta contra la sed de sangre en esta terrible guerra fratricida, que se preguntan cómo es posible que – después de veinte siglos de cultura cristiana – se atrevan a declararse católicos quienes renuncian a los mandamientos del decálogo divino, quienes rehúsan la ética cristiana.

Exponer la guerra civil, la guerra fratricida española de esta manera a los católicos eslovenos, y los lectores de la revista *Dom in svet* lo eran, fue más que suficiente para la condena de Edvard Kocbek por parte de la facción clerical y la mayoría de la jerarquía católica en Eslovenia.

ŠPANSKA DRŽAVLJANSKA VOJNA IN RAZKOL V SLOVENSKEM KATOLIŠKEM KROGU: EDVARD KOCBEK

Prispevek je namenjen špansko govoreči sferi. Slovenskemu intelektualcu pač ni potrebno predstavljati politične in kulturne sfere na Slovenskem v letih pred drugo svetovno vojno in tudi ne pojasnjevati vloge Edvarda Kocbeka v katoliški kulturni sredini. V prispevku so podane misli slovenskega filozofa, objavljene v katoliški reviji *Dom in svet* leta 1937 in posledice te objave. Članek je povzročil pravi razkol: Kocbek, globoko veren krščanski človek, je odločen nasprotnik fašistične miselnosti, ki je v Španiji prevladala z uporom vojske proti zakoniti republikanski vladi. Španskim katolikom in še posebej katoliški hierarhiji očita, da pri tem izgubljajo pravo krščansko vero. Obsoja rdeče nasilje nad špansko Cerkvijo, kot prepričan vernik pa še toliko bolj nasilje uporniške strani, ki je zavrgla krščansko načelo ljubezni do bližnjega.

SECCIÓN DE ESTUDIANTES

Ignac Fock
Ljubljana

AZUL – CON TRES PUNTOS SUSPENSIVOS O SIN ELLOS: DARÍO Y MALLARMÉ

*Vous savez, sur ce chapitre des influences
qu'a pu subir un écrivain, on ne dit généralement
que des sottises. Lui-même n'est guère fixé.*
(Hervé Bazin)

1. Introducción

Existe una palabra que, hablando sobre ciertas semejanzas entre las obras o percepciones de un tema de dos o más autores, cabe siempre en el contexto: un «passepartout» con el cual puede mostrarse muy claramente una relación o una conexión pero que también se utiliza a veces de una manera bastante superficial e ingenua. Se trata de un término de gran utilidad que puede designar versos que coinciden, ideas que surgen del mismo modo en obras distintas, símbolos que reaparecen y temas que se elaboran desde un punto de vista común: *influencia*. Sin embargo, solamente conocer o reconocerla no sirve para mucho si no podemos determinar ciertos rasgos de quien la produce y de quien la recibe, es decir, las circunstancias que nos permitirán el análisis, las ideas convergentes con las que argumentaremos lo más legítimamente cualquier semejanza y, lo que a lo mejor no parece muy importante o da la impresión, inclusive, de todo lo contrario, las divergencias que surgen en un cierto punto del desarrollo de la idea que viene madurando bajo la influencia que investigamos y, que al fin y al cabo, se aleja de ella – sea por haberla superado sea por haber descubierto un camino paralelo con cuyo concepto temporal o espacial el autor puede identificarse mejor.

En este artículo trataremos de exponer la influencia (con todas las «subcategorías» que acabamos de mencionar) que Stéphane Mallarmé, poeta francés, parnasiano, simbolista y uno de los poetas malditos, con su poema *L'Azur*¹ y también con su concepción general del omnipresente «azul» en sus obras, ejerció sobre el poeta nicaragüense que llevó la voz del Modernismo de la América Latina a España, Rubén Darío. Éste publicó en Chile (Valparaíso) en 1888 su libro más conocido, *Azul...*, que significó un gran paso para el Modernismo hispánico.

¹ Nos concentraremos en varias obras de Mallarmé y Darío donde la influencia del primero es evidente, teniendo sobre todo en cuenta el poema mencionado como fuente principal del que Darío sacó los inicios de su concepción de lo «azul» como el título de su libro – siendo éste nuestra única referencia de sus obras, ya que nuestra intención, como lo ilustra el título, es investigar la relación entre los dos poetas a base de lo «azul» que, desde este punto de vista, tomará un papel doble.

2. Historia de mis libros: «Azul...»²

2.1. La escuela salvadoreña y la influencia Darío – España

Hablando del mundo español e hispanoamericano, la voz del Modernismo y del Parnasianismo francés se extendía por un camino muy especial que todavía pasa por un fenómeno sin par en la literatura española hasta aquella época. Su parada final fue España donde aceptaron e interiorizaron las ideas de la moderna estética hasta llegar a incluso proclamar a Darío «dios modernista». No obstante, si retrocedemos un poco, constatamos que este desarrollo literario seguía de un modo bastante lógico el transcurso del pensamiento de aquel entonces.

El responsable de los primeros contactos del mundo hispanohablante con lo que pasaba en la capital francesa fue el salvadoreño Francisco Gavidia, profesor y autor reconocido y muy respetado en su país, que practicó todo los géneros literarios. Apasionado por la literatura tanto romántica como simbolista francesa³, descubrió e investigó sus características y por casualidad entró en contacto con un Rubén Darío aún adolescente pero con un sentido de estética muy desarrollado, que ya a los trece años había conseguido ser nombrado poeta precoz y niño prodigio: su «innata capacidad y avidez de cultura» le permitieron absorber desde muy temprano grandes cantidades de conocimientos sobre literatura, arte y también sobre los asuntos actuales de aquel entonces; colaboraba con varios periódicos e incluso había llegado a ser profesor de enseñanza secundaria a pesar de sus quince años.

Fue justamente en San Salvador donde Rubén Darío inició sus contactos con la literatura francesa. Gavidia lo introdujo en este ámbito literario desconocido y entre otras cosas le enseñó el verso alejandrino⁴, verso que unos años más tarde será redescubierto en España gracias a Darío.

Los primeros viajes del autor de *Azul...* a Europa se realizaron por razones políticas y periodísticas, así que siempre obtuvo la oportunidad de moverse en el ámbito de los intelectuales con un cierto renombre – el porqué de la celebridad e influencia que tuvo sobre todo en España. Sus amigos y conocidos (Villaespesa, Juan Ramón Jiménez, Baroja, Azorín, Valle-Inclán y muchos otros) dispersaron esta influencia a través de sus obras literarias (cada cual a su manera; algunos, como por ejemplo Jiménez, sin embargo se alejaron de ella bastante pronto). En París, donde durante cinco años trabajó como cónsul de Nicaragua, Darío conoció también a Antonio Machado.

² Es el título del prólogo que Rubén Darío escribió a su libro *Azul...* donde narra, de una manera poética, con una patética ligera, su vida y sus inicios en la poesía.

³ No menos interesante es el «panorama» de la literatura francesa del siglo XIX que Juan Valera menciona en una de sus dos cartas abiertas a Rubén Darío (ambas de un gran relieve para la recepción y crítica posteriores) que se publicaron en el diario madrileño *El Imparcial* el 22 de octubre de 1888, poco después de haber sido imprimida la primera edición de *Azul...* en Valparaíso el 30 de julio del mismo año. «Leídas las ciento treinta y dos páginas de *Azul...*, lo primero que se nota es que está usted saturado de toda la más flamante literatura francesa. Hugo, Lamartine, Musset, Baudelaire, Leconte de Lisle, Gautier, Bourget, Sully Proudhomme, Daudet, Zola, Barbey d'Aurevilly, Catulo Mendés, Rollinat, Goncourt, Flaubert y todos los demás poetas y novelistas han sido por usted bien estudiados y mejor comprendidos» (Valera, octubre 1888).

⁴ Rubén Darío utilizará el alejandrino clásico en *Azul...* El verso será de base heroica pura (o plena), teniendo acentuadas las sílabas 2, (4) y 6 de cada hemistiquio. No obstante, en cuanto al alejandrino, detectamos dos cosas importantes: primero, que se difumina hasta un cierto punto la frontera entre los dos hemistiquios, sea acabándose el primero en sílaba átona sea por una palabra haciendo puente entre los dos. Segundo, que los versos tienen siempre ritmo par «y sólo aceptan acento en 3 cuando es extrarrítmico (y en sus palabras tiene perfume, alma, color: 4.6+2.3.6)» (Varela Merino, 2005: 231). El alejandrino «a la francesa» (acentos en 3.6.10.13) será introducido en *Prosas profanas*.

2.2. El Romanticismo. Hugo. ¿Haber aprendido francés para mejor leer a Mallarmé?⁵

«Rubén Darío tuvo una herencia cultural básicamente española, como era de recibo en los países más provincianos del continente», comprueba Mainer (Mainer, 1980: 147); sin embargo iba profundizando sus conocimientos sobre el Romanticismo mundial leyendo a Poe⁶ y a Hugo, cuya presencia se nota en algunos motivos en la poesía y prosa dariana: el bosque sagrado, los juegos con colores y matices de lo claro y de lo oscuro etcétera. Presentaremos aquí dos ejemplos que mostrarán claramente que esa misma doctrina que a través de Mallarmé vino hacia Darío estaba ya arraigada en pleno romanticismo.

1. En la parte de *Azul...* que lleva el subtítulo *En Chile*, aparecen, bajo números romanos, cortos textos de prosa lírica. El número III. – *Paisaje* representa la unión de colores, de lo vivo, de lo inquieto y lo misterioso en la naturaleza. Darío rompe por un momento su relato con una exclamación que se está ofreciendo ya durante todo el texto:

Bajo los sauces agobiados ramoneaban sacudiendo sus testas filosóficas – ¡oh, gran maestro Hugo! – unos asnos, y cerca de ellos un buey gordo, con sus grandes ojos melancólicos y pensativos donde ruedan miradas y ternuras de éxtasis supremos y desconocidos, mascaba despacio y con cierta pereza la postura. Sobre todo flotaba un vaho cálido y el grato olor campestre de las hierbas chafadas. Véase en lo profundo un trozo de azul. (Darío, 1999: 128)

2. Una de las asociaciones que aparecen en el libro es, por ejemplo, la del bien conocido misterio fantástico de Hugo que Darío irá convirtiendo en «ideal», del mismo modo que Mallarmé. En el último cuento de *En Chile*, XII. – *Ideal*, se encuentra una alusión a la poesía hugolesca con motivos ya poco ocultos, y ajustados al nuevo arte: «Y luego, un torre de márfil, una flor mística, una estrella a quien enamorar... »; «Y yo, el pobre pintor de la Naturaleza y de Psyquis, hacedor de ritmos y de castillos aéreos, » (Darío, 1999: 139). Con la segunda aparece, por muy momentánea y ligera que sea, cierta semejanza con el poema de Hugo dedicado al pintor alemán renacentista, Albert Dürer.⁷

No deja de llamar la atención el hecho de que un gran número de autores franceses estuviera preocupado por la herencia poética de Víctor Hugo, hasta el punto de desarrollar hacia él una actitud poco más o menos edípica. El miedo de no poder alcanzar su maestría dio motivo a la negación total de la importancia de su trabajo intelectual y artístico, de su *génie*, tanto como al rechazo de sus tendencias en general y de supuestos paralelismos entre ellos y el gran poeta romántico. El autor de *Pepita Jiménez*, en aquel tiempo luchando por un lado para que prevaleciera el Realismo y que se rehusara las exigencias extremistas de los Naturalistas en la literatura, y por otro lado enfrentándose ya con una corriente literaria completamente en desacuerdo con los objetivos que él defendía (el Modernismo), constató la posibilidad del mismo problema en la conexión Darío – Hugo, probablemente debido al título:

⁵ La frase, aunque Darío jamás la pronunció, es un paralelismo legítimo a la relación Mallarmé con el inglés. Véase, en los párrafos siguientes, lo que dijo Mallarmé a propósito del inglés y de Poe.

⁶ Véase las influencias de E. A. Poe sobre Mallarmé en los párrafos siguientes.

⁷ Víctor Hugo, *A Albert Dürer*, publicado en *Voix intérieures*, 1837. *Le panpsychisme hugolien*, es decir: todo vive, todo está pleno de ánimas.

[...] Yo sospeché que era usted un Víctor Huguito, y estuve más de una semana sin leer el libro de usted. No bien lo he leído, he formado muy diferente concepto. [...] Si el libro, impreso en Valparaíso en este año de 1888, no estuviese en muy buen castellano, lo mismo pudiera ser de un autor francés, que de un italiano, que de un turco o de un griego. El libro está impregnado de espíritu cosmopolita (Valera, octubre 1888).

Fue por la literatura por lo que Rubén Darío comenzó a aprender el francés. Primero, tal vez, por Hugo (del artículo *Historia de mis libros: «Azul...»*:⁸ «...mi espíritu adolescente había explorado la inmensa selva de Víctor Hugo y había contemplado su océano divino, en donde todo se contiene.» (Darío, 1999: 47)) y después, por Baudelaire, Verlaine y, sobre todo, por Mallarmé. *Les fleurs* fue el primer poema de este poeta que se tradujo en español, y fue traducido por Rubén Darío.

3. Mallarmé

3.1. El arte mallarmeano. «Ayant appris l'anglais simplement pour mieux lire Poe.»⁹

Como profesor de inglés, Mallarmé naturalmente consagró una extensa parte de su obra a esta lengua: desde sus obras de carácter pedagógico (*Les Mots anglais, Les Thèmes anglais*, etcétera) hasta varias traducciones e investigaciones sobre autores como Whistler, Tennyson, Shakespeare y, sobre todo, Edgar Allan Poe.

Es interesante cómo las influencias, cuanto más lejos se encuentra el que las ejerce, menos se pierde su intensidad. Darío en el otro lado del Atlántico admiraba a los franceses, Mallarmé, en Francia, a Poe que representó, junto con el período al que perteneció, una gran inspiración para él. El subtítulo aquí es una de sus frases (de su carta a Paul Verlaine, el 16 de noviembre de 1885) con la que mostró hasta qué medida respetaba al romántico americano, cuyo poema celeberrimo, *The Raven (Corbeau* en su traducción; *Cuervo*) también tradujo. Nos equivocáramos si redujésemos los intereses de Mallarmé meramente a la poesía de Poe, pero fue justamente éste el que dejó con su percepción del arte una fuerte impronta en la producción poética posterior del autor de *L'Azur*.

Parece que la única ambición de Mallarmé fue la de seguir el lema que había tomado de su «grand maître Edgar Poe», autor que tan profundamente admiró: «L'art est la reproduction de ce que les sens perçoivent dans la nature à travers le voile de l'âme. La simple imitation, si exacte qu'elle soit, de ce qui existe dans la nature, n'autorise personne à prendre le titre sacré d'artiste» (Walzer, 1973: 67).

La lealtad a esta doctrina representó para él una fuente poética de la que surgía todo lo que escribía; el sacerdocio del poeta y su único papel espiritual fue serle fiel. ¿A qué? Según sus obras, su vida y su omnipresente Ideal – a la Belleza.¹⁰ «La poésie est l'expression, par langa-

⁸ Darío escribió tres artículos que póstumamente se recogieron con el título *Historia de mis libros*. Son dichos artículos los que determinan, según él, su creación poética y muestran, según Pedraza Jiménez, «aunque haya que pasar [los] por el tamiz de la crítica, [...] gran interés para el estudioso» (Pedraza Jiménez, 1998: 225).

⁹ (Marchal, 1999: capítulo I^o) «Haber aprendido el inglés simplemente para mejor leer a Poe.» Hay que añadir que la fuente citada no tiene ni páginas ni capítulos marcados. El libro está dividido en capítulos que llevan las letras del nombre y apellido de Stéphane Mallarmé. De ahí que en el artículo presente se cite manteniendo la misma estructura de la fuente.

¹⁰ Por lo que concierne a la ortografía de dos palabras clave en este texto – *belleza* e *ideal* – vamos a seguir esta doctrina: ya que lo esencial en la percepción de estos dos términos es, en el caso de los dos poetas tratados, la divergencia, transcribiremos con mayúscula los dos vocablos en cuanto éstos se refieren a Mallarmé, y con minúscula si se trata de una denominación general o de la de Darío, que ya es posterior y más amplia por su sentido. Además podemos constatar que en sus textos Mallarmé (como igualmente Hugo, véase la nota n^o 11) solía escribir *Beauté* e *Idéal* siempre con mayúscula, y que todos los críticos y teóricos literarios después lo tuvieron en cuenta.

ge humain ramené à son rythme essentiel, du sens mystérieux des aspects de l'existence: elle doue ainsi d'authencité notre séjour et constitue la seule tâche spirituelle.» (Walzer, 1973: 67)

3.2. La obsesión – la hantise

Esta palabra representa, junto al Ideal y al arte por sí mismo, el arte por el arte, tanto la base de toda la creación artística de Stéphane Mallarmé, como la cumbre de su fuerza poética. Su traducción legítima en español sería *obsesión*, *manía*, *idea fija* o incluso *miedo* o *psicosis* en ciertos contextos.

Una de las características principales del Modernismo fue el culto a la belleza; con Mallarmé, parnasiano, el culto se extendió hacia el Ideal¹¹ que buscó a lo largo de su vida y sus obras. Suponiendo que la poesía representase para él la única herramienta con la que pudiese alcanzar lo ideal, el culto recientemente mencionado iba acercándose mucho más a ella, y el Ideal tal cual significaba lo de más allá: su religión. Sin embargo, fue, según él, el Ideal de la Belleza pura lo que le obsesionaba y a cuya búsqueda dedicó su vida, después de haber traspasado su crisis intelectual; lo que resumió con la frase siguiente «Après avoir trouvé le Néant, j'ai trouvé le Beau» (Mallarmé, 1989: 9), y un poco más tarde, ya madurada su creencia, concluyó: «J'ai fait une assez longue descente au Néant pour pouvoir parler avec certitude. Il n'y a que la Beauté – et elle n'a qu'une expression parfaite, la Poésie.» (Mallarmé, 1989: 10). En el poema *L'Azur* la manía al Ideal se manifiesta por el color, o mejor dicho por la sustancia – lo azul – con la que todo empieza y todo termina. Por muy omnipresente que esté, por mucha obsesión que lleve, queda inaccesible y lejano este Ideal: lo azul le está siguiendo por todas partes y toda huida es un sin sentido.

De l'éternel azur la sereine ironie
Accable, belle indolemment comme les fleurs,
Le poète impuissant qui maudit son génie
A travers un désert stérile de Douleurs.

[...]

Où fuir dans la révolte inutile et perverse ?
Je suis hanté. L'Azur! L'Azur! L'Azur! L'Azur! (Mallarmé, 1989: 59, 60)

Mallarmé cuidaba que su verso siempre reflejara color, música y riqueza de sensación; de la misma manera como en el caso de Darío, su gusto por lo sutil, refinado y también complicado fue desarrollado hasta un nivel superior – quizás la razón por la que su poesía se iba reconvirtiendo en una poesía más difícil y hermética cuánto más maduraba. Su hermetismo se debe a tres motivos: primero, el refinamiento y concisión de su poesía, segundo, su concepción de la poesía como una lengua sagrada y, finalmente, el misterio poético. Lo primero, por el desprecio de lo ordinario y banal, lo segundo, por no dejar a los «profanos» acceder al templo sagrado que representaba su verso, y lo tercero, por su propia necesidad de conservar la poesía tal como él siempre la había visto: misteriosa y poco accesible. Mallarmé solía traducir en símbolos, conforme a su procedimiento poético de guardar la

¹¹ Para la respuesta a ¿hasta qué punto coinciden el Ideal y la Belleza? o ¿cuál de los dos es más profundo, más esencial? nos vamos a servir de una frase de *Utilité du beau* de Victor Hugo: «Idéal et Beauté sont identiques; idéal correspond à idée et beauté à forme» (Millet, 1993: 127). Al analizar desde este punto de vista los casos de Mallarmé y Darío, constatamos que la explicación es justa y precisa.

pulcritud y de no nombrar un objeto sino de tratar de hacer nacer en el lector la impresión y el deseo de la presencia de este objeto, o el vacío de su ausencia.

3.3. Los dos Mallarmés de Darío

Rubén Darío fue uno de los mayores admiradores del Maestro simbolista, como solía llamarse a Mallarmé en aquel entonces. Al morir este, Darío publicó dos artículos de carácter necrológico en la prensa bonaerense: el más conocido que se titula *Stéphane Mallarmé* fue un homenaje al autor cuya presencia se nota en las obras del poeta nicara-güense; el otro le serviría de esbozo mas contiene lo esencial, lo teórico sobre la percepción del gran poeta francés, sobre su importancia y su valor artístico que sigue inmortal hasta hoy. Descubierta y comentada por primera vez por Alfonso García Morales, el texto de Darío es una combinación de dos ideas hábilmente tejidas: la de un *hommage* profundo y la de un descubrimiento y una revelación de la riqueza escondida en sus versos. Justamente aquí se puede ver lo que del arte mallarmeano Darío tomó por suyo, lo que admiró, lo que coincidió con él y su poesía.

Según lo comprueba García Morales, Darío solía servirse del poema *L'Azur* como del «emblema de la búsqueda de la Belleza absoluta» (García Morales, 2006: 42) y asimismo lo presentó en tanto como guía a través de la obsesiva obra mallarmeana, aludiendo a la vez a su propio *Azul...*: «La mediación sobre este hilo de Ariadna, doblemente útil entre el jaspe, oro marfil del laberinto: *Je suis hanté. L'AZUR! L'AZUR! L'AZUR! L'AZUR!*» (Darío en García Morales, 2006: 42).

3.3.1. El Mallarmé popular

«El uno, el conocido, el traído y llevado por la prensa» (Darío, 1898a) es aquel al que, según Darío, conoció la mayoría de sus contemporáneos; aunque no entendiesen sus obras, ni las leyesen por lo que expresaban: lo único que llegó a tener (le gustase o no) fue la popularidad. Con crítica y desdén, Darío analiza el retrato popular de su ídolo:

Es: ya un charlatán de las letras que fabrica pociones diabólicamente arcanas para empozoñar a la comadres rollizas de la alegría gala; ya un presuntuoso dalay-lama rodeado de bonzos hipnotizados que giran al impulso de la primera palabra oracular brotada de sus labios; o bien un embaucador malabarista que se divierte con su barraca decorada de logogrifos y saltos de caballo; o un teatrólogo coleccionista de monstruos dueño de un rebaño de terneros de cinco patas; [...] O un «cabotín» de talento, [...] O un tipo caricatural a la manera de obispo positivista o mago de cualquier color. O un loco. De ese Mallarmé descautizado están llenas las carnicerías de la crítica normal. [...] De éste se ha ocupado la curiosidad pasajera (sic) del público (Darío, 1898a).

A este lector o crítico mediocre le dió por leer a Mallarmé, absorbiendo con simplicidad lo que se esperaba de él: se une lo misterioso y lo culto, lo bello y lo irreal, incluso lo loco. Con todo, el conocimiento de la poesía, si es meramente superficial, también es superfluo. «La malignidad y la estupidez lamentan solamente que no se pueda agregar a la ignominia de la idea la ignominia moral» (Darío, 1898a).

3.3.2. Mallarmé, poeta sacerdotal

El otro es el artista único y sacerdotal que hoy deja esta vida en el silencio de su retiro de ermitaño de la Belleza pura. En el curso de la historia del pensamiento humano se ve

brillar la columna de oro de ese estilista. Su idea de una luz original, diamante parangón, gema en que ha sido grabado un signo mágico. Él consagró su existencia a su Sueño, en medio de la Babilona del siglo más utilitario de todos los siglos. Todo el valor de un hombre de cristal que apareciese entre ejércitos que se batiesen a honda (Darío, 1898a).

No sólo autor sino también lector talentado y perfeccionista, Darío había encontrado ya al principio de su carrera en Mallarmé a un excelente artista, hombre que existió para escribir versos cuya belleza sirvió de contrapeso a lo útil y calculado que no cesaba de ser el lema de la época. Su arte se opuso a lo cotidiano de aquel entonces que carecía de cualquier color, música o armonía; sin embargo, se trataba de una oposición que no se dejó llevar por un lirismo liviano sino que formó su propia estética, la nueva, la que Darío contemplaba desde lejos, desde su país natal.

Como ya hemos advertido, una cosa en la que coincidieron los dos poetas fue aprender el inglés para mejor leer a Poe, aprender el francés para mejor leer a los simbolistas. Fue para descubrir la belleza pura, la que no se perdiese con la traducción.

Al leer los dos o tres párrafos que escribió Darío sobre su percepción de Mallarmé, podemos decir con suficientes argumentos que fue un visionario. Mallarmé se negó a lanzar un simple lirismo de la realidad, lo que lo distingue también de los poetas de su generación. Darío añade la calificación de «autor difícil»¹² que tomó probablemente de *La légende du Parnasse contemporain* donde Catulle Mendès¹³ inició también una especie de distinción entre dos Mallarmés («Dans ce poète il y a deux poètes: celui de jadis et celui d'aujourd'hui») (Mendès en García Morales, 2006: 49), pero le da un sentido completamente distinto:

La pasión sagrada por su ideal le rodeaba de una aureola misteriosa percibida por los espíritus refinados y nobles que comunicaban con él, Maestro bondadoso y sutil, sin autoritarismos de pontificado ni imperial corte huguesca. Ni la gloria ni la gloriola perturbaron su soberana quietud, a pesar de que esa misma quietud, el misterio de su obra, lo peregrino de su Visión, atraían miradas del pensamiento aristocrático del mundo. [...] La verdad es que se requiere, primero amar lo que se desea comprender, [...] después apurar el sentido evocatorio, ascender con fatiga a la cumbre maravillosa, [...] [que] se compensa con la conquista de luz nueva, lo penoso del esfuerzo (Darío, 1898a).

Acaba sintetizando –de acuerdo con el Ideal de su Maestro y con la visión suya– la Belleza perdurable y el perdurable Azul. «En la tumba de Mallarmé yo grabaría dos palabras resaltantes en uno de sus versos: *Pulchérie – Anastase*; esto es: Belleza y Resurrección!» (Darío, 1898a).

4. La comparación de los dos «azules»

Acabamos de ver un análisis de cómo los dos autores tratados venían acumulando y desarrollando sus ideas, motivos y concepciones del arte, de la poesía y de la vida bajo

¹² La admiración por Mallarmé no cesó de crecer con la publicación de *Azul...*, teniendo en cuenta los apodos que se pueden encontrar en diferentes textos de Darío: «autor difícil mas admirable», «hermético por exelencia» llega a ser «sibilino lírico» y, al fin y al cabo, «Maestro».

¹³ Además, Darío dijo en su *Historia de mis libros*: «Fue Catulle Mendès mi verdadero iniciador, un Mendès traducido, pues mi francés todavía era precario» (Darío, 1999: 46).

varias influencias. Aparece un gran número de raíces comunes en cuanto a ideas, tendencias y objetivos artísticos. Ahora queda por comparar concretamente las partes que muestran las semejanzas mencionadas, las influencias y los lugares donde poco a poco surgirán las diferencias claves que hemos indicado en la introducción.

4.1. El sacerdocio del poeta

En su vida, Stéphane Mallarmé conoció un solo culto, el a la Belleza y a la Poesía; una sola religión, la del Ideal, del arte puro, de la Esencia de las cosas, opuesta a todas las apariencias contingentes. De ahí que el azul eterno, constituido por todas estas cosas, lo perseguiera y obsesionara: el sacerdocio por el cual había nacido. Su respuesta a la pregunta de Jules Huret sobre la evolución literaria fue «Les Parnassiens ont été, en effet, les absolus serviteurs du vers» (Marchal, 1999: capítulo *a*).

Rubén Darío asimismo vivió para ver el arte y la belleza por encima de todo, como lo muestran estos versos:

La nueva humanidad vese que aclama
tu divino poder en toda parte;
purifica su ser vívida llama;
tiene por sola religión el arte.

Este arte suyo fue, aunque lo negase, el arte de color azul (de lo que había hablado Hugo): «‘Escritores, el primer deber es dar a la humanidad todo el azul posible. Guerra a lo negro. ¡Azul! ¡Azul! ¡Azul!’ Eso era lo azul para Rubén Darío. Y así ejerció para bien de todos su pontificado, aquel pontífice de Apolo.» (Capedevila, 1946: 134) Cuando expuso con tanta confianza la poesía como sacerdocio, ¿habría sabido lo que Hugo escribió en una carta a Baudelaire: «Je n’ai jamais dit: l’Art pour l’Art; j’ai toujours dit: l’Art pour le Progrès» (Millet, 1993: 124)?

Nos hace pensar, en el cuento ya citado que habla sobre Hugo, *El Ideal*, que su idealización alcanza incluso un sentimiento superior; siendo éste, en el supuesto de que proveniga del Romanticismo el amor y la libertad inclusive. «[...] pensé en la promesa ansiada del amor hermoso. Mas de aquel rayo supremo y fatal sólo quedó en el fondo de mi cerebro un rostro de mujer, un sueño azul.» (Darío, 1999: 139) El culto a la belleza que debería reflejarse por todas partes, con esta frase se convierte en una belleza muy concreta, la hermosura de una mujer y el amor – amar a una mujer por su belleza pura. Por cierto, es justamente con esta idea con la que Darío concluye su *Historia de mis libros*: «Azul...»: «[Azul...] Es una obra, que contiene la flor de mi juventud, que exterioriza la íntima poesía de las primeras ilusiones y está impregnada de amor al arte y de amor al amor» (Darío, 1999: 54).

4.2. Azul «claro» y azul «oscuro» del firmamento

Puesto que se trata de una poesía muy ilustrativa que implica colores e imágenes, vamos a empezar por el primer cuento de *Azul...*, *El rey burgués*, que Darío llamó «Cuento alegre» y lo compuso «así como para distraer las brumosas y grises melancolías» (Darío, 1999: 58); comienza y termina con la misma frase evocando la impresión frente al cielo – ¿azul? «¡Amigo! El cielo está opaco, el aire frío, el día triste. [...] ¡Oh, mi amigo! El cielo está opaco, el aire frío, el día triste. Flotan brumosas y grises melancolías...» Será

aquí el único fragmento donde el azul dariano por su claridad (o mejor dicho por su oscuridad) se une con la de Mallarmé (véase la estrofa de *L'Azur* en los párrafos siguientes).

Darío dijo que azul para él era el color celestial, helénico, el color del ensueño, del arte, del océano. Lo adoró, parece que no fue por coincidencia que aparecieron los versos siguientes en su poema *Anagke* (*Necesidad* en griego):

¡Oh inmenso azul! Yo te amo. [...] porque siendo el palacio de la aurora, también eres el techo de mi nido.
¡Oh inmenso azul! Yo adoro tus celajes risueños, y esa niebla sutil de polvo de oro donde van los perfumes y los sueños. Amo los velos tenues, vagorosos, de las flotantes brumas, donde tiendo a los aires cariñosos el sedeo abanico de mis plumas. (Darío, 1999: 177–178)

Aspira a lo azul que sigue estando por encima, a pesar de que el poema entero está más o menos aislado, nacido debido a un momento de desengaño (lo que él mismo admite: «*Anagke* es una poesía aislada y que no se compadece con mi fondo cristiano.» (Darío, 1999: 52).

El azul del cielo, no obstante, con su inmensidad y sus cambios dramáticos, es una de las pesadas realidades que le obsesionan a Mallarmé, cuyo azul, desde este punto de vista, es un azul oscuro, teniendo en cuenta que su lucha con el azul se sitúa en un plano enteramente simbólico. La lucha en la que nunca llegará a ser otro que «poète impuissant». «Dans la troisième strophe, je suis forcené comme l'homme qui voit son voeu acharné.» (Mallarmé en Walzer, 1973: 69)

Brouillards, montez! Versez vos cendres monotones
Avec de longs haillons de brume dans les cieux
Qui noiera le marais livide des automnes
Et bâtissez un grand plafond silencieux! (Mallarmé, 1989: 59)

Otra explicación de que Mallarmé está encerrado en lo azul del cielo es la que surgió con su soneto *Renouveau*, donde incide sobre el ciclo perpetuo del florecimiento que la claridad azuleja de la cúpula del cielo anuncia y pronostica cada año en primavera. Es interesante que a esta misma cúpula huirá Darío con su «pájaro azul».

4.3. Salida y escape de lo azul

La intensidad de lo omnipresente azul en la obra de Mallarmé llega a su grado máximo en el poema *L'Azur*. Mallarmé supo hacer la presencia de lo azul muy real, intensa y obsesiva; tan real que él mismo terminó admitiendo que estaba vencido. «En vain! L'Azur triomphe, et je l'entends qui chante / Dans les cloches. [...]» (Mallarmé, 1989: 59). La victoria del Ideal, de lo azul, por lo que está representado, aparece tanto a nivel espiritual como material. La ilustra incluso con colores: el color del sol muriéndose en el horizonte da paso a lo azul («Le soleil se mourant jaunâtre à l'horizon!») (Mallarmé, 1989: 59). Construye una antítesis muy sensible en la penúltima estrofa: «[...] Mon âme,

il se fait voix pour plus / Nous faire peur avec sa victoire méchante, / Et du métal sort en bleus angélus!» (Mallarmé, 1989: 59), donde *salir* puede significar tanto lo concreto, la materia o incluso su propia vida, como la poesía, lo azul y su espíritu. La sonoridad que entra en el texto con las *campanas* va desarrollándose hasta la exclamación final donde la situación se revela sin ambigüedad cualquiera: no hay salida.

En este punto del desarrollo de la simbología de lo azul aparece, sin embargo, una gran divergencia entre los dos poetas.¹⁴ El más representativo es el cuento *El pájaro azul* que está situado (como no) en el París eterno de los bohemios y artistas. Habla de Garcín, pobre bohemio, que siempre está triste; una tristeza argumentada así: «Camaradas: habéis de saber que tengo un pájaro azul en el cerebro; por consiguiente... [...] Sí; dentro de la jaula de mi cerebro está preso un pájaro azul que quiere libertad...» (Darío, 1999: 110).

Es el pájaro azul encarcelado en la jaula el poeta al que obsesiona la belleza. Como le obsesionaba a Mallarmé que no sabía huir. El azul dariano cada vez más se une con lo amoroso, sigue hacia no sólo la belleza del arte sino también hacia la belleza pura del amor puro. Leyendo este cuento uno sentirá que, al contrario de Mallarmé que se dió por vencido, Darío se abre a lo azul con una nueva percepción: primero con un matiz de lo positivo, después como si se convirtiese la obsesión anterior en una salvación. Surge de nuevo por todas partes, en el cuento mencionado: Garcín (¿podría ser el alter ego del poeta?) con la nueva primavera recién llegada, con la belleza que reaparece, añade a sus versos: «La ley del tiempo. El epílogo se debe titular así: *De cómo el pájaro azul alza el vuelo al cielo azul.*» (Darío, 1999: 113). Y al morir se leen sus amigos los últimos versos que cantarán de su vida y mostrarán que ha encontrado su propio ideal, su propia belleza y su reconciliación con lo azul –muy diferente de su Maestro francés– «*Hoy, en plena primavera, dejo abierta la puerta de la jaula del pájaro azul.*» (Darío, 1999: 114).

Acaba del mismo modo *La muerte de la emperatriz de la China*, otro cuento, en el que también aparece el tema amoroso: «Y cuando comenzó la ardiente reconciliación de los labios, en el saloncito azul, todo lleno de regocijo, el mirlo, en su jaula, se moría de risa.» (Darío, 1999: 149). Aun buscándolo o no, siempre reaparece algún paralelismo intratextual en *Azul...*, justamente como reaparece lo azul que ya de por sí es el hilo conductor de la obra.

5. Conclusión: azul con tres puntos suspensivos o sin ellos

Es muy relevante el hecho de que se trata de una obra bastante temprana de Darío, quien perdería su confianza en su propio azul recién encontrado –¿serían el alcohol, la tristeza y el alejamiento en la última etapa de su vida un problema debido al descubrimiento precoz del sentido de su vida? Darío había sido un niño poeta e intelectual cuya precocidad siempre había extrañado al público tanto como a sus amigos.

En cualquier caso queda claro que lo azul mallarmeano y lo azul dariano provienen de la misma fuente, de la misma base, de la misma idea central: el ideal, la belleza pura, encontrarlos, vivirlos y servirles con su arte. Pero Mallarmé jamás pudo huir del Ideal

¹⁴ Juan Valera, que es el crítico más activo y prolífico en la recepción de *Azul...*, comenta de la forma siguiente lo esencial de la divergencia mencionada: «De todos modos, con la superior riqueza y con la mayor variedad de elementos, saldría de su cerebro de usted algo menos exclusivo y con más altos, puros y serenos ideales; algo más azul que el azul de su libro de usted» (Valera, octubre 1888).

que se arraigó en su mente y en su concepción no sólo del arte sino de su propia vida. Es el azul intenso, el azul como el cielo sobre París, el azul que permanece con todos los sentidos o sinsentidos que lleve en sí. Es el azul fuerte y perdurable cuya omnipresencia sobre todo le obsesiona.

Por lo contrario, el azul de Darío es un azul ligero, es aquél que palidece a veces como palidece la intensidad de su simbología. Por lo consiguiente deja abiertas ciertas posibilidades y ambigüedades que vienen con su colorido, su musicalidad. Como consecuencia de lo aquí expuesto anteriormente podemos afirmar que el arte dariano no es nada estricto sino que es fiel. Esta fidelidad no consiste en seguir las reglas formales; es más bien la fidelidad a la belleza. A pesar de estar constantemente en búsqueda de lo bello, no le obsesiona la forma tal cual; las palabras, por muy refinadas que sean, siguen en gran parte la musicalidad y no se utilizan por el hecho de caber bien en un modelo modernista de lo lindo, lo pulcro y lo ideal. No es el azul *del que se escapa* sino el azul *al que se escapa*.

Será que el azul hispánico, el Modernismo hispánico, el Simbolismo hispánico no forman una imitación superficial bajo ciertas influencias obvias y esperadas, éstas a menudo de origen francés. Se trata de una adaptación hábil y necesaria para poder llegar a la mente española y para lograr la entrada de la nueva estética en el ámbito cultural e intelectual español e hispanoamericano de aquel entonces. Y al fin y al cabo, una adaptación al autor mismo, a su personalidad y a su propia concepción; puesto que fue él quien puso los tres puntos suspensivos detrás de esta palabra, de este símbolo universal: azul.

Terminaremos con una cita de Juan Valera, cuyas discusiones sobre la recepción del libro contribuyeron en gran parte al entendimiento no sólo de la obra tal cual sino también del Modernismo en general. Es a lo mejor un poco exagerada pero demuestra bien la esencia del arte dariano y destaca la personalidad propia del autor, sometido a todas las influencias presentadas en este artículo:

Usted es usted; con gran fondo de originalidad, y de originalidad muy extraña. [...] Y usted no imita a ninguno: ni es usted romántico, ni naturalista, ni neurótico, ni decadente, ni simbólico, ni parnasiano. Usted lo ha revuelto todo: lo ha puesto a cocer en el alambique de su cerebro, y ha sacado de ello una rara quinta esencia.¹⁵

BIBLIOGRAFÍA

- Arlette, M. (1993): *Littérature française du XIXe siècle*. París: PUF.
- Brown, G. G. (2002): *Historia de la literatura española, 6/1: El siglo XX*. Barcelona: Ariel.
- Capdevila, A. (1946): *Rubén Darío. Un bardo rei*. Buenos Aires: Espasa Calpe.
- Darío, R. ([1888] 1999): *Azul...* Barcelona: Edicomunicación.
- Darío, R. (1898a): «Mallarmé. Notas para un ensayo futuro». En: *El Sol del Domingo*. Buenos Aires, el 18 de septiembre de 1898, n° 3, 1.
- Darío, R. (1898b): «Stéphane Mallarmé». En: *El Mercurio de América*. Buenos Aires, octubre 1898, vol. 1, 161–166.

¹⁵ Juan Valera en *El Imparcial* de Madrid, el 22 de octubre de 1888.

- García Morales, A. (2006): «Un artículo desconocido de Rubén Darío: 'Mallarmé. Notas para un ensayo futuro'». En: *Anales de literatura Hispanoamericana*, 35, 31–35.
- Mainer, J. C. (1980): *Historia y crítica literaria española. 6: Modernismo y 98*. Barcelona: Crítica.
- Mainer, J. C. (1994): *Historia y crítica literaria española, 6/1: Modernismo y 98*. Barcelona: Crítica.
- Mallarmé, S. (1989): *Poésies*. Lloyd James Austin (ed.). París: Flammarion.
- Marchal, B. (1999): *Stéphane Mallarmé*. París: ADPF.
- Millet, C. (1993): *L'esthétique romantique en France, Une anthologie*. París: Pocket, Coll. Agora.
- Pedraza Jiménez, F. B. (1998): *Manual de literatura hispanoamericana, III: Modernismo*. Pamplona: Cénlit.
- Petit, K. (1960): *Le dictionnaire des citations du monde entier*. Verviers: Gérard & Co.
- Valera, J. (1888): «Azul... A don Rubén Darío, I» En: *El Imparcial*. Madrid, el 22 de octubre de 1888. En: www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/vltr/12260067559008288532624/p0000002.htm#I_10_ (9. 10. 2008).
- Varela Merino, E.; Moñó Sánchez, P.; Jauralde Pou, P. (2005): *Manual de Métrica Española*. Madrid: Castalia.
- Walzer, P. (1973): *Mallarmé*. París: Seghers.

MODRO – S TREMI PIKAMI ALI BREZ NJIH: DARÍO IN MALLARMÉ

Članek analizira in primerja dva različna, a med seboj tesno povezana koncepta simbolike »modrega«. Gre za pesniško zbirko *Azul...* nikaragovskega pesnika Rubéna Daría in za pesem *L'Azur* francoskega simbolista, enega od t.i. »prekletih pesnikov«, Stéphana Mallarméja. Četudi je vpliv slednjega na Rubéna Daría, s katerim je modernizem prišel v Španijo in se nato kot odpor proti utilitarizmu ter pozitivizmu predhodnega obdobja razširil med španskimi avtorji, očiten in razdelan tudi v pričujočem prispevku, avtor poudarja, da je ključni moment v povezavi med omenjenima pesnikoma prav točka razhajanja med njima. Vključeni so tudi pomembni vplivi romantičnih avtorjev (Victor Hugo, Edgar Allan Poe) in njihovega dožemanja lepega ter umetnosti (larpurlartizem), ki se, kot je razvidno iz določenih odlomkov in lastnih študij obravnavanih pesnikov o svojih predhodnikih, odražajo v njunem nadaljnjem literarnem ustvarjanju.

Kot simbol razhajanja v percepciji simbola »modrega« v delih Daría ter Mallarméja avtor uporabi tripičje, ki ga je Rubén Darío dodal naslovu svoje pesniške zbirke in ki ne označuje obsedenosti z idealom ali preganjanja (*hantise*), temveč možnost pobega oz. zatekanja k poeziji ali širše, k umetnosti.

RESEÑAS

CABRAL MARTINS, Fernando (2008). *Dicionário de Fernando Pessoa e do Modernismo Português*. Lisboa: Caminho; 959 pp.

Fernando Pessoa es, sin duda alguna, uno de los mayores poetas portugueses y europeos. En noviembre 2008 fue publicado un extenso libro, una especie de enciclopedia, intitulado *Dicionário de Fernando Pessoa e do Modernismo Português*. Fernando Cabral Martins, profesor de literatura y cultura portuguesas en la universidad lisboeta *Universidade Nova de Lisboa*, traductor y ensayista, editor de antologías literarias y autor de estudios sobre los modernistas portugueses, en especial sobre Fernando Pessoa, Mario de Sá Carneiro y Almada Negreiros, es el editor y uno de los autores de esta obra.

La publicación del libro coincidió con el congreso internacional sobre Fernando Pessoa que se celebró en Lisboa con ocasión del 120 aniversario de su nacimiento. En la presentación de esta obra monumental, el 25 de noviembre de 2008 en Lisboa, se destacó la importancia del libro como obra fundamental para todos los investigadores de Pessoa y del modernismo portugués. La obra no es ni un diccionario monolingüe ni una enciclopedia propiamente dicha; es un diccionario de investigación, un trabajo que refleja el conocimiento actual de Fernando Pessoa y la época en la que vivió. Se trata de un conjunto de informaciones y datos que en este momento tenemos a disposición, ya que las investigaciones sobre la obra y la vida de Fernando Pessoa continúan; muchos aspectos siguen sin ser aclarados así que las próximas ediciones del libro serán probablemente ampliadas. Según la opinión de uno de los autores, el libro es una especie de *Libro de desasosiego*, un trabajo compuesto de fragmentos.

El editor Cabral Martins dice, en la introducción al libro, que el objetivo del diccionario es reunir en un libro todos los conocimientos y hallazgos actuales sobre Fernando Pessoa, su obra y el modernismo portugués. Los artículos (con la firma del autor correspondiente y la bibliografía al final) están clasificados por orden alfabético del tema tratado. El libro consta de más de 600 artículos de extensión variada que tratan temas y conceptos muy diversos pero siempre relacionados con la poesía, el teatro, la filosofía, el tiempo y el espacio de Fernando Pessoa. Ochenta expertos e investigadores del modernismo portugués y de la vida y obra de Pessoa, provenientes de diferentes universidades portuguesas, brasileñas y de algunos otros países de Europa son los autores de dichos artículos. Los escritos se distinguen también por el estilo y el enfoque dado al tema tratado. Cada artículo es una unidad particular que se relaciona con las demás partes en un todo homogéneo. En ese sentido el libro es, al mismo tiempo, un trabajo individual y colectivo. Cabral Martins es autor de numerosos artículos y coordinador de los trabajos de todos los demás autores, es como un director de orquesta responsable del diccionario.

Cabral Martins opina que, en el proceso de la creación del libro, lo más difícil fue decidir qué temas incluir. La selección de temas fue aún más difícil al considerar el hecho de que no está definido detalladamente lo que es el modernismo y cuándo se puede hablar de esta corriente artística. Al final fue tomada la decisión de abarcar el periodo entre 1912 y 1935 (desde la publicación del primer número de la revista *Orpheu* hasta la muerte del poeta) que en la literatura portuguesa los críticos definen como modernismo portugués. En 1915 Fernando Pessoa, junto con sus partidarios que venían reuniéndose desde 1912, fundó la revista *Orpheu* y el movimiento estético postsimbolista conocido

como modernismo, el cual cambió profundamente la poesía portuguesa. Pessoa fue dirigente, inspirador y también crítico del grupo tal como lo sería años después André Breton para los surrealistas. La revista *Orpheu* tenía como misión defender y difundir los valores del modernismo. La sede del movimiento fue el famoso café *A Brasileira* en el barrio lisboeta de Chiado. Además de Pessoa los representantes más eminentes del movimiento modernista portugués fueron el poeta Sá Carneiro (1890–1916), el poeta y pintor José de Almada Negreiros (1893–1970), el pintor futurista Guilherme de Santa Rita (1889–1918) y muchos otros poetas (Luis de Montalvor, Ronald de Carvalho, Angelo de Lima, etc.), todos presentados en este diccionario enciclopédico.

El libro contiene numerosas fotografías de importantes personalidades de la época, diversos paisajes de Lisboa, cafés que frecuentaba Fernando Pessoa y muchas reproducciones de documentos, revistas, pinturas, etc. Es interesante que la obra no se limita únicamente a Portugal de los años 1912–1935 sino que trata de presentar una visión más amplia de la época, tanto en el marco europeo como en el mundial. El autor y editor de la obra, Cabral Martins, deseó introducir a Fernando Pessoa en un amplio contexto social, cultural, filosófico y científico mundial y europeo, por eso muchos artículos se dedican también a otros temas y personalidades como p. ej. a Rilke, Antonio Machado, Walt Whitman, Joyce, Yeats, Kafka, Wittgenstein, Nietzsche ..., que Fernando Pessoa conoció o cuyas obras leyó y estudió. Los artículos referentes a los conceptos de modernismo y modernidad, modernismo portugués, modernismo hispanoamericano y modernismo brasileño son muy extensos. El libro presta una gran atención no solamente a Fernando Pessoa, su obra, los lugares en los que vivió, los miembros de su familia y sus heterónimos (Alberto Caeiro, Alvaro de Campos, Ricardo Reis, Bernardo Soares ...) sino también a las personas, amigos, colegas que en algún sentido ejercieron influencia sobre su vida y obra.

El libro *Dicionário de Fernando Pessoa e do Modernismo Português* es importante no solamente para los estudios de la literatura y cultura portuguesas sino, más ampliamente, para la ciencia literaria en general. En el libro se recogen numerosos e importantes materiales y datos sobre Fernando Pessoa y su tiempo lo que seguramente será de gran interés para los investigadores y conocedores de Pessoa y también para los aficionados de sus obras.

Jasmina Markič

MONTOBBIO, Santiago (2005). *El anarquista de las bengalas*. Barcelona: Biblioteca Íntima (March Editor); 163 pp.

Así como Jorge Luis Borges creó su personalísima biblioteca en la que decidió conseguir reunir dos aspectos tan aparentemente contradictorios como son lo íntimo y lo universal a partir de una serie de libros heterogéneos, de un modo más o menos parecido apareció la Biblioteca Íntima, colección a la que pertenece el libro que nos ocupa, y desde donde se apela al lector como buscador de lo poético, hecho que en nada resulta difícil al empezar a recorrer las galerías y palacios de la memoria que irán apareciendo a lo largo de los poemas que conforman los hondos y hermosos poemas de *El anarquista de las bengalas*.

El autor del libro, Santiago Montobio, de Barcelona y licenciado en derecho y Filología Hispánica por la Universidad de Barcelona, trabaja como profesor de Teoría de la Literatura en la Universidad Nacional a Distancia. Pero su dilatada carrera poética nos remonta hasta 1988, año de su primera publicación poética en la *Revista de Occidente*. Desde entonces, su obra poética alberga títulos como el *Hospital de Inocentes* (1989), *Ética confirmada* (1990), *Tierras* (1996) y *Los versos del fantasma* (2003). En el año 2006 Santiago Montobio consiguió quedar como finalista del premio Quijote de la Asociación Colegial de Escritores de España la obra que analizaremos a continuación.

En el *El anarquista de las bengalas*, el conjunto de poemas se articula a través de cinco capítulos cuyos títulos ya nos están hablando de un recorrido por los temas esenciales del hombre (amor, existencia, vida, muerte, Dios ...): I. Desde mi ventana oscura, II. El teólogo disidente, III. El limbo, IV. El anarquista de las bengalas, y IV. Con bastante octubre.

El autor nos propone con un hermoso guiño poético desde uno de sus poemas (A quien leyre) cómo se han ido hilando cada uno de los poemas, producto de la «arrolladora capacidad para la duda» de nuestro poeta (p. 151). Y esta capacidad de dudar, de quedarse perplejo ante una realidad desafiante es lo que el poeta convierte en poesía, una poesía que salva y responde a dicho desafío, tan natural como es el vivir. Pero no estamos ante una poesía erudita ni metaliteraria: su poesía está escrita desde la vida misma, desde lo más hondo y esencial de uno mismo, ya que como ya dijo él mismo «Es sólo la vida quien nos trae las palabras, sólo ella también quien nos la quita», ya que «detrás de las palabras hay una música extraña» (p. 87) que el poeta tratará de descodificar a lo largo de sus poemas. Pero existe también en el poeta una abnegada tendencia hacia la salvación, a través de una belleza que media entre nosotros y la salvación.

La variedad temática que nos ofrece Montobbio a lo largo de sus páginas van desde el amor en sus variadas formas hasta el problema existencial del tiempo, el hombre y Dios. El libro se abre con el poema «Desde mi ventana oscura» que nos deja inmerso en el clásico mito de Sísifo y cuya amargura se colará hasta el final del libro. Desde muchos de sus versos se nos propone aceptar desde el principio lo inefable, y es ésta la constante paradoja del poeta. En su discurso desnudo, el poeta cabalga hacia esa búsqueda de solución del problema existencial que quedará vertida en palabras (pp.14–15). Y todo su mundo poético surgirá de una necesidad íntima y profunda experiencia que tiene como solución final la soledad. Hay una persecución estúpida y sinsentido que el poeta no puede dejar de cantar y a la que todos los poetas/el poeta se han visto abocados a realizar. Al poeta la vida lo deshereda y al final y herido sólo le queda cantar su herencia muerta (p. 17). En

muchas ocasiones la palabra se convierte en capacitadora para crear realidades cinematográficas llenas de movimiento y ritmo (es el caso de *Escena*, p. 33), aunque todo este ritmo nos lleve a un final en el que todo era un engaño.

El lenguaje, sencillo y cotidiano, irrumpe con mayor facilidad en muchas ocasiones en el lector. Su uso de una palabra natural y nada retórica llena de hondura cada uno de los poemas que componen el libro. Su fluencia rítmica y sus versos con una cadencia, ritmos y acentos a veces logrados con gran pericia técnica, ponen de manifiesto el innegable hecho de que en la poesía el ritmo es fundamental, que se conforma a través de la cadencia y de la música.

Poemas escritos desde una aparente sencillez que después se nos revelan como difíciles y profundos, encadenados la mayoría de ellos desde una severa melancolía. Difícil de conseguir esta voz poética propia, una escritura con una marcada actitud reflexiva que nos lleva al lector atento a poder distinguir un discurso interior desnudo que nos conmoverá y conectará con las preguntas esenciales de la vida.

Gemma Santiago Alonso

La *Revista de crítica literaria marxista* (2008), de la Fundación de Investigaciones Marxistas:¹ «llenar un vacío», «agrupar la dispersión».

Si es cierto que quien quiera acercarse a la crítica literaria marxista, hoy, sea estudiante o especialista, se encontrará con «enormes dificultades y obstáculos», tal como anuncia David Becerra Mayor (*Rebelión*, 04/11/08), en la presentación del primer número de la *Revista de crítica literaria marxista*, de la FIM:² por ejemplo, ser «tildado de dogmático»; o de «estar desfasado», o de «no haber sido capaz de adaptarse a los cambios». No es del todo cierto, sin embargo, que no haya modelos actuales a los que acudir, o que «acudir a los clásicos del marxismo» (Lukács, Althusser, o la Escuela de Frankfurt) sea un *problema*; pues la potencia de sus propuestas permanece vigente, más allá de los vaivenes de las modas, sean canónicas, mediáticas o académicas.

La *Revista de crítica literaria marxista* lo que sí hace es «llenar un vacío», y dar la posibilidad de «agrupar la dispersión», tras el «proceso de desideologización de las prácticas sociales» que se ha dado en los ámbitos académicos y universitarios especialmente. En efecto, «hay que reivindicar primero el valor teórico del marxismo, para construir después una praxis». Y este es un reto eminentemente *ideológico*; eso es cierto. Y esta revista es, de hecho, a partir de ahora, tanto espacio de «lucha ideológica» (como quiere David Becerra Mayor), como *laboratorio* de ideas (en palabras de César de Vicente Hernando).

De cualquier modo, y entrando ya, de lleno, en su contenido, si las preguntas pertinentes fuesen estas: ¿Cuáles son las condiciones de una estética marxista?; o ¿sobre qué bases hay que establecerlas? Los artículos de César de Vicente Hernando –a partir de la obra de César Vallejo–, y de Julio Rodríguez Puértolas –con su pormenorizado examen conceptual–, nos dan las coordenadas exactas en dónde enmarcar las posibles respuestas.

César de Vicente, en sus «Breves reflexiones sobre *Arte y revolución*», resume la cuestión de este modo, cuando analiza la *aportación* de César Vallejo a esta cuestión:

... la estética marxista debe entenderse como el arte (y las teorías sobre el arte) que muestra –y se muestra como– una relación social, conflictiva y crítica ..., y radicalmente histórica ... La estética marxista funciona así, muy rápidamente dicho, como una figura de dos caras en cuyo anverso se establece la estructura histórica (del nivel ideológico) determinada por el enfrentamiento de clases; y en cuyo reverso se establece la estructura artística (la producción de sentido) que remite a ese enfrentamiento de clase... (p. 19)

Y establece, mediante trece *tesis*, los límites de la respuesta del poeta peruano César Vallejo³ a esas preguntas, algunas de cuyas conclusiones podrían, a su vez formularse, del siguiente modo:

¹ www.fim.org.es/media/1/11105.pdf

² Índice del número 1 de la *Revista de crítica literaria marxista*. PRESENTACIÓN, por David Becerra Mayor. BLOQUE I: CÉSAR VALLEJO: Matías Escalera, «Machado, Cernuda, César Vallejo: la guerra civil y las palabras». César de Vicente Hernando: «Breves reflexiones sobre *Arte y Revolución*». BLOQUE II: LA CRÍTICA LITERARIA MARXISTA: Julio Rodríguez Puértolas: «La crítica literaria marxista». BLOQUE III: POESÍA Y MARXISMO: Jorge Riechmann: «Cuestiones marxistas disputadas». Isabel Pérez Montalbán: «Desde la realidad contemporánea hacia el compromiso». BLOQUE IV: NOVELA Y MARXISMO: Raquel Arias Careaga: «Novela y marxismo». Marta Sanz: «Marx y la novela». Constantino Bértolo: «El narrador deshonesto o los 49 minutos que nos robó Gustave Falubert».

³ En su obra *El arte y la revolución*, de 1929 a 1932: «un libro a medio camino entre un texto de crítica literaria y una poética»: según César de Vicente Hernando.

1. La obra literaria es, en sentido estricto, lo que los lingüistas llaman un «acto de habla», y, en cuanto tal, un acto «comunicativo», sujeto a una intención (esto es, «construido»); con una finalidad, implícita o explícita, material y concreta, en donde no cabe la «neutralidad».
2. Ni las técnicas utilizadas, ni el léxico, ni los contenidos temáticos, por sí solos, hacen a una obra «socialista» o crítica (por ejemplo, el teatro o la literatura burguesa de los siglos diecinueve y veinte, «con obreros»; o gran parte de las novelas sobre la Guerra Civil española, escritas «desde la izquierda»).
3. El contexto y la *coyuntura* histórica en que la obra de arte se produce, dota de significado final a la obra artística;⁴ pues la obra de arte va «de la realidad a la realidad».
4. Las tomas de posición *libres* del artista –a favor o en contra de la tradición–, como el rechazo de los límites convencionales de la gramática, por ejemplo, en el caso del mismo Vallejo, tienen sentido si se dirigen «hacia un mundo con sentido».⁵

Por su parte, Julio Rodríguez Puértolas, en su exhaustivo artículo «La crítica literaria marxista», nos muestra como las obras artísticas son realidades históricas / materiales, que dan cuenta y responden a realidades materiales e históricas, por lo que el arte es *una* «forma de conocimiento»; y el artista –y el arte crítico– deben llevarnos al «sistema de relaciones» que rige una realidad que se nos presenta fragmentada.

... Las obras literarias «son formas de percepción, modos particulares de ver el mundo [T. Eagleton]» para Brecht la obra «no es sólo una bella apreciación acerca de un objeto real [...] ni tan sólo una bella apreciación sobre la belleza del objeto, sino también y ante todo, una apreciación del objeto, una explicación del objeto» ... (p. 31)

Afirmación que nos abre una puerta a la cuestión de la «mediación ideológica», y, por tanto, a la necesidad de espacios de lucha y esclarecimiento ideológicos como esta *Revista de crítica literaria marxista*.

Finalmente, cabría destacar –de entre todos los artículos y escritos que componen este primer número–, dos colaboraciones que aportan algunas otras coordenadas claves también, que nos ayudan a encuadrar aún mejor la respuesta a cuestión inicial sobre los cimientos y las condiciones de una estética de raíz marxista:

Una es el artículo de Isabel Pérez Montalbán, titulado «Desde la realidad contemporánea hacia el compromiso», en el que se nos revela cómo el signo artístico crítico (*realista*): debe ser, ante todo, un signo con *Referente*, comprometido y *contemporáneo* (esto es, *presente*).

... El escritor de hoy debería trabajar con el referente de la realidad [...] partiendo del referente de la realidad y sumando la adquisición y el uso del conocimiento,

⁴ «Tesis 7: Es necesario distinguir entre literatura revolucionaria rusa y literatura revolucionaria fuera de Rusia y que combate dentro del mundo capitalista. Este, por otra parte, es el eje central de la problemática sobre el realismo socialista: que este planteamiento estético no puede ser igual en la URSS que fuera de la URSS. Lo que es construcción en un lugar, es destrucción en los otros... /... Tesis 10: la materia artística procede de la realidad y a la realidad regresa tras el trabajo artístico...» (p. 23)

⁵ «Tesis 13: *[el hombre/el artista]* Quiere ser un hombre total. No le satisface ser un individuo separado; parte del carácter fragmentario de su vida individual para elevarse a una plenitud que siente y exige, hacia una plenitud de vida que no puede conocer por las limitaciones de su individualidad, hacia un mundo más comprensible y más justo, hacia un mundo con sentido que produce esta libertad...» (p. 24)

creo que puede llegarse a otro concepto muy valioso para entender al autor que crea desde una posición crítica: se trata de la contemporaneidad ... (p. 81)

Y otra es el artículo de Constantino Bértolo, titulado «El narrador deshonesto o los cuarenta y nueve minutos que nos robó Gustave Flaubert», en el que a partir de la interpretación del episodio en que padre e hija deciden el matrimonio con el bueno de Charles Bovary,⁶ se nos señala una de las trampas basada en la elusión, y el enmascaramiento, de la realidad potencialmente novelable, que más asiduamente se nos tiende en cierta novelística aparentemente crítica. Flaubert, con «olfato novelístico» *inestimable*, nos *ahorra* esos cuarenta y nueve *engorrosos* minutos, aunque es en esos «cuarenta y nueve minutos» donde estaba precisamente la novela: o, dicho de otro modo, la vía narrativa que hubiese posibilitado la *desnaturalización* crítica, esto es, la *historización* de «lo tomado como natural». Y en donde el narrador hubiese alcanzado una dimensión definitivamente crítica.

El objetivo de una estética marxista podría ser formulado, así, pues, de este modo: el artista, y la obra de arte, deben mostrar cómo lo vivido –y admitido– como *natural*, es en realidad una construcción «no natural»; esto es, material e *histórica*.

Las obras de arte críticas nos deben descubrir «lo concreto», atrapado y oculto en la maraña de «las esencias»; o, como Jorge Riechmann lo expresa en su práctica poética, incluida en este primer número de la *Revista de crítica literaria marxista*:

Primero cayeron las escamas de los ojos.
Luego cayeron los muros
de los cuarteles las prisiones y las fábricas.
Cayeron luego las fachadas de las casas.
Cayó después la ropa que cubría los cuerpos.
Luego cayó la carne que vestía los huesos.
Y en un abrazo extático
incorruptibles esqueletos celebraron
el triunfo de la esencia ...⁷

Sin olvidar, no obstante, ese significativo «*ça dépend ...*», que, como respuesta abierta –y esencialmente dialéctica–, el propio Karl Marx se da –y nos da– en los *Grundrisse*,⁸ a la pregunta sobre la naturaleza y la relación entre las «*categorías simples*» –esenciales– y las «*categorías concretas*» –materiales:

... ¿no tienen [las categorías simples] una existencia histórica o natural autónoma, anterior a las categorías concretas? *Ça dépend ...*

Matías Escalera Cordero

⁶ «... Charles amarró el caballo a un árbol. Corrió a apostarse en el sendero; esperó. Pasó media hora, contó otros diecinueve minutos en su reloj. De pronto se produjo un ruido contra la pared; se había abierto el postigo, la aldabilla temblaba todavía...» (p. 102)

⁷ De *Material móvil*, Eds. Libertarias, Madrid 1993.

⁸ Karl Marx, *Grundrisse der Kritik der politischen Ökonomie* (traducción en *Elementos fundamentales para la crítica de la economía política (Grundrisse) 1857-1858*, trad. Pedro Scaron, Siglo XXI, México, 1971).

SUMARIO / VSEBINA

Žarko Petan

HOJA ZA OČETOM

Tras los pasos de mi padre 3

LITERATURA

David Becerra Mayor

BODAS DE SANGRE.

LA TRAGEDIA Y LA PROBLEMÁTICA DEL YO

KRVAVA SVATBA. MODERNA TRAGEDIJA IN PROBLEMATIKA JAZA 9

Aída Nadi Gambetta Chuk

VLADY KOCIANCICH Y LA IMAGINACIÓN FANTÁSTICA

VLADY KOCIANCICH IN FANTASTIČNE IZMIŠLJIJE 23

Ángel Luis Luján Atienza

EL «MUNDO» DE LA NUEVA POESÍA: ALGUNAS NOTAS

SOBRE LA REFERENCIALIDAD DEL DISCURSO POÉTICO

»SVET« NOVE POEZIJE. O REFERENCIALNOSTI PESNIŠKEGA DISKURZA 31

Bojana Tomc

EL MITO DE ORFEO EN *EL DIVINO ORFEO*

DE PEDRO CALDERÓN DE LA BARCA

MIT O ORFEJU V DRAMSKEM DELU *EL DIVINO ORFEO*

PEDRA CALDERÓNA DE LA BARCE 43

Petra Tournay-Theodotou

EL MITO DE APOLO Y OTROS MITEMAS:

UNA LECTURA METAFICCIONAL DEL CUENTO

APOLO Y LAS PUTAS DE CARLOS FUENTES

MIT O APOLONU IN DRUGI MITEMI: METAFIKCIJSKO BRANJE

ZGODBE *APOLON IN KURBE* CARLOSA FUENTESA 63

LINGÜÍSTICA

Encarna Atienza Cerezo

PRÁCTICAS LETRADAS ACADÉMICAS:

ESCRIBIR EN UN NUEVO CONTEXTO

PISANJE BESEDIL NA AKADEMSKI RAVNI: PISANJE V NOVEM KONTEKSTU 73

Jacinto González Cobas

ACERCA DEL TÓPICO DE PÁRRAFO

O TOPIKI ODSTAVKA 81

Carmen Marimón Llorca

LOS DICCIONARIOS DE ECOLOGÍA Y MEDIO AMBIENTE

EN ESPAÑOL O EL LÉXICO ENTRE LA CIENCIA Y LA CONCIENCIA

EKOLOŠKI IN OKOLJSKI SLOVARJI V ŠPANŠČINI

ALI BESEDIŠČE MED ZNANOSTJO IN ZAVESTJO 91

Mitja Skubic	
LA VENTA QUE ÉL SE IMAGINABA SER CASTILLO	
LATINSKA STRUKTURA TOŽILNIK/IMENOVALNIK Z NEDOLOČNIKOM	
V CERVANTESOVEM <i>DON KIHOTU</i>	107
Alexandra Spalek	
LOS DICCIONARIOS DE APRENDIZAJE Y LA REPRESENTACIÓN	
LEXICOGRÁFICA DE LA TRANSPOSICIÓN SEMÁNTICA	
EN ALGUNOS VERBOS	
ŠOLSKI SLOVARJI IN LEKSIKOGRAFSKA PREDSTAVITEV SEMANTIČNEGA PRENOSA	
PRI NEKATERIH GLAGOLIH	117

VARIA

Antonio Preciado	
JUAN MANUEL DE PRADA ANTE EL PAPEL	129
Mitja Skubic	
LA GUERRA CIVIL EN ESPAÑA Y LA ESCISIÓN	
EN LA ESFERA CATÓLICA ESLOVENA: EDVARD KOCBEK	
ŠPANSKA DRŽAVLJANSKA VOJNA IN RAZKOL V SLOVENSKEM	
KATOLIŠKEM KROGU: EDVARD KOCBEK	141

SECCIÓN DE ESTUDIANTES

Ignac Fock	
AZUL – CON TRES PUNTOS SUSPENSIVOS O SIN ELLOS:	
DARÍO Y MALLARMÉ	
MODRO – S TREMI PIKAMI ALI BREZ NJIH: DARÍO IN MALLARMÉ	147

RESEÑAS

CABRAL MARTINS, Fernando (2008). <i>Dicionário de Fernando Pessoa e do Modernismo Português</i> .	
Jasmina Markič	159
MONTOBBIO, Santiago (2005). <i>El anarquista de las bengalas</i> .	
Gemma Santiago	161
<i>Revista de crítica literaria marxista</i> (2008).	
Matías Escalera Cordero	163

NORMAS EDITORIALES

Los editores invitan a enviar artículos, ensayos y reseñas inéditos para su publicación en la revista. Las aportaciones se publican en español, portugués, catalán y gallego. Los trabajos serán analizados por el Consejo de redacción.

Los originales deberán corresponder a las normas de edición de la revista:

1. **Extensión máxima:** 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 (Ej. 1., 1.1., 1.2., etc.) y los subtítulos aparecerán en minúscula negrita. El texto seguirá sin línea en blanco.
 - Los ejemplos y palabras destacadas deben ir en cursiva.
 - No utilice el subrayado.
 - No 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. 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:**
Cabañas, P. (1948): *El mito de Orfeo en la literatura española*. Madrid: Ares.
 - **Artículos:**
Rojo, G. (1974): «La temporalidad verbal en español». En: *Verba*, 1, 68–149.
Boldy, S. (1987): «Carlos Fuentes». En: John King (ed.): *Modern Latin American Fiction: A Survey*. Londres–Boston: Faber&Faber, 155–172.
 - **Textos electrónicos**, bases de datos y programas electrónicos: se citará el texto según los patrones generalmente aceptados. Tras dos puntos, se indicará la dirección electrónica completa y entre paréntesis la fecha en la que se han descargado los datos.
10. Al final del texto (después de la bibliografía) deberá figurar un resumen de ocho a quince líneas junto con unas 4 palabras claves.

Envíe su artículo por correo electrónico (verba.hispanica@ff.uni-lj.si) 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 VERBA HISPANICA no serán remuneradas.

Hemos recibido en canje las siguientes revistas y publicaciones:

ALJAMÍA

Universidad de Oviedo – España

ANALECTA MALACITANA

Universidad de Málaga, Málaga – España

ANUARIO DE ESTUDIOS FILOLÓGICOS

Universidad de Extremadura, Cáceres – España

BOLETÍN DE LA REAL ACADEMIA ESPAÑOLA

Real Academia Española, Madrid – España

CATALAN JOURNAL OF LINGUISTICS

Universitat Autònoma de Barcelona, Barcelona – España

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

Agencia Española de Cooperación Internacional, Madrid – España

DICENDA

Universidad Complutense, Madrid – España

ESPAÑOL ACTUAL

Agencia Española de Cooperación Internacional, Madrid – España

ESTUDIOS DE LINGÜÍSTICA

Universidad de Alicante – España

ESTUDIS ROMANICS

Institut d'Estudis Catalans, Barcelona – España

ESTUDIOS LINGÜÍSTICOS CLUNL

Universidad de Lisboa, Lisboa – Portugal

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

MONTEAGUDO

Universidad de Murcia, Murcia – 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

THESAURUS

Instituto Caro y Cuervo, Santa Fé de Bogotá – Colombia

TROPELÍAS

Universidad de Zaragoza, Zaragoza – España

VOCES

Universidad de Salamanca, Salamanca – España

VERBA HISPANICA, XVI

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., Jurčkova cesta 233,
1000 Ljubljana

Tisk / *Imprenta*: MediaPrint s. p., Ljubljanska cesta 1, 1233 Dob

Ljubljana, 2008