

Verba Hispanica

IX



Ljubljana 2001

VERBA HISPANICA
IX

VERBA HISPANICA

IX

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

Director: Mitja Skubic

Secretario: Matías Escalera Cordero

Consejo de redacción: Branka Kalenić Ramšak

Jasmina Markič

Juan Octavio Prenz

Maja Turnher

Damjana Pintarič

Diseño de la portada: Franco Juri

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

ALOJZ IHAN
LJUBLJANA

Alojz Ihan nació en Ljubljana, Eslovenia, en 1961. Es doctor en medicina, especialista en microbiología e inmunología clínicas, y trabaja como profesor de inmunología en la Facultad de Medicina de Ljubljana. Su obra literaria comprende cinco libros de poemas: *Srebrnik (La moneda de Plata, 1985)*, *Igralci pokra (Los jugadores de póker, 1989)*, *Pesmi (Poemas, 1989)*, *Ritem (Ritmo, 1993)* y *Južno dekle (Chica del sur, 1995)*. Ha publicado igualmente dos novelas y dos libros de ensayos. Sus ensayos y artículos aparecen con regularidad en diarios y revistas de Eslovenia.

A continuación siguen algunos poemas de su colección poética *Ritmo* en versión española, editada por Ediciones Hiperión, Madrid, en el año 2000, traducidos por Marjeta Drobnič y Francisco Javier Úriz.

EL RITMO DEL MUNDO

Esto siempre me parecía el truco máximo:
lanzas el planeta como una peonza alrededor del sol,
y, en el mismo momento, en un sitio son las seis de la mañana,
en otro mediodía y en otro las seis de la tarde,
y sin cesar, cada segundo, la gente muere
y nace,
se mata, ama, acecha en una emboscada, navega a vela,
corta las flores primaverales, toma el sol en la playa,
viola, observa el Atlántico desde el avión,
y cada una de las imágenes va deslizándose desde el mundo
como del orificio de la máquina de picar carne y no dejas
que alguna de ellas se detenga ni siquiera un momento,
que se interrumpa, se calme, y que empiece con talento
una historia nueva, con la que sueña el filósofo borracho
cuando termina la conferencia y empieza a llorar en el bar
porque el mundo había sido creado sin ritmo.

RITEM SVETA

To se mi je vedno zdela največja zvijača:
da si zavrtel planet kot vrtavko okoli sonca
in je zato v istem trenutku nekje ura šest zjutraj,
nekje poldne in nekje šest zvečer,
in ljudje neprestano, vsako sekundo umirajo
in se rojevajo,
ubijajo, se ljubijo, čakajo v zasedi, jadrajo,
nabirajo pomladno cvetje, se sončijo na plaži,
posiljujejo, gledajo Atlantik iz aviona,
in vsaka od slik nepretrgoma polzi s sveta
kot iz luknje mesoreznice in ne pustiš,
da bi katerakoli vsaj za trenutek obstala,
da bi se prekinila, umirila in premišljeno začela
novo zgodbo, o kateri sanja pijan filozof,
ko konča predavanje in začne v gostilni jokati
zaradi sveta, ki je ustvarjen brez ritma.

ATAQUE

El 27 de junio supe por televisión que nos habían atacado los tanques. Fui al supermercado a comprar treinta filetes de pavo y quince litros de leche.

En la caja había cola, en ella estábamos todos callados escuchando las instrucciones de la radio para caso de ataque aéreo.

Después oímos un estruendo que venía de arriba y de golpe temblaron nuestros labios y nos miramos a los ojos como los enamorados en un andén, y a muchos les vinieron lágrimas a los ojos. Saqué el pañuelo y enjuagué la mejilla de una mujer que estaba detrás de mí en la cola. »Gracias«, dijo y se apoyó en mi hombro, así que pude sentir hasta los huesos el horror que sacudía su bella figura. Después los aviones callaron, la caja empezó a sonar otra vez, nosotros sacábamos el dinero del bolso y al pagar dejábamos nerviosos el cambio en el mostrador, y salíamos corriendo, como si algo nos diese una profunda vergüenza.

NAPAD

27. junija sem po televiziji izvedel, da so nas napadli tanki. Odšel sem v samopostrežbo kupit trideset puranovih zrezkov in petnajst litrov mleka. Pred blagajno je bila vrsta, vsi v njej smo molčali in poslušali radijska navodila za primer avionskega napada.

Potem smo od zgoraj zaslišali trušč in nenadoma so se nam tresle ustnice in smo si gledali v oči kot zaljubljeni na kolodvoru, in marsikomu je pritekla solza. Potegnil sem robček in obrisal lice ženski, ki je stala v vrsti za mano. "Hvala," je rekla in se naslonila na moje rame, da sem do kosti čutil grozo, ki ji je pretresala lepo telo. Potem so avioni utihnili, blagajna je začela spet zvoniti, mi pa smo vlekli denar iz torb in po obračunu živčno puščali drobiž na pultu, ter odhiteli, kot bi nas bilo česa globoko sram.

PEKÍN

Casi nadie lo recuerda ya,
incluso yo mismo me topé con un periódico
de hace tres meses y leí: »Pekín. El ejército mata a
3000 estudiantes«, y me extrañé de lo rápido que se desvanece todo,
si bien al principio todos quedamos horrorizados,
pero luego nos dijimos: pero si todos tenemos neveras
y congeladores, los aviones nos llevan a todos hacia el cielo,
el tren eléctrico nos espera en la estación; no puede ser que alguien
mate a los propietarios de las neveras
ni de los hornos microondas,
y además allí todo aquello no habrá sido
más que un malentendido,
y los soldados en cualquier momento se disculparán aturdidos,
mientras que los estudiantes alisarán sus arrugadas ropas,
montarán en sus bicicletas y se irán
a las cantinas a cenar.

PEKING

Skoraj nihče več se ne spominja,
tudi sam sem slučajno naletel na tri mesece star
časopis in prebral: "Peking. Vojska pobila
3000 študentov", in sem se čudil, kako vse izginja,
čeprav je bilo sprva slehernega groza,
potem pa smo rekli: vsi imamo vendar hladilnike
in zamrzovalne skrinje, pod nebo nas vozijo avioni,
na postaji čaka električni vlak; nihče ne more
ubijati gospodarjev hladilnikov
in mikrovalovnih pečic
in tudi tam je bil morda
vse skupaj samo nesporazum,
ter se bodo vojaki vsak čas nerodno opravičili,
študentje pa si popravili pomečkane obleke,
zajahali svoja kolesa in se odpeljali
v menze na večerjo.

CÓMO HUIR

Cómo huir ante la locomotora
que te persigue en el túnel,
y aunque la locomotora se convierta
en un bisonte o en un tigre y el túnel
se ensanche y forme una estepa,
y aunque el tigre se convierta en nada más que
un antílope o hasta en un pequeño conejo
blanco y desde la estepa salga una pista
de asfalto derecho a tu habitación,
en la que el conejo ya es sólo una mosca,
y tú yaces en la cama y clavas los ojos
en el techo, a pesar de todo esto, aún
queda lo de: ¿cómo huir?

KAKO UBEŽATI

Kako ubežati pred lokomotivo,
ki te zasleduje v predoru,
in čeprav se lokomotiva spremeni
v bivola ali tigra, predor pa
se razširi v stepo,
in čeprav postane tiger samo
antilopa ali celo majhen bel
zajec, iz stepe pa vodi asfaltna
cesta naravnost do tvoje sobe,
v kateri je zajec le še muha,
ti pa ležiš na postelji in strmiš
v strop, kljub temu še vedno
ostane tisto: kako ubežati?

LOS HUMITOS

Recuerdo muy bien que en casa, cuando nos llamaban para hacer los ejercicios militares de reservistas, todos llenábamos las cantimploras con aguardiente y whisky. Nos enojábamos porque nuestros nombres estaban en sus listas, pero también nos alegrábamos un poco por el cambio y por la compañía masculina.

Después nos llevaban en los camiones a las posiciones y allí, todos mareados a causa de los intercambios de licores, observábamos silbar las granadas lanzadas por morteros y luego aparecían los humitos en las proximidades de las dianas; era agradable reposar al sol y contar los humitos en el valle y me temo que el asunto no es muy diferente si en el valle está situada Sarajevo y si los humitos flotan sobre el mercado de Bascarsija; porque los refugios del valle apenas pueden divisarse desde la colina, y el espanto de los pálidos niños que están dentro se ha apagado, ya es inaudible, como la oración de un cansado sacerdote que se ha dormido ya diez mil veces con la esperanza de que sea su Señor quien le despierte.

DIMČKI

Dobro se spomnim, da smo si doma vsi polnili čutare
z žganjem in viskijem, ko so poklicali
na vojaške vaje nas rezerviste. Bentili smo,
ker smo se znašli na njihovih seznamih,
malo pa smo se tudi veselili spremembe
in moške tovarišije.

Potem so nas s tovornjaki odpeljali na položaje
in tam smo vsi matasti od izmenjanih
šnopsev opazovali,
kako iz havbic sikajo granate in se potem
pokažejo dimčki

v bližini ciljev; prijetno je bilo ležati na soncu
in šteti dimčke v dolini in bojim se,
da stvar sploh ni zelo drugačna,
če v dolini leži Sarajevo in če dimčki
plavajo nad Baščaršijo; kajti zaklonišča v dolini
se komaj vidijo s hriba
in groza belih otrok v njih je že povsem tiha,
neslišna kot molitev utrujenega meniha,
ki je že desetisočič zaspal v upanju,
da ga bo prebudil njegov Gospod.

EL CONEJO

Un rastro apenas perceptible. Huellas en la gélida nieve.
Entre ellas los agujeritos que ha fundido la cálida sangre.
Abajo, en el fondo, cristal rojo.

Huye. Y huele su sangre. Licor embriagador y dulce
que se le escurre. Y le inunda los oídos,
y se coagula formando una membrana sobre los ojos
de modo que el mundo pronto será sólo un dolor oscuro y sordo.
Después, se agota la sangre.

ZAJEC

Komaj zaznavna sled. Odtisi na zamrzlem snegu.
Vmes jamice, ki jih je iztalila topla kri.
Na dnu rdeč kristal.

Beži. In voha kri. Opojen, slasten sok,
ki mu izteka. In mu zaliva sluhovode,
in se strjuje v mrežo čez oči,
da svet bo le še temna, gluha bolečina.
Potem bo zmanjkalo krvi.

AFRODITA EN VENECIA O LOS LÍMITES DE LA INTERPRETACIÓN: LA NOVELA *LA TEMPESTAD* DE JUAN MANUEL DE PRADA

Il y a plus affaire à interpréter les interprétations.
Montaigne, Essais III/13

“Había viajado a Venecia en busca de un cuadro que conocía sólo a través de reproducciones fotográficas...” (12)¹ se lee en las primeras páginas de la novela de Juan Manuel de Prada, que se desarrolla ante un trasfondo invernal decadentista en la ciudad de Venecia. El protagonista del texto es Alejandro Ballesteros, joven profesor universitario y especialista en arte, que nos va a preocupar en su función particular de yo-narrador, personaje-generator de la novela y sobre todo en su función de ‘mitógrafo’ para decirlo con las palabras de Ulrich Prill.² El mitógrafo, según él, es el que al transformar e interpretar los elementos de un mito, al mismo tiempo los reconstruye y reproduce. El tema de nuestro artículo será entonces la revitalización, la reduplicación y la superposición de mitemas, discursos y estructuras literarias en una novela española del año 1997, premiada con el Planeta en el mismo año, una novela que —dicho sea de paso— provocó una fuerte polémica entre los críticos...³

La secuencia citada del principio de la novela nos conduce directamente al tema central del texto, es decir al famoso cuadro *La Tempesta*⁴ de Giorgione que igualmente sirve de título a la obra y que de este modo subraya su función generadora.

La presencia de motivos iconográficos y de cuadros concretos como parte estructuradora o temática de la diégesis es un fenómeno literario convencional que no tiene límites de época o de género y que se manifiesta como una constante metahistórica en literatura. La misma observación es válida a propósito de los mitos: la relación entre mito y literatura es una constante en la historia de la creación literaria. La literatura se caracteriza por una continua “Arbeit am Mythos” (labor en el mito), es decir por una continua reescritura del mito, para decirlo con las palabras de Hans Blumenberg.⁵

Sobre la reciprocidad de las relaciones entre literatura y arte se fundamenta la teoría de la intermedialidad. En el análisis de las posibles manifestaciones en las que la iconografía y la literatura aparecen relacionadas, partimos de la idea que en este contexto ha planteado Volker

¹ Las páginas indicadas en el texto se refieren a la primera edición de la novela, publicada en Barcelona en la editorial Planeta, en noviembre de 1997.

² Véase Prill, Ulrich: “*Wer bist du – alle Mythen zerrinnen*”. Benito Pérez-Galdós als Mythograph und Mythoklast. Bern: Peter Lang, 1999.

³ Véase p. ej. Rafael Conte en *ABC literario*, 7.11.1997, p. 11, J. Ernesto Ayala-Dip en *El País*, Babelia, 8.11.1997, p. 13 o Paul Ingendaay en *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 7.8.1999, p. 38.

⁴ Para distinguir el título de la novela del título del cuadro este último se cita en su forma italiana. La propia novela habla en los dos casos de *La tempestad*.

⁵ Véase Blumenberg, Hans: *Die Arbeit am Mythos*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1979.

Roloff: la influencia recíproca entre la imagen y la palabra o la imagen y el texto es la base fundamental de cualquier producción y recepción estética.⁶

La situación estructural de la novela *La tempestad* es la siguiente: el cuadro es el generador del texto y el centro de la polémica interpretativa de los protagonistas del mismo. Dicho desde la perspectiva de la estética de la producción: se trata de la presencia de una obra de arte en un texto literario, en particular de un cuadro auténtico en un texto ficcional. Dentro de la novela, el cuadro está en el mismo rango y en el mismo nivel diegético que los protagonistas, el cuadro aparece en forma ficcionalizada y su autenticidad extraliteraria no tiene ninguna importancia, ni en el argumento ni en la recepción de la novela. Mencionemos por lo menos un intertexto con una situación paralela: la novela decadentista de Joris-Karl Huysmans, *A rebours*. En ambas novelas la contemplación de obras de arte, su descripción y su interpretación constituyen el tema central de los textos. En *A rebours* las obras de la galería privada del protagonista Des Esseints son las representaciones de Salomé de Gustave Moreau y otras obras de van Luyken, Bresdin, Durero, Redon, Goya y Ticiano. En *La tempestad* —conforme a las exigencias de una aparente novela policíaca— las obras discutidas, restauradas, robadas y falsificadas son de Giorgione, Delvaux, Bellini y Tintoretto.

El universo narrativo de la novela de Juan Manuel de Prada es Venecia, en concreto el arte veneciano, más concretamente el cuadro de Giorgione. Para el antagonista femenino de Alejandro Ballesteros, la restauradora Chiara que representa un tipo de 'femme fatale', *La Tempesta* es la metáfora del "misterio de Venecia" (149). Al mismo tiempo y según las exigencias del cliché literario de la 'femme fatale' —la cuarentona diva Giovanna Zanon la nombra "Lolita" (128)— el falsificador de arte Fabio Valenzin se apasiona por su alumna Chiara y la convierte en el modelo de su falsificación de *La Tempesta*. De este modo, Chiara entra en el universo del cuadro. Ballesteros reflexiona sobre la relación entre Valenzin, Chiara y el cuadro:

Quizá Valenzin, al retratar a Chiara en la misma postura que Giorgione eligió para inmortalizar a la mujer de su cuadro, había querido preservarla intacta, en un ejercicio de reverencia admirativa, suspenderla en un ámbito de intangibilidad. (236)

El tercer hombre significativo en torno a Chiara es el director de la Academia de Venecia, lugar del cuadro en cuestión, del que el director Gabetti se convierte en protector, como si fuera el santo Grial. Gilberto Gabetti vive con su hija adoptiva Chiara en un antiguo palacio veneciano. También él traspone sus deseos al cuadro de Giorgione y se ve personificado en él:

Gilberto [...] una vez se comparó con el personaje de ese cuadro de Giorgione, [...] atento sólo a la niña que crecía y se iba haciendo adulta, según las directrices que él le había marcado, aunque a su alrededor el paisaje anunciase tormenta. (131)

⁶ Véase Volker Roloff en Strosetzki/Stoll: "[d]ie Wechselbeziehung zwischen Bild und Sprache bzw. zwischen Bild und Text [ist] für jede Produktion und Rezeption grundlegend [...]" (1993:1).

Por último, Alejandro Ballesteros, que en su función de yo-narrador guía el discurso, se identifica tanto con el cuadro que también se ve reflejado en él hasta comparar toda su vida con una pintura:

[...] mi profesión consiste en mirar cuadros, que son compartimentos donde la realidad se ensimisma, o quizá porque mi vida también era ensimismada como un cuadro, me abrumaba este trasiego de vecindades, invisible a primera vista. (101)

En sus sueños y en sus pesadillas el papel de la figura femenina de *La Tempesta* —una mujer desnuda que está amamantando a un niño— se lo atribuye como todos los demás hombres a Chiara. Chiara se convierte en el ‘objeto de su deseo’; para Ballesteros es ella quien representa “el misterio de Venecia, tenía su misma belleza herida” (150). El latente discurso erótico se manifiesta siempre a través del cuadro, es decir: el discurso erótico está unido al discurso artístico y los dos están determinados por el espacio narrativo en el que la novela está situada: Venecia. En la recepción de la literatura moderna el nombre de Venecia evoca por fuerza un discurso literario concreto: el discurso decadentista, entendido, claro está, como fenómeno metahistórico. Pensemos p. ej. en artistas como Gabriele D’Annunzio, Thomas Mann o Richard Wagner, para mencionar sólo algunos. Basta echar un vistazo a los dos temas centrales de la novela que acabamos de esbozar: el arte y el amor. Con el motivo del asesinato del falsificador de arte se une el tercer tema, el tema de la muerte. Esta muerte es una muerte en Venecia que se esconde detrás de una máscara del médico de la peste, es un ‘Liebestod’ causado por un amor en agonía. Sin embargo no se trata de una muerte sublimada como en la ópera wagneriana, sino de una muerte de tipo policiaco, es decir aparece de forma más materializada para no decir desacralizada. Chiara se autoestiliza en ángel de la guarda de Venecia y no puede aceptar que Fabio Valenzin robe el cuadro de *La Tempesta* para venderlo. Para evitar el sacrilegio, Chiara mata a Valenzin, su amante. El motivo decadentista predilecto de la unión de Eros y Thanatos se revela más que obvio. Una vez más, de los tres temas centrales, el arte es el predominante bajo el que se subsumen el amor y la muerte, lo cual se manifiesta por excelencia en el episodio mencionado. Al confesar su crimen a Ballesteros, Chiara le explica que prefiere el arte a la vida, expresión de su deformación artística pervertida: “Nadie mata lo que ama, salvo si nos mueve otro amor más fuerte” (311). Este amor más fuerte es su amor por el cuadro de Giorgione y por el arte veneciano, por eso el ángel de la guarda se convierte en un ángel del Juicio Universal. El Juicio Universal es a la vez un motivo constante de la novela que aparece en forma del cuadro de Tintoretto que Chiara está restaurando en la iglesia Madonna del Orto. En otras palabras y visto desde la perspectiva de la estética de la producción: de la misma manera que *La Tempesta* es el leitmotiv del texto, el Juicio Universal es un ‘Nebenmotiv’ (motivo adicional) que anticipa los acontecimientos de la novela. Y otra vez en el nivel de la producción literaria, la decisión de optar por el arte y renunciar a la vida es uno de los motivos predominantes de la estética decadentista.

Antes de concluir nuestras primeras observaciones fijémonos en el nivel estructural de la novela. La estructura del texto está marcada por el procedimiento de la ‘mise en abîme’. Entendemos el término de ‘mise en abîme’ en el sentido de André Gide que, dicho en pocas

palabras, lo definió como “l'œuvre dans l'œuvre” (obra dentro de la obra). Se trata de una reduplicación especular de estructuras y motivos artísticos en la propia obra.⁷ Al aplicar el procedimiento de la ‘mise en abîme’ a la novela *La tempestad* la estructura será la siguiente:

1) el título de la novela es igual al título del cuadro, es decir: *La Tempesta* está dentro de *La tempestad*; 2) El cuadro se encuentra en el museo de la Academia de Venecia y, según la interpretación de Chiara, representa el misterio de Venecia; en otras palabras: el cuadro de *La Tempesta* es un espejo de la ciudad de Venecia; 3) los personajes de la novela se identifican con las personas representadas en el cuadro, lo cual significa que los protagonistas se ven reflejados en el cuadro. Resumamos: El movimiento del texto conduce al interior del mismo, está dirigido hacia sí mismo. Dicho de otro modo: la actitud del texto es autorreflexiva, autoconsciente y narcisista. Una tal actitud es una de las características de la novela metaficcional, como lo ha señalado entre otros Linda Hutcheon en su estudio *Narcissistic Narrative. The Metafictional Paradox*.⁸ El procedimiento de la ‘mise en abîme’ sirve para descubrir el carácter metaficcional y para aclarar la estructura especular y narcisista del texto.

Hagamos un primer balance. El cuadro *La Tempesta* es el espejo de todos los protagonistas, mejor dicho: se convierte en el fetiche de todos ellos. El yo-narrador de la novela nota el mismo efecto en las personas que intentan apropiarse del cuadro, sea de forma intelectual o material:

La tempestad, ese cuadro que yo había diseccionado y recompuesto con paciencia numismática, no era sólo un objeto de disfrute estético, [...] también era el campo de batalla donde [...] hombres y mujeres dirimían sus conflictos, el escenario donde se explicaban sus quimeras y anhelos y frustraciones. (186)

La Tempesta es el objeto de culto de los protagonistas, lo admiran en una especie de religiosidad que se concreta en una frase clave del texto: el arte es “la religión del sentimiento” (67). No todos están convencidos de esta opinión: Ballesteros “el intruso” (17), incrédulo al principio, deja de ser el investigador racional y opta al final por la “comprensión” en vez del “entendimiento” (321) del arte. El Judas entre los apóstoles es el falsificador Fabio Valenzin, pero al desacralizar el cuadro comete un sacrilegio y será castigado. Por eso lo mata Chiara en su función de ángel del Juicio Universal.

Dejando de lado el campo semántico de la terminología cristiana y volviendo al término del ‘fetiche’ nos estamos acercando al campo mitológico del discurso narrativo. Según la definición de la Real Academia Española, el fetiche es “Ídolo u objeto de culto al que se atribuye poderes sobrenaturales [...]”.⁹ El fetichismo por consecuencia es el “culto de los fetiches”, o en el sentido figurativo “Ídolatría, veneración excesiva”. En el contexto de la psicología se entiende bajo fetichismo una “desviación sexual que consiste en fijar alguna parte del cuerpo humano o alguna prenda relacionada con él como objeto de la excitación y el deseo”.¹⁰ Salta a la vista que en

⁷ Véase igualmente Dällenbach, Lucien: *Le récit spéculaire. Essai sur la mise en abîme*. Paris: Seuil, 1977.

⁸ Primera edición en Wilfrid Laurier University Press, Waterloo, Ontario, Canada 1980.

⁹ Véase: Diccionario de la Real Academia Española 1992, vol. I, p.961.

¹⁰ *Ibid.*

los pasajes citados de la novela el cuadro aparece calificado de “ejercicio de reverencia admirativa” (236), “objeto de disfrute estético” (186), “escenario donde se explicaban sus quimeras y anhelos y frustraciones” (186). Al mismo tiempo para los aficionados del cuadro *La Tempesta* es el sujeto de sus sueños. Todo esto lo convierte en un simulacro de un ‘fetiche’. La polivalencia del término con sus facetas religiosas, estéticas y eróticas subraya a la vez el carácter predominante del cuadro que entra en la condición humana de los personajes novelescos y, en el nivel metaficcional, conduce a la estilización y a la sublimación, a las propias categorías artísticas.

Polivalencia y una calidad polifacética condicionan igualmente el carácter abierto de la recepción mitológica, como ya ha señalado Ulrich Prill:

Wird ein Mythos –in welcher Form auch immer– rezipiert, so erfährt dadurch ein Text (oder ein Kunstwerk im allgemeinen) nicht unbedingt, wie man annehmen könnte, eine Überhöhung oder Verklärung, sondern gewinnt vor allem an Polyvalenz.¹¹

A continuación nos dedicaremos a la lectura mitológica de *La Tempesta* elaborada por el protagonista de la novela. Alejandro Ballesteros, tras la disección y recomposición del cuadro, presenta su primer gran esfuerzo de investigación académica que consiste en una lectura mitológica de *La Tempestad*. Sus antecesores habían descubierto la historia de “Moisés rescatado de las aguas” (13), “Paris alimentado por una osa bajo especie humana” (13), el “descanso de San José y la Virgen, en su huida a Egipto” (13) y un sinfín de interpretaciones más de las que ninguna está considerada la más convincente. Al buscar la correspondencia entre las figuras de la mitología griega y los respectivos personajes y sus atributos simbólicos del cuadro surge la siguiente interpretación:

Zeus procuró por todos los medios acostarse con su hija Afrodita, pero sus requiebros y hechizos no surtieron el efecto deseado; Afrodita no cedía al cortejo paterno, y entonces Zeus, para humillarla, hizo que se enamorara de un mortal. [...] Zeus eligió como instrumento de su castigo al bello Anquises, rey de los dárdanos, que también fue joven e inexperto [...]. (167)

Todo el capítulo 7 de la novela cuenta la vanidosa disputa entre el director de la Academia que defiende la imposibilidad y el sinsentido de cualquier interpretación del cuadro (“Sigo pensando que *La tempesta* no responde a ningún tema concreto, sino a una intuición del sentimiento [...], 170) y la lectura mitológica de *La Tempesta* por parte de Ballesteros que en este contexto es el mitógrafo. Entre Ballesteros y Gabetti está Chiara que resume la síntesis iconográfica del cuadro:

La mujer desnuda, entonces, sería Afrodita, amamantando a Eneas; en su actitud hay cierta indiferencia hacia el hombre que la observa, a

¹¹ Prill (1999:23): “En la recepción de un mito – sea de la forma que sea – el texto (o la obra de arte en general) no se transforma necesariamente en algo sublimado o elevado como se podría pensar. En primer lugar el texto gana en polivalencia.”

quien ni siquiera le devuelve la mirada: muy bien podría ser ese gesto de “tímida aversión” al que tú aludes. [...] El peregrino que la contempla con tristeza está claro que se corresponde con Anquises; el báculo o bordón sería el símbolo de su condena. Desde el cielo, Zeus descarga su ira. (169)

El núcleo del mito referido es un intertexto no marcado concreto: se trata de *Los himnos homéricos*, en particular del himno V, dedicado “A Afrodita”. En contraposición a la minuciosa interpretación de Ballesteros que incluye todos los detalles del cuadro en su lectura mitológica —“Las columnas rotas representan el amor arruinado entre Afrodita y Anquises. [...] También podrían ser un augurio de la destrucción de Troya.” (170)— está la convicción de Gabetti de que la

fascinación [del cuadro] deriva de su desafío a la lógica, del extraño aislamiento de las figuras, de la tormenta que se larva y no llega a desencadenarse. (170)

Aunque los mitemas de la historia entre Afrodita y Anquises —sirviéndonos de la terminología de Claude Lévi-Strauss— están presentes en el cuadro y se muestran de modo coherente, Ballesteros siente cierto afán frente al concepto estético del director Gabetti:

Aunque la victoria me pertenecía, reconocí para mis adentros que el misterio es siempre superior a su resolución: el misterio nos aproxima a lo sobrenatural; su resolución, a lo puramente mecanicista. (171)

En sus sueños perdura su lectura homérica del cuadro, pero en otro contexto. Como es bien sabido, una de las características de los mitemas es su flexibilidad en la combinación, su disposición a colocarse fragmentariamente en textos literarios. Es decir el mito y sus mitemas invitan a la *ars combinatoria* (Prill).¹² El discurso onírico tal como se manifiesta en *La tempestad*, dispone de los mitemas del himno V de Homero situándolos en el contexto de la experiencia vital del yo narrador. Alejandro Ballesteros se ve reflejado en el cuadro de *La Tempesta* y se identifica con el personaje masculino. En el primer nivel descriptivo del cuadro, el hombre es un peregrino (“un hombre ataviado según la moda de la época y con bordón de peregrino”, 12), según la interpretación de Ballesteros representa a Anquises. En la primera secuencia onírica del texto, al yo-narrador se le aparece “el escenario de *La tempestad*. [...] Yo era el peregrino. [...] y la mujer [...] era Chiara” (79s). Luego Ballesteros sueña de nuevo con el cuadro, esta vez en forma de una pesadilla: “Yo volvía a pasearme por el paisaje de *La tempestad*, del que habían desertado las figuras [...]” (282). En esta secuencia se muestra la típica estructura discontinua y alógica del discurso onírico que se vacía de toda referencialidad. Por último, el discurso onírico interviene en el diálogo de despedida entre Ballesteros y Chiara en el que la referencia a la interpretación mitológica de Ballesteros aparece de forma marcada:

¹² Véase Prill (1999:25)

La obedecí, aunque las rodillas me temblaban, como debieron de temblarle a Anquisés cuando el rayo de Zeus lo hirió y ya nunca más pudo mantenerse erguido sin ayuda de un báculo. (319)

En esta cita la ‘Configuratio personae’ disuelve por completo las diferencias entre los personajes novelescos, las personas representadas en el cuadro y las figuras mitológicas entradas en el cuadro a través de la interpretación. Alejandro Ballesteros es al mismo tiempo el profesor universitario, el peregrino y la figura mitológica. Paralelamente, Chiara es la restauradora de cuadros, el modelo de la figura femenina de *La Tempesta* y a la vez la encarnación de Afrodita, según la lectura mitológica. El papel de Afrodita en el intertexto homérico se superpone con el papel de la ‘femme fatale’ que ocupa Chiara dentro de la novela. El atributo común de ambas es su capacidad de seducción; dicho desde la perspectiva de la estética de la producción, su valencia erótica en el texto. El discurso mitológico abre la novela hacia la polivalencia y la recomposición de los mitemas de manera que el personaje principal femenino del texto, Chiara, tiene a la vez el papel de Afrodita y el del ángel del Juicio Universal. Junto con la superposición palimpséstica de los papeles literarios se superponen a la vez los discursos novelescos: el discurso pictórico, erótico, decadentista, metaliterario y varios más que no hemos mencionado aquí. El discurso policíaco p. ej. tiene una importancia constitutiva en el texto, pero al mismo tiempo sirve simplemente de pretexto para mantener el suspense en una novela que en primer lugar pretende establecer un ambiente artístico predominante y una ocupación por la estética y su puesta en escena. A la base de la continua interpretación pictórica y la disputa intelectual se genera el discurso metaficcional de *La tempesta* bajo el que todos los discursos analizados se dejan subsumir. La novela de Juan Manuel de Prada es por el tema del arte, por la polivalencia de las interpretaciones artísticas, por su estructura de ‘mise en abîme’, por su actitud autocrítica y autorreflexiva una novela intermedial y metaficcional por excelencia.

Desde la perspectiva de la estética de la recepción el propio texto provoca la puesta en duda de las sofisticadas y rebuscadas explicaciones interpretativas y los esfuerzos intelectuales de la crítica o la teoría literaria. El narcisismo literario resulta a la vez una actitud productiva y receptiva que tiene un objetivo común: el disfrute estético o para decirlo con las palabras de Roland Barthes: “la jouissance narrative”.¹³ Como dice Jacques Lacan: “[...] lire ne nous oblige pas du tout à comprendre. Il faut lire d’abord”.¹⁴ Gocemos entonces de la literatura. Para analizarla nos queda tiempo.

¹³ Véase Barthes, Roland: *Le plaisir du texte*. Ed. du Seuil, 1973.

¹⁴ Véase Lacan, Jacques: *Le Séminaire. Livre XX*. Paris: Ed. du Seuil, 1975:61.

AFRODITA V BENETKAH ALI MEJE INTERPRETACIJE:
ROMAN *NEVIHTA (LA TEMPESTAD)* JUANA MANUELA DE PRADE

Roman Juana Manuela de Prade je tematsko povezan z Benetkami in znano Giorgionejevo sliko *La Tempesta*. Zaradi polivalentnosti umetniških interpretacij, strukture 'mise en abîme', kritičnega stališča do literarne interpretacije in razmišljanja o romanu kot kreativnem postopku je *Nevihta* prvovrstno metafikcijsko delo. Sofisticirane interpretacije in intelektualni napor literarne kritike in teorije vzbujajo precej dvomov s stališča estetike recepcije. Jacques Lacan pravi: "[...] lire ne nous oblige pas du tout à comprendre. Il faut lire d'abord." Torej je treba literaturo predvsem brati in se je veseliti, za analizo je vedno dovolj časa.

FEDERICO GARCÍA LORCA:
AMOR DE DON PERLIMPLÍN CON BELISA EN SU JARDÍN -
LA AUTOPUESTA EN ESCENA DEL AMOR Y DE LA MUERTE

¡Bésememe con besos de su boca!
Cantar de los Cantares 1,2

Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín no se incluye entre las obras mayores de Federico García Lorca, tópico de la crítica convencional lorquiana que no deja de repetirse en los manuales de historia de la literatura española. Pero las últimas investigaciones dedicadas a esta obra han intentado romper con esta tradición al estimarla como una “pequeña obra maestra” y al considerarla además “una pieza clave en el teatro de Lorca”,¹ en palabras de Margarita Ucelay, editora de la obra en la editorial Cátedra.

Aquí no queremos entrar en la discusión sobre el lugar que corresponde al *Amor de don Perlimplín* en la producción de Lorca, ni nos interesa la historia de su recepción en la crítica universitaria. Tampoco está en el centro de nuestro interés el problema del género literario. Recordemos solamente que el mismo autor subtítulo su pieza *Aleluya erótica en cuatro cuadros* y la asoció por su musicalidad a una suerte de “operita de cámara”²; la crítica por lo común suele hablar de ‘farsa’ o de ‘farsa tragi-cómica’.³ Renunciamos igualmente a una lectura de tipo ideológico o psicológico aunque la configuración de los personajes y el desarrollo de la acción puedan invitar a efectuar un análisis de este tipo. Recordemos en este contexto que la historia triangular puesta en marcha por la configuración de los personajes —un “viejo verde, monigote sin fuerzas” (p. 287)⁴ y una joven con un “cuerpo grandioso” (p. 286)— constituye un obvio esquema literario clásico que no tiene nada que ver con problemas de tipo ideológico. El esquema mencionado remite, como es bien sabido, a novelas en la tradición de Boccaccio y a un sinfín de comedias y zarzuelas, esquema por el que optó Lorca como punto de partida para su pieza.

Sin querer desestimar las lecturas mencionadas preferimos centrarnos en la estructura inherente al texto. Lo que queremos señalar aquí es la tematización de la ficcionalidad de la pieza, tematización que se realiza por medio de tópicos y procedimientos técnicos propios de la literatura. En otras palabras: lo que queremos esbozar es una lectura intertextual y metaficcional de la pieza. En este contexto partimos de una definición de la metaficcionalidad, propuesta por Ana M. Dotras. Dotras se refiere a la novela metaficcional, pero nos

¹ Ucelay en García Lorca (1986a: 183).

² García Lorca (1986b:908). Se trata de una entrevista del 5 de abril de 1933.

³ Véase Ucelay en García Lorca (1986a: 11-26).

⁴ Las páginas citadas se refieren a la edición de Margarita Ucelay (1986a).

parece que los rasgos propios de la novela de metaficción se encuentran también en el teatro metaficcional:

La novela de metaficción es aquella que se vuelve hacia sí misma y, a través de diversos recursos y estrategias, llama la atención sobre su condición de obra de ficción y pone al descubierto las estrategias de la literatura en el proceso de creación. En esa autodenuncia de su propia ficcionalidad, al destruir el efecto de ilusión de realidad, se plantean cuestiones en torno a la naturaleza del arte y las relaciones entre el arte y la vida, la ficción y la realidad.⁵

Analicemos las primeras escenas del *Amor de don Perlimplín* y algunas secuencias clave y además las canciones repartidas en la pieza, para que se evidencie la estructura asimétrica y la función generadora propia de esas escenas, secuencias y canciones. Los dos puntos mencionados, es decir la estructura asimétrica y la técnica de la *mise en abîme* en forma de las canciones integradas en la pieza son dos características típicas de la literatura metaficcional, señaladas entre otros por Linda Hutcheon en su estudio *Narcissistic Narrative. The Metafictional Paradox*. Según Hutcheon, los textos llamados ‘narcisistas’ y ‘metafccionales’ son

self-referring or autorepresentational: it [Narcissistic Narrative] provides, within itself, a commentary on its own status as fiction and as language, and also on its own processes of production and reception.⁶

En el primer cuadro se presentan las conversaciones preparatorias de la boda entre Perlimplín y Belisa. Al proponerle la criada a don Perlimplín que se case, él rechaza la propuesta: “Cuando yo era niño una mujer estranguló a su esposo. [...] Yo con mis libros tengo bastante” (p. 254). A primera vista, esta réplica parece ser nada más que cómica y remitir al personaje del solterón tradicional de la comedia que prefiere vivir encerrado en su casa por su miedo a la mujer y al matrimonio. Pero las secuencias citadas tienen un significado que nos conduce más allá de la situación dramática en la que aparecen. Tienen un valor metaficcional y señalan —en forma de *mise en abîme*— el desarrollo de la acción y su desenlace, acción y desenlace determinados por el exceso de lecturas del protagonista. Vista así, a la réplica de don Perlimplín “Yo con mis libros tengo bastante” le corresponde una función clave en una lectura metaficcional de la pieza. Gracias a sus lecturas el protagonista es consciente de la situación en la que se encuentra y de las consecuencias que le esperan al aceptar la propuesta de la criada. En vez del matrimonio feliz que le sugieren la criada y la madre de Belisa, él va a convertirse en el viejo cornudo de la comedia que acaba como personaje ridículo o en el personaje trágico que pierde la vida por violencia ajena. Los esquemas literarios relacionados con la configuración ‘hombre viejo, mujer joven’ y los procedimientos propios de la historia triangular le conducirán necesariamente a este fin. Consciente de estos dos posibles desenlaces que le están esperando, opta por la solución no ridícula. Recordemos el final de la pieza: el mismo Perlimplín acaba con su vida de marido y de amante.

⁵ Dotras (1994:27s.).

⁶ Hutcheon (1984:xii).

Con el *Amor de don Perlimplín*, García Lorca no ha escrito la comedia del amor y la muerte de un viejo, víctima de una mujer y sus pasiones. Al contrario, ha escrito una obra de teatro —y ésta es nuestra hipótesis— en la que el protagonista pone en escena su propia historia, siguiendo esquemas literarios preexistentes y autodeterminándose en sus acciones por procedimientos propios de la literatura. Lo que en la novela metaficcional se manifiesta por excelencia en el yo narrador, autoconsciente de su papel creador, aparece igualmente y conforme al género dramático en el *Amor de don Perlimplín*: la autoconsciencia del protagonista condiciona la continua reflexión sobre el proceso de creación de la propia obra literaria. Dicho de otra manera: don Perlimplín no es víctima de una mujer ninfómana, ni de sus propias pasiones. Al contrario, es a la vez autor, director de la puesta en escena y actor principal de su propia obra, interpretando a la vez los papeles del marido y del cornudo, del amante apasionado y de la víctima del amor y además, y así termina su carrera, el papel del mártir del amor, santo que muere por el amor. Cuando muere —es el momento de la apo-teosis del protagonista— “suenan campanas” (p. 289), igual que lo exigen las leyendas en el acto de la canonización de un santo. Como autor y director de escena crea un mundo de imaginación —“el triunfo de mi imaginación” (p. 285) dice textualmente—, un mundo en el que crea y dirige sus propios deseos y a la vez las fantasías eróticas de Belisa, inventando para ella el oscuro objeto del deseo e introduciéndola en los ritos y códigos del amor-pasión que, según los esquemas del triángulo erótico, es incompatible con el matrimonio.⁷ El personaje de Belisa, una vez introducida en el mundo de las pasiones, consecuentemente va negándose a salir de ese mundo y sigue necesariamente fijándose en el amante imaginario: “¿dónde está el joven de la capa roja?... Dios mío. ¿Dónde está?” (p. 289) —actitud que corresponde sin remedio a su construcción de mujer apasionada.

La pieza termina con un final abierto. Los papeles del marido, del amante y del director de escena se superponen y se mezclan de tal manera que no se define cuál de los papeles respectivos es el predominante. En el nivel literal, el triunfo de la imaginación —motivo recurrente de la pieza— es el triunfo del marido convertido en amante por el poder de su propia fantasía. En el nivel metaficcional es el triunfo del director de escena y de su imaginación que llega a hacerse independiente de los esquemas literarios tradicionales. Éstos hubieran exigido el triunfo del amante junto a la ridiculización del marido cornudo o la muerte del uno o la del otro y no, como en la obra de Lorca, la canonización del amante-marido y su muerte.

Centrémonos un momento en el personaje de Belisa. ¿Cómo es Belisa o, mejor dicho, cómo debe ser Belisa para que cumpla las expectativas del protagonista-director? En la imaginaria generada por la lectura, lo que se denomina eterno femenino suele encarnarse en dos tipos básicos de mujer: la mujer santa, la *donna angelicata*, prefigurada en la Virgen, y la mujer seductora diabólica, “instrumento del espíritu del mal”⁸ —dicho con palabras de don Juan Valera—, seductora prefigurada en la diosa Venus. Resulta obvio que el protagonista-

⁷ A propósito de los códigos del amor véase el estudio fundamental de Niklas Luhmann (1982).

⁸ Valera (1992:200).

director en su autopuesta en escena ha optado por el segundo tipo de mujer: la diosa del amor. “Amor, amor” (p. 255) canta Belisa ya antes de aparecer en el escenario y sigue cantando:

Entre mis muslos cerrados
nada como un pez el sol.
Agua tibia entre los juncos, amor.
¡Gallo, que se va la noche!
¡Que no se vaya, no!“ (p. 255)

Belisa-Venus es un obvio constructo amimético procedente de la imaginación literaria, construida no sólo con el atributo básico de Venus, el amor, sino a la vez con mitemas pertenecientes de manera general al mito de Venus. Aparece el motivo del agua —“Agua tibia entre los juncos, amor (p. 255)—, símbolo erótico por excelencia y relacionado a la vez con el mitema del nacimiento de Afrodita Anadyomene y con el de las sirenas homéricas. Totalmente conforme a esta superposición de mitos y mitemas, Belisa-Venus es la sirena-seductora que con su canto va a llevar a la muerte al que la escucha. El protagonista don Perlimplín, al oír el canto, comienza a perderse irremediamente, es decir decide deliberadamente perderse. En el nivel de la estética de la producción o, mejor dicho, en el proceso de la puesta en escena, la presentación de una Belisa “resplandeciente de hermosura” y “medio desnuda” (p. 255) equivale a la introducción de una musa a la que, a lo largo de la acción, don Perlimplín se somete conscientemente.

La deliberada puesta en escena, como acabamos de mencionar, abarca también los lugares y el decorado del escenario. El jardín, “jardín de cipreses y naranjos” (p. 280), donde se desarrolla el último cuadro, no es el huerto andaluz y granadino, interpretación predilecta de la crítica positivista. Siempre según los esquemas literarios no cabe duda de que este jardín es el *Jardín de las delicias* de El Bosco y a la vez el jardín del *Cantar de los Cantares*, donde la esposa está esperando al esposo: “Tu plantel es un vergel de granados,/de frutales los más exquisitos,/de cipreses y de nardos” (*Cantar de los Cantares* 4,13). El discurso amoroso utilizado en esta escena invita a entender el texto como réplica y transformación del tradicional discurso erótico-místico. Basta citar unos versos de Belisa para que se evidencie esta observación:

Belisa lava su cuerpo
con agua salobre y nardos.
[...]
La noche de anís y plata
relumbra por los tejados. (p. 283)

Perlimplín, víctima de su exceso de lecturas, construye al personaje de Belisa, remitiéndose obviamente no sólo al cliché de la Venus seductora, sino también al de la esposa del *Cantar de los Cantares*. Al superponerse ambas cualidades prestadas a la mujer de su imaginación, la esposa se convierte en la Venus seductora y consecuentemente el jardín del *Cantar de los Cantares* en el *Jardín de las delicias*. El motivo del jardín de las delicias no hay que entenderlo sólo como lugar donde Belisa está esperando al amante, el jardín de las delicias es igualmente y en primer lugar una construcción intermedial, es decir un jardín construido

sobre referencias latentes y al mismo tiempo obvias al *Jardín de las delicias* de El Bosco. No es pura casualidad que aparezcan en las canciones de Belisa los motivos del agua y del pez: ambos constituyen referencias no marcadas al famoso cuadro de El Bosco, donde tanto el agua como el pez pertenecen al arsenal de las delicias, a los amorosos deleites. Recordemos algunos pasajes ya mencionados de las canciones de Belisa: “Entre mis muslos cerrados/nada como un pez el sol./Agua tibia entre los juncos,/amor” (p. 255) y “Belisa lava su cuerpo/con agua salobre y nardos” (p. 283).

En el nivel metaficcional del texto a las tres canciones les corresponde la función de *mise en abîme*. Entendemos el término de la mise en abîme en el sentido de Lucien Dällenbach que la define brevemente como “toute enclave entretenant une relation de similitude avec l’oeuvre qui la contient”⁹, más concretamente y para subrayar su función especular como “tout miroir interne réfléchissant l’ensemble du récit par réduplication simple, répétée ou spacieuse”¹⁰. En el contexto metaficcional, el procedimiento de la *mise en abîme* tiene una función adicional: organiza y estructura el texto y llama la atención sobre su concepción amimética y artificial, la “un-lifelike nature of the plot”¹¹ en palabras de Linda Hutcheon.

En otras palabras: las canciones del *Amor de don Perlimplín* anticipan de forma concentrada el enlace y el desenlace de la acción dramática y al mismo tiempo la presentación de los personajes, rasgo de la obra que naturalmente ha llamado la atención de la crítica. Margarita Ucelay escribe en este contexto: “Esos tres poemas equidistantes sostienen como construcción arquitectónica el peso de la obra”.¹² La primera canción, citada más arriba, constituye la autopresentación de Belisa. La segunda canción, epílogo del segundo cuadro y canto de Perlimplín, trata de la unión intrínseca del amor y de la muerte, y la última canción, otra vez una canción de Belisa, es el canto de la noche del amor y de la muerte. Centrémonos en la canción de Perlimplín y citemos algunos versos clave:

Amor, amor
que estoy herido.
Herido de amor huido,
herido,
muerto de amor.
Decid a todos que ha sido
el ruiñeñor.
Bisturi de cuatro filos
garganta rota y olvido. [...] (p. 272)

Resulta obvio que los versos citados anticipan la acción de los actos siguientes: un don Perlimplín, víctima de amor, en búsqueda de la muerte provocada por el amor. No resulta menos obvio que estos versos están contruidos sobre referencias a tópicos del discurso amoroso tradicional. Aparecen las isotopías de las armas: “estoy herido”, “bisturi de cuatro filos”

⁹ Dällenbach (1977:18).

¹⁰ *ibid.*, 52.

¹¹ Hutcheon (1984:54).

¹² Ucelay en García Lorca (1986a:212).

y aparece a la vez el motivo del ruiseñor, símbolo tradicional del amor y de la muerte. Inútil recordar aquí el famoso diálogo entre Romeo y Julieta, donde aparece textualmente el motivo en su doble función. Inútil recordar también que las isotopías de las armas constituyen a la vez los motivos básicos del discurso erótico-mundano y del discurso místico-religioso. Escribe Ovidio en los *Amores* (I, 9,1): “Militat omnis amans, et habet sua castra cupido” y San Juan de la Cruz en el *Cántico espiritual*: “Como el ciervo huyste/aviéndome herido,/salí tras tí clamando y eras ydo”¹³. No falta tampoco la referencia latente al tema de la unión intrínseca de Eros y Thanatos, referencia a la ilustre idea tan divulgada en las épocas romántica y decadentista, tan propagada por la música de Richard Wagner.

Todos los materiales que constituyen las primeras dos canciones son retomados en la última canción de Belisa. Aquí llegan a la vez a su clímax sin perder su función de anticipar la acción: el agua, la noche, el amor, la muerte, las armas:

Por las orillas del río
se está la noche mojando.
[...]
Y en los pechos de Belisa
se mueren de amor los ramos.
[...] (p. 283)

Los ramos de la canción van convirtiéndose en el „ramo ardiente de piedras preciosas“ (p. 287) que va a llevar la muerte a don Perlimplín. En esta secuencia se revela una vez más la reduplicación interior del texto, es decir la *mise en abîme* en la que la canción anticipa la acción dramática, concretamente el desenlace de la obra.

Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín no es, como podría parecer a primera vista, una simple farsa, una de las tantas farsas en torno al tema del marido cornudo, es en primer lugar una obra metaficcional. El texto lorquiano tematiza su propio proceso de creación, proceso que sigue esquemas literarios, subvirtiéndolos en el caso concreto del motivo del cornudo. Visto desde la perspectiva metaficcional el protagonista de la obra, don Perlimplín, es más que el personaje principal que da el título al texto. Es a la vez el que pone en escena el juego, el que dirige a los demás figuras y el jugador del rol, capaz de presentarse en distintos papeles. En su función de marido y de amante domina los discursos amorosos respectivos y provoca y dirige a la vez el discurso amoroso del personaje femenino Belisa.

En el contexto de este proceso de creación a las tres canciones en la obra les corresponde una función particular: concentran y anticipan en forma de *mise en abîme* la acción y al mismo tiempo señalan de modo muy concentrado la organización del texto. A don Perlimplín como director del desarrollo textual y como dominador de los posibles fragmentos del discurso amoroso o, mejor dicho, como personaje metaficcional por excelencia, le pertenece el triunfo final que no puede ser expresado en la obra sino por él mismo. Con sus palabras nos parece adecuado terminar:

¹³ San Juan de la Cruz (1984:249).

Ese es mi triunfo.
¿Qué triunfo?
El triunfo de la imaginación. (p. 285)

Referencias bibliográficas

- DÄLLENBACH 1977 - Dällenbach, L.: *Le récit spéculaire. Essai sur la mise en abîme*. Paris: Seuil.
- DOTRAS 1994 - Dotras, A. M.: *La novela española de metaficción*. Madrid: Júcar.
- GARCÍA LORCA 1986a - García Lorca, F.: *Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín*. Edición de Margarita Ucelay. Madrid: Cátedra.
- GARCÍA LORCA 1986b - García Lorca, F.: *Obras completas*. Madrid: Aguilar.
- HUTCHEON 1984 - Hutcheon, L.: *Narcissistic Narrative. The Metafictional Paradox*. New York: Methuen.
- LUHMANN 1982 - Luhmann, N.: *Liebe als Passion. Zur Codierung von Intimität (El amor como pasión. A propósito de la codificación de la intimidad)*. Frankfurt/Main: Suhrkamp.
- SAN JUAN DE LA CRUZ 1984 - San Juan de la Cruz: *Poesía*. Ed. de Domingo Ynduráin. Madrid: Cátedra.
- VALERA 1992 - Valera, J.: *Pepita Jiménez*. Ed. de Leonardo Romero. Madrid: Cátedra

FEDERICO GARCÍA LORCA: LJUBEZEN DON PERLIMPLINA IN BELISE V NJENEM VRTU
(AMOR DE DON PERLIMPLÍN CON BELISA EN SU JARDÍN) -
UPRIZORITEV LASTNE LJUBEZNI IN SMRTI

Drama *Ljubezen don Perlimplina in Belise v njenem vrtu* (*Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín*), objavljena v Buenos Airesu po pesnikovi smrti leta 1938, ni farsa o prevaranem možu, kot bi se lahko zdelo na prvi pogled. Gre predvsem za metafizijsko delo. Lorcovo besedilo obravnava svoj lastni ustvarjalni postopek; tako pride v določenih literarnih shemah do zamenjave. Glavni junak don Perlimplin je istočasno režiser predstave, tisti, ki usmerja druge igralce, in sposoben igralec, ki se lahko vživi v različne vloge. Kot mož in ljubimec povsem obvladuje ljubezenski diskurz ženskega lika Belise. *Ljubezen don Perlimplina in Belise v njenem vrtu* je predvsem zmagoslavje imaginacije.

EL RECURSO DEL MÉTODO DE ALEJO CARPENTIER. CRÓNICA DE UNA REBELIÓN ANUNCIADA

Alejo Carpentier: cronista de una particular historia

Tenemos a un hombre cuyo oficio no sólo es serlo: es novelista. Tenemos a un novelista que no es como cualquier novelista: es un cronista. Tenemos a un cronista que no escribe cualquier crónica. Su crónica es la crónica de América Latina. Su nacionalidad, cubana; su nombre, Alejo Carpentier.

Claro que este gran cronista no hace mero testimonio de la realidad latinoamericana del siglo XX, siglo reflejo de realidades anteriores, que conviven o se superponen, se prolongan o se renuevan en esa, esta actualidad que pronto dejará de serlo para hacerse un nuevo presente, pero conocido, familiar; familiar pero diferente, al menos para quien, como Alejo Carpentier, se empeña en esto último. No es mero testimonio, no; no es transmisión de ideas, sentimientos, interpretaciones de un hecho, de muchos hechos, de infinitud de hechos sobre los que dirige su mirada la Historia, que es la historia de los hombres todos, que es la historia hecha por este hombre, y por el otro, y por el de más allá, y por el de aquél, y por el de aquella y, cada uno, con su particular mirada, haciendo, bien las veces de espejo deforme y cóncavo, bien las veces de espejo llano y uniforme. No se puede decir que haya interpretación alguna en el hacer de este novelista, no. Y no, por lo dicho anteriormente, porque se trata de una crónica que, como película o foto, Alejo Carpentier ofrece al mundo. Película o foto que no tiene director que la dirija o fotógrafo que la revele haciéndolas pasar por el simple artificio de la creación que quiere serlo o sólo quiere ser eso. Por supuesto, su ofrecimiento está hecho de la materia novelada y, a ésta, sólo puede darle forma un profesional de la imagen, de la idea y de la palabra, en el más amplio sentido de lo que cada uno de estos tres ingredientes implica; pero la pluma, el bolígrafo o el lápiz no los sostiene sólo el escritor que es Carpentier; quien realmente los sostiene es la Historia misma. Es la Historia y sólo la Historia la que aprieta sus dedos soltando esa tinta negra, gris o azul con que la realidad se dibuja a sí misma. Y es realidad de una verdaderamente maravillosa porción de la tierra en la que, como testigo activo y *escritor de acción*, participó el novelista cubano en este ya casi pasado siglo XX. Y esto es así porque antes que escritor se consideraba *ciudadano*, cuyo destino mejor, tomando las palabras de Montaigne, es “el de desempeñar cabalmente su oficio de Hombre”¹. Tal oficio, nos dice, trató de ponerlo en práctica dentro de una revolución (la cubana) y, como sin pueblo no hay ésta, no pudo, no quiso trabajar en soledad y, por tanto, y ante los acontecimientos que su presente (no muy diferente del de hoy) estaba soportando, afirmaba rotundamente “el comienzo de los tiempos de la solidaridad”². Esta es la idea que se mantiene como motor creador de sus ensayos, cuentos y novelas. Idea constante, siempre presente en su memoria, centro inviolable al que se dirigen sus pensamientos, espa-

cio hecho de la pasta de esa historia que hace suya en tanto que es real y, por serlo, lo es también de todos, hasta de los de aquellos que no quieren comprender ni intervenir.

América despierta sobresaltada

Renacimiento latinoamericano

El motivo que genera esta exposición es el de intentar participar en el análisis y comprensión de una de las novelas del escritor cubano que, por lo demás, no es sino un viaje más por el ancho y clarificador mundo de su pensamiento; un viaje que el lector hace por la historia —ni mucho menos lejana— de Latinoamérica y cuyo punto de partida se sitúa en los momentos previos a la Primera Guerra Mundial, es decir, poco antes de 1914, y que continúa hasta los comienzos del gobierno de Mussolini en Italia, hacia 1924. La novela se titula *El recurso del método*. Pero antes de continuar, cabría hacerse la pregunta de por qué Alejo Carpentier nos ubica su narración, en un primer momento, en esta primera Gran Guerra. Vale la pena detenerse en lo que él mismo nos dice al respecto:

hasta la guerra de 1914-1918 los acontecimientos de la política y la historia de Europa tienen muy poca, por no decir ninguna, repercusión en nuestros países de América Latina. La guerra del 70, franco-prusiana con la constitución de Alemania en Imperio, con la comuna y todos los acontecimientos que la siguieron, no tuvo repercusión en América (...). La historia del siglo XIX tiene muy poca influencia en nosotros. Sin embargo, la guerra del 14-18 (y por eso me dicen algunos: “¿Por qué tú haces intervenir la guerra del 14-18 en tu novela *El recurso del método* y no la última que fue muchísimo más cruenta?”. Pero es que la última la esperábamos, la última sabíamos que iba a llegar tarde o temprano), no solamente nos tomó desprevenidos después de cincuenta años en que no había habido una guerra en Europa, sino que tuvo una influencia decisiva sobre nuestra economía, provocando fortunas, encumbramientos, ruinas de toda índole (...). Y desde la guerra del 14-18 nos hemos dado cuenta de que ya no podemos quedarnos al margen de la historia universal, porque aunque queramos ignorar lo que ocurre lejos de nuestras costas, del otro lado del océano, nada de lo que ocurre en el mundo nos es ajeno y hemos de sufrir, para bien o para mal, las consecuencias de cuanto nos rodea³.

Se comprende, por sus palabras, que la repercusión mundial que originó esta guerra, alcanzó límites insospechados hasta el momento en América Latina, límites no sólo políticos o históricos, sino también económicos e ideológicos que hasta entonces apenas podían ser intuitivos por sólo unos pocos. Esta es la razón por la que Alejo Carpentier concede máxima importancia a este momento histórico que él presenció cuando era niño y que comprendió posteriormente (como comprendieron muchos de su generación) hasta dónde podían llegar las consecuencias pues, para él, como para muchos jóvenes con quienes se habría de unir física o ideológicamente andando el tiempo, “no fue sino el comienzo de una gran guerra que prosigue hasta nuestros días”⁴.

Pero volviendo a los resultados inmediatos que generó la guerra, hay que tener en cuenta otra de las afirmaciones que hizo el escritor y que tiene que ver con la década en la que la

acción de *El recurso del método* se sitúa, es decir, para él, el período de 1914-1924 es, a su juicio, “¡el más importante que en este siglo haya vivido en lo artístico, literario e ideológico América Latina!”⁵. Lo que con esto quiere expresar es que, dentro del terreno cultural, empiezan a verse diferentes rumbos que auguran una América nueva; una América que empieza a interesarse por lo que está pasando en Europa, por esa paz que no llegaba con el armisticio del 11 de noviembre de 1918, porque ya en octubre de 1917 estaba sucediendo otra suerte de acontecimientos importantes, como fueron los que se refieren a la Revolución Soviética, cuya significación resultó ser enorme en todo el mundo, a partir de la instauración de un sistema socialista que arrancaba de las bases teóricas del marxismo-leninismo.

Madurez ideológica de una generación

Muchos jóvenes latinoamericanos se estaban formando entonces dentro del modernismo, dentro del esteticismo, creando mundos ficticios y estériles, ajenos a lo que se estaba fraguando en Europa. Pero hacia 1923-1924 comienza la carrera cuesta arriba de una juventud que empieza a preocuparse por lo que estaba ocurriendo no sólo dentro del ámbito caribeño al que pertenece Carpentier, sino también fuera, al otro lado del océano. Surge así el llamado Grupo Minorista, del que fue miembro el escritor cubano, y en el que se compartían ideas afines entorno a lo que tanto intelectual como políticamente estaba sucediendo en el mundo. En este sentido cuenta Alejo:

Hablábamos mucho de Picasso, de Stravinsky, de los poetas nuevos. Pero también hablábamos mucho de la Revolución de Octubre y de “los diez días que conmovieron al mundo”. Pronto, numerosos miembros del grupo, se proclamaron comunistas, aunque sin entregarse a una militancia real, ignorantes, a veces, de los textos fundamentales. Pero había una verdad generalmente admitida: si una transformación de la vida artística e intelectual del mundo se había hecho necesaria, también se hacía necesaria una transformación de la sociedad⁶.

El compromiso político y cultural de este grupo concentra toda sus energías en la idea de *revolución*, nombrándose a sí mismo como *generación marxista*. En el aspecto cultural, pretenden establecer un vínculo efectivo entre revolución y literatura, haciendo de ésta un medio con que reivindicar la teoría y la práctica revolucionarias. Es de este vínculo de donde se desprende la concepción carpenteriana de la novela y del novelista latinoamericano contemporáneos y que se verá más adelante. En lo que se refiere a la cuestión política propiamente dicha, la acción del Grupo Minorista se revela como fuerza que milita “contra las dictaduras políticas unipersonales en el mundo, en América, en Cuba. Por la cordialidad y la unión latinoamericana”⁷, utilizando las propias palabras del escritor.

La inyección francesa

Antes de llegar a este punto, punto de partida para poder adentrarse en el estudio de la novela que nos ocupa, conviene hacer referencia a la situación en que Latinoamérica se encontraba con respecto a Europa y el interés por lo francés que se venía ejerciendo desde el pasado siglo. En una entrevista que se le hizo al novelista en París, en 1976, decía que la razón por la que los intelectuales latinoamericanos ponían sus ojos en lo que, dentro del orden

cultural, se venía gestando en Francia, —y que tenía que ver con las ideas que tras la Revolución francesa promovieron las luchas por la independencia en América Latina—, no fue por otra cosa que por la precariedad cultural que, en términos generales, presentaba España entonces (“es un hecho cierto que el siglo XIX español fue, intelectualmente hablando, uno de los siglos más pobres de la cultura europea”⁸). Alejo Carpentier explicaba también cómo ese interés por lo francés, por su literatura, por su pintura, por su música, por la gran producción artística que el país estaba ofreciendo, vino de la mano, en un primer momento, de lo que llama “una nueva clase, una nueva casta, una nueva raza”⁹, es decir, la de los criollos, cuyo término alcanza una significación crucial para él, pero que no es objeto de tratamiento por el momento. Esta nueva casta, dice, se emborracharía de cultura francesa hasta alcanzar el siglo XX, llegando a salpicar incluso a cierta clase de dictadores como Porfirio Díaz en México o Guzmán Blanco en Venezuela.

Y vamos, poco a poco, aproximándonos más a la burbuja espesa que envuelve el mundo del protagonista de *El recurso del método*, que no es otro que el de un tirano ilustrado, afrancesado.

El retablo político del titiritero del norte

Pero, ¿qué ocurre después? Ocurre que el lobo siempre duerme con las orejas en alto, los ojos abiertos y las uñas bien afiladas. Se puede parar uno a reflexionar sobre lo que dice el escritor, pues, con ello, no hacemos más que abrir la novela carpenteriana por el lado mismo de su corazón:

Es entonces cuando, con una campaña hábilmente orquestada, decididos a penetrar solapadamente en América Latina, no sólo a adquirir sus industrias, sus riquezas, sino también a convertirse en maestros de su cultura, Estados Unidos comienza a decirnos: “Pero, ¿por qué miran ustedes hacia Francia?. Europa está en decadencia, la vieja Europa está acabada, ya no queda nada que buscar por ese lado; nosotros somos los maestros de la técnica, somos nosotros los que vamos a ayudarlos”. Y a partir de ello Estados Unidos se impone en nuestra cultura, transformando nuestros hábitos, transformando nuestras costumbres, en cierto sentido, a través de la publicidad, de los periódicos, y de todo su aparato; y esto conduce, al fin y al cabo, a la dictadura de un Pinochet, de un Banzer en Bolivia, al mantenimiento durante más de veinte años de un Stroessner, en Paraguay, que son actualmente los protectores de los últimos jefes nazis, que son los protectores de los que han construido los hornos crematorios y que se han hecho cómplices del peor fascismo en Europa¹⁰.

Y es ahora precisamente cuando podemos atender a las razones que llevaron a Carpentier a escribir su novela, *El recurso del método*, publicada en 1974, y cuya acción, como ya se ha dicho, se desarrolla hacia 1913, cuando el fervor por lo francés, manifestado expresamente por las clases dominantes, no disminuyó ni mucho menos hasta el punto de desaparecer, pero empezó a ser sustituido por la atracción hipnotizadora de la cultura norteamericana. Los colmillos babeantes del imperialismo yanqui empezaban a asomarse sobre una América que no tardaría en mostrar su verdadero rostro.

El títere mayor

Carpentier, como ciudadano que no puede ignorar su realidad, realidad que es consecuencia de un pasado, de una historia de días, meses, años y siglos como eslabones fuertemente aferrados uno al otro, sin posibilidad de que uno sólo pueda extraviarse en el tiempo, es consciente del padecimiento que las gentes del continente americano han venido sufriendo tras finalizar las guerras de la independencia. La irrupción que en la escena del territorio hizo el dictador latinoamericano no vino más que a subyugar la voluntad de un pueblo que apenas comenzaba a respirar. Sólo la primera batalla parecía estar perdida y el siglo XX no había hecho más que empezar. Es por eso por lo que el cubano nos presenta desde las primeras páginas de su novela al dictador, a quien llama Primer Magistrado, despertándose de un ligero sueño, poco reparador: “pero si acabo de acostarme. Y ya suena el timbre”¹¹, gruñe contrariado. En efecto, la novela así se abre y, quizá, ya se nos esté sugiriendo, casi sin darnos cuenta, qué está pasando: este hombre no descansa, ¿las horas transcurren a tal velocidad que el sonido del despertador no puede más que sorprenderle?, ¿descansa pero no duerme?, ¿quién retorna a la vigilia y por qué?, ¿porque el timbre, el tiempo juega en su contra?, ¿quién o qué no le deja descansar?, ¿quién despierta a quién?. Pudieran ser vanas, aventuradas o inmotivadas preguntas, sí. Pero vayamos poco a poco.

El manifiesto firmado por el Grupo Minorista en 1927 contra el imperialismo y las dictaduras, llevó a Alejo Carpentier a la cárcel. Cuba, por entonces, se encontraba bajo el régimen de Gerardo Machado, tirano que se mantuvo en el poder desde 1925 hasta 1933 y al que llamaban, ni más ni menos, el “Mussolini tropical”. Siete fueron los meses que estuvo preso y, como él mismo recuerda, probablemente ahí fue donde “surgió la primera idea de la novela”¹².

Alejo Carpentier: espectador de la Historia

Son múltiples los elementos con los que juega el escritor en esta gran novela, los cuales se dejan ver tanto en los diálogos, como en las descripciones, como también en los enfoques adoptados. En *El recurso del método*, como en sus mayores narraciones, se advierten ciertas constantes que no vienen a ser sino la constatación de sus propias concepciones literarias y políticas, expresadas en conferencias, ensayos o entrevistas. Su idea de Latinoamérica y del papel que el novelista desempeña en este contexto no se pueden ignorar si queremos entender sus novelas, desde *El reino de este mundo* (1943), hasta la última, *El arpa y la sombra* (1979). En todas ellas, —sin olvidar la primera, *Ecue-Yamba-Ó* (1933) que, aunque forma parte de la corriente indigenista, no está ausente la inquietud política y social—, se mantiene siempre presente la preocupación por mostrar “la existencia del hombre americano”¹³. Preocupación a la que Alejo Carpentier no ha podido llegar sin antes descubrir las respuestas que la Historia le proporciona, sin antes vacunarse contra la ignorancia, la indiferencia o, acaso, el olvido.

El hombre, como cualquier hombre, es un ser hecho de historia y la historia del hombre americano es aquella que se enclava en unas circunstancias particulares que le llevaron a ser lo que es hoy, testigo consciente y víctima del hombre de poder, de la violencia y la fuerza, de la explotación, la opresión, el control omnimodo de las clases dirigentes, a su vez directoras

del pensamiento de otros hombres que, traicionando sus orígenes o sus principios, traicionaron también a su propio pueblo. Eso ha sido y sigue siendo América Latina; pero las conciencias libres, cuyo poder sólo se encuentra en el conocimiento y la causa del ser americano, en una suerte de inmunidad aprendida tras largo tiempo de sufrimiento, han venido a dar la vuelta a esa moneda y, con ello, a iniciar un proceso ascendente de resistencia contra toda forma posible de tiranía. El peso de la balanza ha cedido de un lado y ha cedido del otro; parece que ha estado cediendo más de uno, durante demasiados años. No obstante, ese otro platillo nunca se ha permitido tocar suelo, tocar fondo; existe una fuerza brutal que sólo acaba de comenzar a reducir a la fuerza tradicional y milenaria: se llama *revolución*.

El recurso del método: novela del dictador latinoamericano

La inquietud viene de muy atrás

En cierta reseña referida al texto, Rita Gnutzmann señala que se trata de una “novela en que se propone hacer un análisis del prototipo del dictador y de la dictadura hispanoamericana”¹⁴. Bien, pero, ¿de dónde arranca esta temática, que como afirma Víctor Bravo, “también es punto de partida válido para la indagación novelística sobre la soledad y el poder”¹⁵? En una entrevista realizada por Edgar Montiel en Lima, en 1975, el escritor explica que este interés por presentar al dictador hispanoamericano se produce por una *necesidad histórica*¹⁶, cuyos antecedentes temáticos se pueden encontrar en *Tirano Banderas* (1926), de Ramón del Valle-Inclán, *El Señor Presidente* (1948), de Miguel Ángel Asturias, o *Yo, El Supremo* (1974), de Augusto Roa Bastos. Se encontraría escrita posteriormente la novela de Gabriel García Márquez, *El otoño del patriarca*, de 1975. No obstante, Alejo Carpentier se remonta mucho más atrás para hablarnos del escritor iniciador de este motivo:

Yo diría que en la literatura que se refiere en América Latina al personaje del dictador el precursor fue Esteban Echevarría, el escritor argentino nacido en 1805, muerto en 1851... Esteban Echevarría dio la norma y marcó el punto de partida de una literatura en que se muestra al dictador latinoamericano tal y como es. Debo confesar que su relato *El matadero*, que admiro profundamente —porque el escritor juega allí de una manera maravillosa con la naturaleza, con el aspecto geográfico y étnico de una ciudad sometida a la dictadura de Rosas— me impresionó tanto, que en el capítulo de mi novela que pinta el asalto a Nueva Córdoba por las tropas del gobierno, el pequeño episodio que ocurre en el matadero de la ciudades un homenaje que rindo voluntariamente a quien considero como un clásico de este tipo de narrativa¹⁷.

Pero, ¿cómo es realmente el dictador latinoamericano del que nos habla Carpentier?. En *El recurso del método* se nos presenta la figura arquetípica de un tirano que representa a todos o a muchos de los que forzaron al pueblo a vivir bajo las consignas del terror y la violencia. Un tirano que se asienta en el poder y hace todo lo que esté en sus sucias manos para mantenerse en él. Una larga serie de corrupciones, traiciones, masacres, engaños, robos y represiones practicadas en un pequeño país sin nombre, que no lo tiene porque representa ni más ni menos que a todo el Continente.

Padrinos de vampiros

La realidad política y social de América Latina ha girado entorno a los recursos de poder desde el Descubrimiento. En la novela, Alejo Carpentier deja ver el resultado de ello: la dependencia, no sólo económica o comercial, sino también vital o estructural¹⁸ de las potencias capitalistas. El poder ejercido por el Primer Magistrado se sostiene en tanto que depende de ellas; es un poder sobre la cuerda floja:

Cable a Ariel, su hijo, embajador de Washington, disponiéndose la inmediata compra de armamentos, parque, material logístico y globos de observación como los que recientemente había adoptado el Ejército Francés (...), procediéndose, para ello, puesto que toda guerra es cara y el Tesoro Nacional andaba muy maltrecho, a la cesión, a la United Fruit Co., de la zona bananera del Pacífico - operación demorada desde hacía demasiado tiempo, por los peros, alegatos y objeciones, de catedráticos e intelectuales que no sabían sino hablar de pendejadas, denunciando las apetencias (...) del imperialismo yanqui¹⁹.

Incluso a pesar de la prosperidad económica propiciada por la guerra europea y “bendición de Dios”²⁰ para el Primer Magistrado (“el azúcar, el banano, el café, el balatá, alcanzaban cotizaciones nunca vistas, hinchando las cuentas bancarias, levantando fortunas, trayendo lujos y refinamientos”²¹), el desarrollo social, la introducción de la cultura, la transformación rápida de la ciudad y la asimilación de nuevas modas, no garantizan la desaparición de ciertas costumbres anacrónicas, necesarias, por lo demás, para el mantenimiento del “orden” y la “paz social” que, al fin y al cabo, podían peligrar a raíz de este caos mundial. Un ejemplo, quizá el más significativo, de los contrastes de esta realidad latinoamericana, es el subdesarrollo de un pueblo auspiciado por el desarrollo económico de las clases dominantes (o con posibilidad de serlo), que se perpetúan en el poder y se sustentan gracias a la existencia de los más débiles. A pesar de las transformaciones sociales y culturales, las viejas conciencias no cambian; la macabra bendición de la guerra persigue, en definitiva, el perpetuo amén del subdesarrollo.

José Alcántara Almánzar, en un estudio dedicado a la novela²², habla de este estado de cosas: ahí está la realidad del “mestizaje”:

Varias tetas había tenido la Loba de Rómulo y Remo (...) para cuanto cholo o zamba se colgara de ellas. Decir *Latinidad* era decir mestizaje, y todos éramos mestizos en *América Latina*²³,

“la discriminación”:

Sin darse cuenta de ello, las gentes vivían en Ninives insospechadas, en Westminsteres vertiginosos, en Trianonos volantes, con gárgolas y personajes de bronce, que llegarían a viejos sin haberse tratado con la gente de abajo, atareada ésta entre pórticos, arcadas, soportales, que cargaban con un enorme peso de construcciones inalcanzables para la vista²⁴,

“la ridícula persecución contra la literatura roja, entre comillas”,

A las tres, ocuparon las autoridades (...) distintas librerías que ofrecían al público, en ediciones económicas, libros tales como *La semana roja de Barcelona* (...), *El caballero*

de la Casa Roja, *El lirio rojo*, *La aurora roja* (Pío Baroja), *La virgen roja* (biografía de Louise Michel), *El rojo y el negro*, *La letra roja* de Nathaniel Hawthorne - exponentes todos, (...), de una *literatura roja*, de propaganda revolucionaria²⁵

“la hipertrofia de los ejércitos y el procedimiento paternalista en el reclutamiento de soldados, tan caro a la dictadura”:

El movimiento se había extendido a tres provincias del Norte, amenazando la banda del Pacífico. Pero las guarniciones y la oficialidad del Centro, seguían fieles al Gobierno... La moral de las tropas gubernamentales era buena, pero el armamento resultaba insuficiente... Se esperaban instrucciones. —“¡ Coño de madre! ¡Hijo de puta”— repetía el Primer Magistrado, como si a estas únicas palabras se hubiese limitado su vocabulario, al pensar en la felonía de quien había sacado de la mugre de un cuartel de segunda, amparándolo, enriqueciéndolo, enseñándole a usar un tenedor, a halar la cadena del retrete, haciéndolo gente, dándole galones y charretera, nombrándolo finalmente Ministro de Guerra²⁶.

La América de hoy nació en un campo de batalla

Tales hechos que se mencionan en la novela se corresponden con el tiempo de la acción en que ésta se sitúa. Ya se ha hablado de por qué Alejo Carpentier eligió el periodo que va desde poco antes de iniciarse la Primera Guerra Mundial hasta los comienzos del gobierno de Mussolini en Italia, en 1924. Cabe decir, no obstante, que sus novelas no solamente se asientan sobre una base histórica fidedigna, sino que los motivos representados no se encuentran demasiado lejos de la actualidad.

La realidad histórica de Latinoamérica, expuesta en *El recurso del método*, no ha cambiado demasiado andando el tiempo. El capitalismo, tal y como hoy lo conocemos, iniciado a finales del siglo XIX, es objeto de crítica constante por parte del escritor cubano. El imperialismo, el norteamericano en particular y, con él, la ocupación a la que se vieron sometidos los países del Sur, son criticados con clara contundencia “siempre por medio de alusiones de gran ironía o expresiones puestas en boca del Primer Magistrado y sus allegados”²⁷:

... Varios marines —polainas blancas, camisas resudadas, ojos de bastante ron— están apostados en todos los andenes. Me entero de que ya ocupan la planta eléctrica, los centros vitales, bares y burdeles de la ciudad, después de haberse meado, de paso, sobre el Monumento a los Héroes de la Independencia²⁸.

El poder europeo ha cedido paso al poder norteamericano y, a base de poder y de luchas contra él, se vino a formar la historia moderna de América Latina:

En el siglo XX los países de nuestra América, dotados de una fuerte conciencia nacional, lucharon y luchan contra el imperialismo, aliado de una gran burguesía criolla, por el logro de una independencia total, unida a un anhelo de progreso social. Y esta segunda parte del siglo XX se ha caracterizado y se caracterizará por la intensificación de esa lucha en todo ese ámbito del Caribe, lucha por una independencia total, independencia total ya lograda en Cuba²⁹.

Visto a grandes rasgos el panorama social, político y literario de una Latinoamérica, la única, producto de influencias, dependencias e intereses extranjeros, mas no por ello quedan-

do menguada su propia idiosincrasia, se puede decir, al fin, que *El recurso del método* no es sino el compendio y análisis que hace Alejo Carpentier del “sub-mundo” vivido en el territorio por la dictadura y sus consecuencias durante prácticamente todo el siglo XX, pues aun teniendo en cuenta que el reinado del Mandatario dura alrededor de catorce años, —no por otra cosa que por la alusión a determinados hechos históricos producidos entre 1913 y 1927—, el escritor parece tener bien presente la continuidad del viejo método al concluir su novela con un epílogo precedido de una fecha, 1972, y en el cual nos muestra la imagen del Cementerio de Montparnasse, en París, donde leemos que el ex-dictador, tras una larga agonía, había tomado sepultura.

El hoy de la novela y el novelista latinoamericanos

Yo soy yo y la realidad

Ya se hizo referencia anteriormente a los antecedentes literarios que el texto tiene como novela del dictador. Pero advertimos ahora el ingrediente original que separa ésta de aquellos. Para ello, no podemos pasar por alto, si queremos llegar a este punto, la concepción que el escritor cubano tiene acerca de la novela y su ejercicio como novelista. No se podría comprender de otro modo. Empecemos por decir que toda o casi toda su producción es llevada a cabo partiendo de una idea principal e incontrovertible: con la picaresca española se inaugura la novela moderna. Dicha picaresca, esto es lo importante, conlleva el empleo, no usado hasta entonces, de una primera persona, el “yo”, sumergido en el contexto de la realidad:

Con la picaresca española (...) nace realmente la novela como hoy la entendemos. Novela con su novelística. Novela que es invención totalmente española, sin antecedentes extranjeros, y que, por su novedad, por su poder de calar en lo hondo de lo circundante, será pronto traducida a varios idiomas, hallando un sinnúmero de imitadores en Francia y en Inglaterra³⁰.

Para Carpentier, este “primer movimiento novelístico universal”³¹, fue enteramente revolucionario dentro de la historia de la literatura, pues representa una “comedia humana total y completa”³² de una realidad que, pudiendo parecer cómica a los ojos del lector, resulta ser cotidiana o habitual.

Yo soy yo y mis sueños

Sin embargo, este genial cubano va mucho más allá al reconocer que, si bien los orígenes de esa picaresca se encuentran en *El Lazarillo de Tormes*, en *El buscón* de Quevedo o en la *Vida del escudero Marcos de Obregón*, de Vicente Espinel, no se había llegado a alcanzar esa eterna dimensión que aparecería con *El Quijote* de Cervantes. Ese “yo” que hablaba por boca de los primeros pícaros no le basta a nuestro escritor, pues se vuelve hueco y simple monigote de divertimento. El lector no puede identificarse con él y le observa con cierto distanciamiento:

Pero ese yo forma parte de lo circundante y habitual. Nada añade, sustancialmente, a una realidad muy española, donde los Pablos de Segovia, los Marcos de Obregón, los

Estebanillos González, carecían del espesor, de la densidad, la ejemplaridad suficientes para encarnar el genio de una raza. Un pueblo puede divertirse largamente con los antihéroes, pero no se reconoce en ellos³³.

En efecto, el elemento que estaba aguardando la novela moderna para alcanzar su más completa perfección, no llegaría sino bajo las órdenes de la pluma cervantina:

Faltaba a la picaresca, pese a la importancia capital de su aportación, esa cuarta dimensión del hombre que es la dimensión imaginaria. Y esa era la dimensión que Cervantes nos había traído con su *Quijote*, novela que pasa por la mejor picaresca sin inscribirse en ella...

Cervantes, con el *Quijote*, instala la dimensión imaginaria dentro del hombre, con todas sus implicaciones terribles o magníficas, destructoras o poéticas, novedosas o inventivas, haciendo de ese nuevo yo medio de indagación y conocimiento del hombre³⁴.

La penetración inevitable de la cuarta dimensión

Y es ésta la gran innovación, la quizá insuperable innovación que, como muchos otros, Alejo Carpentier descubrió en la obra inmortal. La realidad ya estaba dada, la podíamos encontrar a cada paso, en cada momento del día, siempre ahí, constante: el yo se encontraba frente al tú como si no fuera suyo, pero al que podía tocar como si lo fuera y, sobre todo, sentir. ¿Y cómo fundir esa dimensión imaginaria de la que el hombre está hecho?, ¿cómo entretejer los hilos de su ser imaginado?, ¿cómo penetrar su dimensión irreal en ese plano aparentemente impenetrable de la realidad y, además “sin que se vean las costuras”³⁵?. Eso lo supo hacer por primera vez en una novela la mano maestra de don Miguel de Cervantes Saavedra. Y es desde entonces, afirma Carpentier, que “todo está permitido al ente creador”³⁶.

Un pícaro descomunal

Esta libertad del escritor que adopta el autor de *El recurso del método* se va a observar desde el comienzo de la novela, pero atendiendo a un punto de mira particular. Si bien los pícaros españoles se nos mostraban como los antihéroes objeto de risa, inmersos en una realidad, la española, en la que se limitaban a sobrevivir a base de trampas y engaños sin llegar, como dice el cubano, a matar a nadie, el pícaro que resulta ser el Primer Magistrado, se nos vuelve ejemplo máximo de crueldad, violencia (“¡fuego!, era la regla del juego”³⁷) y corrupción (“y voces misteriosas...empezaron a cuchichear...que cualquier voto sería conocido por las autoridades campesinas o municipales”³⁸). Hombre este para quien los únicos medios de salvación se reducen al plomo o a la soga contra aquellos que participan de una realidad que se le resiste y le incomoda. No se trata sino del pícaro que en Latinoamérica cobró dimensiones espectaculares e inverosímiles, pero trágicamente reales. Es el pícaro que, en su largo viaje desde tierras españolas, tuvo tiempo de crecerse junto con el inmenso océano que le transportaba, dotándole de un poder inconmensurable que el empuje de las olas le fue proporcionando al tiempo que se aproximaba a tierra. Y es que Alejo incorpora a su campo de visión la imagen del pícaro Pablos que, al final de la novela de Quevedo, se embarca rumbo a América, para decirnos que Lizardi, con su *Periquillo Sarniento*, publicado en 1830, toma

el relevo de la última novela picaresca que vendría a inscribirse como “la primera gran novela latinoamericana”:

...me di cuenta un buen día que ese pícaro español, ocurrente, tramposo, fullero, mentiroso, grato en algunos momentos, ingenioso siempre, al pasar a América (...) se nos agigantaba en un continente agigantado.

En un continente inmenso, con ríos inmensos, con montañas inmensas, con inmensas tierras, el pícaro cobraba apetencias nuevas y dejaba de ser personajillo medio culto y gracioso, para transformarse primero en el político anunciador del politiquero. Después en el presidente de las elecciones amañadas, después en el general de los cuarteles y, finalmente, civil o general, en el dictador. Es decir, el pícaro español pasaba, de un plano secundario, a un plano histórico para desgracia nuestra, puesto que en el continente donde vivimos nos encontramos que la galería de dictadores es una cosa tan monstruosa que desconcierta al entendimiento más razonable³⁹.

Tarea del novelista actual

- *El lugar que ocupa el escritor*

Es precisamente ese análisis de la historia latinoamericana, teñida de sangre derramada por manos del nuevo pícaro, el que nos lleva a comprender los motivos del escritor cubano. Motivos que no surgen sino de su más cabal conciencia histórica y le llevan a recrear a un personaje concebido como arquetipo representante de un gran número de tiranos instalados en el Continente (Gerardo Machado, Guzmán Blanco, Cipriano Castro, Estrada Cabrera; Tujillo, Porfirio Díaz) e incluso fuera de él (Franco, Mussolini). Motivos que le llevan, además, a dar forma a esa “contra-fuerza” reductora de la opresión llamada en la novela *El Estudiante*, director de una gran masa que es el pueblo y al que viene a levantar del polvo de esa tierra mancillada por años, siglos de exterminio, ejecuciones y masacres. Motivos, en fin, que conducen a Carpentier a colocarse en la primera fila de espectadores y actuar:

Ocuparse de ese mundo, de ese pequeño mundo, de ese grandísimo mundo, es la tarea del novelista actual. Entenderse con él, con ese pueblo combatiente, criticarlo, exaltarle, pintarlo, amarlo, tratar de comprenderlo, tratar de hablarle, de hablar de él, de mostrarlo, de mostrar en él las entretelas, los errores, las grandezas y las miserias: de hablar de él más y más, a quienes permanezcan sentados al borde del camino, inertes, esperando no sé qué, o quizás nada, pero que tienen, sin embargo, necesidad de que se les diga algo para removerlos⁴⁰.

Y esta actuación es lo que le permite al escritor conocer todo cuanto le rodea, indagando en los pormenores y en los acontecimientos extraordinarios, profundizando, investigando el ser y la razón de ser de los hechos. Hechos estos que, desde los comienzos de la centuria, han entrado a formar parte de la *era del cambio*, como apunta Alejo Carpentier. Ya no es momento de transcribir los procesos mentales de tipos individuales que se encierran en sus propias experiencias. Ahora es momento de retratar el contexto social, colectivo, en el que los grupos de hombres se debaten con sus contingencias históricas, grabando la huella de sus pasos en el denso e incandescente magma del tiempo.

- *El combate del hombre nuevo: la nueva épica*

El escritor considera que “no hay mundo semejante al latinoamericano en cuanto al hecho de que el hombre está trabado en lucha contra los elementos, en lucha contra la naturaleza, en lucha con el ámbito político, en lucha con todo lo que lo circunda, lo rodea, lo encierra, lo limita o le da posibilidad de expansión”⁴¹. Esta lucha del hombre con el hombre, unas veces contra y otras veces por el hombre, es algo que existe, que está ahí y a lo que no se puede ser indiferente; y, por ello, le corresponde al creador introducir la “dimensión épica” dentro de la novela latinoamericana. Por señalar algunas de sus mejores narraciones, la lucha contra la esclavitud en *El reino de este mundo* (1949), alcanza esa dimensión épica; la alcanza también el proceso de desenajenación, aunque infructuoso, que quiere experimentar el narrador protagonista al verse sometido a la hipnosis ejercida por la moderna sociedad capitalista, en *Los pasos perdidos* (1953); novela épica es también la que lleva a la práctica “la revolución como agente transformador” en *El siglo de las luces* (1962), donde la frase puesta en boca de Sofía “¡hay que hacer algo!”⁴², legitima el hecho épico como realidad incuestionable; y dimensión épica es la que cobra el escenario donde se suceden los hechos en *La consagración de la primavera* (1978), desde la Revolución bolchevique hasta la Revolución cubana, pasando por la Guerra civil española y la ascensión del nazismo en Europa, constituyendo todo ello “un canto épico a la voluntad dinámica de los hombres que, sin contentarse con sufrir la historia, pretenden modificarla con la revolución”⁴³.

Finalmente, *El recurso del método*, publicada cuatro años antes que la anterior, se enmarca en un mismo contexto épico en el que el Estudiante encarna “la lucha colectiva” a la que “da razón y organización, proyectos y metas”, que actúa como “movimiento subversivo y revolucionario” cuyo primer objetivo es “derrocar al tirano”, avanzando “en directa relación con la apropiación que hace el Imperio de la economía y de la vida cotidiana del país”⁴⁴.

- *Razones del ser americano: contexto total en El recurso del método*

Esta perspectiva que toma Alejo Carpentier para abordar la historia y, con ello, describirla, le lleva a cumplir una función revolucionaria. En todas sus novelas, este objetivo le predispone a investigar la realidad latinoamericana que, como el historiador o el sociólogo, analiza, parte por parte, cada uno de los estratos de que se compone dicha realidad. Y porque el hombre se encuentra en íntima unión con ella, no se le puede separar de los contextos que le confieren su particular forma y su particular fondo. Dicho de otro modo, no puede haber dimensión épica si no se muestran o describen los elementos con los que el hombre ha de convivir o contra los que puede luchar y que le proporcionan su más inequívoca esencia. La idea de “contexto”, originaria de Jean Paul Sartre, es la que Carpentier retomó y trasladó a sus novelas a partir de la Revolución cubana:

Ahora creo que el novelista latinoamericano ha entrado en lo que podemos llamar dimensión épica; es decir, el novelista latinoamericano puede poner al hombre, a sus personajes, íntimamente ligado con sus contextos de naturaleza, dimensión, paisaje, revolución, lucha, o en general, todo lo que compone la vida del hombre⁴⁵.

En *El recurso del método* se puede comprobar la puesta en práctica de la reinterpretación que hace el novelista del concepto sartriano dentro del ámbito latinoamericano. En realidad, entre todos esos elementos que integran al hombre existe una relación estrecha puesto que unos son desencadenados por otros o forman parte de ellos. Así, el contexto económico está presente en la dependencia del capital extranjero a que se ve sometido el Primer Magistrado para desplegar todo su poder, cosa que condiciona la vida de un pueblo que debe soportar el despilfarro más absurdo, como el que se lleva a cabo en la construcción de un capitolio nacional, monumento al poder. O el contexto político, causa y consecuencia del anterior, que en la novela nos viene dado por la instauración de un sistema totalitario constituido a partir de unos comicios nada limpios que permiten su perpetuación, sin olvidar los asaltos al poder por parte de una resistencia adepta también a regímenes represivos o dictatoriales. Unido a esto, se encuentra la lucha ejercida contra cualquiera de estas posibles tiranías, en particular, la de aquella que el Presidente de la República arbitra, y que protagoniza un estudiante en tanto que cerebro de un pueblo que ansía la libertad.

Siguiendo la relación, se puede dar cuenta de un contexto burgués que beneficia a la gran potencia capitalista estadounidense, en la medida en que la ascensión imparable a la que ha llegado su “conejiño” del sur, le permite salvaguardar sus intereses, los cuales se traducen en propiedades adquiridas, monopolios, cesiones como la de la zona bananera del Pacífico a la *United Fruit Company*, o la no tan simple tarea de sofocar todo posible movimiento anarquizante que pudiera hacer temblar la consecución de objetivos imperialistas.

Ahí están también los contextos de proporción y distancia que genera una realidad natural e indómita, una tierra constituida por volcanes, ciclones, huracanes, terremotos y diluvios, donde la vegetación siempre consigue reconquistar un territorio momentáneamente ocupado por las “vastas urbanizaciones”: “¡son hierbas que volvían a la Capital con su escolta de campánulas y festivos penachos”⁴⁶; tierras estas donde “mudaban de curso los ríos abandonando sus cauces de la noche a la mañana”; tierras, en fin, donde librar una batalla se hacía más trabajoso ante la presencia irremediable de las distancias impuestas por “tantas selvas, pantanos y cordilleras”⁴⁷, que obligaban a establecer las comunicaciones “a lomo de mula o de burro (...), cuando no por medio de mensajeros que supieran correr y escurrirse como los chasquis de Atahualpa”⁴⁸.

Y ¿qué se puede decir del contexto de iluminación sino que hasta para el Primer Magistrado se le vuelve una realidad insobornable y le lleva a decir a su regreso de París: “era aire de mi aire”⁴⁹?. Contexto de iluminación que en tierras parisinas no le resulta familiar y desorienta a la Mayorala Elmira, puesto que para ella “estas puñeteras calles se ladeaban, se torcían, cambiaban de rumbo, y la sombra —cada vez más pequeña— le pasaba de derecha a izquierda, y no acababa de ponerse en la posición deseada”⁵⁰.

Tampoco puede pasar inadvertido el contexto de desajuste cronológico que emerge de una tradición cultural ya gastada pero sostenida por un dictador que, aunque ilustrado, ignora las nuevas corrientes de una vanguardia que comienza a tomar el relevo. Y en cuanto al contexto lingüístico, el uso que del lenguaje hace Alejo Carpentier en la novela es enteramente significativo, por la razón de que establece una cadena de contrastes lingüísticos y culturales entre la realidad de allá (Europa, Estados Unidos) y la realidad de acá (América). Así

podemos ver a la hija del Mandatario, Ofelia, utilizando un léxico “desbocado y guarango que parecía sacado de quilombos, tumbaderas o casas de remolienda”, para terminar regresando a “un idioma fino y sutilmente matizado”⁵¹, aprendido en su residencia de París; o cuando el dictador, reunido con su amigo el Ilustre Académico, contamina un lenguaje francés “harto medido, harto cuidado de la pronunciación y la justeza del vocablo”, de “impropios criollos” venidos a su memoria ante una situación social que pone en entredicho su autoridad: “Indios, negros, sí; zambos, cholos, pelados, atorrantes, rotos, guajiros, léperos, hijos de la chingada, chusma y morralla”⁵²; o, si no, se trata de un lenguaje que utiliza para establecer contrastes oportunos entre objetos, como el chinchorro querido que siempre acompaña al dictador en sus viajes al París del armatoste que es “la rígida cama de colchón y travesaño”, o el recuerdo del volcán “nevado, majestuoso, lejano, antigua Morada de Dioses”, que se opone a la realidad física, próxima, del Arco de Triunfo frente a una ventana de su eventual estancia de la casa parisina⁵³.

Y se puede ver, además, un contexto culinario que nos trae las esencias, colores y sabores propios latinoamericanos a la casa de la Rue de Tilsit en París. Es la Mayorala Elmira que, sin poder acomodar su paladar a la gastronomía francesa y, tras un verdadero carnaval de cocina, muestra, ante los ojos atónitos de Ofelia, “los verdes del guacamole, los rojos del ají, los ocre achocolatados de salsas de donde emergían pechugas y encuentros de pavo, escarchados de cebolla rallada”; consiguiendo, así, que la nariz de la señorita se subyugara a los vapores y aromas de *cambures fritos, frituras de batata y barquillas de coco doradas al horno*⁵⁴.

No se puede concluir la relación de los contextos sin referirse al que es denominado “ctónico”, generado por el mito del Estudiante, unido también, al de Miguel Estatua, otro de los combatientes pero que, a diferencia de aquél, es representante de una rebeldía instintiva y espontánea. Ambos, como apunta el crítico Ariel Dorfman, “aparecen desde el principio, rodeados de un hálito de leyenda, mito, magia, palabras, una re-elaboración colectiva y popular de su existencia, proyectados en hazañas que el pueblo conserva en su memoria y reproduce en su aprendizaje”⁵⁵. Contexto ctónico que es trasunto de creencias primitivas que conviven con creencias nuevas dentro de una sociedad que renueva su fe en la libertad; mitos que perviven en el tiempo muy a pesar de ese Primer Magistrado, consciente de que “nada camina tanto en este continente”⁵⁶ como ellos. Y ahora, con este nuevo hombre, con esta nueva raza que es la que encarna el Estudiante, el contexto ideológico está servido, pues no se trata sino de una gran conciencia intelectual, socialista para más señas, que denuncia y prepara a las masas para alzarse contra la feroz tiranía, liberar esperanzas y mostrarse a pecho descubierto proclamando el grito de *¡revolución o muerte!*.

Y Realidad y Maravilla se volvieron una

Los contextos que se acaban de enumerar, recordemos, son los que permiten al novelista situar al hombre americano en el lugar que la Geografía y la Historia les ha colocado y, con ello, abordar de forma enteramente consciente la dimensión épica de que es portadora la actual novela latinoamericana. Hay que señalar, por otro lado, que todos estos contextos no forman sino los elementos de una naturaleza, la latinoamericana, que es insólita en tanto que es la que el habitante nacido allí observa día a día, pero también es aquella que para el euro-

peo desconocedor de estas tierras tendría algo de fantástico o de inverosímil, como inconcebibles pudieran resultar los acontecimientos trágicamente reales que tenemos ocasión de conocer en *El recurso del método*:

Y es que, por la virginidad del paisaje, por la formación, por la ontología, por la presencia fáustica del indio y del negro, por la revelación que constituyó su reciente descubrimiento, por los fecundos mestizajes que propició, América está muy lejos de haber agotado su caudal de mitologías. ¿Pero qué es la historia de América toda sino una crónica de lo real maravilloso?⁵⁷.

- *El pan de cada día: el mito*

Por ello, encontramos a un personaje real descrito en su novela *El reino de este mundo*, llamado Mackandal, al que por la fe del pueblo, se le atribuía el poder de transformarse en diferentes animales, escapando, así, de las autoridades francesas y, con ello, llegando a motivar el deseo de sublevación de los esclavos haitianos. Podemos ver también referencias similares en *El recurso del método*, recordadas por el propio dictador, como la de Moctezuma, que “fue derribado por el mito mesiánico-azteca de Un-Hombre-de-Tez-Clara-que-habría-de-venir-del-Oriente”; el mito de Emiliano Zapata, “subiendo al cielo, después de muerto, en un caballo negro con aliento de fuego” o, también, en México, donde “tumbaron a nuestro amigo Porfirio Díaz con el mito de ‘Sufragio efectivo, no reelección’ y el despertar del Águila y la Serpiente, que bien domados estaban, para suerte del país, desde hacía bastante más de treinta años”. “Y, ahora, (...) el Mito del Estudiante”⁵⁸, ya referido anteriormente.

Pero esta conjunción dada del mito con la realidad no sólo está presente en el escritor cubano, también se encuentra en la gran novela del colombiano Gabriel García Márquez, *Cien años de soledad* (1967), la cual no podría comprenderse del todo sin los presupuestos carpenterianos de los que se está hablando. Efectivamente, en ella, “lo que hace de Aureliano Buendía un ser especial, insólito y mágico en tanto que es de hecho sobrehumano, capaz de hazañas prodigiosas que no pueden ocurrir, tal cual, en la realidad (...), no es su realidad intrínseca, sino la poderosa inventiva de García Márquez y su infinita capacidad de exagerar, que hacen de un ser real (...) un personaje insólito, irreal en la medida en que es real-mágico”⁵⁹.

- *Realidad que supera a la ficción*

Hay que señalar, no obstante, que en *El recurso del método* el verdadero contexto que atestigua la presencia de lo real maravilloso, si bien tiene que ver con la ambivalencia de los dos planos, se halla particularmente en la separación del acá y el allá establecida a todo lo largo de la novela. Cada vez que el Primer Magistrado consigue sofocar, aunque sea momentáneamente, una sublevación, cada vez que sale airoso de cada una de las rebeliones dirigidas por aquellos que buscan ocupar su mismo puesto, se traslada a su casa de París, es decir, a esa Europa que le atrae y donde puede gozar cómodamente de su poder. Pero, como apunta Rogelio Rodríguez Coronel:

En primer lugar, la traslación, el viaje, no lo promueve el mito de un mundo mejor; son hechos concretos, de índole política, los que motivan el recorrido que lleva a cabo el Primer Magistrado entre París y América Latina.

En segundo lugar, esa referencia espacial es portadora de una disimilitud histórico-cultural (...) que acondiciona la presencia de lo real maravilloso, cuyo origen se reconoce unido al descubrimiento de las esencialidades de la realidad. Lo real maravilloso se inserta dentro de una perspectiva más coherente y sistémica de lo histórico-concreto. Es un elemento que condensa y revela un fenómeno cultural cuyo sustrato básico es socioeconómico⁶⁰.

El mismo Alejo Carpentier aceptaría esta afirmación cuando explica que entorno a ese eje bipolar de los dos escenarios gira un “mundo de diplomáticos, extranjeros, negociantes, especuladores, paniaguados, militares, parientes y compadres, cuyos intereses políticos y económicos son servidos por la permanencia de una dictadura”⁶¹, y de entre los cuales podemos señalar la presencia familiar y próxima del sastre y del barbero del Primer Mandatario, la de sus dos más fieles amigos intelectuales, el Ilustre Académico y D’Annunzio, su no tan fiel secretario Peralta, el diplomático Cholo Mendoza, su dama de llaves y compañera ocasional, la Mayorala Elmira y, más directamente, su hija Ofelia.

Habría que recordar una cosa más y es que esta preocupación por parte del dictador de perpetuarse en el poder y, con ello, salvaguardar los intereses de clase de sus correligionarios, responde a una verdad histórica que pudiera parecer inverosímil pero que se constituye en una trágica realidad y es el hecho de que América Latina ha conocido desde 1824, al comenzar la era de su independencia, más de doscientos gobiernos dictatoriales⁶² y, esto, ciertamente, forma parte de lo real maravilloso, de lo que es intrínseco a esa realidad, de lo que no es objeto de interpretación. Es lo que, tomando las palabras de Carpentier, se encuentra “al estado bruto, latente, omnipresente en todo lo latinoamericano”, donde “lo insólito es cotidiano”⁶³.

Lo barroco latinoamericano

- Espíritu barroco: constante universal para un arte particular

Claro que esa omnipresencia de lo real maravilloso debe ser traducida, debe ser expresada de una peculiar manera y Alejo Carpentier piensa que el escritor debe realizar un esfuerzo introspectivo que le lleve a admitir el hecho de que el estilo y el lenguaje utilizados para mostrar otras realidades, no pueden funcionar cuando se trata de mostrar ésta. Porque ésta es distinta y el criollismo, el concepto que tiene el hombre americano de ser producto de muchas mezclas, le lleva a tomar “conciencia de ser otra cosa, de ser una cosa nueva, de ser una simbiosis”⁶⁴. La fusión de razas, culturas y experiencias que se vienen a concentrar en el espíritu criollo obedece a poner en práctica un lenguaje distinto que se rige por leyes que el escritor latinoamericano debe conocer y asumir. Y, ¿por qué debe asumirlas?. Porque, como dice el novelista cubano, —haciendo también suyas las palabras de Eugenio d’Ors—, el barroco es una *constante humana* (no un estilo circunscrito a una época y a unos cánones) que surge espontánea cuando se produce un cambio, una nueva era en los tiempos de la Histo-

ria, es decir, “cuando hay transformación, mutación, innovación”⁶⁵. Y es que, comprueba, en la historia de América toda, desde mucho antes de que fuera descubierta, desde los antiguos libros, pinturas, esculturas y monumentos, encontramos esa suerte de pulsión, de desorden dentro del orden, de fusión de elementos, de cambios, de variaciones, de carnaval artístico que, sin sujetarse a moldes, contextos, límites o espacios, pareciera que está en movimiento. En América, ese espíritu, que rompe barreras, ha perdurado hasta nuestros días, pues no es otra cosa que un impulso que se dirige hacia delante, en sus formas y en su fondo y, en las novelas de no pocos autores, se asienta sobre una base historicista que conduce al escritor a establecer múltiples asociaciones entre el ayer y el hoy, el acá y el allá, entre experiencias, creencias y modos de ser lejanos en el tiempo pero constantes por cuanto que se hacen presentes en el aquí y ahora.

- *Nuestro nombre es América Latina*

Para poder llegar a ello, según Carpentier, surge una necesidad, que no es otra que la de “nombrar las cosas”, esas cosas nuestras cuya denominación particular ha de ser incorporada a la cultura universal, lo que constituye una de las grandes tareas del escritor en pos del conocimiento de lo íntimo americano:

En La consagración de la primavera, por ejemplo, hay un paisaje en el cual describo el Caribe, el mar, la playa, los cocoteros; es decir, todo lo invisible o diferenciado que acompaña a la realidad, con palabras que estaban creadas para describir una playa de España, o los árboles de Castilla. Trataba de hacer pasar a través de las palabras del español la otra cosa que faltaba. Y lo mismo sucedía con lo demás, como por ejemplo el miedo, el amor, que no son los mismos en Francia que en Cuba, que en China⁶⁶.

Es por ello por lo que en *El recurso del método*, Alejo Carpentier lleva a la realidad cotidiana un lenguaje propio y habitual, plagado de americanismos, como él mismo reconoce que quiso hacer Valle-Inclán (escritor barroco por excelencia para el cubano) en su *Tirano Banderas*, creando “un lenguaje formado por las distintas hablas del Continente”, tomando las palabras de Luisa Campuzano, que ha estudiado con profundidad la utilización de los americanismos en la novela carpenteriana. Estos van desde el “empleo aislado” de determinadas categorías léxicas tales como “sustantivos” y “adjetivos” comunes en determinados países, que en otras ocasiones sustituye por los americanismos correspondientes (“plátano y banano”; “campesino y guajiro”; “pobre y pelado”), hasta “enumeraciones” (la de los platos servidos por la Mayorala Elmira, que ya se vio), pasando por la “amplificación barroca” de términos que “significan aproximadamente lo mismo” en diferentes lugares del Continente (“urbanización, reparto y parcelamiento”; “soga, reata, correia y cabuya”) o la “inclusión de fragmentos”, tales como la descripción de las raíces recogidas por un agente consular norteamericano⁶⁷.

Así, su idea de lo real maravilloso viene a complementarse con su concepto de lo barroco americano, cobrando sentido en tanto en cuanto se convierten en referente real y medio de conocimiento y de comunicación con el mundo.

Conciencia histórica en Alejo Carpentier

Análisis de la realidad social

- *El Primer Magistrado: dictador de dictadores*

Partiendo de la propia idea de Alejo de que sus novelas “están siempre asentadas en una base histórica muy real”⁶⁸ que, por otra parte y, como hemos visto hasta ahora, le sirve de presupuesto para indagar en la realidad latinoamericana, cabe decir que esa indagación le hace comprender que los tiempos de las diferentes edades pueden coexistir y establecer lazos de comunicación, identificarse, interrogarse o enfrentarse; que, de la misma manera que el pasado latinoamericano es pasado de luchas humanas y duros partos que trajeron nuevos tiempos, el presente, hijo legítimo de su propia historia, nos habla, con nuevas voces, nuevos contextos, nuevos dolores y esperanzas, de conflictos heredados, savias congénitas, sueños encontrados que volverán a ser absorbidos, succionados, alimentados en la fibra sensible de nuevas generaciones en el cometido de alcanzar su máxima perfección.

En nuestra novela, ya lo sabemos, *El Primer Magistrado* es el primero, efectivamente, de los tiranos que asfixiaron a un pueblo, y también es el segundo, y el tercero y el siguiente y el último de una larga serie que Alejo Carpentier y su América entera pudieron conocer antes de que él muriera un 24 de abril de 1980. Pero, ¿qué seguridad tenemos de que pueda ser el último si conocemos bien los resortes que generan este tipo de gobiernos?. Ante toda posible duda, nos dice Ariel Dorfman:

...Al ciclo reiterativo de la opresión se opone la espiral dura de una acción liberadora que busca emerger. A la fragilidad del tirano de la periferia se opone la resistencia de esa periferia a ser administrada desde fuera. Para unir cronología (el tiempo objetivo y único) y estructura (el tiempo esencial y sistemático) no hay otro camino que romper con la organización institucional y económica vigente⁶⁹.

Por ello, no podemos alargar las horas de este Primer Magistrado, entrado ya en decadencia en las últimas páginas de la novela, no podemos permitirle el goce de “la dilatación, que al tiempo impone un inmediato peligro de muerte”, si no es para que en su agonía final, el goteo de un grifo le susurre obsesivamente “*never-more, never-more, never-more*”⁷⁰.

Pero volvamos atrás en el tiempo de la acción y veamos a este personaje, a este pícaro tremebundo, que consigue perdurar en el poder cerca de veinte años, olvidándose de sus orígenes y traicionando a su antecesor literario, el pícaro español, llegando “en ascendente espiral de juego de la oca, del Surgidero a la Capital”⁷¹, pasando de su antigua “casona de tres cuerpos y dos tejados”⁷², a su ahora Palacio Presidencial, pasando de su plato único familiar a los manjares y exquisiteces, —por no decir excesos de coñac y ginebra—, de los banquetes diarios; sustituyendo, en fin, su humilde oficio de periodista provinciano por el de opresor del proletario en toda regla.

- *El tirano hispanoamericano defrauda la moral francesa. El discurso carpenteriano del recurso*

Una vez apoltronado en su trono del país innominado, cada vez que consigue escamotear conflictos mal avenidos, —pues “había que ser duro, implacable: lo exigían las Fuerzas Implacables”⁷³—, se muestra como un personaje que, a pesar de su aparente firmeza, es profundamente inseguro y vulnerable.

cables, inmisericordes, que eran la obscura y todopoderosa razón de ser de su mundo en gestación, aún problemático en cuanto a formas, voliciones, impulsos y límites”⁷³—, se traslada a París, “santo lugar del buen gusto, del sentido de la medida, del orden, de la proporción”⁷⁴. Irónicamente establece Alejo Carpentier una oposición de dos mundos en que se mueve el personaje protagonista, el de América y el de Europa; oposición que, por otro lado, se justifica a partir del mismo título de la novela:

El recurso del método es un simple juego de palabras sobre el *Discurso del método* de Descartes. Los capítulos aparecen enlazados por citas del gran filósofo francés que vienen a justificar arbitrariamente los actos de las personas totalmente anticartesianas, porque no hay nada más anticartesiano que el continente latinoamericano, su mentalidad y su trayectoria histórica. Por lo tanto, se trata de un simple juego de palabras. El dictador personaje central de mi novela, recurre siempre a un método que consiste en no tener ninguno⁷⁵.

Precisamente por ello, esa Francia no va a aceptar el modo de actuar del dictador; su racionalismo cartesiano no va a poder transigir con su manera de mantener el orden. Pero la burla carpenteriana va mucho más allá puesto que Europa, por entonces, se encuentra en guerra, una guerra cruenta de la que por otra parte se está alimentando un fascismo incipiente en Italia, así como también el Primer Magistrado y su séquito.

- *Una nueva razón contra el viejo método*

Por si fuera poco, la ironía llegará a su máximo grado porque tanto el cartesianismo europeo como la feroz tiranía empiezan a ser sustituidos, ya desde la revolución bolchevique, por un nuevo desorden organizado, una nueva razón:

...la estampa del Estudiante era invocada en los corrillos de cuarterías, en las veladas de conventillos, en las coplas que a media voz nacían de trastiendas aldeanas (...) como una suerte de reformador combatiente, defensor de pobres, enemigo de ricos, azote de corrompidos, recuperador de una nacionalidad alienada por el capitalismo, con antecesores en varios caudillos populares de nuestras guerras de independencia que, por sus actos generosos y justicieros, seguían viviendo en la memoria de las gentes⁷⁶.

Se trataba de algo muy serio para la seguridad del Estado, pues parecía que aquella fuerza arrolladora que asomaba sin timideces venía a generar el caos (proclamando la primera Huelga General) y, acaso, lo que sería peor para el gobierno, una aplastante victoria. Así, el periódico *Liberación publicaba*:

La siempre severa antología de conceptos marxistas, puestos en recuadro: *La humanidad no se plantea nunca sino problemas que puede resolver porque, si bien se mira, se verá siempre que el problema sólo surge allí donde ya existen las condiciones materiales para resolverlo* (Contribución a la crítica de la economía política)⁷⁷.

Solución posible contra “el recurso del método”. El hombre del siglo XXI

Esta es la nueva, la verdadera fuerza revolucionaria que Carpentier trata de contrastar con otros tipos de resistencia contra el poder pero por el poder, como la que se lleva a cabo por el General Ataúlfo Galván, que termina muriendo fusilado; o la sublevación del Coronel

Walter Hoffman, mestizo de origen alemán, que muere en un pantano de la selva; y también la que perpetra, con su partido "Alfa-Omega", el profesor Luis Leoncio Martínez que, apoyado por los norteamericanos, consigue alcanzar el poder e instaurar, de nuevo, un orden represivo. Recursos estos para un mismo método, resistencias que no buscan mejorar el ser del hombre sino, antes bien, perpetuar en el tiempo las tareas de Sísifo.

En cambio, es y será el Estudiante el que encienda una llama de esperanza en el hombre, ya que no pretende conquistar aquello contra lo que se subleva, sino conquistar un nuevo orden social, abanderado por una libertad que puede ser posible en *el reino de este mundo*. Así, en *El recurso del método* esa posibilidad queda planteada; esa esperanza en el porvenir no se frustra por el hecho de que el enemigo consiga la victoria, ya que ésta no se presenta como definitiva. La parcela de tiempo que nos toca vivir no ha de sernos engañosa, no ha de clausurar la ilusión; el sueño de la revolución no es individual, es también el sueño de los que entregaron su vida por verlo hecho realidad y de los que vendrán al mundo para luchar y morir por él. La victoria depende de que ese anhelo colectivo, transmitido a través de los tiempos, no cese. En la novela entra, con paso firme, a cobrar protagonismo la solución revolucionaria, fundadora en el pueblo de esa conciencia. Y ésta es la teoría carpenteriana que retoma de la Revolución cubana, para terminar llevándola a la práctica, como dice Víctor Bravo "en los insobornables de Sierra Maestra que cierran *La consagración de la primavera*"⁷⁸, es decir, los hombres del siglo XXI que los nuevos escritores deben crear, aunque, siguiendo con las propias palabras de Ernesto Che Guevara en su ensayo de 1965, *El socialismo y el hombre en Cuba*:

...todavía es una aspiración subjetiva y no sistematizada. Precisamente este es uno de los puntos fundamentales de nuestro estudio y de nuestro trabajo y en la medida en que logremos éxitos completos sobre una base teórica o viceversa, extraigamos conclusiones teóricas de carácter amplio sobre la base de nuestra investigación concreta, habremos hecho un aporte valioso al marxismo-leninismo, a la causa de la humanidad⁷⁹.

Espacios y planos del tiempo

El espacio en el que se localiza el hacer y decir de los personajes, sobre todo del protagonista, es elemento que confiere movilidad a la narración, pero también un sistema que sirve para contraponer ideas o realidades. Así, la repetición de los adverbios *acá* y *allá* por parte del Primer Magistrado a todo lo largo de la novela es sintomática de la apreciación de dos mundos diferentes, el de Europa (y, a su vez, Estados Unidos) y el de América Latina. Dos espacios que difieren social (desarrollo y subdesarrollo) y culturalmente (educación y analfabetismo, formas de vida y costumbres), pero que encuentran un punto de intersección en lo que se refiere a la historia política y a los intereses que la generan (descubrimiento, ocupación, guerras, independencia, dependencias). El sucesivo ir y venir de América a París y de París a América por parte del dictador, permite establecer los contrastes oportunos pero, sobre todo, dirigir la mirada hacia la peculiaridad latinoamericana, objeto de estudio del novelista.

En cuanto al tiempo, ya nos referimos al concepto que de él tiene el escritor cubano para decir que viene a constituirse en verdadero elemento estructural de sus más grandes narraciones y, en concreto, de *El recurso del método*. El tiempo se encuentra en lógica trabazón con la Historia porque ésta está formada no sólo por los diferentes instantes de cada una de las vidas de los hombres, sino también por las diferentes épocas en que se suceden, una tras otra, las generaciones. Pero hay algo más, y es que la visión que nuestro escritor tiene del tiempo es enteramente dialéctica por cuanto que el pasado, el presente y el futuro de la humanidad pueden darse la mano en un mismo momento histórico. Ya puede verse en su novela *Los pasos perdidos*, donde el tiempo representa un papel fundamental, vital para el narrador protagonista, en el sentido de que se establece un diálogo perturbador entre su yo circunstancial y su yo profundo, lo que le lleva a realizar un viaje en el espacio y en el tiempo desde Nueva York hasta todo lo largo y profundo del Orinoco.

En *El recurso del método* podemos encontrar el tratamiento del tiempo que, tomado desde diferentes enfoques o perspectivas que se entrecruzan, confiere al texto una verdadera consistencia argumental y estructural.

Tiempo histórico de la novela y plano del discurso narrativo

El tiempo histórico de la novela es el tiempo real en el que se circunscribe la acción de los sucesos narrados y que, como quedó dicho al principio, va desde poco antes de iniciarse la Primera Guerra Mundial, hacia 1913 (con el dictador en el poder), en gran parte favorecedora del capitalismo en América Latina (movilidad social y económica, crecimiento de las ciudades), pasando por la Revolución rusa de 1917 (de la que es deudora la penetración del comunismo por parte del Estudiante), y que acabó con el régimen zarista; hasta, más tarde, la ascensión del fascismo italiano y el inicio del gobierno de Benito Mussolini en 1924; sin olvidar, claro está, la presencia de los Estados Unidos en todo momento (sometimiento económico, político y cultural del gobierno que rige la vida del país).

La acción, los acontecimientos presentados que encierra tal contexto histórico vienen a constituirse en un segundo plano que, visto por María Rosa Uría Santos⁸⁰, es aquel donde el inicial desarrollo y engrosamiento de las actividades del Primer Magistrado y su progresiva decadencia y regreso definitivo a París, se corresponde con una sucesión lineal e histórica de los hechos para concluir con una suspensión temporal en la que el ex-dictador empieza a perder memoria, desorganizándose todo en su cabeza:

Y el Cholo empezó a alarmarse con los desvaríos del Patriarca, un día 5 de mayo, en que despertó con la idea fija (...) de mandar un enorme ramo de flores a los Inválidos, por ser el aniversario de la muerte de Napoleón en Santa Elena⁸¹.

El hombre frente al tiempo

En una ocasión decía Alejo Carpentier que *El recurso del método* muestra “el tiempo de ayer en hoy, es decir, un ayer significado presente en un hoy significante”⁸². Imagen que refleja esta idea es la del reloj, aludida en tres momentos de la novela, uno al principio (I, 1), otro hacia la mitad (III, 8) y otro, casi llegando al final (VII, 21); y, en todos, haciendo empleo de idénticas palabras:

Este despertador, será un portento de relojería suiza, pero sus agujas son tan finas que apenas si se ven⁸³.

Esta armonía espacial, temporal y lingüística nos viene a hablar de la recurrencia temporal en que se suceden los hechos, es decir:

Con este evento Carpentier no sólo nos mantiene en el mismo lugar, con las mismas vivencias, en la misma hora, en la misma estación, sino también en el mismo día en que empezaron a desenvolverse los acontecimientos novelescos⁸⁴.

Sin embargo, frente al “círculo mágico” en el que se encierran los pensamientos del dictador, frente a su papel en la Historia,

La Historia, que era la suya puesto que en ella desempeñaba un papel, era historia que se repetía, se mordía la cola, se tragaba a sí misma, se inmovilizaba cada vez (...). El cuchillo clásico al que cambian el mango cuando está gastado, y cambian la hoja cuando a su vez se gasta, resultando que, al cabo de los años, el cuchillo es el mismo⁸⁵;

Frente a esa concepción cíclica y cerrada del devenir de los tiempos, encontramos la visión aperturista de una historia que aún está por ver en el Estudiante. En el diálogo que entablan cara a cara leemos:

- “¿Así que sigue la guerra? - “Seguirá, conmigo...o sin mí”. “¿Persistes en tus utopías, tus socialismos, que han fracasado en todas partes?” - “Es asunto mío...y de muchos más”. - “La Revolución Mexicana fue un fracaso”. - “Por eso nos enseñó tanto”. - “Lo de Rusia ha fracasado ya”. - “Todavía no está demostrado”⁸⁶

Por tanto, resulta imposible compartir la idea de que en El recurso del método el autor ofrece una visión pesimista de la Historia y de la realidad, como cierta crítica ha querido entender. No se puede concebir la afirmación hecha por parte de Esther P. Mocega-González de que, —aunque sabemos que al final de la novela se produce una nueva restitución de un orden que no dista en nada del que sustenta el dictador—, “el escritor no ve la posibilidad de que el hombre pueda romper este círculo mágico espacio-temporal en el que se le ha aprisionado en la superficie de la tierra”⁸⁷. Esta imposibilidad no se ve por ningún lado.

Actitud del protagonista respecto al tiempo

El Primer Magistrado es un tirano ilustrado, afrancesado, pero su cultura no solamente es de préstamo francés, sino que forma parte del pasado. El culto que ejerce a la música, la literatura o la pintura, se enmarca dentro de las corrientes racionalistas que estuvieron en boga en Europa, sobre todo en la Francia cartesiana. Rechaza el nuevo panorama cultural y artístico que empieza a abrirse camino; no lo entiende, no lo acepta. Los cuadros de vanguardia que Ofelia ha colocado en las habitaciones de la estancia de París, le parecen “cuadros locos, absurdos, herméticos, sin evocaciones históricas o legendarias, sin asunto, sin mensaje”, cuadros, en fin, donde “hacia falta un dominio del dibujo, un manejo de los escorzos”⁸⁸. Pero muestra máxima de su rechazo del presente es la que se refiere a la lectura, incomprensible para él, de una nueva literatura que habla de “anarquismos, socialismos, comunismos, inter-

nacionales obreras, revoluciones...”⁸⁹, confundiendo, por otra parte, los términos. Libros rojos que habrían de ser rastreados, incautados, introducidos en el incinerador de basura por la mano inquisidora de la cultura oficial. Como inquisidora le parecerá también la mirada de una momia hallada en campo de batalla, regalada al Museo del Trocadero de París, y con la que el ex-Mandatario se reencontraría, casi al final de sus días, como observándole “desde sus incontables siglos”⁹⁰.

El recurso del método como novela de dualismos y contrastes

La concepción dialéctica del mundo y de la Historia con la que Alejo Carpentier toma posición a la hora de escribir sus novelas, le da entera libertad no sólo para presentar los asuntos narrados en función de una lucha de contrarios, sino también para tratar esos asuntos desde diferentes enfoques —los que se filtran a través de las voces y actitudes de cada uno de los personajes—, estilos o recursos:

Realidades opuestas

En *El recurso del método* se puede advertir una primera oposición como es la que se establece entre una realidad cartesiana y una realidad anticartesiana. Francia es el país cartesiano por excelencia, donde la lógica y la razón, el *savoir-faire* controla los instintos. América, en cambio, se nos presenta como tierra de brutales fuerzas telúricas, como tierra embravecida por una naturaleza que el hombre, parte integrante de ella, no ha podido apaciguar ni domesticar. Su severidad irreductible se corresponde con la despiadada crueldad del tirano. Por otro lado, si su actitud provoca el rechazo calmado y pacífico de los que fueran sus colegas de París, engendrará la discordia, la rebelión y el caos en tierras americanas. Pero no hay que olvidar, sin embargo, que el contraste entre el acá y el allá, la contraposición entre dos formas de hacer y de ser, esto es, la de Europa en su conjunto y la de Latinoamérica en particular, si se mantiene desde este punto de vista, el del Primer Magistrado (como arquetipo representante de una determinada colectividad), queda anulada ante los ojos del espectador que es Alejo Carpentier, por la razón de que es la violencia y sólo ella el recurso de ambos métodos de actuación.

Otra de las oposiciones, a la que anteriormente se ha aludido, viene dada por dos conceptos ideológicos enteramente diferentes: de un lado, el que sustenta la idea de cambio sin la intervención del pueblo; de otro, el que persigue la ruptura del sistema por y con el pueblo. Tal contraste queda de forma suficientemente marcada en la novela cuando se alude al cuartelazo y a la revolución, es decir, de lo que se trata es de diferenciar, de un lado, el simple motín militar que llevan a cabo el General Ataúlfo Galván, el Coronel Walter Hoffman o el profesor Luis Leoncio Martínez con el objetivo de usurpar el poder del tirano para, consiguientemente, apropiarse de él y emplear con iguales o diferentes métodos los mismos recursos; y de otro, la auténtica rebelión que, en nombre de la revolución, pretende instaurar un nuevo gobierno, el del pueblo.

Por otra parte, es necesario subrayar el contraste significativo que se plantea entorno al progresivo desmoronamiento del poder europeo y la cada vez más imparable influencia del imperialismo norteamericano en la vida de Latinoamérica. El Arco de Triunfo, símbolo de la

Francia imperial, vendrá a ser demolido por los cañones yanquis en nombre de una falsa democracia “que ellos invocan cada vez que quieren cambiar algo en América Latina”⁹¹. Tiranía de tiranías, la de Estados Unidos que, no conformándose con el control político de los pueblos del Sur, pretende adueñarse también de sus almas. Y este nuevo imperialismo, más corrosivo que el europeo, habrá de vérselas con una fuerza contumaz, antiimperialista, “porque los gringos tienen miedo al Estudiante y, más que nada, a las ideas que representa”⁹².

Actitudes y personalidades

Cabe destacar, por otra parte, la oposición de caracteres entre los diferentes personajes, sobre todo, los de aquellos que Carpentier ha procurado definir con más precisión. Por ejemplo, las características aludidas en la novela a la personalidad del Primer Magistrado dibujan a un ser ambivalente según el momento y el lugar en que se encuentre. Merece la pena leer lo que nos dice María Rosa Uría Santos sobre ello:

La dualidad del personaje, su continuo fluctuar entre un actuar natural, espontáneo, reflejo de su ser auténtico, y la máscara tras la que se oculta en su actuación pública, se manifiesta en la alternancia entre un lenguaje refinado, cargado de referencias cultas, y un lenguaje soez, de una rebuscada vulgaridad que aflora en sus expresiones iracundas: en la continencia y moderación de su conducta pública y los varios excesos de su proceder privado (bebida, sexo); en sus gustos exquisitos y sus hábitos groseros. A su vez, este dualismo se proyecta en (...) la vida artificiosa regida por preceptos lógicos y razonables y la vida instintiva, pasional, dominada por fuerzas subterráneas y oscuras...⁹³

Pero este dictador, a su vez, se opone radicalmente al Estudiante. Si aquél aparece como un ser corrupto, mantenedor de un sistema totalitario que parece inamovible, éste se muestra como su antagonista más evidente: hombre incorruptible, imposible de comprar, fiel a su credo socialista, hermano del pueblo, combatiente, revolucionario, reformador, optimista. Es en el diálogo que mantienen frente a frente donde se resume el ser histórico de cada uno:

Y se contemplaban ambos, el Amo, el Investido, el Inamovible, y el Débil, el Soterrado, el Utopista, por sobre el foso de dos generaciones, viéndose las carnes por primera vez⁹⁴.

Se puede advertir igualmente desarrollos divergentes entre el Mandatario y su hija Ofelia, en la medida en que el padre termina hundiéndose en el olvido y la soledad de su destierro y, ella, joven heredera de una sociedad senil, la europea, intenta prolongar los beneficios y encumbramientos que ésta le reporta en los nuevos tiempos que corren.

Ciertamente, Ofelia, mujer de “cutis mate de india adelantada”⁹⁵ no representa más que a la juventud de una vieja sociedad, superficial y arrastrada por las corrientes en boga para su simple disfrute y deleite, en contraste, por un lado, con los nuevos jóvenes, como el Estudiante, y la radical transformación social a la que aspiran; y, por otro, con la negra Elmira, que no puede acomodarse a los gustos y refinamientos franceses y prefiere vivir al estilo de *allá*. Ella, a su vez, será cómplice de los excesos y actos corruptos de su amo, como el Secretario Peralta, pero mientras éste termina traicionando al dictador destronado para acogerse a la protección del nuevo gobernador del país, aquella permanecerá fiel hasta el final.

El recurso del método: tragicomedia en siete capítulos

No se puede concluir esta exposición sin señalar que el humor, la ironía, el sarcasmo, la parodia y hasta el esperpento, impregnan el conjunto de la narración, como si de un espectáculo circense se tratara. Ya se pueden leer algunas frases absurdas y cómicas sobre estrategias militares, extraídas de libros clásicos que el Coronel Hoffman guardaba en sus maletas, como aquella de “La victoria resulta del hecho de ganar una batalla (Scharnhorst)”⁹⁶; o asistir a los pormenores de la construcción de un capitolio nacional que “con uso interior de maderas nacionales y mármoles nacionales” habría de ser ni más ni menos que “una réplica del Capitolio de Washington”⁹⁷, bajo cuya cúpula tendría que alzarse una gigantesca estatua de la República, traída a pedazos de dimensiones incalculables (por maquinaria pesada, claro), como podría ser una cabeza, de rostro desconocido, nunca visto por el público, a causa de la desproporción descomunal, erigida en las alturas, de un cuerpo que la ocultaba⁹⁸. O, siguiendo otro tramo de la lectura, no podemos evitar la carcajada cuando, en la requisa masiva de los libros rojos, uno de los libreros, sugiere, —ante el avasallamiento al que se ve sometido por el considerado impúdico color—, que se lleven también *La caperucita roja*⁹⁹. O, en fin, ahí están a todo lo largo de la novela, las comparaciones irónicas entre una Francia y una América Latina, vistas a través del deformado cristalino de un dictador que persiste en deleitar su mirada en un Arco de Triunfo cada vez más adintelado y menos triunfal.

Alejo Carpentier, quiso descubrir ante el mundo la sinrazón de las personas que poblaron su querida tierra; personas que, sin querer avanzar en el arduo y sacrificado camino de ser hombres, posaban sus pies siempre sobre la huella de sus antepasados, dejando, en ese camino, un inmenso foso, cavado concienzudamente, que se agigantaba y se consolidaba al paso de los años, y al que iba a parar, sin conmiseración alguna, el trabajo labrado y amasado de muchas vidas que ya se fueron. También nos enseña que otros hombres han venido al reino de este mundo a lanzarse a ese pozo, profundo y oscuro, para rescatar esas almas que se llevaron consigo sus ilusiones y esperanzas, y devolverles la luz con la que un día iluminaron la tierra de su entraña. La humillación ha llegado a su límite y, los nuevos hombres, más fuertes hoy que nunca, ya no pueden permitirse la burla macabra de aquél que arrebató el tiempo y la libertad de su ser auténtico. Ha llegado la hora de reírse de él, ha llegado la hora de cuestionar su poder, su fuerza, su resistencia secular, su omnipotencia; los argumentos sobran, las conciencias despiertas cada vez son más. Por ello, de alguna manera, Alejo Carpentier nos está diciendo que el humor no es sino la constatación de lo que está ocurriendo, la prueba de que se sabe, él sabe, lo que está ocurriendo y lo que tiene que ocurrir. Así, la sutileza o agudeza con las que nos inyecta toda la información, hace que ésta nos llegue de manera que conmueva, altere, remueva formidablemente al lector, pues más y más diáfana y más y más próxima se le vuelve la gran tragedia a la que asiste.

Notas

¹ Alejo Carpentier, “Razón de ser”, en *Ensayos*, La Habana, Letras Cubanas, 1984, p. 89.

² *Ibid.*, p. 89.

³ *Ibid.*, p. 106.

⁴ Alejo Carpentier, en “La guerra del 14 sigue hasta hoy”, *Entrevistas*, La Habana, Letras Cubanas, 1985, p. 199.

- 5 Ibid., p. 200.
- 6 Alejo Carpentier, en *Alejo Carpentier, Premio "Miguel de Cervantes" 1977* (Paco Tovar, "Ideas y sonidos de Alejo Carpentier"), Barcelona, Anthropos, 1988, p. 65.
- 7 Alejo Carpentier, en Doonan, "La América de Alejo Carpentier como lo verdaderamente real maravilloso", *ibid.*, p. 23.
- 8 Alejo Carpentier, en "Carpentier o el oficio de revelar", *Entrevistas*, p. 313.
- 9 *Ibid.*, p. 313.
- 10 *Ibid.*, pp. 313-314.
- 11 Alejo Carpentier, *El recurso del método*, México, Siglo XXI, 1974, p. 11.
- 12 Alejo Carpentier, en "La guerra del 14 sigue hasta hoy", *op. cit.*, p. 204.
- 13 Julio Rodríguez Puértolas, "Significación de Alejo Carpentier", en *Alejo Carpentier, Premio "Miguel de Cervantes" 1977*, p. 83
- 14 Rita Gnutzmann, "Alejo Carpentier: *El recurso del Método*", en *Anales de Literatura Hispanoamericana*, nº 4, Madrid, 1975, p. 324.
- 15 Víctor Bravo, *Magias y maravillas en el continente literario*, Caracas, Letras Universitarias, 1995, p. 153.
- 16 Alejo Carpentier, en "Carpentier, el hombre y la historia inimaginable", *Entrevistas*, p. 295.
- 17 Alejo Carpentier, en "*El recurso del método*", Ramón Chao, *Palabras en el tiempo de Alejo Carpentier*, Barcelona, 1984, p. 82.
- 18 José Alcántara Almánzar, "La dictadura y el dictador latinoamericanos en *El recurso del método* de Alejo Carpentier", en *El dictador en la novela latinoamericana* (ponencias de un seminario realizado los días 2, 3 y 4 de abril de octubre, 1980), Sto. Domingo, Voluntariado de las Clases Reales, 1980.
- 19 Alejo Carpentier, *El recurso del método*, p. 33.
- 20 *Ibid.*, p.147.
- 21 *Ibid.*, p. 147.
- 22 José Alcántara Almánzar, *op. cit.*, pp. 33-34.
- 23 Alejo Carpentier, *El recurso del método*, p. 126.
- 24 *Ibid.*, pp. 149-150
- 25 *Ibid.*, p. 181.
- 26 *Ibid.*, p. 31.
- 27 José Alcántara Almánzar, *op. cit.*, p. 34.
- 28 Alejo Carpentier, *El recurso del método*, p. 276
- 29 Alexis Márquez Rodríguez, *Ocho veces Alejo Carpentier*, Caracas, Grijalbo, 1991, p. 131.
- 30 Alejo Carpentier, "La novela latinoamericana en vísperas de un nuevo siglo y otros ensayos", *Ensayos*, p. 228.
- 31 Alejo Carpentier, en "El pícaro latinoamericano: general de cuartelazos, presidente de elecciones amañadas y, las más de las veces, dictador", *Entrevistas*, p. 205.
- 32 *Ibid.*, p. 205.
- 33 Alejo Carpentier, "La novela latinoamericana en vísperas de un nuevo siglo", *op. cit.*, p. 229.
- 34 *Ibid.*, p. 229.
- 35 Alejo Carpentier, en "Alejo Carpentier: una literatura inmensa", *Entrevistas*, p. 222.
- 36 Alejo Carpentier, "La novela latinoamericana en vísperas de un nuevo siglo", *op. cit.*, p. 229.
- 37 Alejo Carpentier, *El recurso del método*, p. 121
- 38 *Ibid.*, p. 84.
- 39 Alejo Carpentier, en "Alejo Carpentier: el recurso a Descartes", *Entrevistas*, p. 209.
- 40 Alejo Carpentier, "La novela latinoamericana en vísperas de un nuevo siglo", *op. cit.*, p. 181.
- 41 Alejo Carpentier, en "Hemos pasado del costumbrismo a la épica Latinoamericana", *Entrevistas*, p. 112.
- 42 Alejo Carpentier, *El siglo de las luces*, Barcelona, Planeta, 1990, p. 357.
- 43 Darío Villanueva y José María Viña Liste, *Trayectoria de la novela hispanoamericana. Del "realismo mágico" a los años 80*, Madrid, Austral, 1991, p. 108.
- 44 Ariel Dorfman, "Entre Proust y la momia americana: siete notas y un epílogo sobre *El recurso del método*", en *De elefantes, literatura y miedo: ensayos sobre la comunicación americana*, La Habana, Casa de las Américas, 1986, pp. 84-85.
- 45 Alejo Carpentier, en "Hemos pasado del costumbrismo a la épica latinoamericana", *op. cit.*, pp. 112-113.

- 46 Alejo Carpentier, *El recurso del método*, p. 246.
- 47 *Ibid.*, p. 45.
- 48 *Ibid.*, p. 60.
- 49 *Ibid.*, p. 44.
- 50 *Ibid.*, p. 312.
- 51 *Ibid.*, pp. 28-29.
- 52 *Ibid.*, p. 98.
- 53 *Ibid.*, p. 11.
- 54 *Ibid.*, p. 314.
- 55 Ariel Dorfman., *op. cit.*, p. 85.
- 56 Alejo Carpentier, *El recurso del método*, p. 232.
- 57 Alejo Carpentier, "Tientos y diferencias", *Ensayos*, p. 79.
- 58 Alejo Carpentier, *El recurso del método*, pp. 232-233.
- 59 Alexis Márquez Rodríguez, *op. cit.*, p. 79.
- 60 Rogelio Rodríguez Coronel, en *Letras. Cultura en Cuba* (7), La Habana, Pueblo y Educación, pp. 175-176.
- 61 Alejo Carpentier, en "Alejo Carpentier: una literatura inmensa", *op. cit.*, p. 224.
- 62 Alejo Carpentier, en "El dictador y su pintor", *Entrevistas*, p. 464.
- 63 Alejo Carpentier, en "Razón de ser", *op. cit.*, p. 122.
- 64 *Ibid.*, p. 119.
- 65 *Ibid.*, p. 116.
- 66 Alejo Carpentier, en "La vida es la materia misma de la escritura", *Entrevistas*, pp. 486-487.
- 67 Luisa Campuzano, "Apuntes para un estudio de la función de los americanismos en *El recurso del método*", en *Letras. Cultura en Cuba* (5), pp. 153-154.
- 68 Alejo Carpentier, en "Jamás me ha defraudado la Revolución cubana", *Entrevistas*, p. 478.
- 69 Ariel Dorfman, *op. cit.* p. 86.
- 70 Alejo Carpentier, *El recurso del método*, pp. 284-285.
- 71 *Ibid.*, p. 68.
- 72 *Ibid.*, p. 67.
- 73 *Ibid.*, p. 45.
- 74 *Ibid.*, p. 25.
- 75 Alejo Carpentier, en "El pícaro latinoamericano: general de cuartelazos, presidente de elecciones amañadas y, las más de las veces, dictador", *op. cit.*, p. 207.
- 76 Alejo Carpentier, *El recurso del método*, p. 231.
- 77 *Ibid.*, p. 230.
- 78 Victor Bravo, *op. cit.*, p. 159.
- 79 En José Antonio Portuondo, "Itinerario estético de la Revolución cubana", *Letras. Cultura en Cuba*, 7, p. 61.
- 80 María Rosa Uria Santos, "*El recurso del método: una exploración de la realidad hispanoamericana*", Anales de Literatura Hispanoamericana, 5, Madrid, 1976, p. 390.
- 81 Alejo Carpentier, *El recurso del método*, p. 332.
- 82 Alejo Carpentier, en "Razón de ser", *op. cit.*, p. 142.
- 83 Alejo Carpentier, *El recurso del método*, pp. 11, 132 y 337.
- 84 Esther P. Mocega-González, *Alejo Carpentier: estudios sobre su narrativa*, Madrid, Nova Scholar, 1980, p. 85.
- 85 Alejo Carpentier, *El recurso del método*, pp 128-129
- 86 *Ibid.*, p. 241.
- 87 Esther P. Mocega González, *op. cit.*, p. 85.
- 88 Alejo Carpentier, *El recurso del método*, p. 300.
- 89 *Ibid.*, p. 179.
- 90 *Ibid.*, p. 334.
- 91 *Ibid.*, p. 251.
- 92 *Ibid.*, p. 251.
- 93 María Rosa Uria Santos, *op. cit.*, p. 389.
- 94 Alejo Carpentier, *El recurso del método*, p. 234.

- 95 *Ibid.*, p. 27.
96 *Ibid.*, p. 75.
97 *Ibid.*, p. 154.
98 *Ibid.*, p. 158.
99 *Ibid.*, p. 181.

REKURZ V METODI ALEJA CARPENTIERA – KRONIKA NAPOVEDANEGA UPORA

Avtorica v članku obravnava dialektični odnos do sveta in zgodovine v sodobnem latinskoameriškem romanu, še posebej v delu "El recurso del método" kubanskega pisatelja Aleja Carpentiera. Naracija je resničen prikaz diktatorja, ki se v želji po nesmrtni slavi (vzor so mu veliki francoski vladarji iz preteklosti) v domačem, latinskoameriškem okolju izpostavlja nesmiselnim ali ironično-sarkastičnim primerjavam.

LA GEOMETRÍA DEL DESEO EN TRES HISTORIAS DE AMOR

“Eran meditaciones sobre la vida, el amor, la vejez y la muerte: ideas que habían pasado muchas veces aleteando como pájaros nocturnos sobre su cabeza, pero que se le desbarataban en un reguero de plumas cuando trataba de atraparlas”.

(Gabriel García Márquez, *El amor en los tiempos del cólera*)

Algunos críticos consideran que sin amor, con todas sus complicaciones, la novela, como género, no habría alcanzado en tan pocas centurias el desarrollo que hoy exhibe. Por ello quizá sea una perogrullada decir que este es uno de los temas más recurrentes en toda la narrativa de García Márquez. Por supuesto que se ha intensificado mucho más en sus últimas novelas por esta intencionalidad del autor que se percibe explícitamente desde el mismo título¹. Pero ha sido una preocupación constante desde sus primeras narraciones. El objetivo del presente ensayo es el de analizar tres momentos de esa preocupación a partir de tres relatos diferentes. El primer texto seleccionado es el cuento “Muerte constante más allá del amor”². Su protagonista ejemplifica una historia de amor en donde eros y thanatos están intensamente presentes y en donde el amor se revela incapaz de superar a la soledad definitiva que es la muerte. El segundo texto es el considerado erróneamente por algunos críticos como el clásico y único de García Márquez para el tratamiento del tema: *El amor en los tiempos del cólera*³. El objetivo buscado es el de analizar el amor —en términos de Girard— como un deseo triangular. Finalmente, *Del amor y otros demonios* representa un nuevo acercamiento a la pasión amorosa en un contexto en donde religión, eros, y muerte se encuentran determinando no sólo la acción narrativa sino el destino mismo de los personajes.

A. Amor y soledad en “Muerte constante más allá del amor”

Lo primero que llama la atención al lector de este cuento de García Márquez es la relación de intertextualidad que se establece a partir del título con el famosísimo soneto de Francisco Quevedo, “Amor constante más allá de la muerte”, considerado por Octavio Paz como el poema de amor más sublime jamás escrito en castellano. Podría pensarse que ese juego retórico

¹ Ese es el testimonio del mismo autor sobre su intencionalidad narrativa: “En algún momento, hace algunos años, me di cuenta de que quería ser sincero. He sacrificado toda mi vida para pensar en términos más ideológicos o intelectuales dejando un poco de lado los sentimientos y sensaciones. Quería romper con todo esto y escribir un libro que fuera totalmente romántico. Sin tener temor alguno de usar los elementos del romanticismo: melodrama y sentimentalismo”, Gabriel García Márquez en la entrevista con Pete Hamill, “Love and solitude”, *Vanity Fair*, 131 (March 1988): 131. (La traducción es mía)

² Gabriel García Márquez, *La increíble y triste historia de la cándida Eréndira y su abuela desalmada: Siete cuentos*. México: Hermes, 1972.

³ “[...] en el librero de García Márquez, la palabra amor es de Florentino Ariza y Fermina Daza, de nadie más” (Stavans Illans, “Gabo en caricatura”, en *Revista Época*, 163 (México, 1994): 75.

con las palabras amor/muerte constituye la respuesta de García Márquez a la propuesta quevediana de un amor que traspasa las puertas de la temporalidad y alcanza los espacios de la eternidad. La gran limitación y causa de desasosiego del amante es la temporalidad. Así como un día ese sentimiento ha nacido, también algún día, tal vez el menos deseado, también morirá. Quevedo propone a su amada un amor constante, es decir un amor que pueda burlar el estrecho margen impuesto por el tiempo. “El alma, llama enamorada, viola ‘la ley severa’ que separa el mundo de los muertos del de los vivos [...] Aunque el cuerpo se deshace en materia informe, esa materia está animada. El poder que la anima y le infunde una terrible eternidad es el amor, el deseo”⁴. Desde el título, García Márquez quisiera expresar lo contrario: llegada la muerte no hay posibilidad alguna para el amor. La constante humana no es el amor cuanto la muerte.

Por ello en este relato, desde la primera oración aparecen unidos la muerte y el encuentro inicial con el objeto del amor: “Al senador Onésimo Sánchez le faltaban seis meses y once días para morir cuando conoció a la mujer de su vida”. *Thanatos* y *Eros* entrelazados. El destino de muerte trazado por los dioses y señalado por los médicos tres meses antes parece no alterar las actividades rutinarias del senador; en cambio, una mujer, Laura Farina, tiene el poder que nadie hubiera sospechado: “que allí viviera alguien capaz de torcer el destino de nadie”. En realidad, no es su poder sino el del amor en ese enfrentamiento a la soledad de la muerte.

Y es que el senador, rodeado siempre de gente, experimenta la más atroz acechancia de la soledad. Él mismo así lo ha querido “pues había decidido padecer a solas su secreto, sin ningún cambio de vida”. Pero aparece Laura, quien con su “belleza inverosímil era más imperiosa que su dolor”. Es hija de un prófugo francés y de una negra de Paramaribo. El padre “tenía razones para suponer que estaba criando a la mujer más bella del mundo”. Cuando el senador la ve y descubre su belleza no le queda más remedio que exclamar: “Carajo, las cosas que se le ocurren a Dios”. Se inicia el proceso: la forma sensible apela al senador. Pronto se hace evidente que sus almas comparten el sentimiento de soledad⁵. Ella es la única rosa en ese pueblecito con nombre de burla: “El rosal del Virrey”. Ambos son aries y según el senador ese es “el signo de la soledad”.

Precisamente, ese rasgo común es el que permite a Laura pasar de objeto erótico al servicio de los intereses del padre, a sujeto del deseo en la interrelación con el senador Onésimo Sánchez. La hija, en su papel de objeto erótico, es enviada como una carnada a ese político promesero que una vez pasadas las elecciones olvida los compromisos adquiridos con sus electores. Pero esta vez se pasa de la oralidad a la escritura para que el compromiso adquiera el sentido de ineludible. Para que pueda gozar ese objeto erótico tiene que mandarle a Nelson Farina “un compromiso escrito de que le va a arreglar su situación”. Sólo así le enviará la llave del cinturón de castidad que le ha colocado a su hija.

⁴ Octavio Paz, *La llama doble: amor y erotismo*, Bogotá: Seix Barral, 1994: 65 y 67.

⁵ “Tocante al hecho de que nazca el amor, en la mayoría de los casos, por la forma bella, es evidente que, siendo el alma bella, suspira por todo lo hermoso y siente inclinación por las perfectas imágenes. En cuanto ve una de ellas, allí se queda fija. Si luego distingue tras esa imagen alguna cosa que le sea afín, se une con ella y nace el verdadero amor; pero si no se distingue tras la imagen nada afín a sí, su afección o pasa de la forma y se queda en apetito carnal” (Ibn Hazm de Córdoba, *El collar de la paloma*, Madrid: Alianza Editorial, 1997:139).

Sin embargo, el problema mayor del Senador no es de tipo sexual sino de soledad y de muerte. Por ello, y porque Laura comparte ese sentimiento de aislamiento y soledad experimentados en ese pueblecito ilusorio de donde no pueden salir por falta de una cédula de ciudadanía, al final el senador la retiene: “Olvidate de la llave —dijo— y duérmete un rato conmigo. Es bueno estar con alguien cuando uno está solo”. Ante esta situación, Laura como sujeto amoroso “lo acostó en su hombro con los ojos fijos en la rosa”.

Al final del relato se cierra el círculo: “Seis meses y once días después había de morir en esa misma posición, pervertido y repudiado por el escándalo público de Laura Farina”. Los dos como sujetos amorosos han tomado la decisión de vivir su amor íntimo sin importar las implicaciones públicas de sus actos. Sin embargo, pasado el tiempo pronosticado tan puntualmente por los médicos no hay la esperanza quevediana de un “amor constante más allá de la muerte”, sino la convicción muy garciamarquiana de que ante la absoluta soledad que impone la muerte ni siquiera el amor logra ser un paliativo. Este enamorado se encuentra muy lejos de aquél que consideraba que la brevedad del gozo del amor le causaría la muerte, si bien no le importaría con tal de que le llegara en los brazos de su amiga⁶. Al contrario de este amante medieval, Onésimo Sánchez termina sus días “llorando de la rabia de morir sin ella”. Soledad constante más allá del amor. García Márquez, por medio de este cuento, ejemplifica certeramente “que el amor no vence a la muerte: es una apuesta contra el tiempo y sus accidentes”⁷. Y es preciso recordar que para el poeta Ibn Hazm de Córdoba, “el amor es, en sí mismo, un accidente”⁸.

B. El deseo triangular en *El amor en los tiempos del cólera*⁹

El amor en los tiempos del cólera ha sido catalogada como una novela romántica, representativa, precisamente, de un romanticismo tardío en el caribe colombiano; según la intencionalidad autorial, tiene como objetivo mostrar el amor como herramienta básica e indispensable para lograr todas las metas. García Márquez confiesa que lo verdaderamente valioso en la novela es el análisis del amor en cualquier momento de la vida: “[...] el amor determina un comportamiento y un tipo de relación que es igual en todas las edades, lo que hace falta siempre es el amor que, si lo hay, a cualquier edad se manifiesta de igual forma”¹⁰.

Si se toma la opinión del propio autor como una más de un lector común, se entiende que otros analistas se inclinen más por pensar en *ATC* no como un análisis del amor en todas las edades, sino más bien como una “parodia al amor romántico, a esa historia de amor con un final feliz”¹¹. Pero, más allá de todo aquello que se ha dicho sobre el sentimiento amoroso

⁶ Guillaume de Lorris y Jean de Meun, *El libro de la rosa*, Madrid. Siruela:1986: 44.

⁷ Paz: 220.

⁸ Ibn Hazm de Córdoba: 128.

⁹ Gabriel García Márquez, *El amor en los tiempos del cólera*, Bogotá, Editorial La Oveja Negra, 1985. Todas las citas y alusiones a esta novela han sido tomadas de esta edición, precedidas de la abreviatura *ATC*. Los subrayados en las citas son míos.

¹⁰ García Márquez en entrevista con Francese Arroyo en *El País* de Madrid, reproducida en *El Mundo*, 25 de enero de 1986.

¹¹ Isabel Rodríguez Vergara, *El mundo satírico de Gabriel García Márquez*, Madrid, Editorial Pliegos, 1999: 128-129.

en la novela, se ha olvidado un poco ese *tipo de amor* que trasciende las fronteras de lo netamente romántico e idílico para convertirse en una muestra de la degradación humana: el deseo mediatizado según *el Otro*¹².

En esta novela de García Márquez se pueden distinguir dos etapas:

Una primera etapa del amor idílico adolescente de ambos jóvenes y la deificación de Fermina (la Diosa Coronada) por parte de Florentino, que como bien lo expresa Octavio Paz, representa la etapa del reconocimiento de la mujer como persona única capaz de satisfacerle y asegurarle la felicidad¹³.

La segunda etapa de estos amores prohibidos comienza con el rechazo de Fermina Daza hacia Florentino. Es el momento en donde “el objeto del deseo se vuelve sujeto que me desea o que me rechaza”¹⁴. Ante el repudio el protagonista se obsesiona por alcanzar su objeto del deseo con más fervor. Es aquí cuando el amor pierde su autenticidad y es mediatizado por un rival. En esta segunda etapa, la teoría del deseo triangular según *el Otro* entra en vigencia.

En *Mentira romántica y verdad novelesca*, René Girard presenta al hombre moderno como un ser sin originalidad, imitador permanente de modelos hasta para la consecución de sus metas más íntimas, como el amor. Ese mediador del deseo es generalmente un rival que también desea o ya posee el objeto del deseo. En la segunda etapa de *ATC*, Florentino representa ese ser degradado que desea a Fermina a través de Juvenal. Así, el doctor Urbino se transforma en el obstáculo dentro del universo de Florentino: “El día que Florentino Ariza vio a Fermina Daza en el atrio de la catedral, encinta de seis meses y con pleno dominio de su condición de mujer de mundo, tomó la determinación feroz de ganar nombre y fortuna para merecerla. Ni siquiera se puso a pensar en el inconveniente de que fuera casada, porque al mismo tiempo decidió, como si dependiera de él, que el doctor Juvenal Urbino tenía que morir” (*ATC*: 163). Cada vez que Florentino desea acercarse más a su objeto (Fermina), inevitablemente se acerca más al obstáculo, imitándolo. Esta imitación secreta y disimulada causan en Florentino sentimientos encontrados que Girard llama sentimientos modernos, como son: una honda veneración y mucho rencor que se traducen en odio, al mismo tiempo que en celos y en envidias: “Los celos, hasta entonces ahogados en llanto, se hicieron dueños de su alma. Rogaba a Dios que la centella de la justicia divina fulminara a Fermina Daza cuando se dispusiera a jurar amor y obediencia a un hombre que sólo la quería para esposa como un adorno social, y se extasiaba en la visión de la novia suya o de nadie” (*ATC*: 144).

Al odiar a Juvenal, Florentino se odia secretamente por admirarlo¹⁵: “Florentino Ariza no pudo resistir la punzada de dolor de que aquel hombre admirable tuviera que morir para

¹² René Girard, en su obra *Mentira Romántica y verdad novelesca*, afirma que el hombre moderno es un ser inauténtico, incapaz de desear por sí mismo y por esta razón “mediatiza” sus deseos, razón por la cual imita modelos que lo conduzcan al su objeto del deseo. A este deseo mediatizado se le llama deseo triangular. Para su análisis sobre el deseo triangular y la mediación, René Girard delimita su corpus con Cervantes (*Don Quijote*), Stendhal (*El rojo y el negro*), Flaubert (*Madame Bovary*), Proust y Dostoievski.

¹³ Octavio Paz, *La llama doble, amor y erotismo*, Barcelona, Seix Barral, 1993. Paz aclara que la deificación de la mujer en el sentimiento amoroso no obedece a otra cosa que al reconocimiento de su calidad de persona única e irrepetible.

¹⁴ Paz, *Llama*: 125.

¹⁵ René Girard, *Mentira romántica y verdad novelesca*. Barcelona, Editorial Anagrama, 1985, pág. 17.

que él fuera feliz” (ATC: 188). En este proceso de pasiones encontradas, Florentino acaba por parecerse a Juvenal. La rivalidad incrementa el prestigio del mediador, quien es cada vez más admirado, más odiado y más imitado.

En ATC, el deseo triangular se fortalece a medida que Florentino conoce de cerca la superioridad de Juvenal, el mediador, quien goza de lo que le ha sido negado a él: “Hizo alguna referencia casual a los ciclones lunáticos de junio, y de pronto, sin que viniera a cuento, habló de su esposa. No sólo la tenía como su colaboradora más entusiasta, sino como el alma misma de sus iniciativas. Dijo: «Yo no sería nadie sin ella»...al doctor Juvenal Urbino, en medio de sus tantos compromisos absorbentes, todavía le sobraba tiempo para adorar a su esposa, casi tanto como él [...] Él y aquel hombre que había tenido siempre como el enemigo personal eran víctima de un mismo destino y compartían el azar de una pasión común: dos animales de yunta uncidos al mismo yugo” (ATC: 187-188). Esta es la imagen que mejor ilustra ese deseo triangular conformado por esos dos hombres (bueyes) unidos por el amor a la misma mujer

Florentino se convierte en un ser envidioso de lo que no es y de lo que no tiene y ve, con tristeza, los otros objetos del deseo —aunque iguales o parecidos a Fermina— carentes de valor. Por esta razón se explica la paradoja que a pesar de todas las aventuras amorosas de Florentino, éste se mantuvo *virgen* para ella, como se lo confiesa en el último capítulo de la novela: “Es que me he mantenido virgen para ti” (ATC: 327).

Otro aspecto importante del deseo triangular es la incomunicabilidad de la experiencia amorosa. El hecho es que el hombre moderno tan orgulloso de todo cuanto afecta la manera en que es percibido socialmente, se autocondena a la más amarga y triste soledad en lo que tiene que ver con su fuero íntimo. “¿Por qué los hombres son incapaces de aliviar sus sentimientos compartiéndolos?”¹⁶ Florentino Ariza calla su sufrimiento porque esta incomunicabilidad sublimiza el deseo que por definición tiene el rasgo de la más absoluta subjetividad: “Leona Cassiani pasó por su oficina, y le pareció una ocasión única para revelar el secreto sin más vueltas, como reventar un nudo de golondrinos que no lo dejaba vivir: ahora o nunca [...] Entonces supo Florentino Ariza que en alguna noche incierta del futuro, en una cama feliz con Fermina Daza, iba a contarle que no había revelado el secreto de su amor ni siquiera a la única persona que se había ganado el derecho de saberlo. No: no había de revelarlo jamás” (ATC: 189).

El deseo según el *Otro* siempre es el deseo de ser *Otro*¹⁷. Y Florentino así lo logra. Al morir Juvenal desaparece el obstáculo y al no existir más una mediación, Florentino ocupa el tan anhelado lugar de Juvenal, a quien ha admirado e imitado tanto que termina por parecersele: “En lugar de los atuendos fúnebres de toda la vida, llevaba unos zapatos blancos muy cómodos, pantalón y camisa de hilo con cuello abierto y manga corta y su monograma bordado en el bolsillo del pecho. Llevaba además una gorra escocesa, también blanca, y un dispositivo de lentes oscuros superpuestos a sus eternos espejuelos de miope” (ATC: 319).

¹⁶ Girard: 56.

¹⁷ Girard: 79.

En algunos casos de deseo triangular, al alcanzar el objeto del deseo, éste se desacraliza automáticamente, reduciéndose a sus propiedades objetivas, es decir, hay una especie de desilusión¹⁸. En *ATC* no hay desilusión, pero si hay una objetivización del sentimiento amoroso que le permite a Florentino ver a una Fermina anciana, desposeída de toda belleza y lozanía del pasado: “Florentino Ariza se estremeció: en efecto, como ella misma lo había dicho, tenía el olor agrio de la edad [...] Tenía los hombros arrugados, los senos caídos y el costillar forrado de un pellejo pálido y frío como el de una rana” (*ATC*: 323 y 326).

Sin embargo, a pesar de ser un imitador para todo¹⁹, Florentino tiene un momento de lucidez en el cual reconoce de manera indirecta no haber amado a Fermina: “Como una compensación del destino, también fue en el tranvía de mulas donde Florentino Ariza conoció a Leona Cassiani, que fue la verdadera mujer de su vida, aunque ni él ni ella lo supieron nunca, ni nunca hicieron el amor” (*ATC*: 179). Teme que al revelar su secreto se descubra la farsa montada a través del otro, o su cobardía para revelar su verdadero objeto amoroso: “En el otro lado de la ciudad estaba Leona Cassiani sola y libre [...] pero comprendió que ella era demasiado inteligente y se amaban demasiado para que él fuera a llorar en su regazo sin revelar el motivo” (*ATC*: 276).

Por otra parte, Fermina reconoce haber sido muy feliz —con o sin amor— junto a Juvenal y no haber amado nunca a Florentino: “[...] hacia donde quiera que se revolvía su memoria de aquellos tiempos, tropezaba con el recuerdo de Florentino Ariza. Sin embargo, siempre tuvo bastante serenidad para darse cuenta de que no eran recuerdos de amor, ni de arrepentimiento, sino la imagen de un sinsabor que le dejaba un rastro de lágrimas” (*ATC*: 218). Ambos comparten la plena conciencia de que su aventura juvenil no llegó a ser verdaderamente una vivencia del amor: “La memoria del pasado no redimía el futuro como él se empeñaba en creer. Al contrario, fortalecía la convicción que Fermina Daza tuvo siempre de que aquel alboroto febril de los veinte años había sido cualquier cosa muy noble y muy bella, pero no fue amor.” (*ATC*: 306). Muy contrariamente a lo que un lector distraído podría pensar, Juvenal y Fermina —aunque se casaron sin amarse— no tuvieron obstáculos para inventarse un buen amor, si bien “nada en este mundo era más difícil que el amor” (*ATC*: 217). Sin duda alguna, existió amor entre ellos y lo vivieron a plenitud, con todos los altibajos del “amor domesticado” (*ATC*: 35): Es comprensible, entonces, que al final, cuando la muerte es inminente, Juvenal se despidiera reiterándole su amor: “la miró por última vez para siempre jamás con los ojos más luminosos, más tristes y más agradecidos que ella no le vio nunca en medio siglo de vida en común, y alcanzó a decirle con el último aliento: «Sólo Dios sabe cuánto te quise»” (*ATC*: 49).

¹⁸ Girard: 83. En el análisis girardiano se aclara que ni en *El Quijote* ni en *Mme. Bovary* se observa esa decepción metafísica que sí es bien notable en *Stendhal* y en *Dostoiévski*.

¹⁹ Recuérdese que Florentino tenía como modelo los poetas colombianos románticos de principios del siglo XX, a quienes imitaba en la lectura y escritura de versos y hasta en su apariencia: “...sus atuendos sombríos, las levitas anacrónicas, el sombrero único, las corbatas de cintas de poetas de la mercería de su madre, el paraguas siniestro” (217). Este otro tipo de mediación llamada externa según Girard, es aquella en la que se imitan modelos exteriores a la vida del sujeto. Por ejemplo, *Don Quijote*, cuyo modelo de caballería a imitar era *Amadis de Gaula*.

De hecho, el amor de Fermina por Florentino hacia el final de la novela, es un amor nuevo y maduro que nace después de la viudez. Así, Fermina Daza, personaje consentido de García Márquez²⁰, *se sale con la suya* toda su vida: se casa con el respetado doctor Juvenal Urbino de la Calle, logrando una posición importante en la sociedad cartagenera de principios de siglo. Este enlace le proporciona una vida de prestigio, lujos y comodidades que perduran aún después de la muerte de su marido. Finalmente, en la vejez, García Márquez le confiere a Fermina la alegría del amor otoñal y una compañía para sus últimos años. En este momento, Fermina redescubre a Florentino y se enamora de él. De un hombre diferente sin los lirismos empalagosos del pasado: “De ese modo se le revelaba un Florentino Ariza desconocido, con una clarividencia que no correspondía a las esquelas febriles de su juventud ni a su conducta sombría de toda la vida” (ATC: 289). Por su parte, Florentino había trazado su estrategia a imitación de una guerra final en donde “todo tenía que ser diferente para suscitar nuevas curiosidades, nuevas intrigas, nuevas esperanzas, en una mujer que ya había vivido a plenitud una vida completa” (ATC: 284).

A pesar de que al final, Florentino es percibido por Fermina como distinto, no deja de ser sintomático que ahora ocupa el lugar de Juvenal Urbino. Es distinto al Florentino de los veinte años, pero tal vez muy parecido al marido de toda la vida. Al final de la novela, el viaje por el río Magdalena con Florentino es como la continuación de ese viaje de bodas a Europa, sólo que para el héroe novelesco, el mediador ha desaparecido, pero no sin antes revelarle, sin querer, el secreto maravilloso que le permite ahora acercarse a Fermina. De suerte que *El amor en los tiempos del cólera* se revela como una novela en la que se observa con claridad el fenómeno del deseo triangular, es decir, esa manera de desear del hombre moderno, imitador incansable, temeroso de actuar de manera auténtica. Su vida entera se convierte en una falacia puesto que “la mentira es lo que mantiene el deseo triangular”²¹. La tríada garciamarquiana ejemplifica con fineza el funcionamiento de la oscura máquina del deseo que con magistral claridad se describe en la novela *Yo El Supremo*: “El hombre es idiota. Nada sabe hacer sin copiar, sin imitar, sin plagiar, sin remedar. Podría ser incluso que el hombre hubiese inventado la generación por coito después de ver copular a la cigarra”²². Y cuando Florentino completa perfectamente la imitación del mediador ocurre la metamorfosis del deseo. Al final, Fermina y Florentino no se sienten ni como novios recientes ni como amantes tardíos pues ahora “transcurrían en silencio como dos esposos escaldados, más allá de las trampas de la pasión, más allá de las burlas brutales de las ilusiones y los espejismos de los engaños: más allá del amor” (ATC: 470). El héroe romántico, entonces, experimenta el carácter deceptivo del deseo cuando su objeto es “repentinamente desacralizado por la posesión y reducido a sus propiedades objetivas”²³. No queda otra posibilidad diferente a ese ir y venir en un interminable viaje circular que conforma “toda la vida”.

20 Según el testimonio del autor, “la fuerte es ella, Fermina Daza. La novela es ella”. (Entrevista con Francese Arroyo en *El País* de Madrid, reproducida en *El Mundo*, 25 de enero de 1986).

21 Girard: 57.

22 Augusto Roa Bastos, *Yo El Supremo*, Bogotá, Editorial La Oveja Negra, 1985: 136.

23 Girard: 83.

C. El amor: “el más terrible de todos” los demonios

Al concluir la novela *Del amor y otros demonios* (1994)²⁴, al lector no le queda duda alguna que su protagonista, Sierva María de Todos los Ángeles, fue encontrada “muerta de amor”. La mordida del perro es simplemente un pretexto para poner en funcionamiento toda la fabricación novelesca; pero a medida que ésta avanza se tiene la certeza de que Sierva María muere por otro tipo de rabia, la que le produce el abandono de que ha sido objeto, pues sin explicación alguna para ella, su amado, su objeto del deseo, ha desaparecido.²⁵ “Sierva María no entendió nunca qué fue de Cayetano Delaura, por qué no volvió con su cesta de primores de los portales y sus noches insaciables” (DA: 197). Ella puede soportar todos los vejámenes que implica el exorcismo, pero no la pérdida de aquél que ha permitido que en su interior se instale el demonio del amor. “La separación es hermana de la muerte”²⁶. Sin reparo alguno por la posible acusación de romanticismo sensiblero y lloroso, el narrador nos dice que Sierva María fue encontrada “muerta de amor”. Se le pide al lector que vuelva a creer que “aumentan de tal suerte en ocasiones las cuitas de amor, flaquea tanto la naturaleza del amante y tanto crece la angustia, que pueden ser causa de muerte y de dejar el mundo”²⁷.

Desde el título de la novela se abre ante el lector un horizonte de expectativas que gira alrededor de una historia de amor y la presencia de lo demoníaco. Pero ya ese sintagma nominal implica que el amor es un demonio. O, en otras palabras, que el amor en sí tiene un sentido demoníaco que se intensifica en el caso de Sierva María de Todos los Ángeles por cuanto el objeto de su amor resulta ser no un médico, como ella piensa al comienzo, sino un consagrado a Dios²⁸.

Paradójicamente, Sierva María es estigmatizada como portadora de todos los demonios. El perro furioso de la Inquisición, encarnado en el obispo Don Toribio de Cáceres y Virtudes, condena sin apelación alguna a Sierva María a causa de que representa la otredad que empecinadamente la cultura oficial se niega a reconocer. En el contexto Colonial, ella representa la verdadera libertad, pues “en aquel mundo opresivo en el que nadie era libre, Sierva María lo era: sólo ella, y sólo allí.” (DA: 19). Y contra esa libertad que incluye la de amar se arma todo el dispositivo oficial que gira en torno al eje de la paganización y demonización. Según el obispo, Sierva María es presa de “convulsiones obscenas” y ladra “en jerga de idólatras”. La niña de doce años es convertida, así, en el enemigo que es preciso destruir. La Iglesia tiene que exhibir todo su poder para luchar contra el poder de las tinieblas. En medio de este enfrentamiento, en total abandono y orfandad, queda Sierva María.

Entonces, aparece en escena como salido de *Las mil y una noches* (“como un genio liberado de una botella” [DA: 77]), el padre Cayetano Alcino del Espíritu Santo Delaura y Escu-

²⁴ Todas las citas a esta obra se harán en el mismo texto del trabajo, precedidas de la abreviatura DA, y según la edición señalada en la bibliografía.

²⁵ Para Abrenuncio no había posibilidad de que después de ciento cincuenta días la niña contrajera la rabia. “El único riesgo posible, concluyó Abrenuncio, era que muriera como tantos otros por la crueldad de los exorcismos. Efectivamente, estos incluían el corte de su hermosa cabellera, camisa de fuerza, y lavativas de agua bendita. Ante estos tormentos, a Sierva M^a no le queda más remedio que “morir de amor”

²⁶ Ibn Hasm de Córdoba: 275

²⁷ Ibn Hasm de Córdoba: 332.

dero. El obispo le encomienda “la salud de la niña”. Su misión es la de iniciar los exorcismos de rigor en caso de posesión diabólica, no obstante que Delaura alega no tener “el carácter ni la formación ni la información” de los exorcistas. Pero aun esta misión ha estado precedida de un enigmático sueño con “la niña”. Sierva María invade oníricamente el círculo de los deseos recónditos del joven sacerdote. Parecería que se tratara de “un caso de sugestión anímica o de pesadilla, que entra dentro del campo de los deseos reprimidos y de las fantasías del pensamiento”²⁹. El proceso de idealización de “la marquesita criolla de doce años” ha comenzado en el espacio de creación estética que proporcionan los sueños³⁰. Al mismo tiempo, podría pensarse que el fenómeno de cristalización que supone el enamoramiento, también ha empezado a producir sus efectos.³¹ El primero en percatarse de ellos es el obispo quien no entiende cómo Delaura pudo soñar con una persona a quien nunca ha visto. Su intriga lo lleva a pedirle a Delaura que le relate ese sueño:

Era muy simple. Delaura había soñado que Sierva María estaba sentada frente a la ventana de un campo nevado, arrancando y comiéndose una por una las uvas de un racimo que tenía en el regazo. Cada uva que arrancaba retoñaba enseguida en el racimo. En el sueño era evidente que la niña llevaba muchos años frente a aquella ventana infinita tratando de terminar el racimo, y que no tenía prisa, porque sabía que en la última uva estaba la muerte. (DA: 102)

Evidentemente para el lector, el proceso de seducción se ha iniciado con este sueño. Con él, Delaura ingresa al juego de las apariencias y del artificio, al reino de los signos y del ritual, en donde tendrá que vérselas con el dominio del universo simbólico alrededor de la mujer³². Desde el punto de vista estructural, este sueño tiene varias funciones: la primera vez y como creación onírica de Cayetano revela la aparición en su subconsciente del objeto del deseo con una proyección futura; la segunda vez y como mágica recreación de Sierva María es la imagen de la fusión y coincidencia de sus mundos en el presente, que revela una clara conciencia de muerte para el inmediato futuro, pues le permite a la niña “incubar en la soledad de su celda el pánico de la muerte” (DA: 127). La tercera vez, vuelve el sueño a Sierva María con la imagen de la temporalidad en las uvas incesantemente retoñadas, pero que ahora son devoradas con la clara intención de acercarse prontamente a la muerte a causa de la desaparición del objeto del deseo.

Los artificios de seducción se intensifican cuando, Delaura va al convento y se encuentra por primera vez con la niña, cuya salud le ha sido confiada por el obispo. “Delaura la vio

²⁸ “Sólo entonces supo Sierva María que Cayetano era su exorcista y no su médico” (DA: 126)

²⁹ Es la conclusión a la cual llega Ibn Hazm luego de relatar la historia de un amigo quien se ha enamorado en sueños de una esclava a quien nunca ha visto.

³⁰ Es conveniente recordar que en la tradición establecida por los libros sobre las artes del amor, el sueño puede ser el inicio de la aventura amorosa. Es lo que sucede al protagonista/narrador del *Libro de la rosa*: “Tuve un sueño hermosísimo, que me agradó mucho: no hubo nada en él que después no halla ocurrido tal como el sueño me lo había mostrado. Ahora quiero contarlo en verso para alegraros los corazones, pues así me lo pide y ordena Amor” (Madrid: Siruela, 1986: 4)

³¹ La imagen de la cristalización es de Stendhal y tiene que ver con la pasión, la vanidad y el deseo (Cfr. Girard: 22-26). Según Ortega y Gasset, por ese fenómeno de cristalización, el amor “para Stendhal es menos que ciego: es visionario. No sólo no ve lo real, sino que lo suplanta” (*Estudios sobre el amor*, Barcelona: Circulo de Lectores, 1969: 54).

idéntica a la de su sueño” y experimentó los efectos físicos de su acercamiento al mundo enigmático de la mujer (DA: 110). El sacerdote inicia su misión atendiendo la salud del cuerpo; por ello “la revisó con el rigor de un médico” (DA:112)³³. En ese primer encuentro, Sierva María responde con indiferencia; en el segundo, con un rechazo violento que hace parte del juego de seducción. De hecho, Delaura “mostraba sus heridas como trofeo de guerra y se burlaba del peligro de contraer la rabia” (DA:115). Y es que “nuestra noción del amor, que envuelve a la que tenemos de la mujer, se encuentra pues vinculada a una noción de sufrimiento fecundo que halaga o legitima oscuramente, en lo más secreto de la conciencia occidental, el gusto por la guerra”³⁴.

Evidentemente, Delaura ha entrado en el círculo de fascinación y encantamiento que, tal vez sin quererlo, ha creado alrededor de sí Sierva María. El interés por la salud espiritual de la niña se ha desplazado a lo corporal. Este desplazamiento implica dos cosas: a) que Sierva María, al igual que Laura Farina, tiene el poder para torcer el destino de alguien³⁵; y b) que Cayetano ha dejado su interés por la religión y los libros (su destino parecía llevarlo a Roma como “custodio del fondo sefardita en la Biblioteca del Vaticano [DA:103]) y se ha orientado hacia el mundo de lo femenino, que en la tradición judeo-cristiana está íntimamente asociado a lo demoníaco desde el Paraíso Terrenal. Evidentemente, en su escala de valores, Sierva María ha venido a desplazar a la Virgen María. El rezo y la contemplación de Sierva María se funden. Ahora musita dormido: “Dios te salve María de Todos los Ángeles”. No hay duda alguna: Delaura al igual que la servidumbre del convento, pero por diferentes motivos, ha sido hechizado por el demonio del amor a esa criatura de apenas doce años. Delaura es plenamente consciente de ese desplazamiento hacia lo demoníaco y que, por lo tanto, “algo inmenso e irreparable había empezado a ocurrir en su vida” (DA: 118).

Prácticamente, el proceso de seducción de Cayetano está asegurado con la sola presencia —primero onírica, luego real— de Sierva María. En cambio, ella es seducida por la poesía de un antepasado de Cayetano, el poeta renacentista Garcilaso de la Vega³⁶. Y es muy significativo que sea precisamente este poeta el elegido. Su poesía de profunda raíz castellana e italiana “está constituida por las vivencias de un espíritu agitado entre impulsos contradictorios, sumido en doliente conformidad o refugiado en sueños de hermosura”³⁷. Sus sonetos en este relato garciamarquiano tienen la función de proporcionar una educación de la cual carece Sierva María por el descuido de sus padres. Pero, además, tienen una función descrip-

32 “Delaura era consciente de su torpeza para entenderse con mujeres. Le parecían dotadas de un uso de razón intransferible para navegar sin tropiezos por entre los azares de la realidad. La sola idea de un encuentro, aun con una criatura indefensa como Sierva María, le helaba el sudor de las manos” (DA: 104).

33 Paradójicamente, el médico se preocupa de la salud interior de Sierva María y por eso prescribe como la mejor medicina la felicidad. Delaura comienza su misión sanadora con un estuche de curaciones: “Ungió las heridas con bálsamos y alivió con soplos el escozor de la carne viva, admirado de la resistencia de la niña ante el dolor” (DA: 112).

34 Rougemont: 247.

35 Sierva María parece reunir algunas de las características que de la ninfa se enuncian en Lolita de Vladimir Nabokov: la edad, la naturaleza demoníaca de su poder de seducción, así como también los efectos devastadores de su presencia.

36 Para J. M. López de Abiada, “los versos de Garcilaso no convencen como recurso ‘conquistador’.” (*Cuadernos Hispanoamericanos*, 548 (febrero 1996): 155.

tiva del presente doloroso del enamorado y premonitoria del nuevo destino de su vida: “Por vos nací, por vos tengo la vida, por vos he de morir y por vos muero”. Los cuarenta sonetos de Garcilaso le permiten a Cayetano imitar la voz del seductor para que sea “convinciente, hipnótica, cadenciosa” y permita a la mujer “sacar a luz su deseo, sus fantasías”, disolver sus miedos y llevarla “a aquello que él le hizo imaginar”³⁸.

La poesía como instrumento de seducción permite la creación lúdica de la artificialidad textual que se inicia con el aprendizaje por repetición y que da licencia a los amantes para ir “saltando versos, pervirtiendo y tergiversando los sonetos por conveniencia, jugueteando con ellos a su antojo con un dominio de dueños”³⁹. Esta experiencia lúdica erótico/textual es captada por la conciencia de Cayetano como una cercanía a lo demoníaco: “Una voz interior le hizo ver qué lejos había estado del diablo en sus insomnios de latín y griego, en los éxtasis de la fe, en los yermos de la pureza” (DA: 171).

El exorcista ha terminado por ser poseído por el demonio del amor, “el más terrible de todos”. Así se lo confiesa al Obispo, para quien no hay revelación alguna pues se había dado cuenta que a Delaura ahora “nada de este mundo ni del otro le importaba como no fuera la imagen terrorífica de Sierva María, envilecida por el diablo” (DA: 159). Las penas de amor se apoderan totalmente de Cayetano quien inútilmente acude a los libros, al rezo, al fetichismo acompañado de hexámetros obscenos, a la autoflagelación. La poesía surge como el único remedio ante los ardores de la carne: “Pasó noches de delirio y días en vela escribiendo versos desaforados que eran su único sedante para las ansias del cuerpo” (DA: 134).

Paradójicamente, por otra parte, el estallido del deseo apasionado, verdadera posesión diabólica, está muy ligado al Espíritu Santo. Religión y amor aparecen muy unidos en el imaginario del franciscano. Por Cayetano Alcino del *Espíritu Santo*, corre una vena teológica que misteriosamente une a la Tercera Persona de la Santísima Trinidad con el amor. Y, por consiguiente, le otorga una amplia justificación. Por ello, en su charla con Abrenuncio, cuando el ateo médico portugués le pregunta si no teme condenarse luego de esos extremos de demencia a causa del amor, Delaura le responde: “Creo que ya lo estoy, pero no por el Espíritu Santo”. “Siempre he creído que él toma más en cuenta el amor que la fe” (DA: 195). La lectura que hace de la presencia de Sierva María en su camino sólo se ilumina con los designios del Consolador: “A no ser que esa criatura me haya sido impuesta por el Espíritu Santo para probar la fortaleza de mi fe” (DA: 156).

La ambigüedad frente a las exigencias del deseo, motivada en buena medida por el temor a abandonar completamente el primer amor (Dios, el Espíritu Santo, la Religión), es la causa del sino trágico para Delaura. En el plano erótico, esa ambigüedad se manifiesta en la práctica de la enseñanza del poeta/soldado de un amor ardiente/honesto que “encienda al corazón y lo refrena”: “... se revolcaban en cenegales de deseo hasta el límite de sus fuerzas. Exhaustos pero vírgenes” (DA: 172). En el plano teológico, la dicotomía se presenta entre ese amor a Dios, nombre del hospital a donde es enviado como castigo inquisitorial, y el amor

³⁷ Rafael Lapesa, *La trayectoria poética de Garcilaso*, Madrid: Alianza Editorial, 1985: 175.

³⁸ Francesco Alberoni, *El erotismo*, Barcelona: Gedisa, 1993: 105.

de naturaleza diabólica que le inspira Sierva María, no obstante su convicción de que el amor es fruto del Espíritu Santo. En el plano del relato, es el súbito cambio que experimenta la relación con esa figura del padre/amante que simboliza don Toribio de Cáceres y Virtudes, y que abiertamente capta la imaginación popular. Al verse desplazado como parte de ese deseo triangular, el obispo “lo borró de su corazón” (DA: 161).

El encuentro de Cayetano con Sierva María le permite descubrir otro paraíso diferente al de la biblioteca pero cede al temor por su debilidad trágica. Termina por ello en el sentimiento de la más absoluta soledad y orfandad, borrado por el obispo/padre y repudiado por el marqués y la loca-cuerda Dulce Olivia por considerar que su relación con Sierva María era para “saciar” sus “apetitos satánicos”. Pero, fundamentalmente, su desdicha obedece al hecho de sentirse abruptamente separado del objeto del deseo, a causa de su cobardía y los formalismos legales. Gracias a Sierva María, Cayetano entrevió otro mundo, pleno de vitalidad, opuesto a “la religión de la muerte” (DA: 195) que ha profesado. Experimentó que “amar es combatir, si dos se besan/el mundo cambia, encarnan los deseos”, que el mundo cambia/si dos se miran y se reconocen”⁴⁰. Pero no se transfiguró como si lo hizo Sierva María quien, al final, es encontrada “muerta de amor en la cama con los ojos radiantes y la piel de recién nacida” (DA: 198).

GEOMETRIJA POŽELENJA V TREH LJUBEZENSKIH ZGODBAH

Nekateri kritiki menijo, da roman kot zvrst v nekaj stoletjih ne bi dosegel današnje stopnje razvoja brez ljubezni in njenih zapletov. Zato je morda nesmiselno poudarjati, da je prav ljubezen najpogostejša tema celotnega pripovednega opusa Gabriela Garcíe Márqueza. Čeprav omenjena tematika bolj izstopa v njegovih zadnjih romanih (beseda ljubezen se pojavlja celo v naslovih), je ljubezen prisotna že v njegovih zgodnjih pripovednih delih.

Pričujoči članek želi analizirati tri različne zgodbe, v katerih je pisatelj izpostavil temo ljubezni: v kratki zgodbi “Smrt vztraja onkraj ljubezni” (“Muerte constante más allá del amor”) in v romanih “Ljubezen v času kolere” ter “O ljubezni in drugih demonih”.

³⁹ “La lectura fragmentaria de los sonetos de Garcilaso, el tópico más alto de la idealización del amor, acompaña el juego erótico de los amantes desacralizando y pervirtiendo el texto primero” (Blanca Inés Gómez, *Intertextualidad y erotismo en Del amor y otros demonios*. XX Congreso Nacional de Lingüística y Literatura. Bogotá, Instituto Caro y Cuervo/Universidad Nacional, 1998: 237

⁴⁰ Octavio Paz, “Piedra de sol”, *Libertad bajo palabra*, México. Fondo de Cultura Económica, 1981: 248.

EL SURREALISMO DE LA POESÍA LORQUIANA Y SU INTERPRETACIÓN

Nadie se excita con lo que se ve cotidianamente.
(Sade)

Federico García Lorca, pasados los cien años de su nacimiento, sigue siendo uno de los poetas españoles más conocidos, traducidos, leídos y recitados en el mundo. Su imagen de juglar moderno se ha convertido en un fenómeno cultural hispánico, o mejor dicho, en uno de los tópicos españoles. Su obra poética ha ido cobrando a lo largo de este siglo dimensiones de una obra clásica española, comparable a la de Cervantes, de Lope de Vega o de Luis de Góngora. Su lenguaje poético, brotado de la vieja tierra mediterránea, nos ha hechizado a todos y su metáfora presagiosa todavía nos estremece al hacernos sentir el misterio de la vida y de la muerte.

A la mistificación de la poesía lorquiana, sobre todo en el extranjero, ha contribuido también su muerte trágica y misteriosa que frecuentemente ha tenido una connotación política. La tragedia personal de García Lorca siempre se relacionaba con la tragedia nacional de los españoles que con la Guerra Civil se vieron obligados a sepultar para muchos años el espíritu democrático. La imagen demasiado uniformada de García Lorca de que era un poeta típico español, republicano, luchador por los derechos humanos, víctima del fascismo ... Juan Goytisolo comenta este fenómeno en su ensayo *Examen de conciencia* de manera siguiente: «En lo exterior las apariencias no han cambiado y los atributos del “alma española” fascinan y seguirán fascinando a nuestros visitantes: los toros, el cante flamenco, el piropo, el donjuanismo, etc.»¹

García Lorca es sobre todo el melancólico poeta andaluz con guitarra que murió trágicamente con los versos en sus labios. Su poesía más traducida al esloveno y más leída, sobre todo entre los jóvenes, pertenece a dos libros poéticos que mayor fama y difusión han alcanzado en el mundo, *Poema del Cante Jondo* y *Romancero gitano*. La forma más popular de difusión de la poesía lorquiana entre el público esloveno han sido hasta ahora varias antologías en las que más espacio se ha dado a la poesía flamenca de dos libros poéticos mencionados; también aparecen algunos poemas de las *Primeras canciones*, del *Diván del Tamarit* y del *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías* en su totalidad. La fase surrealista lorquiana prácticamente se ha desconocido hasta la traducción del libro entero *Poeta en Nueva York* en 1995 (traducido por Ciril Bergles), porque en la antología más conocida del traductor Jože Udovič (1978) sólo aparecen cinco poemas neoyorquinos, en el orden siguiente: *Vuelta de paseo* (de la primera parte *Poemas de la soledad en Columbia University*), *La Aurora* (de la tercera parte *Calles y sueños*), *Niña ahogada en el pozo* (de la quinta parte *En la cabaña del Farmer*),

¹ JUAN GOYTISOLO, *El furgón de cola*, Barcelona, Seix Barral, 1982³, p. 255.

Pequeño poema infinito (de la décima parte *El poeta llega a la Habana*) y al final, *Ciudad sin sueño* (también de la tercera parte *Calles y sueños*). De esta selección el lector esloveno, por supuesto, no puede obtener ninguna impresión relevante de lo que realmente es el libro *Poeta en Nueva York* y qué es lo que representa su poesía en la trayectoria poética lorquiana. A esta pregunta no responden adecuadamente ni los comentarios al final de la antología donde sólo se dice de que se trata de la poesía surrealista, un poco especial, porque cada poema sigue una lógica determinada del poeta que con esto se aleja de una de las exigencias principales de la estética surrealista - de la "escritura automática". El lector esloveno, entonces, hasta hace muy poco (desde 1995) no ha podido tener idea muy clara sobre cómo es la poesía de *Poeta en Nueva York* y qué es el surrealismo lorquiano. Por eso se ha quedado bastante sorprendido de que el autor de tal poesía haya podido ser un Federico García Lorca, cuya fama mundial, y no sólo en el ámbito esloveno, se debe sobre todo a su imagen del poeta popular con determinados fines políticos. Para que se determine el valor de la fase surrealista lorquiana y para que el lector la acepte de un modo apropiado son necesarias, a lo mejor hoy más que nunca, ciertas aclaraciones y explicaciones más precisas, a pesar de las dificultades que pueda plantearlas tal tarea.

Algunos críticos de la obra lorquiana han dudado que Lorca sea poeta surrealista auténtico (Ángel del Río², Ricardo Gullón³, Guillermo de Torre⁴), otros (Paul Ilie⁵) lo estudian como un verdadero surrealista; pero todos están de acuerdo de que la teoría surrealista no es literalmente aplicable a la poesía lorquiana y que el poeta granadino interpretó de su modo particular la estética surrealista sirviéndose de ella en una fase particular de su trayectoria poética. Al poeta mismo siempre le resultó difícil, si no casi imposible, hablar de la poesía o de su propia poesía. Es muy difundida la declaración de Federico García Lorca a Gerardo Diego en 1932, cuando éste preparaba el material para su monumental *Antología*:

«Pero, ¿qué voy a decir yo de la Poesía? ¿Qué voy a decir de esas nubes, de ese cielo? Mirar, mirarlas, mirarle, y nada más. Comprenderás que un poeta no puede decir *nada* de la Poesía... Aquí está; mira. Yo tengo el fuego en mis manos. Yo lo entiendo y trabajo en él perfectamente, pero no puedo hablar de ellas si no cambiara de opinión cada cinco minutos. No sé... En mis conferencias he hablado a veces de la Poesía, pero de lo único que no puedo hablar es de mi poesía. Y no porque sea un inconsciente de lo que hago. Al contrario, si es verdad que soy poeta por la gracia de Dios —o del demonio—, también lo es que lo soy por la gracia de la técnica y del esfuerzo, y de darme cuenta en absoluto de lo que es un poema.»⁶

² ÁNGEL DEL RÍO, *Estudios sobre literatura contemporánea española - García Lorca*, "Poeta en Nueva York", Madrid, Gredos, 1972, pp. 251-293.

³ RICARDO GULLÓN, "Lorca en Nueva York", *La Torre*, 18 (1957), pp. 161-170.

⁴ GUILLERMO DE TORRE, *Historia de las literaturas de vanguardia*, Madrid, Guadarrama, 1965, p. 573.

⁵ PAUL ILIE, *The Surrealist Mode in Spanish Literature*, The University of Michigan Press, Ann Arbor, 1968, pp. 57-104.

⁶ Citado por ANTONIO F. CAO, *Federico García Lorca y las vanguardias: hacia el teatro*, London, Tamesis Books Limited, 1984, p. 11 de las *Obras completas* de FEDERICO GARCÍA LORCA, Madrid, Aguilar, 1980²¹.

García Lorca empieza con su vanguardismo cuando se traslada a Madrid en 1919 y se instala en la Residencia de Estudiantes. Ningún otro lugar más apropiado para familiarizarse con las corrientes literarias que para esta fecha ya habían convertido a Madrid en uno de los centros de la vanguardia cultural europea. La capital española está incluida, por ejemplo, en la lista de las ciudades dadaístas que figuran en el documento oficial del dicho movimiento. Vicente Huidobro entusiasma el ambiente artístico madrileño con su visita en 1918 y con la publicación de *El espejo del agua*, donde se proclamaba padre absoluto del creacionismo. Anteriormente, a partir de 1908, el destacado cultivador del vanguardismo español, Ramón Gómez de la Serna, publica sus *Morbideces*, empieza a dirigir la revista *Prometeo* y a escribir sus “greguerías”, siempre discutiendo y propagando las nuevas ideas estéticas y literarias en el café del Pombo. La Residencia de Estudiantes representaba el centro del vanguardismo porque allí residían también algunos importantes vanguardistas de la época, entre otros Buñuel y Dalí, amigos inseparables de García Lorca en aquel entonces. También la Residencia era la tribuna obligatoria para muchas personalidades literarias, artísticas y científicas que pasaban por Madrid, entre ellas Louis Aragon, por ejemplo, quien, en 1925, dio una conferencia sobre el surrealismo.

Por otra parte, Barcelona no fue menos importante dentro del panorama vanguardista español. En 1922 André Breton dicta una conferencia sobre la evolución moderna en el Ate-neo de Barcelona. Sobre todo por medio de su amistad con Dalí, García Lorca llega a familiarizarse por completo con los círculos vanguardistas barceloneses.

No todos los “ismos” tienen la misma influencia sobre la poesía de Federico García Lorca. Entre ellos sobresalen el ultraísmo —sinónimo del vanguardismo en España, particularmente en su fase creacionista—, y el surrealismo, mientras que otros apenas atraen su interés y no dejan ninguna huella estética en su obra poética. Sin embargo es importante constatar que cuando se publica el primer *Manifiesto surrealista* y se produce en Francia la polémica acerca del término “surréalisme”, la crítica española, con Guillermo de Torre al frente, defiende el dadaísmo frente al surrealismo. En el fondo, lo que los críticos defendían era una parte significativa de los planteamientos estéticos de la literatura española del momento; porque el dadaísmo en España desde el principio fue fácilmente emparentado con las corrientes ultraístas y creacionistas que suponían, sin duda, la evolución natural y autóctona de la literatura española.

Cuando en la primavera de 1929 García Lorca decide marcharse a Nueva York, se encuentra empapado de la estética vanguardista y sobre todo surrealista. El poeta se siente torturado por una profunda crisis sentimental, aunque en la época ya es uno de los poetas españoles de mayor prestigio con la fama de poeta puramente popular. Harto de la imagen folklórica de su arte poético y zambullido en su depresión personal, igual que en la nacional, decide escribir un tipo de poesía distinta a primera vista, incluso chocante, que no pueda relacionarse, por lo menos aparentemente, con nada que escribió antes.

Rafael Alberti describe el ambiente que le empujó al poeta granadino a la primera salida de España:

«Antes de embarcar, Federico pasa por Madrid, donde los amigos lo despiden con una comida. ¡Adiós a la Residencia, al piano de sus canciones, el viejo Pleyel de los años felices! García Lorca se iba a Norteamérica sacudido también por la hora de España, aquel ciclón político que ya se avecinaba contra la dictadura y la monarquía y cuyas primeras ráfagas hacían temblar las calles madrileñas en oleadas ciegas de estudiantes contra los caballos de la guardia civil. Es el momento en que nuestras conciencias están exacerbadas, nuestras ideas estéticas confundidas, el momento en que el surrealismo irrumpe en Madrid, de la mano de Luis Buñuel, con su desconcertante película *Un perro andaluz*, “imagen —como diría luego Sadoul— de una juventud convulsionada”. Por todas partes resuenan gritos de protesta: en las calles, en los cafés, en los teatros ... Se había creado un clima de violencia que nos fascinaba.»⁷

Y en este «clima de violencia», recargado de todo tipo de injusticias, García Lorca quiere protestar, quiere gritar y atraer la atención del público, pero de un modo distinto; por eso recurre a la estética surrealista y produce poemas insólitos del libro *Poeta en Nueva York*, «espada tajante»⁸, según las palabras de Rafael Alberti, o ejercicios caprichosos y excéntricos, ajenos al poeta hasta entonces, como solía decir la crítica.

El término francés “surréalisme” ha recibido en España distintas traducciones: superrealismo, hiperrealismo, suprarrealismo y subrealismo como más frecuentes. Sin embargo se ha consolidado en la historia y crítica literaria el término galicista *surrealismo* y no sus variantes españolas, un tanto de un purismo innecesario, porque denotan origen estético de procedencia.

A pesar de los esfuerzos de sus teóricos por darle al surrealismo el carácter y la importancia de una doctrina filosófica, lo que salta a la vista, es su condición de procedimiento estético. Se trata básicamente de una manera de tratamiento de la materia estética. O dicho de otra manera, un procedimiento de creación artística a partir de una determinada materia, de una determinada realidad.

La estética surrealista parte de una peculiar concepción de la realidad artística que, tratada de una manera estéticamente adecuada, dará nacimiento a la obra de arte, sea en el campo de la plástica sea en el de la literatura. Esta concepción de la materia estética se basa en la identificación entre lo bello y lo maravilloso. Para Breton lo maravilloso es siempre bello y no hay nada fuera de lo maravilloso que sea bello.⁹ Y aunque no hay nada que exprese manifestación en tal sentido, de muchas observaciones hechas por Breton en los *Manifestos* y en el resto de su obra podemos deducir que para él lo maravilloso era, a su vez, identificable con lo insólito, lo extraño, lo inesperado, lo fuera de lo común. Los surrealistas emprenden en busca de lo maravilloso una exploración fascinante, que los lleva fuera de la realidad circundante, objetiva y concreta. Tal viaje desemboca en el descubrimiento de una superrealidad más allá de la realidad que nos rodea diariamente; se trata, en realidad, de un procedimiento psíquico, porque más allá de lo circundante, de lo cotidiano, existe una superreali-

⁷ RAFAEL ALBERTI, *Federico García Lorca, poeta y amigo (poesía)*, Granada, Biblioteca de la cultura andaluza, 1984, pp. 210-211.

⁸ *Ibid.*, p. 212.

⁹ ANDRÉ BRETON, *Manifestos del surrealismo*, Barcelona, Guadarrama, 1980³.

dad, maravillosa, bella, y cuya naturaleza es puramente mental, una realidad absoluta, fuente primaria de todo arte.

Entre los procedimientos estilísticos surrealistas ocupa la posición central la “escritura automática”, proclamada como definición esencial en el *Manifiesto* de 1924 que para Breton es realizable; el que desea practicarla, que siga los consejos siguientes:

«... Prescindid de vuestro genio, de vuestro talento, y del genio y del talento de los demás. Decíos hasta empaparos de ello que la literatura es uno de los más tristes caminos que llevan a todas partes. Escribid deprisa, sin tema preconcebido, escribid lo suficientemente deprisa para no poder refrenaros, y para no tener la tentación de leer lo escrito. La primera frase se os ocurrirá por sí misma, ya que en cada segundo que pasa hay una frase, extraña a nuestro pensamiento consciente, que desea exteriorizarse.»¹⁰

En cuanto a la recepción del texto, el famoso “automatismo psíquico” puro no importa, y sobre todo no importa la pureza: lo que importa son los efectismos que produce el estilo automático, que resulte éste de un estado inconsciente o de una expresión hecha adrede. Cualquier automatismo, como por ejemplo las yuxtaposiciones lexicales incompatibles, la sintaxis liberada de normas lógicas, la libre asociación de palabras, etc., será igual y tendrá el mismo efecto, sea o no sea producto de mecanismos inconscientes. La producción consciente o inconsciente del efecto automático sólo se diferencian al nivel teórico de Breton.

Al nivel de lectura, como lo comenta Michel Riffaterre¹¹, la racionalización del texto es un elemento inevitable del procedimiento de lectura. Ningún texto, y tampoco el surrealista, no se lee automáticamente. El lector busca explicar un texto surrealista atribuyendo los elementos extraños e ilógicos a la inspiración onírica o a la imaginación del autor. Incluso la apariencia de arbitrariedad del texto es producto de la racionalización del lector, ya que las palabras en sí no pueden ser arbitrarias y sólo parecen arbitrarias con respecto a las normas establecidas para el discurso narrativo o lírico.

Los poetas españoles enfocaron su distanciamiento frente al surrealismo precisamente desde el punto de vista del automatismo que ellos querían rechazar. Pero como lo afirma Derek Harris¹², esto fue levantar un problema falso porque el automatismo en realidad no importa, sino importa el asombro entre los lectores al leer un texto surrealista. Federico García Lorca compartió la opinión de sus contemporáneos destacando el papel pragmático de su arte cuyo fin era llegar a comprender la complejidad del mundo en que le tocó vivir. Sólo el *Segundo Manifiesto Surrealista* acentúa una mayor orientación surrealista hacia la responsabilidad social: «le surréalisme au service de la révolution» y en este aspecto García Lorca siente afinidad con el movimiento literario surrealista.

¹⁰ *Ibid.*, p. 49.

¹¹ MICHEL RIFFATERRE, “La métaphore filée dans la poésie surréaliste”, *Langue Française*, 3 (1969), pp. 46-53.

¹² DEREK HARRIS, “¿Escritura automática: lectura racional? Una pesquisa comparativa acerca del surrealismo en España y Francia”, *Litoral - Revista de la Poesía y el Pensamiento*, 174-175-176 (1968), pp. 190-206.

Si es creencia común de que el poeta nunca explica la realidad en que vive, sino transmite en su lenguaje peculiar la percepción poética de esta misma realidad, García Lorca en su *Poeta en Nueva York* comunica al lector sobre todo su visión horrorizada del mundo moderno urbano en que se había encontrado, sirviéndose de procedimientos estéticos surrealistas para los que creía que mejor pudiesen expresar su enajenación mental.

El libro tiene una clara organización externa, compuesta de diez partes, e interna, formada por distintos estados de ánimo del poeta. Siguiendo esta propuesta, se puede dar una interpretación lógica de la estructura del libro que a primera vista puede parecer desordenada e ilógica. La distribución externa en diez partes puede corresponder a la distribución interna de cinco experiencias sucesivas del mundo espiritual del poeta¹³ que las vivió durante su estancia en Nueva York:

1. soledad – el poeta se siente perdido en un mundo extraño, hecho de lujuria, y tiene nostalgia por estar ausente de su tierra y lejos de sus seres queridos (*Poemas de la soledad en Columbia University*);
2. dolor y vaciedad espiritual – el poeta se siente horrorizado por la selva urbana, por la sociedad industrial y tecnológica, por un mundo violento y hostil, expresado sobre todo en torno a dos motivos significativos de la tradición medieval: el paraíso perdido y la danza de la muerte (*Los negros y Calles y sueños*);
3. tranquilidad recobrada – el poeta recupera su equilibrio sentimental después de haber visitado el lago Edem Mills y sus alrededores, trata de recobrar su antigua voz, la voz de la sinceridad y del amor que no conocía la angustia de la pesadilla (*Poema del lago de Edem Mills*), aunque algunos poemas ya presagian la presencia sutil de la muerte (*En la cabaña del Farmer*); estos poemas representan también un intermedio entre la falta de relación lógica aparente de la primera parte del libro y los poemas más coherentes que siguen;
4. afán de superación – el poeta parece superar la crisis sentimental y la reacción confusa que le provocó el primer encuentro con la sociedad industrializada; los sentimientos son los mismos de antes, pero actúan más bien de un modo abstracto, universal, impersonal; triunfan la muerte, el vacío, la soledad, pero el tono expresivo del poeta se ha convertido ahora en un tono más meditativo, universal, y menos sentimental y personal; el nuevo mundo le sigue pareciendo completamente deshumanizado, como un nuevo caos donde las cosas han perdido no sólo sus sentidos sino también sus formas y donde son posibles todo tipo de mutaciones (*Introducción a la muerte y Vuelta a la ciudad*);
5. indignación e impotencia – el poeta se siente indignado e impotente frente a la sociedad deshumanizada moderna; antes de su huida de la civilización (*Huida de Nueva York*), que terminará en las costas cubanas (*El poeta llega a la Habana*), donde reencontrará su alegría poética de antaño, quiere lanzar su última protesta y gritar desde la torre más alta neoyorquina (Chrysler Building), acusando la traición del credo democrático y la corrupción (*Dos odas*) y expresando su angustia.

¹³ Ver también ÁNGEL DEL RÍO, *Estudios...*, *op. cit.*

De este modo la estructura de *Poeta en Nueva York* tiene una base referencial muy concreta y real que parece ilógica al nivel denotativo de lectura, pero que va cobrando sus significados y referencias al segundo y al tercero de los estratos connotativos.

Algo parecido ocurre con la supremacía de la imagen o metáfora (las vanguardias prefieren el término “imagen” a “metáfora”¹⁴), otra característica tomada de la estética surrealista y elaborada de un modo particular por el poeta granadino. La imagen se convierte en el instrumento que aproxima la antinomia realidad-sueño:

«La imagen es una creación pura del espíritu.

La imagen no puede nacer de una comparación, sino del acercamiento de dos realidades más o menos lejanas.

Cuanto más lejanas y justas sean las concomitancias de las dos realidades objeto de aproximación, más fuerte será la imagen, más fuerza emotiva y más realidad poética tendrá... »¹⁵

La imagen, según Breton, ejerce el papel de la única directriz espiritual e inclusive, es el más elevado ideal poético: «Incluso cabe decir que, en el curso vertiginoso de esta escritura, las imágenes que aparecen constituyen la única guía del espíritu.»¹⁶

De 1928 data la conferencia de Federico García Lorca *Imaginación, inspiración, evasión*, indispensable para la comprensión de su pensamiento estético del momento que presagia la poesía de *Poeta en Nueva York*. Desgraciadamente la conferencia no se ha conservado en su versión íntegra, sino sólo en fragmentos en los que el poeta determina una nueva jerarquía de realidades poéticas y define la “imaginación”: «Para mí la imaginación es sinónima de aptitud para el descubrimiento. Imaginar, descubrir, llevar nuestro poco de luz a la penumbra viva donde existen todas las infinitas posibilidades, formas y números. La imaginación fija y da vida clara a fragmentos de la realidad invisible donde se mueve el hombre.»¹⁷

Entonces, la imaginación hace posible todo lo que a la razón, o sea, a la realidad exterior, concreta y palpable en que vive el hombre parece imposible o inconcebible. ¿Cuál es el procedimiento utilizado por la imaginación o sea, cuál es el camino que el hombre debe emprender para llegar al otro lado? La respuesta la ofrece la inspiración poética que es considerada como una evasión del mundo real al mundo del sueño o del subconsciente:

«Así como la imaginación poética tiene una lógica humana, la inspiración poética tiene una lógica poética. Ya no sirve la técnica adquirida, no hay ningún postulado estético sobre el que operar; y así como la imaginación es un descubrimiento, la inspiración es un don, un inefable regalo. [...]»

14 Tal preferencia es arbitraria; aparte de eso, la imagen vanguardista en general, y particularmente la surrealista, no implica ninguna analogía, en ella dos o más significados se acercan de un modo enteramente arbitrario, ilógico; mientras que la metáfora sí establece la relación de analogía entre dos o más significados en virtud de semejanza.

15 ANDRÉ BRETON, *Manifiestos...*, op. cit., p. 38.

16 *Ibid.*, p. 59.

17 Citado por ANTONIO F. CAO, op. cit., p. 61 de las *Obras completas* de FEDERICO GARCÍA LORCA, Madrid, Aguilar, 1980²¹.

18 *Ibid.*, p. 62.

Esta evasión poética puede hacerse de muchas maneras. El surrealismo emplea el sueño y su lógica para escapar. En el mundo de los sueños se encuentran indudablemente normas poéticas de emoción verdadera.»¹⁸

En la nueva realidad, revelada por la imaginación e inspiración poéticas, rigen otras normas, otros postulados, allí gobiernan las emociones más puras: «Se trata de una realidad distinta, dar un salto a mundos de emociones vírgenes, teñir los poemas de un sentimiento planetario. Evasión de la realidad por el camino del sueño, por el camino del subconsciente, por el camino que dicte un hecho insólito que regale la inspiración.»¹⁹

Federico García Lorca llega a identificar su poesía de los años 1928-29 como la poesía de evasión: «ahora tengo una poesía de ABRIRSE LAS VENAS, una poesía EVADIDA ya de la realidad con una emoción donde se refleja todo mi amor por las cosas»²⁰. Destacó que su nueva poesía era desligada del control lógico, pero que poseía una lógica poética y una conciencia que la iluminaba. «No es surrealismo, ¡jojo!, la conciencia más clara los ilumina.»²¹

En *Poeta en Nueva York* la imagen surrealista lorquiana alude frecuentemente al mundo objetivo o parte del mundo exterior, pero lo hace mediante comparaciones absurdas para sugerir estados de ánimo interiores, lo que ya vimos antes. Entonces, la imagen neoyorquina de García Lorca difiere de la imagen tradicional por su característica irracional. Y la apertura al mundo subconsciente, suministrada por el surrealismo, lleva la imagen lorquiana a una visión plurivalente. En este sentido podemos estar de acuerdo con Gustavo Correa que, refiriéndose a *Poeta en Nueva York*, destaca el problema de la doble visión de la realidad poética: «primeramente nos topamos con una visión plástica de carácter onírico y, en un plano más profundo, se halla el mundo de los símbolos, que ordena el caos aparente de la primera visión.»²²

Tomemos sólo un ejemplo aislado de imagen plurivalente del poema *Vuelta de paseo*:

«Asesinado por el cielo,
entre las formas que van hacia la sierpe
y las formas que buscan el cristal,
dejaré crecer mis cabellos.»²³

Estas imágenes, al nivel de la primera visión, parecen muy caóticas, incluso ilógicas; pero al nivel de la visión más profunda, subconsciente, frente al «misterio del símbolo», según el decir de Mallarmé, donde todo queda sólo sugerido, es posible aproximarse a una multiplicidad de interpretaciones. Son múltiples las interpretaciones del «cielo», de la «sierpe» y del «cristal»; aquí cabe destacar sólo tres, a lo mejor más evidentes: el ambiente sugerido puede corresponder a una realidad típica para las ciudades muy grandes, con altísimos rascacielos

¹⁹ *Ibid.*

²⁰ *Ibid.*, p. 63.

²¹ *Ibid.*

²² GUSTAVO CORREA, *La poesía mítica de Federico García Lorca*, Madrid, Gredos, 1970, p. 167.

²³ FEDERICO GARCÍA LORCA, *Poeta en Nueva York*, Madrid, Espasa-Calpe, 1984⁵, p. 15.

de cristal que tapan el cielo; el ser humano, perdido en las calles que se parecen a las enormes serpientes (incluso el metro puede recordar a la serpiente), se siente deshumanizado y temeroso de que los grandes edificios lo puedan aplastar; es posible también la interpretación de que se trata de un estado anímico del poeta que disminuye su poder vital, pero que alude a algo más positivo, a una meta de inaccesible plenitud, a «las formas que buscan el cristal». Igualmente serían posibles también otras interpretaciones.

«*Il n'y a pas de vrai sens d'un texte*» dice Paul Valéry. Y Umberto Eco destaca asimismo la importancia del símbolo «como comunicación de lo indefinido, abierta a reacciones siempre nuevas.»²⁴

La obra de arte es entonces un mensaje fundamentalmente ambiguo por la polisemia de los signos que la conforman. En *Poeta en Nueva York* esta polisemia de signos, sin ninguna relación aparente, sólo empieza a cobrar vida y a funcionar con cierta lógica razonable al nivel de la visión profunda. La mirada hacia la profundidad subconsciente, identificable con la superrealidad de Breton, fue desvelada al poeta granadino por la estética surrealista.

Si lo que se llama el surrealismo puro es relativo por ciertas discrepancias entre la teoría y práctica, y si lo que se llama el surrealismo español es aun más relativo por no haber abolido del todo la lógica racional, el surrealismo de García Lorca es el menos puro de todos por mantener la apariencia del surrealismo puro y por seguir en su profundidad una lógica racional muy objetiva y concreta. Aunque nunca aceptó plenamente este principio estético, sin el auge del surrealismo, el poeta granadino no hubiese escrito *Poeta en Nueva York* de la manera en que lo hizo.

Bibliografía

ALBERTI, RAFAEL : *Federico García Lorca, poeta y amigo (poesía)*, Granada, Biblioteca de la cultura andaluza, 1984

BRETON, ANDRÉ: *Manifiestos del surrealismo*, Barcelona, Guadarrama, 1980³ CAO, ANTONIO F.:

Federico García Lorca y las vanguardias: hacia el teatro, London, Tamesis Books Limited, 1984

CORREA, GUSTAVO: *La poesía mítica de Federico García Lorca*, Madrid, Gredos, 1970

ECO, UMBERTO: *Obra abierta*, Barcelona, Seix Barral, 1963

GARCÍA LORCA, FEDERICO: *Poeta en Nueva York*, Madrid, Espasa-Calpe, 1984⁵

GARCÍA LORCA, FEDERICO: *Pesnik v New Yorku*, Ljubljana, Mladinska knjiga, 1995.

(Traducción: Ciril Bergles)

GARCÍA LORCA, FEDERICO: *Lorca*, Ljubljana, Mladinska knjiga, 1978. (Traducción: Jože Udovič et al.)

GIL, ILDEFONSO - MANUEL: *Federico García Lorca*, Madrid, Taurus, 1980³

GOYTISOLO, JUAN: *El furgón de cola*, Barcelona, Seix Barral, 1982³

²⁴ UMBERTO ECO, *Obra abierta*, Barcelona, Seix Barral, 1963, p. 35.

- GULLÓN, RICARDO: "Lorca en Nueva York", *La Torre*, 18 (1957)
- HARRIS, DEREK: "¿Escritura automática: lectura racional? Una pesquisa comparativa acerca del surrealismo en España y Francia", *Litoral - Revista de la Poesía y el Pensamiento*, 174-175-176 (1968)
- ILIE, PAUL: *The Surrealist Mode in Spanish Literature*, The University of Michigan Press, Ann Arbor, 1968
- RIFFATERRE, MICHEL: "La métaphore filée dans la poésie surréaliste", *Langue Française*, 3 (1969)
- RÍO, ÁNGEL DEL: *Estudios sobre literatura contemporánea española - García Lorca, "Poeta en Nueva York"*, Madrid, Gredos, 1972
- TORRE, GUILLERMO DE: *Historia de las literaturas de vanguardia*, Madrid, Guadarrama, 1965
- UMBRAL, FRANCISCO: *Lorca, poeta maldito*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1975²

NADREALIZEM V LORCOVI POEZIJI IN NJEGOVA INTERPRETACIJA

Avtorica v članku obravnava Lorcovo poezijo v zbirki *Pesnik v New Yorku*, ki med kritiki velja za nadrealistično. Povprečnemu slovenskemu bralcu do prevoda knjige leta 1995 ni bilo znano, kako izrazito je bil Lorca pod vplivom francoskega nadrealizma. Vendar ne gre za enostaven prenos francoskega estetskega gibanja v španske razmere. Lorca je zelo prefinjeno obdelal zasnove *Nadrealistične revolucije* in jih na originalen način prilagodil predvsem lastnim ustvarjalnim vzgibom ter družbenemu in kulturnemu kontekstu, v katerem je takrat živel.

EL MODELO DE FICCIÓN POSMODERNISTA DE McHALE EN LA NOVELA ESPAÑOLA ENTRE 1975 Y 1990

Partiendo del hecho de que en los estudios de literatura comparada contemporánea sobre el posmodernismo, la literatura española apenas figura¹, el propósito del presente artículo consistirá en averiguar hasta qué punto este fenómeno conviene a la narrativa española contemporánea entre 1975 y 1990. Y, de ser así, cuáles serían sus rasgos principales². Las novelas serán analizadas en base del concepto del posmodernismo de Brian McHale, expuesto en *Postmodernist Fiction* (1987).

Según McHale, la principal característica del modernismo es la duda epistemológica. Es decir, las capitales preguntas y preocupaciones de los narradores se ubican en torno a procesos cognoscitivos como

[h]ow can I interpret this world of which I am a part? And what am I in it? (...) Who knows it?; How do they know it, and with what degree of certainty?; How is knowledge transmitted from one knower to another, and with what degree of reliability?; How does the object of knowledge change as it passes from knower to knower?; What are the limits of the knowable? (McHale 1987: 9)

El posmodernismo, en cambio, se concentra principalmente en problemas y cuestiones relativos al ser; radicaliza y cuestiona las angustias epistemológicas, típicas del modernismo, de la siguiente manera:

"Which world is this? What is to be done in it? Which of my selves is to do it? Other typical postmodernist questions bear either on the ontology of the literary text itself or on the ontology of the world which it projects, for instances: What is a world?; What kinds of world are there, how are they constituted, and how do they differ?; What happens when different kinds

¹ Resulta, pues, que en los estudios comparativos acerca del posmodernismo en la literatura, los únicos autores españoles que figuran esporádicamente son Juan Goytisolo y, como posmodernistas *avant la lettre*, Miguel de Unamuno y Miguel de Cervantes (!). En cambio, la literatura hispanohablante transatlántica (Borges, Fuentes, García Márquez, Vargas Llosa...) sí suele calificarse de posmodernista en los estudios comparativos.

² Se ha tenido en cuenta un corpus de novelas: *La verdad sobre el caso Savolta* (1975), Eduardo Mendoza; *El río de la luna* (1981), José María Guelbenzu; *Gramática parda* (1982), Juan García Hortelano; *Un día volveré* (1982), Juan Marsé; *Herrumbrosas lanzas* (1983), Juan Benet; *La orilla oscura* (1985), José María Merino; *Si te dicen que caí* (1985), Juan Marsé; *El testimonio de Yarfoz* (1986), Rafael Sánchez Ferlosio; *La ciudad de los prodigios* (1986), Eduardo Mendoza; *Diario de un hombre humillado* (1987), Félix de Azúa; *Juegos de la edad tardía* (1989), Luis Landero; *Todas las almas* (1989), Javier Marías; *Galíndez* (1990), Manuel Vázquez Montalbán; y *El metro de platino iridiado* (1990), Álvaro Pombo. Estas son catorce novelas extraídas de una encuesta realizada y publicada por el diario *El País* (9-10-1991) con motivo de la Frankfurter Büchmesse en Frankfurt (RFA), sobre "lo que hay que leer" de la literatura española posfranquista. Sin embargo, la lista de *El País* contiene quince novelas: *Diario del artista* en 1956 (1991), de Jaime Gil de Biedma —es decir, la 150 novela— se excluirá del presente artículo por tratarse primero, de una versión (póstuma) completa de *Diario del artista seriamente enfermo* (1974), y segundo, por ser un relato autobiográfico y no una obra de ficción, como las restantes novelas.

of world are placed in confrontation, or when boundaries between worlds are violated?; What is the mode of existence of a text, and what is the mode of existence of the world (or worlds) it projects; How is a projected world structured? And so on.” (McHale 1987: 10)

Los problemas epistemológicos se convierten en problemas ontológicos, relativos al ser; dicho de otro modo, los problemas “of knowing” (ibidem: 10) se hacen “problems of modes of being” (ibidem: 10). La novela posmodernista nos ofrece una pluralidad de mundos (intercambiables): “an anarchic landscape of worlds in the plural” (ibidem: 37).

Para alcanzar esta ‘anarquía’, el posmodernismo utiliza varias estrategias (recursos) que acentúan y destacan las diferentes dudas ontológicas (en la novela), tanto a nivel del texto, las palabras, las frases... (words), como a nivel del contenido del texto (“the reconstructed world” (ibidem: 39)).

Cinco de las catorce novelas analizadas apenas tienen afinidades con el posmodernismo (de Brian McHale). Son principalmente de índole epistemológico. *La verdad sobre el caso Savolta* (1975) persigue dos búsquedas epistemológicas, a saber, ¿quién mató a Enric Savolta, y, la segunda, la reconstrucción de la vida de Javier Miranda, el protagonista, durante los años 1917-1927. *Un día volveré* (1982) se desarrolla en un mundo concreto y delimitado, la España franquista. Es una novela realista que nos ofrece un panorama realista de la España posbélica. *Diario de un hombre humillado* (1987) es una novela modernista. Su personaje —un hombre banal— es un clásico personaje modernista, cuyas principales características son la marginalidad, la incompreensión y la soledad. El hombre banal trata de aprehender y estructurar la caótica y ambigua realidad. El distinguido catedrático anónimo de *Todas las almas* (1989) considera hablar, pensar y preguntar (actos relativos a la razón) como medios para comprender y alcanzar la “realidad”. Y, por último, la familia pudiente madrileña de *El metro de platino iridiado* (1990) trata de encontrar la felicidad en un claro y delimitado mundo.

Luego hay cuatro novelas que ciertamente tienen varios rasgos posmodernistas, pero que no entran satisfactoriamente en la poética del posmodernismo según McHale. En última instancia, el acento de estas novelas recae en el aspecto epistemológico. *Herrumbrosas lanzas* (1983) linda con el posmodernismo por su escepticismo lingüístico pero no llega a desestabilizarse completamente la ontología de la novela. Si bien pone en entredicho la relación entre la realidad y las palabras³, o aparecen distintas injerencias del narrador (recalcando su papel de creador) en el texto (reflejadas, por ejemplo, en las notas a pie de página, el plano desplegable del transcurso estratégico de la guerra...), éstas técnicas autorreferenciales no son lo suficientemente discursivas como para desestabilizar la ontología de la novela. Podríamos decir que son demasiado modestas.

El mundo —ficticio y fantástico— de *El testimonio de Yarfoz* (1986) es un solo mundo que ni se problematiza ni se cuestiona. A pesar de que no sepamos su ubicación, en la novela no se produce ningún planteamiento ontológico. Es más: el planteamiento básico de la novela gira en torno a una búsqueda epistemológica con preguntas de naturaleza fundamentalmente

³ La novela intenta hacernos ver que es imposible alcanzar y comprender la realidad mediante el lenguaje; véase, los constantes cambios de los nombres propios de los personajes (por ejemplo, Julián Fernández/ El Manchado/el capitán Andrés; (Benet 1983: 116)).

congnoscitiva: El testimonio fue precisamente escrito a propósito de la verdad acerca de la vida de los príncipes Nébride y Yarfoz⁴.

En cuanto a su temática, *Galíndez* (1990), es una obra modernista (policiaca; intenta buscar la verdad sobre Jesús de Galíndez a través de ciertas investigaciones), pero en cuanto a la presentación, linda con el posmodernismo. Conciente de que la realidad es difícil de comprender y de abarcar, a la estudiante norteamericana Muriel Colbert le es imposible encontrar la verdad por estar siempre subordinada al lenguaje (léase en este caso: el texto escrito)⁵. Pero la novela *Galíndez* delimita los marcos de ambos planos —texto y realidad— sin sucumbir ante “...an anarchic landscape of worlds in the plural”. (McHale: 37)

Las novelas que responden, pues, a la poética del posmodernismo de Brian McHale son: *El río de la luna* (1981), de José María Guelbenzu; *Gramática parda* (1982), de Juan García Hortelano; *La orilla oscura* (1985), de José María Merino; *La ciudad de los prodigios* (1986), de Eduardo Mendoza; y *Si te dicen que caí* (1985), de Juan Marsé.

Por su estructura laberíntica de mundos y submundos, *El río de la luna* logra confundir la supuesta realidad y el mundo onírico. El marco de referencia de la realidad de *Gramática parda* se esfuma por completo por el exhibicionismo lingüístico; la novela se concentra en el mundo de las palabras. Las infinitas ‘cajas chinas’ y niveles hipodiegéticos en *La orilla oscura* son responsables de la desaparición ontológica de la novela. En *La ciudad de los prodigios* no sabemos qué pertenece a la Historia (con mayúscula) y qué a la ficción. En *Si te dicen que caí*, Juan Marsé nos presenta, a través de un escepticismo lingüístico y la multiplicación de voces y de relatos, una continua confusión entre ‘aventis’ (abreviatura de ‘aventuras’) y ‘realidad’⁶.

Conforme a nuestros resultados, las estrategias de las novelas posmodernistas que plantean problemas ontológicos se dividen en dos grandes grupos. Obviamente, los dos grupos están estrechamente relacionados entre sí. Uno hace hincapié en estrategias que ponen en primer plano el medio lingüístico y nos revelan la estructura artificial de la novela. Son el exhibicionismo lingüístico y la heteroglosia. Otro, pone el énfasis en las estrategias que desdibujan las fronteras entre el mundo ‘empírico’ y el mundo ficticio. Y son, principalmente, la ‘historia apócrifa’, la ‘transworld identity’ y las ‘muñecas rusas’.

Según McHale, la ‘historia apócrifa’ se propone contradecir de dos maneras la versión oficial de la Historia. O bien

it supplements the historical record, claiming to restore what has been lost or suppressed; or it displaces official history altogether. In the first of these cases, apocryphal history operates in the ‘dark areas’ of history, apparently in conformity to the norms of ‘classic’ historical fiction but in fact parodying them (McHale: 90)

⁴ Sin embargo, entrando en el terreno de las ambigüedades, la obra se contradice, puesto que casi todo el testimonio trata y sabemos más acerca de otras cosas que del propio Nébride.

⁵ En busca de su verdad (véase Montalbán 1990: 24), Muriel sigue el itinerario geográfico (País Vasco, Madrid, Santo Domingo, Nueva York y Miami) que Galíndez recorrió hace treinta años. Y, simultáneamente, la obra nos confronta con el peculiar y extenso rastro de publicaciones que levantó el caso Galíndez.

⁶ Este hecho corresponde con la idea de que “en la inmediata posguerra nadie sabía lo que era realidad y lo que era ficción”. (Sherzer en Marsé 1985: 42.)

En *La ciudad de los prodigios*, la parodia es un arma eficaz contra la versión oficial de la Historia⁷. Además, conforme la novela avanza, la división entre ‘realidad’ (Historia) y ficción se evapora hasta tal extremo que al final, el lector no sabe qué pertenece a la Historia y qué a la ficción.

Los constantes solapamientos de niveles narrativos —implicando cada vez un cambio de nivel ontológico— hacen que en *La orilla oscura* sea imposible distinguir entre ficción y ‘realidad’⁸. Se pierde todo punto de referencia. Según uno de los personajes, todo es caos e incertidumbre:

...me encuentro ante un enigma cuyas condiciones son contradictorias: o yo, Anastasio Marzán Lobato soy el creador de un personaje denominado Pedro Palaz, de su efigie, de su biografía, de sus obras (...) o Pedro Palaz existe realmente y tiene una obra que yo no conozco... Si la primera alternativa es la verdadera, la segunda no puede siquiera plantearse. Si la alternativa verdadera es la segunda, ¿no me correspondería más bien a mí la condición apócrifa? (Merino 1985: 222)

Como puede verse, en la novela “there is a ‘fundamental vagueness’ in the... description of its frontiers”. (McHale 1987: 46). El lazo de unión entre una zona y otra es el sueño: “un ámbito difuso, espectral” (Merino 1985: 1985)⁹, que en la novela adquiere un valor simbólico, manifestándose cada vez en medio de la oscuridad (el sótano del museo, la selva...)¹⁰. El paso del sueño a la vida ‘real’ sucede tan sutilmente que tanto los propios personajes como el lector se enredan y se confunden en los distintos mundos.

En *El río de la luna*, la confusión ontológica se refleja entre otras cosas a través de sucesos que primero son presentados y después son negados por el entorno. Estos hechos “are projected only to be abruptly negated” (McHale 1987: 102). No sabemos a ciencia cierta si estas ocurrencias son soñadas, narradas o empíricamente efectuadas¹¹. Pero en el mundo de Guelbenzu, también se produce una especie de pluralización de mundos¹². Leemos que al

...otro lado de la puerta se hallaba invertido como si fuera un espejo, el mismo local (...) sí, uno puede recorrer cuantas veces quiera esta serie interminable de lugares y todos conducen a sí mismo. En realidad no se sabe si son muchos o es siempre el mismo. Y, sin embargo, hay sutiles variantes de vez en cuando. (Guelbenzu (1981: 66)

⁷ Véase, por ejemplo, las características físicas de los barceloneses que influyeron en la historia (Mendoza 1987: 90)

⁸ Según McHale, los continuos desembragues narrativos “...serves as a tool for exploring issues of narrative authority, reliability and unreliability...” (McHale 1987: 113)

⁹ El “ámbito difuso” oscila entre la zona que representa España (su “...casa paterna, rememorada con la luz de la niñez...”) (Merino 1985: 42) y Latinoamérica (el remoto pasado).

¹⁰ Según Hassan (véase bibliografía), la desaparición del principio de autoridad (que hace que el mundo (en la novela) se descentralice o fragmentarice) nos conduce hacia un mundo caracterizado por, primero ‘Indeterminacy’, y segundo, ‘Immanence’. La primera, relevante para nuestro trabajo, se refiere a los resultados (o consecuencias) de la desintegración y de la desaparición ontológica en la novela. Sus consecuencias inmediatas son la desintegración, la desmistificación y la autorreflexividad (Hassan 1993: 281).

¹¹ Por ejemplo, el encuentro de José con el cura (Guelbenzu 1981: 98- 99); o la ‘sombra’ del llamado hombre de la cicatriz a lo largo de toda la novela, que, en palabras de McHale, “flickers out of existence and then, flickers back into existence again” (McHale 1987: 104).

¹² Especulando, estos mundos pueden representar la vida y la muerte: el mundo de ‘arriba’ y el mundo ‘subterráneo’, respectivamente.

Concentrándonos en una estrategia responsable de desestabilizar la estructura ontológica a nivel del texto (las palabras, las frases, el estilo...), es menester hablar del llamado exhibicionismo lingüístico¹³. Desde la primera página, *Gramática parda* nos confronta con el protagonismo de la lengua¹⁴. La acción de los personajes disminuye (en muchos casos, es nula), mientras que la materia del texto, y el proceso de escribir y de cuestionar minuciosamente el lenguaje y la literatura, pasa al primer plano¹⁵. Las frases características de la novela también nos llevan a un exhibicionismo estilístico y son “rambling, apparently interminable, shape shifting constructions...” (McHale 1987: 155). Por ejemplo, la siguiente:

...en ese entretanto, Paulette II, profesionalmente insaciable, ha telefonado a George al despacho proponiéndole un almuerzo de enamorados, de modo que, cuando de seguido George recibe la llamada de Paulette, se inventa un almuerzo de negocios, invención que de nada le habría servido de nos ser porque, en ese preciso instante, Paulette recibe en el boudoir de manos de Venus Carolina Paula un mensaje, mediante el que se le propone un té incógnito para esa tarde, por lo que Paulette negocia con George que ella almorzará con el huésped a cambio de que él cargue con el huésped a la hora del té de las cinco, puesto que ella a esa hora taurina tiene cita con la manicura, invención y pacto que, de no mediar un almuerzo con Paulette II, a Paulette de nada le habría servido, ya que George..., etcétera, etcétera... (García Hortelano 1982: 94-95)

El exhibicionismo estilístico de este tipo de frases nos invita “to relieve them of their meaning and then defying us to put meaning back into them again. Only a sucker would take up the challenge: these sentences make suckers of their readers”. (McHale 1987: 155). Pero, ¿qué consecuencias tiene el ‘foregrounding’ lingüístico en estas novelas? Según McHale, el lector entonces

...is constantly being distracted from the level of world to the level of words by means of a transparently pointless and empty formalism. The syntactical flow is disturbed, the projected world undermined, collapsing time and again, then reconstituting itself only to collapse once more; it flickers. (McHale 1987: 158)

En *Gramática parda*, este efecto de ‘intermitencia’ (flickers) se produce no solamente cuando los personajes recobran y pierden “con inusitada intermitencia los usos de su identidad” (García Hortelano 1982: 339), sino también cuando, al final de la novela, Teobaldo

¹³ Sabemos que en el posmodernismo, el lenguaje ha perdido su función referencial. Entonces, en palabras de Thiher, “all systems are games that seduce by virtue of their consistency as languages games” (Allen Thiher, *Words in Reflection*, Chicago: University of Chicago Press, 1984, p. 161). Por tanto, esta heterogeneidad nos conduce hacia una multiplicación de “justices” (véase Hans Bertens, *The Idea of the Postmodern*, London/New York: Routledge, 1995, p. 128 y ss.).

¹⁴ En cuanto a la estructura de la novela, los capítulos se dividen en 33 lecciones (‘Las condiciones del sujeto’, ‘Dialéctica de la concordancia’...); 7 ejercicios (de redacción, epistolares, de lectura...) un comentario de texto, un recreo y un apéndice (en donde se explica la necesidad de la gramática).

¹⁵ En la frontera entre Francia y España, un octogenario español se enreda en un absurdo diálogo bilingüe con un aduanero francés, Juan Jacobo. Además de distintos idiomas (que, por tanto, construyen distintos puntos de vista, mundos discursivos), la novela también contiene distintos registros (retórico, literario, soez...).

García de García se desploma muerto en el tren, y, unas cuantas frases después resucita y muere otra vez, y otra vez y otra:

si moría otra vez, a Teobaldo sólo le quedaba confiar en una nueva resurreccion...
(ibidem: 347)

Pero, ¿resucita en el mismo mundo ('real', 'literario')? Y, ¿a qué mundo va cuando muere por segunda vez? Sea como sea, "[t]he reader becomes shizoid, his or her attention dived between the level of world and the level of words". (McHale 1987: 158)

Un rasgo común en prácticamente todas las novelas leídas es la confusión entre el mundo empírico y la ficción. Incluso las novelas cuyo acento no recae en problemas ontológicos, utilizan recursos que contribuyen a la posible confusión entre 'ficción' y 'realidad'.

Las estrategias más recurrentes de la novela española contemporánea entre 1975 y 1990 para poner en entredicho o plantear problemas ontológicos son: a nivel narrativo, la intertextualidad, la historia apócrifa, y las llamadas "muñecas rusas"; y, a nivel lingüístico, generalmente el exhibicionismo lingüístico. La desestabilización de la novela ocasiona dos efectos que forman una especie de marca común del presente corpus de novelas. Primero, la predominancia (y puesta en tela de juicio) del medio lingüístico, y segundo, la confusión entre 'realidad' y ficción. Como ha podido apreciarse, estos dos efectos se realizan en diferentes grados y con diferentes matices. La 'historia apócrifa' y el exhibicionismo lingüístico se reflejan al máximo en *La ciudad de los prodigios* y *Gramática parda*, respectivamente. Es menester apuntar que las dos características están estrechamente relacionadas entre sí. A veces, por ejemplo, el protagonismo del medio lingüístico tiene como consecuencia la desdibujación de los límites entre 'realidad' y ficción.

Pero, volviendo a la pregunta inicial de nuestro trabajo, si sólo cuatro de las catorce novelas de la narrativa española entre 1975 y 1990 son posmodernistas *pur sang*, debemos concluir que las técnicas y objetivos del posmodernismo, tal y como lo entiende y explica Brian McHale en *Postmodernist Fiction*, no convienen mucho a la novelística española de dicho período. Sin embargo, debemos subrayar que cada toma de postura es una limitación y una simplificación. Por una parte, el posmodernismo de McHale es una simplificación, una construcción discursiva, intersubjetiva para ejemplificar (y poder hablar sobre) cierta literatura en un cierto momento. Por otra parte, el presente corpus de novelas también es una reducción del sistema literario español entre 1975 y 1990. Obviamente, la novela española contemporánea consta de más de catorce novelas. Hay que ser conscientes de que, en cuanto al posmodernismo, para obtener un panorama más completo, habría que incorporar, además de la generación del 68 y siguiente(s), también las generaciones del 36 (Cela, Torrente Ballester...) y la del 50 (los hermanos Goytisolo...). De cualquier modo, no deja de ser significativo el predominio de la narrativa "objetiva" en el corpus estudiado.

Referencias bibliográficas

- AZÚA, Félix de (1987). *Diario de un hombre humillado*. Barcelona: Anagrama
- BENET, Juan (1983). *Herrumbrosas lanzas*. Madrid: Alfaguara
- GARCÍA HORTELANO, Juan (1982). *Gramática parda*. Barcelona: Argos Vergara
- GUELBENZU, José María (1981). *El río de la luna*. Madrid: Alianza
- HASSAN, Ihab (1993), "Toward a Concept of Postmodernism", *A Postmodern Reader* (ed. J. Natoli & Hutcheon). Albany: University of New York Press, pp. 273-286
- LANDERO, Luis (1989). *Juegos de la edad tardía*. Barcelona: Tusquets
- MARÍAS, Javier (1989). *Todas las almas*. Barcelona: Anagrama
- MARSÉ, Juan (1982). *Un día volveré*. Barcelona: Seix Barral
- MARSÉ, Juan (1985). *Si te dicen que caí* (ed. W.M. Sherzer). Madrid: Cátedra
- McHALE, Brian (1987). *Postmodernist Fiction*. New York: Routledge
- MENDOZA, Eduardo (1975). *La verdad sobre el caso Savolta*. Barcelona: Seix Barral
- MENDOZA, Eduardo (1986). *La ciudad de los prodigios*. Barcelona: Seix Barral
- MERINO, José María (1985). *La orilla oscura*. Madrid: Alfaguara
- POMBO, Álvaro (1990). *El metro de platino iridiado*. Madrid: Anagrama
- SÁNCHEZ FERLOSIO, Rafael (1986). *El testimonio de Yarfoz*. Madrid: Alianza
- VÁZQUEZ MONTALBÁN, Manuel (1994). *Galíndez*. Barcelona: Planeta

MCHALOV MODEL POSMODERNISTIČNE FIKCIJE V ŠPANSKEM ROMANU 1975-1990

V študijah primerjalne književnosti sodobna španska literatura zvečine ne nastopa kot postmodernistična. Članek poskuša na temelju tehtnega korpusa štirinajstih španskih romanov, objavljenih v obdobju med 1975 in 1990, dognati, v kakšnem obsegu je mogoče govoriti o sodobni postmodernistični španski fikciji. Za postmodernistični model nam rabijo zlasti zamisli Briana McHala in njegovo pojmovanje epistemologije (modernizem) in ontologije (postmodernizem) po knjigi *Postmodernist Fiction* (1987). Tu rabimo raznovrstne tehnike in strategije, ki jih postavlja Brian McHale, da bi ugotovili morebitno navzočnost in vpliv t. i. postmodernizma na sodobno špansko pripovedništvo med 1975 in 1990. Zazdaj moramo, če si vnaprej ogledamo sklepe te obdelave, ugotoviti, da tehnike in izrazi postmodernizma na način, kot jih razume in pojasnjuje Brian McHale, ne ustrezajo španskemu romanopisju omenjenega obdobja.

LA PLUMA Y EL PINCEL DE SOR JUANA INÉS DE LA CRUZ

1. La representación iconográfica ha gozado históricamente de una gran tradición en el decurso de la historia de la literatura, pero posiblemente haya sido en el siglo XVII cuando esa tradición llegara a su momento culminante¹. Muchos fueron los pintores de la época que cultivaron la “poesía muda” y apenas faltaron poetas que no ofrecieran su “elocuente pintura”. Entre tantos, la poeta mexicana Sor Juana Inés de la Cruz rindió un excelente tributo a la revitalizada moda del retrato literario, pues en su *corpus* poético sobresalen no pocas composiciones iconográficas que la convirtieron en un obligado punto de referencia en el tratamiento y estudio de este género poético. La escritora fue uno de los más ilustres testimonios de los muchos creadores que en el siglo XVII concretaron poéticamente la tan anhelada aspiración de la interrelación artística entre poesía y pintura. El descontextualizado troquel horaciano del *ut pictura poesis* halló una feliz expresión literaria en los numerosos y excelentes retratos de la poeta mexicana.

Ha querido la fortuna crítico-literaria, con frecuencia tan tarda y torpe, que el excelente *corpus* de retratos literarios que nos legó la monja mexicana haya sido objeto de estudio². Pero esa aproximación, con ser muy fructífera, no ha agotado definitivamente el tema y, entre los huecos que se aprecian, destaca una de las contribuciones satírico-burlescas que Sor Juana incorporó al género poético, y que pasa casi inadvertida para sus estudiosos; me refiero a la composición titulada *Pinta en jocosos numen, igual con el célebre de Jacinto Polo, una belleza*³. Este retrato literario en clave humorística legado por Sor Juana es digno de ser analizado con algo más de atención, pues en ese poema iconográfico, a mi juicio, se aprecian algunas notas distintivas que podrían traducirse en la creación de nuevas perspectivas literarias de cara a la tradición del género poético en el que se inscribe y, por extensión, a todo lo que se deriva literariamente de la añeja formulación del tópico horaciano. Con esta modesta aportación al estudio de la poeta mexicana pretendo poner de manifiesto algunos de los méritos literarios que contiene el mencionado retrato poético, a la luz, claro está, del

¹ Véase E. Orozco Díaz, *Manierismo y Barroco*, Madrid, Cátedra, 1981³, p. 52, y pp. 191-211.

² La crítica ha prestado cierta atención a los poemas iconográficos de Sor Juana, pero cito tan sólo algunos de los trabajos que se han centrado prioritaria o exclusivamente en ese aspecto: S. G. Carullo, *El Retrato Literario en Sor Juana Inés de la Cruz*, New York, Peter Lang, 1991; W. H. Clamurro, “Sor Juana Inés de la Cruz reads her portrait”, *Revista de Estudios Hispánicos*, 20:1 (Jan. 1986), pp. 27-43; Raúl Dorra, “El cuerpo ausente (Sor Juana y el retrato de Lisarda)”, *NRFH*, XLV, núm. 1 (1997), pp. 67-87; J. Greer Johnson, “A comical lesson in creativity from Sor Juana”, *Hispania*, 71, núm. 2 (May, 1988), pp. 442-444; G. Sabat de Rivers, “Sor Juana: diálogo de retratos”, *Revista Iberoamericana*, 120-121 (1982), pp. 703-713, “Sor Juana y sus retratos poéticos”, *Revista Chilena de Literatura*, 23 (1984), pp. 39-52, “Sor Juana: la tradición clásica del retrato poético”, en *De la crónica a la narrativa mexicana*, eds. M. H. Forster y J. Ortega, México, Oasis, 1986, pp. 79-93.

³ En *Obras completas de Sor Juana Inés de la Cruz*, ed. de A. Méndez Plancarte, México, FCE, 1951, I, pp. 320-330; las referencias textuales corresponden a esta edición.

aludido poema de Jacinto Polo de Medina, cuyo explícito referente, desde la propia enunciación del título, tuvo que servir de alguna manera como modélico punto de partida⁴, junto a la entonces larga tradición de poesía iconográfica surgida como práctica poética inspirada en la profusa teoría emanada sobre todo de los humanistas italianos y de la posterior contribución española⁵.

Si en los muchos poemas iconográficos de Sor Juana se perseguía, entre otros fines, la alabanza de la figura representada —coincidiendo de esta forma con los objetivos de la poesía de la alta Edad Media y también con la de tradición petrarquista—, nuestro ovillejo —como los poemas aludidos del vate murciano— constituye, sin duda, una clara excepción a esta regla, pues se trata de una composición satírico-burlesca contra los artificios poéticos de la época y pone en solfa, por consiguiente, la tradición literaria, sobre todo la petrarquista, que a través del retrato lírico había proclamado la idealización de la belleza femenina.

Se habla de poema satírico-burlesco por el sentido general que tiene el troquel en la historia literaria; sin embargo, sin ánimo de profundizar en una cuestión tan compleja, que no tendría cabida en este trabajo y sobre la que aún no existe unanimidad, el poema de Sor Juana, a mi juicio, refleja con bastante claridad los rasgos de la parodia (respecto de su modelo más directo, Jacinto Polo de Medina, también de la tradición literaria que ha idealizado la belleza femenina, y de los parámetros convencionales de la retórica iconográfica; quizás precisamen-

⁴ El título del poema iconográfico de Sor Juana nos revela que nuestra autora tuvo que tener muy presente, en la elaboración de su poesía, la obra literaria de Jacinto Polo de Medina, quien tanta atención prestó a esta modalidad del retrato literario. Como ya sugirió Méndez Plancarte, Sor Juana pareció inspirarse en el poema del murciano titulado *Retrata un galán a una mulata, su dama* (*Poetas líricos de los siglos XVI y XVII*, ed. de A. de Castro, Madrid, BAE, 1951, vol. XLII, pp. 192-194), pero, sin duda, debió de hallar más aliento en su *Fábula burlesca de Apolo y Dafne*, y más específicamente en los versos de la descripción de Dafne, 16-204 (*Poesía. Hospital de incurables*, ed. de F. J. Díez de Revenga, Madrid, Cátedra, 1987, pp. 211-218); véase Emilie Bergmann, “La retórica del autorretrato en la poesía del Siglo de Oro”, en M. A. Garrido Gallardo (ed.), *Crítica semiológica de textos literarios*, vol. II, Madrid, CSIC, 1986, pp. 231-238 y *Art inscribed: Essays on Ekphrasis in Spanish Golden Age Poetry*, Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, 1979, en especial pp. 250-296. En cualquier caso, parece claro que tanto Polo de Medina como Sor Juana debieron de inspirarse en la genial *Fábula de Píramo y Tisbe* de Luis de Góngora (*Obras completas*, ed. J. e I. Millé, Madrid, Aguilar, 1972, núm. 74, pp. 202-214), que, sin duda, supuso un hito importante, entre otros aspectos, en la transgresión del retrato poético; véase R. Jammes, “Notes sur la *Fábula de Píramo y Tisbe* de Góngora”, en *Les Langues Néo-Latines*, LV (1961), pp. 1-47; F. Lázaro Carreter, “Situación de la *Fábula de Píramo y Tisbe*, de Góngora” y “Dificultades en la *Fábula de Píramo y Tisbe*”, en *Estilo barroco y personalidad creadora*, Madrid, Cátedra, 1984⁴, pp. 45-68 y 69-76.

⁵ Como es sabido, durante los siglos XVI y XVII, hubo una impresionante creación teórica —venida sobre todo de los humanistas italianos, aunque también hubo una considerable y respetable aportación española— que pretendía la fundamentación doctrinal en relación con el hermanamiento de las artes y, en concreto, entre la poesía y la pintura. Y, desde una perspectiva práctica, fueron muchos los poetas y pintores que rindieron su tributo a la elaboración de la “elocuente pintura” o de la “muda poesía”. Entre los muchos estudios que se han hecho sobre el asunto, no podemos eludir la mención de los siguientes trabajos: A. Costa, “Las *Décimas a Pedro Ragis* de Carrillo y Sotomayor”, *Edad de Oro*, VI (1987), pp. 35-49; A. Egido, “La página y el lienzo: sobre las relaciones entre poesía y pintura”, en *Fronteras de la poesía en el Barroco*, Barcelona, Crítica, 1990, pp. 164-197; J. Hagstrum, *The Sister Arts. The Tradition of Literary Pictorialism and English Poetry from Dryden to Gray*, Chicago, University of Chicago Press, 1958; P. O. Kristeller, *El pensamiento renacentista y las artes*, Madrid, Taurus, 1986; W. R. Lee, “Ut pictura poesis”. *La teoría humanística de la pintura*, Madrid, Cátedra, 1982; J. Matas Caballero, *Juan de Jáuregui: Poesía y Poética*, Sevilla, Diputación Provincial, 1990, pp. 93-120; E. Orozco, *Temas del Barroco. De poesía y pintura*, Granada, Universidad, 1947, *Amor, poesía y pintura en Carrillo y Sotomayor*, Granada, Universidad, 1968, “Lo visual y lo pictórico en el arte de Quevedo. (Notas sueltas para una ponencia sobre el tema)”, en *Academia Literaria Renacentista II. Homenaje a Quevedo*, 1982, pp. 417-454.

te por todo ello pueda verse también una cierta intención satírica respecto de los sistemas transgredidos), de lo burlesco (por el perfil y tono estilístico en el que destaca una pretensión humorística) y de lo grotesco (gracias a la diversidad y mixtura de los campos semánticos que la autora pone en relación para lograr la degradación definitiva de su imagen femenina)⁶.

2. Si se desciende al texto, sin más dilación, se observa que el poema de Sor Juana —también el de Polo de Medina— es susceptible de ser dividido, conforme a la retórica clásica o tradicional, en tres partes: exordio, desarrollo y epílogo. La extensión, en número de versos, de cada una de esas partes resulta también bastante proporcionada en los dos textos: un larguísimo exordio; un epílogo muy breve; y un extenso desarrollo.

El **exordio** —no señalado explícitamente— de ambos poemas resulta, pues, bastante largo, lo que pudiera ser fruto del afán burlesco de sus autores respecto de los exordios poéticos de la época; de hecho, Sor Juana se burla en esta introducción, concretamente en los versos 141-160, de los largos exordios tan frecuentes en la poesía de su tiempo. Pero, tal vez, la función más característica e importante de ambos exordios sea la de señalar las pautas que seguirán los dos poemas; y puede afirmarse que en estos preliminares se aprecian ya claramente algunas diferencias importantes entre las dos composiciones iconográficas. En efecto, como era habitual sobre todo en los grandes poemas de la época, el autor marcaba en los primeros versos el propósito, el tema y el tono de la composición⁷. El objetivo y el tema del poema se nos muestra con claridad: se trata de un retrato literario, como concreta el empleo de la sinécdoque “pluma”: “El pintar de Lisarda la belleza [...] se me viene a la pluma y a la mano” (vv. 1-4). La plena asimilación del viejo tópico del *ut pictura poesis* permite a Sor Juana la continua elusión del último concepto. Asimismo, la tradición literaria en la que se inserta e, incluso, su propia trayectoria poética, tan avezada y diestra en la creación de retratos literarios, le resulta lo suficientemente útil como para no insistir en la obvia ubicación del género poético que enmarca su composición.

La poeta afina aún más en la concreción de las pautas que va a seguir su poesía, pues, nos confirma incluso su estilo: “con un estilo llano” (v. 3). Pero, si el propósito y el tema, el género, el tono, y aun el estilo, nos han sido revelados en el comienzo mismo del poema, Sor Juana nos descubre incluso la causa o el porqué que ha dado lugar a su composición. En el mismo exordio —aunque también a lo largo del poema— se aprecia cómo la autora nos ofrece algunas claves poéticas más de su composición, que adquiere, en algunos momentos, una elocuente función metapoética. Así, se observa cómo Sor Juana apela a la “locura” (v. 5), a la pérdida

⁶ En cualquier caso, sobre la controvertida cuestión del género o hibridación genérica entre sátira, burla y parodia pueden verse, entre otros, los siguientes trabajos: I. Arellano, *Poesía satírica burlesca de Quevedo*, Pamplona, EUNSA, 1984; C. Guillén, “Sátira y poética en Garcilaso”, en *El primer Siglo de Oro*, Barcelona, Crítica, 1988, pp. 15-48; L. Hutcheon, “Ironie et parodie: stratégie et structure”, *Poétique*, 36 (1978), pp. 467-477, “Ironie, satire, parodie. Une approche pragmatique de l’ironie”, *Poétique*, 46 (1981), pp. 140-155; J. Iffland, *Quevedo and the Grotesque*, London, Tamesis, 1978; R. Jammes, *La obra poética de Don Luis de Góngora y Argote*, Madrid, Castalia, 1987; A. Pérez Lasheras, *Fustigat mores. Hacia el concepto de la sátira en el siglo XVII*, Zaragoza, Universidad, 1994 y *Más a lo moderno (Sátira, burla y poesía en la época de Góngora)*, Zaragoza, Anexos de Tropelias, 1995; L. Schwartz Lerner, *Quevedo: discurso y representación*, Pamplona, EUNSA, 1987, *Metáfora y sátira en la obra de Quevedo*, Madrid, Taurus, 1983.

⁷ Recuérdese, a modo de ejemplo, el amplio muestrario de textos que, desde la *Égloga I* de Garcilaso, nos ofrece esa función metapoética en los versos iniciales que coinciden habitualmente con sus dedicatorias.

del “juicio” (v. 14) como la única justificación posible que puede explicar su inclinación por ofrecer el retrato literario de Lisarda, a pesar de que ella, según su irónica confesión, no sabe nada de pintura. Ha sido, pues, una “locura” provocada por la tentación del “diablo” lo que la ha llevado a intentar pintar poéticamente (vv. 5-18)⁸. Pero, si recordamos la tradición literaria, basta con observar en estos versos la invocación a la “musa” (v. 12), o las alusiones a “la vena” (v. 35), la “locura” o la propia “tentación” (v. 14) del “diablo” (v. 11), para confirmar su inclinación a favor de la tradición del *ingenium* poético. De esta forma, nuestra poeta establece una perfecta confabulación entre el sentido recto de la inspiración o del *ingenium*, que marca la pauta poética de la composición, y el sentido burlesco que imprime a su apelación y que le permitirá explicar la derivación humorística que va a seguir su retrato literario⁹.

En el exordio se aprecia también un rasgo que estará presente a lo largo del poema: la actitud titubeante de Sor Juana, quien intencionadamente nos hace caer en la sensación de su avance y retroceso, de su zigzag como estrategia perfectamente meditada que nos permite conocer los pasos seguidos en la elaboración del poema. En este sentido, la composición de Sor Juana termina adquiriendo una elocuente función metapoética al revelarnos sus coordenadas estéticas. El comienzo del poema se mueve entre la confirmación de su propósito de pintar a Lisarda por la locura que siente debido a la tentación diabólica y la necesidad de abandonar tal propósito al asumir su ignorancia de la técnica pictórico-poética. Si se quiere, y dicho con otros términos, nuestra autora oscila entre los conceptos de la polaridad *ingenium/ars*, es decir, siente la necesidad poética de pintar a Lisarda, pero no se cree capaz de llevar a buen puerto tal deseo (vv. 5-10).

Pero, si nos fijamos bien, en realidad, no existe tal conflicto, pues la dicotomía que nos suele presentar Sor Juana es tan sólo aparente. En los versos anteriores, resulta evidente que nuestra autora está invocando el tópico de la “falsa modestia”¹⁰, y sólo podemos entender que es una broma la supuesta admisión de su incompetencia: en primer lugar, porque difícilmente admitiremos que no sabe pintar literariamente quien, en su negación léxica —dice no conocer qué es “azul”, “colorado”, “regla”, “pincel”, “oscuro”, “claro”, y otros conceptos más específicos aún: “aparejo”, “retoque”, “reparo”— muestra un gran dominio de la técnica pictórica; en segundo lugar, porque sabemos que Sor Juana —en contra de sus propias palabras (“sin haber en mi vida dibujado”)— tiene un extenso muestrario de retratos poéticos e, incluso, que había pintado varios retratos¹¹. El aparente oxímoron, la enumeración de tér-

⁸ “She exploits —dice E. L. Bergmann— the dichotomy between verbal and visual art, and exaggerates the modesty-topos almost to the point of sacrilege, far beyond the bounds of decorum”, *Art inscribed...*, *op. cit.*, p. 289.

⁹ La idea del poeta poseído siempre gozó de una larguísima tradición literaria, que desde Platón llegó hasta nuestros preceptistas del Renacimiento y del Barroco. La asimilación de la idea del furor poético llegó a expresarse incluso en términos hiperbólicos no exentos de humor, como vemos en el poema de Sor Juana. Véase sobre el tema los recientes trabajos de A. Egido, “La *hidra bocal*, sobre la palabra poética en el Barroco”, *Edad de Oro*, VI (1987), pp. 79-113 (reimpr. en *Fronteras de la poesía...*, *op. cit.*, pp. 9-55), y J. Roses, “Sobre el ingenio y la inspiración en la edad de Góngora”, *Criticón*, 49 (1990), pp. 31-49.

¹⁰ Sobre el tópico de la falsa modestia, véase E. R. Curtius, *Literatura europea y Edad Media Latina*, México, FCE, 1984⁴ reimpr., vol. I, pp. 127-131.

¹¹ Sobre la posibilidad de que Sor Juana haya podido realizar algún retrato, véase A. Méndez Plancarte, Prólogo y notas, *Op. cit.*, vol. I, y Octavio Paz, *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe*, Barcelona, Seix Barral, 1982, pp. 305-310.

minos pictóricos, el aludido tópico de la falsa modestia, no son sino recursos retóricos que emplea Sor Juana para mostrar su táctica del titubeo, su supuesto conflicto entre el avanzar y el retroceder, entre el querer y no poder, entre el *ingenium* y el *ars*¹², que se resuelve habitualmente —como en este caso— a favor de los primeros términos de las ficticias dicotomías: “Yo tengo de pintar, dé donde diere,¹³/salga como saliere,/aunque saque un retrato/tal, que después le ponga: aquí este es gato.” (vv. 19-22).

La locura y la tentación diabólica para realizar el retrato es tan intensa, como demuestra la yuxtapuesta retahíla de términos que reitera enfáticamente su inclinación (“[...] esta tentación [...] / [...] /ya no sólo me tienta, me pellizca, /me cozca, me hormiguea, /me punza, me rempuja y me aporrea”; vv. 14-18), que ni siquiera la posibilidad de fracasar en su empeño la distrae de su objetivo. Pues, en ese caso, tampoco sería ella la primera en fracasar, ya que antes hubo quien “con hurtos de sol y primavera/echa, con mil primores, /una mujer en infusión de flores; /y después que muy bien alambicada/sacan una belleza destilada, /cuando el hervor se entibia, /pensaban que es rosada y es endibia.” (vv. 25-30).

La declaración de intenciones que la poeta nos muestra en el exordio descende a un terreno más práctico y concreto al anunciar que renuncia a seguir el trilladísimo camino de escoger las flores para ponderar la belleza femenina, que ha sido tan común en el decurso de la historia literaria, y que se intensificó más aún con el desarrollo del petrarquismo. En efecto, la poeta mexicana se propone abandonar los hollados caminos poéticos y buscar nuevos senderos que terminen por enriquecer su expresión literaria. A este afán estético responde, pues, su renuncia a constrañir en un “ramillete” las excelencias de su dama. Poco importa que dicho florilegio sirviera para encarecer o para denostar las características de la mujer en cuestión, pues flores hubo para ambos propósitos. Lo interesante es que podamos apreciar el reto de Sor Juana de renunciar a una materia tan común en la tradición literaria a la que pertenece, como es la de la flor, y proponerse hallar nuevos materiales con los que ponderar los raros rasgos de Lisarda: “Mas no pienso robar yo sus colores; /descansen, por aquesta vez, las flores, /que no quiere mi musa ni se mete/ en hacer su hermosura ramillete. /¿Mas con qué he de pintar, si ya la vena/no se tiene por buena, /si no forma, hortelana en sus colores,¹⁴/un gran cuadro de flores?” (vv. 31-38).

¹² La dicotomía *ingenium/ars* se había convertido para los teóricos del Barroco en el santo y seña que acompañaba toda reflexión sobre la esencia del fenómeno poético. A pesar de que la tendencia generalizada en el Barroco fue la proclamación de la superioridad del primer concepto, se estimaba necesaria la confabulación de ambos elementos para la consecución de una obra perfectamente equilibrada. Puede servir como botón de muestra la apelación de Jáuregui a la necesaria simbiosis de ambos conceptos: “Y como quiera que se arroje, el espíritu debe salir a salvo del peligro, que es todo el ser de las empresas; y en las de poesía, tan difícil que pide gran fuerza de ingenio, estudios copiosos, artificio y prudencia admirable”, *Discurso poético*, ed. M. Romanos, Madrid, Editora Nacional, 1978, p. 68. Para contextualizar, siquiera sea brevemente, la discusión barroca en torno a la dicotomía *ingenium/ars*, véase A. García Berrio, “El ‘Patrón’ renacentista de Horacio y los tópicos teórico-literarios del Siglo de Oro español”, en *Actas del IV Congreso Internacional de Hispanistas*, Salamanca, Universidad, 1982, I, pp. 573-588.

¹³ A propósito de estos versos, E. Bergmann nos recuerda que Sor Juana recrea “una anécdota que utilizó Cervantes dos veces en el Quijote (II, iii y lxxi), el del mal pintor Orbaneja cuyo lema fue ‘Dé donde diere’”, en art. cit., p. 236.

¹⁴ J. Polo de Medina aparece como el referente inmediato de esta alusión “hortelana” que nos remite al cromático florilegio que servía para encarecer la belleza femenina: “Mas no quiere mi amor hacerte ofrenda/Del color que se halla en cualquier tienda, /Y de flores, despojos de la mano/De cualquiera hortelano, /Que brotó la maceta/Del tierno

La dificultad de su propósito es más ponderada aún, ya que en los siguientes ovillejos nuestra autora entona la palinodia de que todo ha sido ya escrito por la tradición literaria (“¡Oh siglo desdichado y desvalido/en que todo lo hallamos ya servido!”, vv. 39-40), por los poetas anteriores que tuvieron el camino libre para la creación y gozaron la fortuna de ser ellos quienes podían acuñar conceptos e imágenes novedosos (vv. 45-488). En este sentido, también se ve cómo, una vez más, la poeta introduce una reflexión de carácter estético en su composición, pues parece situarse ante la dicotomía *imitatio/inventio*¹⁵, ya que —como vimos más arriba— Sor Juana se plantea la necesidad de buscar nuevos caminos poéticos, o sea, es partidaria de la *inventio* o de una *imitatio* creativa, en lugar de someterse a una *mimesis* servil que siga las pautas marcadas por la tradición literaria¹⁶. De hecho, la poeta mexicana, a continuación, se burla de la imagería con que la tradición literaria, y de un modo especial la petrarquista, ha venido ponderando la belleza femenina, resultando absolutamente ridícula la repetición ad nauseam de unas imágenes y de un léxico que ya estaban definitivamente lexicalizados y carecían por completo de riqueza poética. Así, Sor Juana se sitúa, en los versos 49-94, en la tradición satírico-burlesca que venía poniendo en solfa la bisutería barata (cabello=oro, ojos=estrellas, labios=coral, dientes=perlas, boca=concha) y la marchita floresta (azucenas, rosas y claveles) del agotado petrarquismo¹⁷. La constatación de semejante pobreza poética confirma su idea expresada anteriormente de buscar nuevas formas poéticas y, por lo tanto, su decidida filiación a la *inventio* sobre la *imitatio* (vv. 95-102).

Sor Juana se dirige al lector a lo largo de su composición confesándole continuamente sus devaneos y dudas poéticas (como cuando se muestra consciente de haber abusado del uso de la palabra “pues”, vv. 145-146; o del empleo de la palabra “principio”) e, incluso, ofre-

casco de cualquier poeta”. Pero había sido Quevedo quien, con anterioridad, en su *Aguja de navegar cultos*, se había burlado de los poetas de huerta en el sentido que ahora invocan nuestros autores: “Para las facciones de las mujeres hay gargantas de plata bruñida, y trenzas de oro para cabellos, y labios de coral y de rubies para jetas y hocicos, y alientos de ámbar (como pomos) para resuellos, y manos de marfil para garras, pechos de diamantes para pechos, y estrellas coruscantes para ojos, y infinito nácar para mejillas. Aunque los poetas hosrtelanos todo esto lo hacen verduras, atestando los labios de claveles, las mejillas de rosas y azucenas, el aliento de jazmines”, en *Quevedo esencial*, ed. C. C. García Valdés, Madrid, Taurus, 1990, p. 94.

- ¹⁵ En realidad, no se trataba de dos términos contrapuestos, pues en los Siglos de Oro se aceptaba sin ningún tipo de reserva la idea de la *imitatio*, pero entendida, no como imitación servil, sino como una imitación compuesta, como aclaró F. Lázaro Carreter (“Imitación compuesta y diseño retórico en la oda a Juan Grial”, *Anuario de Estudios Filológicos*, II (1979), pp. 89-119); lo que ocurre es que, ya en el siglo XVII, el poeta, en su afán de admirar, conmovier y deleitar al lector se encuentra en la necesidad de buscar nuevos senderos literarios, con lo que la *inventio* desplaza a la *imitatio* como fundamento teórico que posibilitará los anhelados deseos de novedad creadora (véase A. Egido, “La *hidra bocal...*”, art. cit.). Véase también, entre otros, los siguientes trabajos: D. H. Darst, *Imitatio (Polémicas sobre la imitación en el Siglo de Oro)*, Madrid, Orígenes, 1985; A. García Galiano, *La imitación poética en el Renacimiento*, Kassel, Reichenberger, 1992; V. Pineda, *La imitación como arte literario en el XVI español*, Sevilla, Diputación Provincial, 1994.
- ¹⁶ En este sentido, había dicho E. Bergmann: “Estos poemas, el retrato de Apolo y Dafne y los ‘Ovillejos’, representan un juego de retórica autoconsciente que tienen sus contradicciones internas, cuestiones de imitación y retórica, fuente parcial de la agudeza de estos poemas”, en art. cit., p. 233.
- ¹⁷ En cierto modo, el poema de Sor Juana sigue las pautas de las creaciones antipetrarquistas, pues su parodia resulta bastante similar al dirigirse contra los tópicos más manidos por el petrarquismo en la descripción suntuaria de los encantos de sus damas (zafiros y esmeraldas por ojos, diamantes por tez, perlas por dientes, rubies por labios, etc.). Véase M^a P. Manero Sorolla, *Introducción al estudio del petrarquismo en España*, Barcelona, PPU, 1987, pp. 140-152.

ciéndole la posibilidad de intervenir a su antojo en el poema: “si alguno halla otra voz que más expresa,/yo le doy mi poder y quíteme ésa” (vv. 123-124)¹⁸.

Y no podía faltar la alusión al modelo más directo que Sor Juana tiene en cuenta a la hora de componer su poema: el poeta murciano Jacinto Polo de Medina, quien gozaba gran fama como poeta satírico-burlesco, y cuya poesía, en especial sus retratos poéticos, se habían convertido en obligada referencia para todo el que se introdujera en dicho género¹⁹. De hecho, la alusión explícita que hace Sor Juana a Polo de Medina pone de manifiesto que también ella, en cierto modo, lo tuvo presente, y en concreto sus retratos poéticos mencionados²⁰.

Si —de acuerdo con lo que acabamos de ver— en el poema de Sor Juana el exordio, entre otras cosas, sirve para explicitar las claves poéticas y fundamentos teóricos de su retrato literario, el del poema de Polo de Medina es útil también, en cierto modo, para la aclaración de fines similares, si bien es verdad que la profundidad y el fuste doctrinal que nos revela —aunque en forma de alusiones no exentas de ironía y ambigüedad— el poema de la mexicana parece estar ausente en el del murciano. Gran parte de su exordio nos muestra a un poeta que confiesa su amor a su amada acudiendo continuamente a los tópicos amorosos al uso, aunque en un tono humorístico que pone de manifiesto, en todo momento, el juego poético en el que se entrena nuestro autor, ajeno por completo a las sinceras convenciones amatorias. Así, declara el tiempo transcurrido sin ver a su amada, la búsqueda de un nombre poético, “dulce y blando”, que armonice sincréticamente con sus cualidades y su sentimiento, y su confesión amorosa hilvanada con los manidos tópicos al uso, con un lexicalizado lenguaje amoroso que arranca de la trilladísima tradición del amor cortés y perpetuado en contrastes y antítesis igualmente heredados de la corriente petrarquista, pero todo ello combinado, eso sí, con un espíritu zumbón repleto de humor e ironía que termina por ridiculizar, no sólo su propia y personal escenita, sino los procedimientos estilísticos que vemos en la tradición de la poesía amorosa.

Finalmente, nuestro poeta, en los últimos versos del exordio, revela la causa que origina su retrato, concebido como ofrenda que sirve para lisonjear a su amada con la finalidad de vencer su desdén. Un retrato que, a diferencia del de la poeta mexicana, se recrea sólo en el rostro de su Teresa/Tertuliana, aunque contiene en tan breve muestra todas sus excelencias (vv. 74-77 y 86-87).

El cotejo con el poema de Sor Juana evidencia que el poeta murciano apenas si contiene alusiones a principios teóricos, ya fueran poéticos o pictóricos, salvo una simple alusión al conocidísimo troquel que evoca la clásica alusión al tópico del *ut pictura poesis*: “Con ingenio pintor y pincel pluma” (v. 79). Polo de Medina parece haber renunciado a fundamentar

¹⁸ En este sentido, se pone de manifiesto la estrategia del *movere* que perseguía el artista del Barroco, para lo que pretendía —como señaló J. A. Maravall— “introducir o implicar y, en cierto modo, hacer partícipe de la obra al mismo espectador. Con ello se consigue algo así como hacerle cómplice de la misma: tal es el resultado que se obtiene con el procesamiento de presentarla abierta al espectador”, *La cultura del Barroco*, Barcelona, Ariel, 1983³, p. 169.

¹⁹ Véase F. J. Díez de Revenga, *Salvador Jacinto Polo de Medina (1603-1676)*, Murcia, Academia Alfonso X el Sabio, 1976; J. Barceló Jiménez, *Polo de Medina: la sociedad y los tipos humanos en su obra*, Murcia, Academia Alfonso X el Sabio, 1978.

²⁰ Véase, más arriba, la nota 4.

teóricamente su retrato —siquiera fuera con sencillas apelaciones— en beneficio de una ficción contextualizadora del mismo, cual es el ablandamiento de su rígida e ingrata amada —anécdota que lógicamente quedaba vedada a nuestra autora—, cuya historia amorosa se declara también, como el resto del poema, en un tono y un estilo satírico-burlesco. Nuestra poeta, en cambio, con su peculiar exordio se distancia no sólo de su inmediato modelo sino también de la práctica común en los retratos poéticos de la época, ya que no contextualiza su *descriptio* según la retórica tradicional de la poesía iconográfica y, además, otorga a su exordio una función metapoética que nos revela las claves literarias del poema y, al mismo tiempo, supone una evidente ruptura del sistema²¹, pues transgrede el papel del exordio según el paradigma del género iconográfico.

3. La descripción pictórica o el retrato literario de la dama nos sitúa en la segunda parte, es decir, en el **desarrollo** del poema, que abarca los versos 161-390. La autora nos muestra una *descriptio* que, de acuerdo con las convenciones retóricas de la tradición iconográfica, tiene un recorrido vertical y descendente, o sea que comienza en la cabeza y termina en los pies. Pero, siguiendo las pautas marcadas en el exordio, la poeta nos ofrece un retrato de Lisarda que no sólo se aleja del canon tradicional, sino que lo parodia abiertamente hasta situarse, incluso, en los límites de la misoginia literaria.

Pero, de cualquier modo, lo que resulta especialmente interesante es la forma en que nuestra autora lleva a cabo el plan pergeñado en el exordio, o sea, la constatación de la elaboración del retrato poético, la consecución del tono burlesco y los procedimientos usados para tal fin, la forma en que logra sortear la entonces larga tradición del retrato literario para conseguir una imagen inequívocamente distinta y, por lo tanto, nueva de la dama objeto de su pluma, y todo ello manteniéndose en la línea del prometido estilo llano.

Como se había visto en el exordio, en el retrato pictórico en sí de Lisarda se observa que la autora va contando en primera persona todo el proceso de realización, desde sus devaneos y titubeos hasta la concreción o resolución definitiva que adopta con la imagen seleccionada o la pincelada escogida. Este proceso de elaboración, ya sea interno o externo, es la base sobre la que se sustenta la composición, pues la vivifica de manera continua al explicitar la poeta sus pensamientos, sus dudas en el proceso de concreción del concepto deseado; o al dirigirse, en forma de apóstrofe, a un tú diverso y múltiple (la propia figura objeto del retrato, a la musa, pero sobre todo a los lectores, destinatarios del poema, y posibles censores), manteniendo así no sólo su atención sino la tensión necesaria en el largo proceso de la elaboración del retrato; todos ellos interlocutores pasivos, silenciosos receptores de la autora, por ella vivificados y personificados, y gracias a ella convertidos en testigos mudos e impasibles, pero imprescindibles para el sostenido y vigoroso monólogo que la pintora escenifica —como un juego aparentemente dialógico— mientras nos ofrece las pinceladas maestras de su retrato poético. Y también, por qué no decirlo, con esta forma de proceder Sor Juana consigue dirigir la mirada del lector-espectador no hacia el cuadro sino hacia su propia mano. La humana mano de la divina pintora-escritora se convierte, así, en la verdadera protagonista

²¹ Véase C. Bousoño, *Teoría de la expresión poética*, Madrid, Gredos, 1976⁶, vol. I, pp. 492-572.

del conjunto compositivo, con lo que la joven poeta mexicana logra enaltecer su propia figura poético-pictórica que brilla fulgorosamente por su capacidad demiúrgica²².

Por su parte, el poeta murciano había optado en su *Retrato* por ofrecernos igualmente un monólogo con la apariencia de mantener un pseudodiálogo con su amada y destinataria del poema-retrato. Ese tú, apostrofado pero impenitentemente mudo, mantenía así la coartada literaria de la ficción amorosa, aunque fuera en clave satírico-burlesca. La ingrata Teresa —o Tertuliana— es, pues, la receptora e interlocutora del poeta-pintor porque es ella el objeto de su poema-pintura y su finalidad amorosa. Y si el “tú” confirma la coherencia interna en el poema de Polo de Medina, el tácito “vosotros”/“ustedes”, o sea los lectores/censores, son los destinatarios a los que Sor Juana ha convertido en apostrofados interlocutores y que sustentan el supuesto y aparente diálogo que hábilmente monologa la poeta mexicana, como hiciera con anterioridad el poeta murciano en su *Fábula de Apolo y Dafne*. Esta forma pronominal conviene perfectamente a la estrategia poética de Sor Juana, ya que nosotros sus lectores somos los testigos que tendremos que certificar si la poeta-pintora ha conseguido retratar el raro prodigio que representa la extraordinaria Lisarda. Por ello, la joven poeta mantiene un monólogo continuado o un pseudodiálogo con su propia musa o con sus hermanos lectores, que son los que sirven para ponderar su creación poética y valorar su condición de escritora.

El retrato pictórico²³ o la *descriptio* de la dama solía comenzar por el **cabello**, como hace nuestra autora en su lineamento —“Por el cabello empiezo, esténse quedos” (v. 161)—, aunque la distancia de la modélica tradición idealista se producirá tan sólo lo que tarde en “pintar” todos sus “enredos” (v. 162), refiriéndose no a los provocados por el cabello de Lisarda, sino a las supuestas asociaciones que su sola mención evocarían. La lastimosa realidad de la modelo llega hasta el extremo de hacer que la propia retratista dude irónicamente de sus posibilidades expresivas: “no hallo comparación que bien les cuadre:/¡que para poco me parió mi madre” (vv. 163-164). La tradición petrarquista podría brindar las imágenes oportunas: “¿Rayos de sol?”. Y se responde a sí misma la autora: “Ya aqueso se ha pasado,/la pregmática nueva lo ha quitado” (vv. 165-166); y por qué no “¿Cuerda de arco de amor, en dulce trance?”, y se contesta también que “eso es llamarlo cerda, en buen romance” (vv. 167-168). En ambos casos, Sor Juana renuncia al socorro de la tradición idealista, en el primero, porque ella es consciente de su total agotamiento, y en el segundo, se permite hacer un juego de palabras gracias a la disemia de “cerda” que le aconseja evitar su empleo para no caer en la descalificación en lugar del elogio. Pero, la realidad es que ni la agudeza ni el ingenio de nuestra

22 Recuérdese el trabajo de J. Lara Garrido en el que destaca la capacidad demiúrgica del poeta-pintor que crea su poema-retrato: “Los retratos de Prometeo (Crisis de la demiurgia pictórica en Paravicino y Góngora)”, *Edad de Oro*, VI (1987), pp. 133-147. En efecto, la poeta no está interesada en ofrecernos el retrato poético final de Lisarda, sino en mostrarnos todo su proceso creativo, con sus vacilaciones y aciertos, con su rechazo y asimilación de la tradición literaria, de manera que, más que el retrato, el tema de la composición es la propia poeta en pleno proceso de creación literaria, convertida en una verdadera reflexión metapoética.

23 Las lógicas limitaciones de este tipo de trabajos me obliga a fijarme sólo en algunos rasgos físicos del retrato poético de Sor Juana: el cabello, la frente, las cejas y los ojos, que pueden resultar suficientes para ejemplificar el proceder poético seguido en su paródica *descriptio*.

autora podía salvar el escollo que le presentaba su modelo; y desde luego, el infinito repertorio de la tradición petrarquista para la alabanza del cabello tampoco podía disponer del concepto adecuado para su Lisarda. Así que lo mejor sería acudir a otras fuentes más cercanas, como el lenguaje coloquial, o el refranero: “¡Qué linda ocasión era/de tomar la ocasión por la mollera!” (vv. 169-170). En efecto, incluso en el proceso de degradación de la belleza femenina era oportuno comenzar por la cabeza porque, además, “la ocasión la pintan calva” (vv. 171-178).

Pero el ingenio de nuestra autora le permite usar el motivo del cabello —“nacido”, es decir, y gracias a su sentido disémico, “a propósito”—, no ya para ponderar la calvicie o el pizco de Lisarda (“que es lo que encarecerse más se puede”, v. 184), sino para, otorgándole una función metapoética, referirse a su propia composición e, incluso, se permite una irónica autocrítica aprovechando el valor disémico que le proporciona la palabra “Escritura”, pues confiesa su ignorancia en ambas materias, la religiosa y la literaria: “El de Absalón viniera aquí nacido,/por tener mi discurso suspendido;/mas no quiero meterme yo en hondura,/ni en hacerme que entiendo de Escritura.” (vv. 179-182). En efecto, del mismo modo que Absalón, el hijo de David, que había conspirado contra su padre, en su huida, se le enredó su larga cabellera en las ramas de un árbol y se quedó suspendido, así se encuentra nuestra autora con su poema, una vez retratado el asunto del cabello. Resulta interesante, por otra parte, comprobar una vez más cómo Sor Juana recurre al campo religioso para extraer imágenes o alusiones que ilustren su retrato literario (recuérdese la alusión al “diablo”) y, como en este caso, elevan el tono en un sentido más cultista.

El siguiente peldaño que desciende toda *descriptio* de la dama debe detenerse, como hace ahora Sor Juana, en la **frente**: “y bájese a la frente mi reparo;/gracias a Dios que salgo a lo claro,/que me pude perder en su espesura,/si no saliera por la comisura” (vv. 185-188). El retrato físico de la mujer avanza al mismo tiempo y compás que la propia composición y, en este sentido, resulta imposible no hallar una conexión evidente entre los rasgos de la dama que se mencionan y su aplicación al propio poema. Así, se aprecia que la autora se alegra de haber descendido a lo “claro” porque se halla en la frente y se pudo haber perdido en la “espesura” de la peluca de no haber salido deslizándose por su craneo (“comisura”). El valor dilógico de esos versos nos permite, como decimos, aplicarlo a la composición: Sor Juana se alegra de haber vuelto hacia lo “claro”, es decir, al estilo llano que había anunciado, ya que de haber continuado con el tono cultista que le había impuesto la alusión a los cabellos de Absalón, podría haberse perdido en la espesura y en la hondura de la oscuridad poética.

La poeta-pintora nos muestra una visión burlesca de la frente basándose en una imagen hiperbólica, pues la asocia con una larga “caballería”, que en las Indias podía significar “cierto repartimiento de tierras o haciendas” (*Auts.*). Pero el valor dilógico de “caballería” le permite continuar el juego de palabras, ya que, en su sentido recto, sabemos que las tierras estarían “aradas”, por lo que, Sor Juana, en su habitual apóstrofe a los lectores, les sugiere que no teman, puesto que las caballerías, en este caso, al referirse a la frente de Lisarda, corresponden al cielo, es decir, a su sentido metafórico, y no al suelo, con lo que la extensísima frente de la dama está “limpia y despejada” (vv. 189-194).

A cada paso, Sor Juana vuelve sobre su poema, como si temiera apartarse de las pautas señaladas en el exordio. De ahí que, de nuevo, volvamos a encontrar otros versos que cumplan una evidente función metapoética puesto que en ellos reflexiona la autora acerca del estilo de su composición: “¡Qué apostamos que ahora piensan todos,/que he perdido los modos/del estilo burlesco,/pues que ya por los cielos encarezco?/Pues no fue ese mi intento,/que yo no me acordé del firmamento,/porque mi estilo llano,/se tiene acá otros cielos más a mano;” (vv. 195-202). Todo parece indicar que nuestra autora es consciente, en momentos determinados, de que ciertas imágenes pueden resultar difíciles con lo que su incomprensión provocaría no sólo su alejamiento del estilo llano, sino también la pérdida del tono burlesco. De ahí que en estos versos, siguiendo el hilo común de la palabra “cielo” o “firmamento”, resuelva la cuestión asociando el término a una parte del cuerpo de la dama (la boca y la frente), como resultaba tan común en la poesía de la época.

El retrato sigue, a continuación, por las cejas, que inspiran a la poeta-pintora un juego de palabras, puesto que lo habitual en la poesía de la época es asociarlos a la imagen de los “arcos”, y una palabra que rima en consonante con “arcos” es “zarcos”, que significa de color azul claro, con lo que el retrato azulado de Lisarda por seguir el efecto paronomástico no sólo resultaría ridículo sino que, incluso, se asociaría a algún demonio, cuyo color se suponía azulado (vv. 207-212). En la tradición idealista de la poesía áurea las cejas se asociaban habitualmente a los arcos; el reto de nuestra autora —como venimos observando— consiste en hallar una imagen novedosa que siga el tono y el estilo propuesto (vv. 217-220). Así, a través de la pregunta retórica, Sor Juana niega que se pueda tratar de cualquiera de los dos arcos por antonomasia, ni el de Cupido, ni el que se deduce de la metáfora siguiente, el arco iris. Las cejas de Lisarda responden a una imagen novedosa, como sugiere la poeta (“¿Me dirán que esto es viejo y es trillado?”, v. 224), y sobre todo hiperbólica —que es uno de los recursos fundamentales para la consecución del sentido burlesco—, lejos de toda sugerencia mítica o idílica, pues sus arcos son los de una “cañería”.

Sor Juana nos ofrece ahora el retrato o la *descriptio* de los ojos de Lisarda. Los primeros versos (vv. 229-235) que dedica la poeta al motivo reflejan su aparente titubeo y dificultad para dar con la imagen o la comparación certera que lo muestren con fidelidad. Y, a continuación —como ha ocurrido con otras partes del cuerpo—, la autora evita explícitamente comparar los ojos con las imágenes más tópicas y lexicalizadas que nos ha llegado de la tradición literaria (vv. 236-244). En efecto, la imagen habitual con la que se asocian los ojos es la del sol, término que, aplicado en su sentido recto a los ojos, sería obviamente una exageración; de ahí que Sor Juana recurra otra vez al terreno religioso para burlarse de su posible desliz; y escarmentada en la experiencia ajena, de acuerdo con el refranero popular (si bien, la poeta actúa sobre el refrán según sus necesidades expresivas cambiando “barbas” por “luces”), echa sus luces en remojo y se olvida de pretender una imagen obtenida de ese lexicalizado campo semántico. Pero el tono burlesco continúa teniendo una base lingüística y, así, junto a la derivación, el juego de palabras resulta útil a nuestra autora para reírse de su tentación “solariega”, cuya disociación le permite referirse a que ella no ha querido —como sabemos— recurrir al entorno semántico de “sol” (“solar-”), ya que hubiera significado su caída en la tradición literaria (es decir, “solariega”) que procuraba evitar.

Una vez que ha renunciado al arsenal más común del que derivan las imágenes que puedan alabar los ojos de su dama, nuestra autora nos ofrece una visión de sí misma confesándose incapaz de hallar la comparación o el símil adecuado (vv. 245-247). Tras haberlo intentado, Sor Juana parece abandonar la posibilidad de hallar las imágenes y símiles para los ojos, a pesar de que se trata de la parte más alabada del cuerpo femenino por la tradición literaria, en concreto por la petrarquista, pues en los ojos se fijaba el reflejo del alma y eran a su vez “manantial de perfecciones” (v. 255). Sin embargo, Sor Juana ha renunciado a ofrecer una imagen degradada de la faceta espiritual de Lisarda, y se recrea sólo y exclusivamente en el plano corporal. Nuestra poeta se invita a sí misma a concluir el retrato de los ojos: “razón es ya que salgan de madrina,/pues a sus niñas fuera hacer ultraje/querer tenerlas siempre en pupilaje./En fin, nada les cuadra, que es locura/al círculo buscar la cuadratura.” (vv. 258-262). El sentido humorístico se nos muestra cuando vemos el valor disémico de las palabras clave. Así, “madrina” nos remite a la propia poeta; “niñas” alude a los propios versos, además de a las niñas de los ojos; y “pupilaje” se refiere a las pupilas de los ojos y a la labor de tutela que tienen las madres y, en este caso, la “madrina”, es decir, la autora. De esta forma, tenemos de nuevo ocasión de comprobar cómo Sor Juana nos ha hecho pasar del retrato físico de la dama al plano metapoético, pues está aludiendo a la propia composición y, en un sentido más genérico, a la obra literaria, ya que ésta debe desprenderse del tutelaje de su autor y seguir su propia peregrinación en manos de los lectores. Por último, la renuncia de Sor Juana a seguir con el motivo de los ojos se nos antoja definitiva, de ahí el tono expectivo que se deriva de los versos con los que concluye su *descriptio*, basándose en la derivación de “cuadro” y su antítesis con “círculo”, que es la metonimia con la que evoca los ojos²⁴.

4. El poema de Polo de Medina también se cierra con un **epílogo** final (vv. 314-327) en el que el poeta recurre a unas argumentaciones voluntariamente perogrullescas y redundantes que enfatizan el tono satírico-burlesco mantenido a lo largo del poema. Muestra a su ingrata amada su retrato (“traslado”) diciéndole que él ha reflejado el original, con lo que no debiera extrañarse de su producto artístico, y sus posibles faltas. Y como había declarado en el exordio, el poeta-pintor espera que su amada se ablande de cara a su solicitud amorosa al entregarle su retrato, y con un léxico típico del amor cortés le comenta de forma reiterativa y obvia las consecuencias de su rígido desdén.

Finalmente, Sor Juana también termina, a manera de epílogo, el retrato de Lisarda. Lejos de entonar la palinodia solicitando perdón por haber transgredido los cánones de belleza femenina que ha heredado de la tradición literaria, la poeta-pintora nos recuerda, de nuevo, a través de la imagen religiosa, que, al fin y al cabo, no ha sido la ley cristiana la sometida al potro de su pluma: “A nadie cause escándalo ni espanto,/pues no es la ley de Dios la que quebranto” (vv. 389-390). Y, por último, nos comunica la escasa edad de la dama retratada (“veinte años

²⁴ La transgresión y la parodia del retrato de la dama es acentuada, en los versos siguientes, por Sor Juana al fijarse en la caricaturización de unos rasgos que no resultaban tan frecuentes en la tópica *descriptio*: nariz, garganta, mano, cintura, pie e, incluso, el vestido y la peluca, como una prolongación física que potencia el efecto esperpéntico de la mujer.

de cumplir en mayo acaba”, v. 395), la rúbrica que certifica la autoría del retrato —“*Juana Inés de la Cruz la retrataba*”, v. 396— y proclama su satisfacción y orgullo por el poema realizado, convirtiéndose ella misma definitivamente en el verdadero centro de interés del poema.

5. Una vez visto el poema-retrato de Sor Juana, conviene analizar, siquiera sea brevemente, cuál es la herencia recibida del aludido Jacinto Polo de Medina. Veamos, pues, los paralelismos y diferencias entre ambos poemas iconográficos, considerando tan sólo los versos que nos centran en sus respectivos retratos. En principio, los dos poemas siguen el paradigma habitual de las composiciones iconográficas que persiguen la descripción o pintura del ideal femenino de belleza —aunque en ambos casos se persiga la inversión de dicho paradigma—: es decir, siguen un proceso vertical descendente al fijar los rasgos corporales de la mujer retratada.

Así, vemos que el recorrido corporal que realizan los dos poetas es casi idéntico, teniendo en cuenta que mientras que Polo de Medina fijaba su retrato en el rostro de la dama, Sor Juana nos ofrecía el retrato completo de Lisarda:

- *Polo de Medina*: cabello, frente, cejas, ojos, pestañas, nariz, mejillas, boca, labios, dientes.
- *Sor Juana*: cabello, frente, cejas, ojos, nariz, mejillas, boca, garganta (y continúa con la mano, cintura, pie, vestido).

Esta diferencia en el planteamiento global del retrato de ambos poetas confirma, de nuevo, la voluntad de la poeta mexicana de apartarse de su precedente, eligiendo todo el cuerpo de su dama como objetivo de su retrato. Pero esa desemejanza en su pretensión poético-pictórica no es óbice para hallar un espíritu y aliento ciertamente común en ambos escritores, pues los dos pretenden componer un poema iconográfico en el que inviertan los rasgos de la ideal belleza femenina que han heredado de la tradición literaria, y en especial de la corriente petrarquista. Por lo tanto, el proceder de los dos poetas resulta muy similar, ya que ambos transgreden la tradición del poema iconográfico para construir un retrato satírico-burlesco del retrato femenino, con lo que pretenden invertir la imaginería suntuaria que idealizaba cada uno de los aspectos de la mujer.

Si las coincidencias afectan, en gran medida, al espíritu, al objetivo y al tema de ambos retratos, también podemos apreciar que hay semejanza en el estilo llano que imprimen a sus textos y que contribuye adecuadamente a las pretensiones comunes del retrato satírico-burlesco que anhelan realizar.

A pesar de que hay aspectos y elementos comunes en los dos poemas, no se debería caer en la simplificación de pensar que es consecuencia de la imitación realizada por Sor Juana. Las coincidencias de ambos textos se deben a que los dos autores han procedido de forma muy similar, a saber: han transgredido la tradición literaria del retrato femenino ideal para obtener una imagen satírico-burlesca de la *descriptio* y, en esa pretensión, su procedimiento ha buceado en la tradición petrarquista que es, sin duda, la corriente que enriqueció y perfeccionó la belleza ideal de la mujer. Por lo tanto, las similitudes de ambos poemas radican en que sus dos autores actuaron sobre el mismo paradigma. De hecho, una rápida lectura de los dos poemas revelaría que sus coincidencias se concretan tan sólo en los materiales y referentes, en general, que sustentan, en el modelo recto, la idealización de las partes del cuerpo de la mujer; pero, una vez

seleccionada la base común para la imaginaria, la consecución de la metáfora satírico-burlesca que degradaría la belleza femenina se materializa de forma muy distinta. Así, podemos observar que sus semejanzas proceden sobre todo del arsenal común legado por la tradición literaria, en especial por el petrarquismo —y, por supuesto, por el antipetrarquismo— que se había centrado en los astros, la pedrería suntuaria, la floresta, y en todos los casos con las consiguientes y respectivas asociaciones a una amplia panoplia cromática²⁵.

Pero, observemos siquiera sea de forma rápida, en el siguiente cuadro sinóptico, la manera de proceder de ambos poetas respecto de la tradición literaria para apreciar lo que une y separa a sus dos poemas iconográficos, partiendo tan sólo del fragmento común de ambos retratos, o sea del rostro de Teresa y de Lisarda, respectivamente²⁶:

| | POLO DE MEDINA | SOR JUANA |
|------------------------|---|---------------------------|
| CABELLO | | |
| <i>sol, rayos</i> | | |
| oro | | |
| amarillo, rubio | bayos, azabache, prietos | |
| <i>cuernada, arco</i> | | calva enredos |
| hebras, madeja | morcillas moño, guedejas sortijas, sabandijas | cerda [peluca] |
| | | Absalón (func. metapoét.) |
| FRENTE | | |
| cielo | medianoche | claro |
| estrellas | pecas | comisura |
| cristal | mulato | limpia |
| | | caballería |
| leche | entintada | despejada |
| nieve | ollín, azabachada | |
| blanca | negra-parda | |
| CEJAS | | |
| <i>arcos de Cupido</i> | triumfales | arcos de cañería |
| <i>arco iris</i> | turquescos | zarcos |
| | negras | |
| | cerdas, hilo | |
| | fluecos | |
| | tenacillas, hoces, | |
| | corvillas | |
| | guarda-polvo | |
| (Función metapoét.) | epítetos [añejos] | viejo y trillado |

²⁵ Véase M^a P. Manero Sorolla, *Imágenes petrarquistas en la lírica española del Renacimiento. Repertorio*, Barcelona, PPU, 1990.

²⁶ El siguiente cuadro sinóptico nos permite comprobar, de forma muy resumida, la realización del retrato poético de Polo de Medina (columna segunda) y de Sor Juana (tercera columna) respecto de cada una de las partes del cuerpo de la dama que aparecen en la primera columna. En ésta reseño las partes del cuerpo y sus características serias aludidas por los dos poetas (las de Sor Juana están en cursiva) y transgredidas posteriormente.

OJOS

estrellas
cielo
luceros
soles
esferas
globos
rutilantes
doradas
arreboles

serenos
manantial perfec.

niñas
párpados
pestañas

Apolo
(Func. metapoét.)

NARIZ

MEJILLAS

aurora
maravillas
carmin, rojas
grana
rosa
cándidas

(func. metap.)

BOCA

puente [func. Vitales]
rubi
nácar
coral
concha
clavel

grana

Aurora
perlas orient.

diamantes
garganta
nieve, blanca

firmamento

negros, enlutados
oscuro
luces

[bizcas]
basquiñas
picas alabardas
pasadizos

tramoya cisnes esp.

cañón de plata
zona
cañón de vellón
corvo caño alambre
estaño
nogal
enebro
almendruco
fundas de nieve

madrugada
dos mentiras
ébano

nevados pomos/romos
romos
jarcia vana, hortelano

sangriento Brasil
hueso
carne

madroño
camuesa
[escupitajo]

hueso
amarillos, blancos

sol
(func. metapoe.) *solariega*
solar

cuadratura del círculo

niñas-pupilaje

buñuelos, pimienta, alucinados
luces en remojo

tortizosa
seguida
sin geometra

carne

salada
cecina
colorada

garapiñada

Como se aprecia, en la construcción conceptística —que es la base de los dos poemas iconográficos— de ambos autores se observan ciertas e importantes diferencias, pues mientras que Polo de Medina tiende a la acumulación de imágenes satírico-burlescas, como pretendiendo dar respuesta, en clave humorística, a cada una de las imágenes legadas por la tradición literaria, Sor Juana tiende a la reducción y, en sentido contrario a la aportación exhaustiva de distintas imágenes *contrafacta*, procura simplificar la asociación de ideas de modo que cada una de las partes del cuerpo femenino sea pintada metafóricamente con una sola imagen burlesca, que, en todo caso, se ovilla a sí misma sugiriendo, a partir de ella, nuevas ideas que hiperbolizan satíricamente la ya de por sí degradada imagen.

Con esta manera de proceder, se aprecia que la construcción metafórica del poeta murciano se atiene más a los trillados senderos del antipetrarquismo y procura oponer una imagen satírico-burlesca a cada una de las conocidas imágenes que ha seleccionado de la tradición literaria. El procedimiento de la poeta mexicana se me antoja algo más complejo porque su esfuerzo compositivo se sitúa más allá de la simple objeción de carácter antipetrarquista, pues, en lugar de contradecir las múltiples imágenes de la tradición literaria, y específicamente la petrarquista, la joven monja busca una sola imagen, un único concepto que, de forma contundente, consiga la anhelada caricatura de la parte corporal de la mujer objeto de la *descriptio*. Se trata, pues, frente a la *amplificatio* que persigue Polo de Medina, de alcanzar una concentración léxica y metafórica a partir del hallazgo oportuno, el concepto. Y ese proceso de simplificación y condensación poética tiene que lograr, al menos, el mismo efecto depreciador que se consigue con la imagen satírico-burlesca de la belleza femenina alcanzada con la enumeración y acumulación de imágenes, con lo que el esfuerzo de nuestra poeta se centra en la búsqueda y hallazgo de un concepto que contenga una gran riqueza semántica, cuya capacidad de sugerencia en su afán degradador iguale y supere los efectos satírico-humorísticos logrados por la vía de la enumeración acumulativa de imágenes-eco del anti-petrarquismo.

La actuación y procedimiento de Sor Juana se sitúa, de esta forma, en la línea del más puro conceptismo, de acuerdo con la vieja formulación de Gracián, quien define el concepto como “un acto del entendimiento, que exprime la correspondencia que se halla entre los objetos”²⁷. Así, pues, el ejercicio de nuestra autora, de manera simplificada, se traduce en la búsqueda de un concepto original, distinto y distante de sus dos modelos, el directo —Polo de Medina—, y el indirecto —la tradición literaria—, cuya transgresión desea; y, de este modo, cuanta más distancia exista entre las ideas asociadas u objetos relacionados, mayor será su riqueza expresiva y, por tanto, su valor poético. El concepto hallado deberá permitirnos comprender y comprobar su efecto satírico-burlesco respecto del canon petrarquista y la sujeción o distanciamiento del modelo antipetrarquista tomado como referente inmediato.

En su anhelo de lograr este propósito, nuestra poeta contaba con un extenso corpus de figuras retóricas tradicionales, entre las que ha elegido —como hemos visto— aquellas que han sido susceptibles de convertirse en agudezas propiamente dichas de acuerdo con la filosofía gracianesca, gracias a la actuación de un rasgo esencial: la dificultad, que constituye el

²⁷ B. Gracián, *Agudeza y arte de ingenio*, ed. E. Correa Calderón, Madrid, Castalia, 1969, I, p. 55.

alma del concepto. En este sentido, podemos apreciar que Sor Juana sigue las pautas del discurso de Gracián, de manera que su procedimiento conceptístico se emplea principalmente en la creación de agudezas de concepto (a través del empleo de la metáfora, la alegoría, la hipérbole, la ironía, la metonimia) y agudezas verbales (con el uso de la dilogía o disemia, derivación, disociación, paronomasia). Además, ha sabido explotar acertadamente otros procedimientos estilísticos de base fundamentalmente lingüística: el aumentativo, las jergas (lenguaje eclesiástico o religioso, retórico, científico, etc.), un léxico vulgar —pero renunciando al empleo del taco, el insulto o el lenguaje chocarrero— felizmente mezclado con el uso de cultismos, el refrán y la frase hecha o el cliché²⁸.

En este poema encontramos la mixtura de lo conceptista “llano” con su más rico y culto conceptismo; la más depurada creación léxica se pone al servicio de un tono y una finalidad satírico-burlesca. La combinación de estilos y de concepciones estéticas sobresalen nitidamente en nuestra composición, ofreciendo una evidente diversidad tonal bajo una misma finalidad poética: la proclamación de su capacidad literaria. Así, nuestra autora no tuvo el menor reparo en afiliar tácticamente su poema entre los que seguían el estilo llano. Y, lejos de considerar que se trataba de un pronunciamiento en relación con la guerra de los estilos literarios —lo que hubiera sido paradójico al provenir de una de las más enfáticas deudoras del mal llamado “culteranismo”²⁹—, sólo nos cabe entenderlo como la acertada respuesta que Sor Juana daba al decoro poético, pues la poeta mexicana tal vez pretendía llevar la coherencia poética hasta su último extremo estableciendo un estrecho paralelismo entre todos los elementos estructurales del poema. De ahí que la simple alusión a su “estilo llano” esté repleta de una carga metapoética importante, como, de hecho, irradiaba a lo largo de todo el texto.

En efecto, el poema iconográfico de Sor Juana también revela una clara función metapoética, pues se trata de un perfecto ejemplo de demostración teórica y práctica de cómo debía entenderse la literatura y, en concreto, la creación poética. La coherencia estructural y compositiva que nos muestra pedagógicamente Sor Juana se convierte en toda una lección magistral en la que podemos aprender cómo surge y se elabora un texto poético manteniendo una estrecha relación entre todos y cada uno de sus componentes, que se traduce en una perfecta confabulación entre el tema, el tono, el estilo, el metro, etc.

6. Sor Juana se incorpora con este tipo de composiciones a ese espíritu desmixtificador del Barroco que subvierte los valores de la poesía iconográfica, que había ensimismado, durante tantos años, a un sinfín de artistas que habían agotado prácticamente las posibilidades

²⁸ No he pretendido recoger todos y cada uno de los recursos estilísticos que ha empleado Sor Juana en su poema, sino tan sólo los más importantes de acuerdo con la finalidad de su retrato literario. Así, pues, sirva la relación que he hecho sólo para recapitular de forma simplificada aquellos tropos y figuras retóricas más reiteradas y eficaces en su poema para los propósitos expresivos de Sor Juana.

²⁹ Esto me permitiría revisar la clasificación sin matices de Sor Juana como una poeta enclavada en el grupo de poetas culteranos. Con esta manera de proceder, Sor Juana nos sitúa, pues, en el más refinado y elegante conceptismo, de lo que se colige que estamos equivocados cuando se afirma, sin más, que nuestra poeta es la más genuina representante del culteranismo en la literatura Hispanoamericana, puesto que se toma como base, y en cierto modo se perpetúa, una errada distinción entre conceptismo y culteranismo. Como se ha podido apreciar, el conceptismo es la base común de nuestra poeta, como lo era también de Quevedo y de Góngora, en contra de lo que secularmente se ha venido sosteniendo. Sobre

expresivas del motivo e, incluso, del género literario. Sor Juana logra invertir estéticamente los prestigios que dominaban la tradición literaria del poema iconográfico, cuyos primorosos rasgos eran empleados, según convenía, desde la finalidad del ornato o desde la pretensión sarcástica. Nuestra poeta rechazaba, pues, una estética convencional (la del retrato femenino según el canon tradicional, sobre todo el petrarquista) y creaba otra, dentro de la genérica creación satírico-burlesca, que, sin duda, contribuía al florecimiento de toda su poesía.

Este poema no es ni debe concebirse como una concesión marginal u ocasional a un género y un estilo apenas practicado por Sor Juana, sino que debemos entenderlo como una creación que reafirma su trayectoria poética, que dista —como se sabe— de ser unilateral y de estar anclada en una única parcela de la creación literaria. En este poema se aprecian y se reafirman los rasgos literarios que, de forma inequívoca, nos sugieren el proceder creativo de su autora, incluido el aliento de su cultísimo *Primero sueño*.

El fruto de la ligerísima comparación entre el poema de Sor Juana y el de Polo de Medina tampoco podría deparar demasiadas sorpresas. Según vimos, la mexicana tuvo presente el citado texto del murciano (aparte de su *Fábula de Apolo y Dafne* y, de una forma más genérica todo su quehacer poético en clave satírico-burlesca; del mismo modo que tampoco sería muy difícil no hallar vestigios de esa misma, y, ya entonces, larga tradición contrafactista del retrato literario o de la *descriptio* femenina que conformaron los antipetrarquistas) como ella misma reconoce explícitamente. En este sentido, era lógico que la joven poeta buceara sobre todo en aquellos autores que se habían convertido en santo y seña de la parodia petrarquista en relación con el retrato femenino. Y, así, su anhelo poético la llevó hasta la más genuina creación antipetrarquista, la de Francisco de Quevedo, en la que había bebido Jacinto Polo de Medina. Pero no lo sigue a pies juntillas, ni para imitarlo ni para parodiarlo satíricamente, sino que se trata, más que de imitación paródica, de mimética *inventio*. Sor Juana crea su poema inspirándose en toda la tradición literaria que tan bien conocía, y siguiendo sus propios pasos en el género poético, con el fin de responder a su nuevo objetivo literario: ofrecer una muestra en negativo de lo que había cultivado tantas veces, y tan extraordinariamente, en positivo, el retrato literario; o, dicho de otra forma, la *vis* poética de Sor Juana necesitaba experimentarse, probarse en la vertiente literaria de la burla dentro de los cauces del retrato poético, cuyos parámetros rectos tenía ya tan trillados. Y no cabe duda de que nuestra autora consiguió su propósito, pues, no sólo demostró y confirmó su dominio del tema en el terreno burlesco, sino que en ese difícil espacio literario logró ofrecer nuevas perspectivas a un motivo que andaba ya demasiado manido, consiguiendo incluso elevar estéticamente la poesía satírico-burlesca a través de su magnífico poema iconográfico.

esta cuestión puede verse, entre otros trabajos, los siguientes: A. Collard, *Nueva poesía. Conceptismo, culteranismo en la crítica española*, Madrid, Castalia, 1967; F. Lázaro Carreter, "Sobre la dificultad conceptista", en *Estilo barroco y personalidad creadora*, Madrid, Cátedra, 1984⁴, pp. 13-43; R. Menéndez Pidal, "Obscuridad, dificultad entre culteranos y conceptistas", en *Castilla, la tradición, el idioma*, Madrid, Espasa-Calpe, 1966⁴, pp. 217-230; F. Monge, "Culteranismo y conceptismo a la luz de Gracián", en *Homenaje. Estudios de filología e historia literaria lusohispanas e iberoamericanas*, La Haya, Gooor Zonen, 1966, pp. 355-381; E. Orozco, "Características del siglo XVII", en *Historia de la Literatura Española, II, Renacimiento y Barroco* (dir.) J. M^a Díez Borque, Madrid, Taurus, 1980, pp. 391-522; A. A. Parker, "La agudeza en algunos sonetos de Quevedo. Contribución al estudio del conceptismo", en *Estudios dedicados a Menéndez Pidal*, Madrid, CSIC, 1952, III, pp. 345-360; M. Blanco, *Les rhétoriques de la pointe. Baltasar Gracián et le conceptisme en Europe*, Paris, Champion, 1992.

En este ovillejo Sor Juana nos revela que su capacidad como retratista no se reduce sólo al ámbito de las composiciones iconográficas de alabanza, sino que también en este terreno más controvertido y difícil para el realce propio sobresale con una fulgurante brillantez. El retrato satírico-burlesco de Lisarda pone de manifiesto que la poeta mexicana también ha logrado, una vez más, la perfecta simbiosis entre la pintura y la poesía que le ha permitido crear una imagen perfectamente degradada de la belleza ideal femenina, y no por ello menos paradigmática que cualquiera de los ejemplos que ella misma había moldeado en tono serio. Por lo tanto, podemos afirmar que la maestría como retratista de Sor Juana se evidencia desde cualquiera de las dos perspectivas adoptadas en la creación del poema iconográfico: la del retrato lírico o la del retrato satírico-burlesco. La figura realzada, en todo caso, es siempre la de la propia figura demiúrgica, nuestra poeta-pintora.

La pretensión de Sor Juana de conseguir un retrato literario amparándose en la coartada que le facilita el troquel del *ut pictura poesis* sitúa su pretensión burlesca en los antípodas de las convenciones del género, pero en ningún momento abraza la misoginia literaria que le hubiera facilitado su labor creadora. Así, podemos comprobar cómo no utiliza ninguna de las formas del disfemismo, que rehúye el soez vulgarismo y la palabra malsonante, que no acude al ámbito animal o vegetal, habitualmente convertido en un arsenal de imágenes groseras; en ningún momento la imagen degradada que ha logrado para cada una de las partes del cuerpo de Lisarda supone una sugerencia chocarrera ni aplebeyada; también se aprecia que Sor Juana no se centra en las partes y órganos inferiores de la mujer, sino que se recrea en aquellos miembros del cuerpo femenino más tópicos, evitando toda alusión a las funciones orgánicas primarias o en las miserias físicas del cuerpo corruptible³⁰. La burla del paradigma del ideal de belleza femenina supone una cierta misoginia genérica, pero siempre indulgente, del mismo modo que su modélico poeta cordobés, don Luis de Góngora, quien nunca siguió los parámetros literarios de la feroz misoginia marcada por Quevedo³¹. El retrato de Lisarda resulta burlesco y grotesco, refleja una verdadera parodia o caricatura del ideal de belleza femenina, pero, en ningún caso, pensaríamos que Sor Juana —como hiciera Quevedo en innumerables ocasiones— ensucia ni envilece a la mujer.

La conjunción de todos los procedimientos que he venido señalando conforman la base conceptística que sustenta la creación poética de Sor Juana con el fin de provocar en su finalidad última una ruptura de sistemas más complejos o, si se quiere, de transgredir diversas tradiciones que convergen en nuestro poema: el petrarquismo y la tradición literaria que ha venido ensalzando el ideal de belleza femenina, la tradición del poema iconográfico que ha visto cómo se han invertido sus parámetros rectos en una vertiente o realización burlesca, la tradición misógina, puesto que Sor Juana ha conseguido subvertir el ideal de belleza femenina sin caer en los límites de la misoginia literaria. Y si —con palabras de Aurora Egido—

³⁰ Acerca de la *topica* habitual en la poesía satírico-burlesca de carácter misógino, véase los estudios sobre Quevedo de A. Mas, *La caricature de la femme du mariage et de l'amour dans l'œuvre de Quevedo*, Paris, Ediciones Hispano-Americanas, 1957; I. Arellano, *Poesía satírico burlesca de Quevedo*, *op. cit.*, pp. 74-75, 164-175, 250-268

³¹ R. Jammes distingue claramente entre la cruel misoginia de Quevedo y la actitud indulgente de Góngora con la mujer, *La obra poética de Don Luis de Góngora*, *op. cit.*, pp. 47-54.

“decir de otra manera en poesía es decir otra cosa y los cambios introducidos en el sistema expresivo (*verba*) alteraban claramente su significado (*res*)”³², no cabe la menor duda de que Sor Juana está ofreciendo nuevas materias poéticas con su personal modo de escribirlas, está abriendo el tema del retrato literario a nuevos y distintos cauces que van desde la transgresión, en forma de sátira humorística, a la función metapoética. Desde este punto de vista, se puede afirmar, sin duda, que el poema de Sor Juana, en virtud de su transgresora propuesta, está ofreciendo nuevas perspectivas a viejos códigos poéticos³³.

Si se admite, con S.G. Carullo³⁴, que en los poemas iconográficos en tono serio de nuestra escritora, junto a la exaltación de la figura retratada, se producía, por el panegirico que hace la escritora del arte y por la conseguida espiritualización de la realidad, el ennoblecimiento de su propia figura como artista, también se debería admitir que, con nuestro ovillejo, la elaboración de una figura retratada que degrada hiperbólicamente el ideal de belleza femenina, también supone la exaltación de dicha figura por cuanto se ha convertido en un paradigma de la imagen satírico-burlesca de la mujer, y por cuanto que tampoco están ausentes los principios teóricos, pictóricos y poéticos que sustentan la composición en sí misma y su esperpéntico bosquejo femenino; por ello se puede afirmar que la elaboración de este retrato satírico-burlesco, este modélico *contrafacta* supone también el enaltecimiento de nuestra artista (máxime, cuando en ningún momento se pretende exaltar a la retratada, como si ocurría en los poemas iconográficos serios) y la reafirmación de su singularidad literaria, puesto que con este poema ha conseguido poner de manifiesto su capacidad transgresora frente a la tradición literaria, su riqueza intelectual al apoyarse en un coherente discurso teórico literario y pictórico —incorporado, además, al propio poema— y su habilidad creativa que se traduce definitivamente en la exaltación de su propio nombre poético, enfáticamente subrayado con su lapidaria rúbrica en el último verso del poema.

PERO IN ČOPIČ SOR JUANE INÉS DE LA CRUZ

V članku se avtor ukvarja s primerjavo pesniškega portreta *Lisarde* mehiške redovnice in pesnice Sor Juane Inés de la Cruz, in pesniškega portreta *Terese (Tertuliana)* španskega pesnika iz Murcie, Jacinta Pola De Medine. Oba pesnika, živeča v 17. stoletju, sta gojila v tistem času popularno pesniško obliko imenovano pesniški portret. Pri obeh pesmih, ki ju obravnava članek, gre za ironiziranje oz. za parodijo na poveličevanje ženske lepote, ki se je v pesniških portretih tistega časa pojavljala kot glavna tema. Avtor razčleni podobnosti in razlike med obema pesmima in ugotavlja, da gre Sor Juana Inés de la Cruz še korak dlje od Pola De Medine. Medtem ko ta ostaja pri parodiranju ideala ženske lepote, Sor Juana krši ustaljeno pesniško normo tudi po vsebinski in po formalni plati, obenem pa se sprašuje o svojem poslanstvu in se tako, namesto dialoga med pesnikom in njegovo muzo obrača neposredno na bralca.

³² A. Egido, “La hidra bocal...”, art. cit., p. 101.

³³ En este sentido, hay que subrayar de nuevo las palabras de E. Bergmann al señalar que el retrato poético se corresponde con el género epistemológico y que, en realidad, nos ofrece —como en este caso— una imagen de la propia poeta “contemplando su propio proceso creativo e imaginativo en términos más literarios que plásticos”; y, más adelante, afirma que lo que termina exponiéndose es la “frustración de poetizar”, “y lo que se presentaba como esbozo del ‘retrato del autor’, del escepticismo del poeta frente al propósito de pintar, es el tema central de los ‘Ovillejos’”, art. cit., pp. 231-236.

³⁴ S. G. Carullo, *El Retrato Literario...*, ob. cit., pp. 148-150.

BERNARDO ATXAGA, *UN TRADUCTOR EN PARÍS* - VIAJE MITOLÓGICO

La obra narrativa de Bernardo Atxaga, escritor español nacido en 1951, la queremos leer aquí como ejemplo de narrativa actual que remite al vasto campo de la cultura europea tanto judeo-cristiana como pagana. A pesar de escribir y publicar sus textos tanto en castellano como en vasco, los críticos suelen calificar a Atxaga de autor nacional vasco¹ más que europeo, juicio que queremos discutir analizando sus textos y situándolos en el contexto de la literatura europea.

Para corroborar nuestra hipótesis vamos a esbozar un análisis de *Un traductor en París*, relato publicado por primera vez en *El País* (1996)², destacando la presencia latente del discurso mitológico, en ese caso concreto del esquema del *descensus ad inferos*³ que constituye la base sobre la que se desarrolla la acción narrada. *Un traductor en París* nos presenta a un yo-narrador homosexual, un traductor de literatura francesa (sobre todo de Baudelaire) que inicia un viaje de recuperación mental a París para olvidarse de la ruptura con su joven y bello amante Alberto que le dejó después de un grave accidente por haber quedado cojo y, desde su punto de vista, feo. París se va revelando a lo largo del relato como un lugar mítico donde se ejecutó la iniciación del protagonista tanto al mundo del arte y de la literatura como al del amor homosexual. A causa de un consejo terapéutico el protagonista recorre los caminos de su primera estancia reveladora en París, intentando así revivir conscientemente las experiencias juveniles de la iniciación para liberarse de su malestar y abrirse nuevamente a la vida. Al conocer a un joven árabe prostituto se siente fuertemente atraído por él pero sus intentos de seducción fallan. Burlado y robado por un grupo de muchachos violentos termina desesperado errando por la red subterránea del metro donde finalmente mata a un supuesto agresor.

El esquema mitológico del *descensus ad inferos* es la base sobre la cual está construido el texto de Atxaga. Hay dos mundos subterráneos en el texto a los que desciende el protagonista. Uno lo es en sentido metafórico, en cuanto el ambiente homosexual está presentado aquí como un mundo secreto, nocturno, oscuro, misterioso, un mundo subterráneo. A ese mundo, el protagonista suele bajar ya desde el principio de la acción narrada ("Por las noches, mi carrera continuaba, más deprisa si cabe: aparte de los clubes de siempre, visité

¹ Vease v. g. López de Abiada 1993, Gabastou 1998 o bien Ascunce 2000 que destaca el contexto geográfico de Atxaga como uno de los factores principales de la poética personal del autor.

² *Un traductor en París* fue entregado en seis partes en la serie *Relatos de verano* entre el 26 agosto y el 31 de agosto de 1996. Ya que el texto no viene numerado, lo citamos sin referencia al lugar de la cita.

³ El *descensus ad inferos* es uno de los esquemas mitológicos más frecuentes en literatura, pensemos sólo en los mitos de Orfeo, de Ulises, de Eneas o de Fausto que lo contienen todos como mitema destacado. El valor polivalente inherente a ese esquema (implica valencias metaficcional, poetológica, erótica, psicoanalítica, etc.) que genera otros niveles semánticos del texto puede ser motivo de esa fuerte presencia.

otros que antes había considerado excesivamente barriobajeros.”), pero en París sus excursiones al ambiente de la prostitución homosexual van ganando en connotación infernal, como veremos más adelante. El segundo infierno al que baja el protagonista es mundo subterráneo en un sentido muy concreto: se trata de la red del metro en la cual se pierde y donde termina el relato con la muerte de un muchacho. Ya desde el principio del texto las imágenes del descenso y del mundo subterráneo, de la muerte, determinan la acción y los movimientos del protagonista.⁴ El mito se desarrolla conforme con los esquemas establecidos por sus variantes más conocidas, es decir, de manera tradicional⁵. El primer paso es la motivación del protagonista para el descenso⁶, la de revivir las experiencias de su iniciación homoerótica con una distancia lúdica, es decir, consciente de que se trata de un juego, de una ceremonia.⁷ El segundo mitema que nos presenta Atxaga en su variante del mito del *descensus ad inferos* es la llegada a las fronteras que separan el mundo de la superficie del mundo subterráneo, en ese caso los portales del parque “de Montsouris”, lugar de la prostitución masculina, cerrado de noche: “unas puertas que además no eran tales, sino armatostes de acero de unos tres metros de altura y cuatro o más de ancho.” La descripción que da el protagonista del parque nocturno corresponde a la descripción tradicional del infierno pagano como reino de las sombras y de las almas errantes⁸: “Dentro del parque todo era soledad, sombras, silencio.” Otro mitema frecuente es el encuentro con Caronte, vigilante y barquero del río subterráneo, a quien el viajero tiene que convencer para que le permita el paso al mundo de los muertos. El Caronte del texto de Atxaga aparece en el personaje celestinesco del entrenador de tai-chí François que se halla día y noche en el parque de Montsouris. El personaje de François está construido en analogía con el modelo iconográfico de Caronte: hombre de cincuenta años, misterioso, con “ojos [que] daban un poco de miedo”, y para el protagonista resulta obvio que “aquel hombre también pertenecía a la noche, a mi mismo país. [...] en su vida tampoco reinaba el sol.” Después de una larga conversación y de haber pagado cierto precio para poder entrar en el parque nocturno, François cede el paso al protagonista. El cruzar la frontera entre los dos mundos cumple también estrictamente las exigencias del mitema variando sólo levemente el contexto narrativo. Para llegar al parque nocturno el tra-

⁴ Citemos unos ejemplos: el protagonista sueña con torbellinos en el agua que le tiran hacia abajo, coge el tren nocturno para ir a París, corre a clubes barriobajeros. La topografía de esa París ficticia lleva todos los detalles descriptivos de un ambiente infernal: la oscuridad nocturna, el aparecer de sombras al anochecer, los canales llenos de agua transformándose en los ríos infernales para el protagonista, los nombres de calles (Tombe-Issoire) y estaciones del metro (Sèvres-Babylone) que remiten a la muerte y al pecado.

⁵ Véase Terpening 1985. Terpening analiza el esquema del *descensus ad inferos* y define ocho categorías básicas según las que se suele desarrollar el mito. Recurriendo a la terminología de Lévi-Strauss queremos llamar a esas categorías mitemas, unidades básicas que constituyen un mito. La alta estabilidad del núcleo mitológico junto a la variabilidad de los mitemas permite reconocer el mito en la variación que sea (Véase Blumenberg 1996).

⁶ En el caso de Orfeo el deseo de rescatar a la amada, en el de Eneas el de obtener consejos sabios de su padre muerto, etc.

⁷ El personaje del psicoanalista que aconseja al protagonista escenificar esa ceremonia se presenta como constructo inauténtico cuyo discurso analítico es un pastiche de la imaginaria popular acerca del psicoanálisis y de fragmentos de los ideogramas de Mircea Eliade sobre la iniciación y sus ritos de paso: “Usted ya sabe que todos los actos importantes de nuestra vida suelen ir acompañados de una ceremonia.”

⁸ Como leemos por ejemplo en Virgilio, *Eneide*.VI, 390s: „Umbrarum his locus est, Somni Noctisque/ soporae;“.

ductor debe bajar a la red del metro y pasar en absoluta oscuridad por un túnel de trenes, peligro que se muestra como prueba ritual. La función que personifica la Sibila para Eneas en Virgilio, o Virgilio para Dante en la *Divina Comedia*, es decir, la de guía al mundo subterráneo y consejero para el viajero, en Atxaga corresponde al muchacho Taki que deja al protagonista en la entrada secreta del parque. Una vez llegado al mundo subterráneo, el protagonista rompe la regla implícita de mantener silencio⁹, motivo que echa a perder todo su proyecto y que le obliga a huir del parque. El último mitema recurrente del *descensus ad inferos*, el de la vuelta al mundo, Atxaga lo recoge y lo transforma: lo que suele ser subida desde el infierno al mundo de la superficie, en el texto de Atxaga se convierte otra vez en una bajada. En vez de regresar al mundo, el protagonista penetra todavía más las profundidades del subterráneo para no volver a subir (“El regreso se convirtió, así, en el remate exacto de aquella jornada, porque tuve que cruzar el túnel paso a paso [...] sintiendo casi físicamente cómo iba descendiendo”).

Al utilizar todos los mitemas tópicos del *descensus ad inferos* en el contexto de una trama supuestamente real, Atxaga nos cuenta una nueva variante del mito. Pero no lo hace desde un punto de vista ingenuo, sino todo lo contrario. Manda a su protagonista a pasar por las estaciones del descenso y le hace fracasar finalmente por no haberse enterado de la ficcionalidad de su propio actuar. Con otras palabras, lo que genera el texto en el nivel de la acción, el descenso al infierno en sentido simbólico, es decir, el revivir la iniciación homosexual realizando un viaje al propio pasado, falla porque el protagonista se olvida del carácter ritual, ceremonial del viaje. Al dejar de lado la postura lúdica y el carácter ritual de su actuar por no saber diferenciar entre realidad y ficción, el protagonista pierde la ligereza del *homo ludens* y falla.

En el nivel narrativo, la imitación del esquema mitológico lleva al protagonista al fracaso. Al seguir los esquemas mitológicos —vale decir, los esquemas narrativos que siempre son los mitos¹⁰— sin tener en cuenta la ficcionalidad que les es inherente, el protagonista se transforma en víctima de su deformación profesional a causa del exceso de lecturas. Como hemos visto, en *Un traductor en París* el mito del *descensus ad inferos* cumple con una doble función, la de generador épico en el nivel de la acción y la de generador del discurso narrativo.

El tema del amor homosexual en su variante de deseo no cumplido entre un hombre mayor culto y delicado y un joven bello, misterioso e inalcanzable, abre el texto hacia una multitud de lecturas posibles. Una de esas lecturas a las que invita *Un traductor en París* sería la intertextual-decadentista por remitir de manera no marcada al relato decadentista *La Muerte en Venecia* (1911) de Thomas Mann. Las analogías estructurales entre los dos textos son obvias, baste citar algunas: el protagonista de Mann, el literato Gustav Aschenbach, se va a Venecia donde queda fascinado por Tadziu, muchacho polaco bellísimo a quien persigue y quien cumple luego con la función de guía al reino de la muerte para él. El protagonista de Atxaga, traductor de poesía (concretamente está justo traduciendo *Le Spleen de Paris* de

⁹ Otro mitema conocido, el de obtener reglas y romperlas. Piénsese en la prohibición de volverse atrás en el mito de Orfeo y Euridice (V. g. Ovidio, *Metamorfosis*. X, 50ss).

¹⁰ Véase Prill 1999.

Baudelaire), viaja a París, se enamora de Abdelah, muchacho árabe bellissimo a quien persigue y quien cumple con la función genérica de guía al mundo subterráneo tanto en sentido literal como metafórico, pues a pesar de no ser guía en sentido estricto, sí resulta ser el muchacho el motivo para su bajada a ese mundo. En los dos casos el amor se enciende, de lleno en la tradición platónica, a través de miradas y sonrisas (“Tenía una sonrisa especial, extraña y deliciosa a un tiempo” Atxaga — “[...] und in dieser Sekunde geschah es, daß Tadziu lächelte: ihn anlächelte, sprechend, vertraut, liebreizend und unverhohlen [...]”¹¹). Las analogías— hombres intelectuales de cincuenta años que viajan a ciudades popularmente connotadas con el tópico de lugar romántico y que se enamoran de chicos también extranjeros en tales lugares — tienden a la banalización en el texto de Atxaga: mientras Tadziu, que rubín rubio y frágil, es niño mimado por madre y hermanas que va siempre acompañado por un amigo elegante (“stämmiger Bursche [...] mit schwarzem pomadisiertem Haar und leinenem Gürtelanzug”¹²), Abdelah es prostituto y ayudante en una tienda y su amigo es “un niño gigante [...] que parecía su guardaespaldas”, chico violento y vulgar. El amor narcista inherente a la belleza callada de Tadziu

(Es war das Lächeln des Narziß, der sich über das spiegelnde Wasser neigt, jenes tiefe, bezau-
berte, hingezogene Lächeln, mit dem er nach dem Widerscheine der eigenen Schönheit die
Arme streckt [...]”¹³)

se transforma en simple arrogancia en el Abdelah de Atxaga (“El sonrió y negó con la cabeza. Era el mismo de siempre, pero se mostraba más arrogante”). La función del *leitmotiv*, en ese caso concreto la muerte, que se hace visible en Mann en la constante presencia de la epidemia misteriosa, la cumple en Atxaga la presencia virtual de la muerte en las noticias de los telediarios comunicando la muerte de Mitterand. Atxaga construye su texto en obvia analogía estructural con *La Muerte en Venecia* pero no lleva a final la estructura inherente de la acción narrada: el protagonista de Atxaga no muere sino que se transforma en asesino.

El personaje de Aschenbach, tópico personaje decadentista que se muere por amor, sirve al protagonista de Atxaga como modelo para su propia conducta. Las múltiples referencias en el texto a la literatura decadentista (la presencia hipotextual de *Muerte en Venecia*, la reflexión continua sobre Baudelaire y sus textos, el ansia del protagonista por actuar al modo del ‘dandi’ finisecular, etc.) forman el fondo ante el cual se desarrolla la deconstrucción de la autenticidad del protagonista. El protagonista se revela como constructo intermedial consciente de su propia ficcionalidad y víctima de su deformación profesional. Gracias a esa deformación literaria, el protagonista acepta la analogía entre los acontecimientos reales y la realidad ficticia narrada en sus libros favoritos e intenta construir más analogías semejantes para poder seguir los modelos literarios una vez que ha optado por ellos.

Otra lectura a la que invita el texto es una lectura intermedial que destaque la presencia en él de múltiples referencias al discurso cinematográfico. Atxaga recoge, de manera marca-

¹¹ Mann 1963: 399.

¹² Mann 1963: 383.

¹³ Mann 1963: 399.

da o no, materiales del cine, más que nada de películas consideradas manieristas¹⁴, y los transforma con el fin de nuevamente contar el esquema mitológico del *descensus ad inferos* en una obra aparentemente realista. Ya por su título, *Un traductor en París* se inscribe en el discurso cinematográfico manierista por remitir al título del famoso musical de Vincente Minnelli *An American in Paris* (1951), en el cual se superponen los discursos musical, pictorial y de danza creando un nuevo discurso cinematográfico, una obra de arte altamente artificial. El título cumple una doble función, la de resumir la acción narrada de un traductor que se mueve en París y la del modo de entenderlo destacando la construcción amimética del relato suponiendo una estructura análoga entre los dos textos. En otras palabras, el título que hace referencia a una película famosa por su artificialidad y su construcción amimética debe entenderse como *mise en abyme* del texto, como aviso sobre las técnicas narrativas y constructivas del texto.

En el nivel de la acción narrada destaca la referencia no marcada al cine de Pier Paolo Pasolini, también considerado como manierista por su construcción y estilo artificiales, o mejor dicho, la referencia al mito de Pasolini cuyo rasgo principal el amor homosexual del intelectual, consciente de sus defectos físicos, por los jóvenes fuertes y bellos de la calle, problema que constituye el conflicto básico sobre el que se va desarrollando la acción del cuento de Atxaga (“¿Cómo juntar a un cojo lleno de cicatrices con un esteta?”). En el nivel de la construcción de los personajes de *Un traductor en París* salta a la vista que todos los personajes son estereotipados, constructos unidimensionales e inauténticos cuyos movimientos dentro de la acción se orientan exclusivamente por esquemas literarios análogos, esquemas de cuyas analogías son conscientes. Citemos un ejemplo: cuando el protagonista brinde con sus amigos diciendo “Siempre nos queda París”, es consciente de hacer referencia a la famosa despedida de los amantes en la película *Casablanca* de Michael Curtiz (1943), película que, como es bien sabido, es famosa por su artificialidad absoluta y sus personajes sobre-estilizados, película que llegó a establecer estereotipos cinematográficos. Los hipotextos utilizados por Atxaga son películas consideradas manieristas cuya artificialidad procede de una acción obviamente construida y ficticia y de la estetización y estilización de las técnicas narrativas. Las películas aquí mencionadas son famosas por haber establecido caracteres estereotipados que llegaron a ser puntos de referencia para la literatura y el cine. Igual que las películas citadas, *Un traductor en París* no intenta reproducir una realidad extraliteraria sino que crea un nuevo texto a base de textos preexistentes, un texto que, a su vez, remite sólo a otros textos.

Un traductor en París se genera a base de una red de referencias intermediales junto con el motivo de la deformación a causa de exceso de lecturas que se manifiesta en el personaje protagonista. Todos los intertextos utilizados para la construcción de personajes y acción narrada son textos manieristas, textos tomados sobre todo de la literatura de las épocas decadentistas (Charles Baudelaire, Thomas Mann) y del cine europeo y americano de los años 40 y 60. El *descensus ad inferos* es el esquema estructural básico sobre el cual se desarrolla toda la acción, acción solo a primera vista realista. Atxaga reescribe un mito clásico mez-

¹⁴ El término manierismo se utiliza aquí en su sentido metahistórico como categoría estilística.

clando materiales preexistentes de la cultura occidental con una acción contemporánea aparentemente realista.

Bibliografía

- Ascunce 2000: José Angel Ascunce, Bernardo Atxaga. Los demonios personales de un escritor. San Sebastián. (Reseña: Julia Otxoa, La memoria como poética. En: Leer. Año XVI, n° 114, p. 80).
- Atxaga 1996: Bernardo Atxaga, Un traductor en París. En: *El País. Relatos de verano*. 26 agosto de 1996 hasta 31 de agosto de 1996.
- Blumenberg 1996: Hans Blumenberg, Arbeit am Mythos. Frankfurt (11979).
- Gabastou 1998: André Gabastou, Ecrire en euskadi. <http://www.republique-des-lettres.com>.
- López de Abiada 1993: José Manuel López de Abiada, "Ad maiorem litteraturae gloriam". Para una primera lectura de Obabakoak. En: Julio Peñate Rivero (Ed.), *Narradores y espacios en la España de los Ochenta*. Neuchâtel, p. 35 - 40.
- Mann 1963: Thomas Mann, *Der Tod in Venedig*. In: *Sämtliche Erzählungen*.
- Prill 1999: Ulrich Prill, *Wer bist Du? Alle Mythen zerrinnen. Benito Pérez Galdós als Mythograph und Mythoklast*. Bonn.
- Terpening 1985: Ronnie H. Terpening, *Charon and the crossing. Ancient, Medieval, and Renaissance Transformations of a Myth*. London, Toronto.

BERNARDO ATXAGA, *PREVAJALEC V PARIZU (UN TRADUCTOR EN PARÍS)* - MITOLOŠKO POTOVANJE

Navidezno realistična zgodba *Prevajalec v Parizu (Un traductor en París)* Bernarda Atxage temelji na mitu *descensus ad inferos*. Atxaga je ponovno napisal klasičen mit, v katerem je starodavno zgodbo zahodne civilizacije prepletel z realističnimi dogodki iz sodobnega časa. Temo homoseksualne ljubezni med starejšim, rahločutnim moškim ter skrivnostnim in nedostopnim mladeničem je mogoče brati na različne načine; nanje bralca navajajo številne medbesedilne zveze. Atxagove osebe so enodimenzionalni stereotipi, ki se gibljejo predvsem znotraj posameznih literarnih analogij.

CULTURA OFICIAL Y CULTURA POPULAR EN EL ORIGEN DE LA COMEDIA RENACENTISTA EN ESPAÑA

Para comprender de manera exhaustiva el fenómeno teatral en la primera mitad del s. XVI en España y en modo particular el significado que adquiere la comedia renacentista en lengua castellana en el contexto cultural de la época, creemos necesario precisar algunos aspectos metodológicos útiles para la mejor definición del mismo. Resulta limitativo reducir el estudio de la comedia española renacentista al análisis de los marcos estrictamente literarios que la componen, como asimismo a sus derivaciones históricas de la comedia italiana renacentista, y a su vez de la latina (habría que agregar aquí: 'y a su vez de la griega' etc, etc). El intento de determinar la función y la especificidad cultural de la comedia y del hecho teatral, en sentido amplio, dentro de un contexto más extenso es, quizás una de las tentativas más adecuadas para su definición.

Los banquetes, las ceremonias, las entradas solemnes, los entretenimientos, las fiestas, los torneos, eran los momentos de encuentro social en los que se consumaba el hecho teatral en su esencia. Y el significado cultural y antropológico que adquirirían estos eventos son los que determinan y le atribuyen a este teatro renacentista uno de sus significados más profundos. Los estudios recientes han destacado la importancia del rol de la Fiesta y de la Corte en la vida social del s. XVI y el teatro es una parte constitutiva de las mismas. El hecho teatral, y de modo particular el texto teatral, que nos interesa aquí prevalentemente, se introduce o más bien es parte fundante de una cultura global en la cual es el **espectáculo**, en el sentido más amplio del término, el que adquiere el mayor significado.

Fabrizio Cruciani y Daniele Seragnoli ilustran un aspecto referente a las costumbres y a la cultura cortesana de la época que aparece como definitorio para la comprensión del significado del hecho teatral en el s. XVI. Para ellos, el teatro del renacimiento es el origen del teatro moderno, pero más que la reconstrucción de un hecho, el objeto de una historia del teatro renacentista es la complejidad cultural de la cual el mismo es núcleo y transmisor. El banquete es el núcleo central en torno al cual se desarrolla la vida social en estos años. Este elemento cultural tan claramente definido es el que nos permite individualizar, de alguna manera, la función del acto teatral dentro de la cultura cortesana renacentista. No es un caso, según los autores mencionados, que Erasmo de Rotterdam, en el divertido diálogo intitulado *La gran cena* de sus *Colloquia familiaria* haga referencia a la comedia para exponer los elementos necesarios para el éxito seguro de una buena cena.¹

¹ AA.VV., (a cura di) F. Cruciani, D. Seragnoli, *Il teatro italiano nel Rinascimento*, Il Mulino, Bologna, 1987, Introducción, pp. 9-10.

Y tampoco es un caso que Bartolomé de Torres Naharro, en ese texto introductorio fundamental para el desarrollo de la dramaturgia española renacentista, es decir el prólogo a *Propalladia*, utilice la comparación entre aspectos referidos a la comida y al arte teatral para exponer los temas que presentará en su libro. Escribe Naharro:

La orden del libro, pues, que ha de ser pasto espiritual, me pareció que se debía ordenar a la usanza de los corporales pastos, conviene a saber: dándoos por antepasto algunas cosillas breves, como son los Capítulos, Epístolas, etc., y por principal cibo las cosas de mayor sujeto, como son las comedias; y por pospaso así mesmo algunas cosillas, como veréis. Quanto a lo principal, que son las comedias, pienso que debo daros cuenta de lo que cerca de ellas me parece, no con presunción de maestro, mas solamente para serviros con mi parecer, tanto que venga otro mejor.²

Y quizás esta analogía entre comedia y comer (“comedia-comer” es el subtítulo utilizado por los autores mencionados) no resulte del todo impropia. El banquete renacentista, como subrayan estos críticos, es la situación cultural, antropológica y social de más amplia difusión en la época, además de ser un lugar privilegiado para el desarrollo de las artes del entretenimiento. Escriben Cruciani y Seragnoli:

La situazione degli studi ci consente solo poche e piccole certezze: il teatro del Rinascimento è l’“origine” del teatro moderno, il che significa che vi si coagulano elementi preesistenti e sperimentazioni e tensioni verso possibilità, ma con un qualcosa che chiameremo ancora salto di qualità: nel Rinascimento si “inventa” il teatro in senso moderno, e quindi il Teatro non è qui ancora definito. Il teatro del Rinascimento non nasce dal teatro ma dall’incontro dialettico e complesso tra una idea-forma che è stata elaborata e delle pratiche: ed è teatro epifita, che si nutre della cultura di cui è parte e che esprime. Oggetto di una storia del teatro rinascimentale è forse, più che la ricostruzione dell’evento, la complessità culturale di cui esso è coagulo e portatore. In altre parole, se Torres Naharro ci dice che “comedia” deriva da “comer” non ne deriviamo la conoscenza da un errore di etimologia, ma il problema e l’indicazione della contiguità e delle intersezioni tra banchetto e commedia.³

Por lo tanto, a nuestro parecer, no se puede prescindir del análisis de la comedia renacentista en lengua castellana dentro del marco cultural en el cual nace y se desarrolla, teniendo en cuenta no sólo el contexto histórico y literario de pertenencia, sino también la relación circular que la une a la vida literaria italiana y de modo prevalente a lo que es la comedia renacentista en Italia.

Es verdad que las afinidades existentes entre ambas creaciones son muchas, como también lo son los estudios que hacen derivar el nacimiento de la comedia española de la italiana. Sin embargo, es siempre arriesgado adoptar modelos sin haber antes individualizado la multiplicidad de elementos de los cuales los mismos se nutren. Si la comedia italiana fue un modelo para la comedia española, es necesario subrayar, de antemano, que de modelo hete-

² Torres Naharro, B., *Prohemio de Propalladia*, Napoles, 1517. Cita tomada de Sánchez Escribano F. y Porqueras Mayo A., *Preceptiva dramática española del renacimiento y el barroco*, Editorial Gredos, Madrid, 1972, p. 63.

³ AA.VV., (a cura di) F. Cruciani, D. Seragnoli, *Il teatro italiano nel Rinascimento*, Il Mulino, Bologna, 1987, Introducción, p. 11.

rogéneo se trataba. Que la comedia latina de Plauto y Terencio haya sido la fuente de inspiración de los dramaturgos italianos es algo de lo cual, de hecho, no debemos discutir, pero, sí, cabe destacar que otros lenguajes, no necesariamente intrínsecos al arte literario, concurren a la creación de la misma. No es un hecho menor que, en Italia y en aquellos años, toman cuerpo y cobran identidad propia otros elementos que hacen al arte teatral. Por una parte, nace el concepto de escenografía en el sentido moderno de la palabra y comienza a definirse el sentido arquitectónico del espacio teatral y, por la otra, vemos el surgir de una teoría del teatro sobre la base de los comentarios de los antiguos. Confluyen, por lo tanto, en la creación de la misma, lenguajes distintos, que presentan de por sí problemáticas autónomas, pero que indefectiblemente condicionan su desarrollo.

Este posible modelo, pues, sobre el cual, la literatura dramática española habría echado sus raíces, se presenta, ya de por sí, bajo forma múltiple y heterogénea. Y, de modo particular, presenta problemáticas afines a la comedia española con relación a un aspecto de importancia vital para la definición de la misma. Nos referimos, aquí, a las profundas reflexiones que han ocupado a los preceptistas y dramaturgos españoles de los siglos XVI y XVII y a los estudiosos de la comedia de los siglos mencionados en épocas posteriores, en torno a la definición del género "comedia", género que en sus distintos momentos fue denominado comedia, tragedia, tragicomedia, comedia nueva o comedia en sus distintas acepciones.

Si observamos el conjunto de textos con supuesta función representativa (quizás sería más correcto hablar de función interpretativa en el sentido dramático del término; sabemos que en las primeros años del s. XVI los textos escritos en forma dialogada eran destinados, en efecto, a una lectura interpretada) que se nos presenta dentro del marco de la literatura dramática renacentista, nos damos cuenta de que no nos encontramos frente a un corpus homogéneo. Al contrario, se puede observar que todo texto que presenta una estructura dialógica es llamado comedia. Y bajo este mismo título de comedia vemos representados diálogos, églogas, tragicomedias, novelas.

G. Ulysse, citando al historiógrafo veneciano Marin Sanudo⁴, anota que:

*A fianco di testi teatrali, fatti per essere recitati, M. Sanudo indica, sotto titolo di commedia, egloghe rusticali, farse, e perfino composizioni dialogate che possono al più prestarsi a una lettura animata per non parlare degli "strambotti" di Notturmo Napolitano, o di opere che hanno carattere narrativo ancora più accentuato. La loro lunghezza varia all'infinito: alcune commedie seguono l'esempio latino e sono divise in cinque atti, altre sono in un atto, senza divisione di scene. Si tendeva dunque a chiamare commedia ogni testo in prosa o in versi che avesse una struttura dialogata.*⁵

Ya con *La Celestina* se plantea en el ámbito de las letras españolas de la época y posteriores la cuestión en torno a la definición de los términos comedia, tragedia y tragicomedia.

⁴ Marin Sanudo (Venecia 1466-1536), historiógrafo veneciano. Compuso varias obras históricas y los *Diarii*, 58 vols: son narraciones detalladas de hechos políticos, militares, económicos y de costumbre de la vida veneciana desde 1496 al 1533.

⁵ Ulysse, G., "La "commedia" nel Cinquecento", en AA.VV., *Il teatro italiano nel Rinascimento*, a cura di F. Cruciani e D. Seragnoli, Il Mulino, Bologna, 1987, p. 93.

No queremos, por lo demás, entrar en el mérito de considerarla novela o comedia. Sabemos que esta obra, en sus múltiples ediciones, fue a su vez llamada comedia o tragicomedia, y que el mismo autor en las primeras páginas del texto reflexiona sobre estos dos términos. Esta inquietud no fue sólo patrimonio de Fernando de Rojas y de sus editores; los mismos hombres de cultura de la época se encontraron frente a la necesidad de teorizar y definir lo que veían producirse ante sus ojos. En el siglo XV, aunque todavía anclados a los esquemas de los comentaristas latinos, el mismo Juan de Mena, en el segundo preámbulo de la *Coronación*, y el Marqués de Santillana en la dedicatoria a la *Comedieta de Ponza* se preocupan de hablarnos de la comedia. Años más tarde, y en la época que nos ocupa, encontraremos al primer dramaturgo que se ocupará de teorizar sobre la misma. Se trata del ya citado Bartolomé de Torres Naharro. Escribe este autor en el Prohemio de *Propalladia*:

Comedia, según los antiguos, es civilis privataeque fortunae, sine periculo vitae comprehensio, a diferencia de tragedia, que es heroicae fortunae in adversis comprehensio. Y según Tulio, comedia es imitatio vitae, speculum consuetudinis, imago veritatis. Y según Acrón poeta, hay seis géneros de comedias, scilicet: stataria, pretexta, tabernaria, palliata, togata, motoria, y cuatro partes, scilicet: prothesis, catastrophe, prologus, epithasis, y como quiere Horacio, cinco actos, y sobre todo que sea guardado el decoro, etc. Todo cual me parece más largo de contar que necesario de oír.

*Quiero ahora decir yo mi parecer, pues el de los otros he dicho. Y digo así: que comedia no es otra cosa sino un artificio ingenioso de notables y finalmente alegres acontecimientos por personas disputado. La división de ella en cinco actos, no solamente me parece buena, pero mucho necesaria, aunque yo les llamo jornadas porque más me parecen descansaderos que otra cosa, de donde la comedia queda mejor entendida y recitada.*⁶

De estas palabras debemos destacar algunos aspectos fundamentales para el posterior desarrollo de la producción y teoría dramática españolas. En primera instancia la definida distancia que el autor toma de la preceptiva dramática clásica. Es importante subrayar las frases “*todo cual me parece más largo de contar que necesario de oír. Quiero ahora decir yo mi parecer, pues el de los otros he dicho*”. Parece evidente la exigencia que siente Naharro de alejarse de todo aquel corpus programático que había encontrado su origen en la Poética de Aristóteles. Y en este sentido el autor no nos habla de comedia en relación a su opuesto, que sería la tragedia. Al contrario la eleva a un primer plano donde la vemos como un género dignificado en el cual encontramos a un ‘*artificio ingenioso, de notables y finalmente alegres acontecimientos por personas disputado*’. Aquí debemos observar que los adjetivos ‘*ingenioso*’ y ‘*notables*’ son más propiamente afines y aplicables a la definición de tragedia que no a la de comedia. En este sentido el paso hecho por Naharro inicia un proceso de redefinición del género que encontrará su florecimiento no sólo en la producción teatral de los autores del siglo XVI y XVII sino también en las mismas obras de los preceptistas teatrales que se ocuparán de reformularla. Este autor, no sólo toma distancias de la preceptiva dramática clásica,

⁶ Torres Naharro, B., Prohemio de *Propalladia*, Nápoles, 1517. Cita tomada de Sánchez Escribano E. y Porqueras Mayo A., *Preceptiva dramática española del renacimiento y el barroco*, Editorial Gredos, Madrid, 1972, pp. 63-64.

sino que también presenta nuevos aspectos que modificarán la futura composición de la comedia. La clásica división en cinco actos, será estructurada por él en el marco de jornadas. El mismo dice “yo les llamo jornadas, porque más me parecen descansaderos que otra cosa, de donde la comedia queda mejor entendida y recitada”⁷. Por otra parte, propone un número limitado de personajes, entre seis y doce, cosa que además él mismo respetó en la composición de sus comedias, excepto en la *Tinellaria* en la cual encontramos a veinte personajes. Las personas de la comedia, según él, “no deben ser tan pocas que parezca la fiesta sorda, ni tantas que engendren confusión”⁸. El decoro representa para este autor uno de los aspectos más importantes de respetar en la comedia. Pretende un adecuado comportamiento de las distintas figuras dramáticas y en el ambiente general de la obra. “El decoro en las comedias es como el gobernalle en la nao, el cual el buen cómico siempre debe traer ante los ojos. Es decoro una justa y decente continuación de la materia, conviene saber: dando a cada uno lo suyo, evitar las cosas impropias, usar de todas las legítimas, de manera que el siervo no diga ni haga actos del señor, et converso”⁹. Es interesante notar que Torres Naharro no introduce restricciones con respecto a la extracción social de los personajes y, asimismo, se anticipa a otros refiriéndose al decoro como uno de los principios básicos que influenciarán la comedia del Siglo de Oro. Por lo tanto, para este dramaturgo la comedia es la representación de acontecimientos alegres con final feliz, disputado por un número reducido de personajes, marcados en su ser y en su acción por la verosimilitud, la propiedad y el decoro. Una de las más interesantes propuestas de Naharro es la división que hace entre ‘comedias a noticia’ y ‘comedias a fantasía’. Escribe: “Cuanto a los géneros de comedias, a mí parece que bastarían dos para nuestra lengua castellana, comedia a noticia y comedia a fantasía. A noticia se entiende de cosa nota y vista en realidad de verdad [...], a fantasía, de cosa fantástica o fingida, que tenga color de verdad aunque no lo sea”¹⁰. Y es así como se presentan divididas sus comedias en *Propalladia*. Por último considera que la comedia debe tener dos partes que son el introito y el argumento.

No mucho más tarde otro autor, López Pinciano, en su *Filosofía antigua* escribe:

*Comedia es imitación activa hecha para limpiar al ánimo de las pasiones por medio del deleite y risa.*¹¹

Aquí encontramos el mismo principio catártico aristotélico aplicado a este género. El autor utiliza una categoría estética, la de limpiar el ánimo de las pasiones propia de la tragedia eliminando aquel concepto de bajeza que hasta ese entonces había acompañado a la comedia. Más tarde la preceptiva dramática española se ocupará de reflexionar y definir, por decirlo

⁷ Ibid, p. 64.

⁸ Ibid.

⁹ Ibid.

¹⁰ Ibid.

¹¹ López Pinciano, A., *Filosofía antigua poética*, Valladolid, 1596. Cita tomada de Sánchez Escribano E. y Porqueras Mayo A., *Preceptiva dramática española del renacimiento y el barroco*, Editorial Gredos, Madrid, 1972, p. 97.

con Ricardo de Turia, ese “*mixto formado de lo cómico y lo trágico*”¹² que es el que determina la identidad del teatro español desde sus orígenes hasta los momentos de su mayor gloria.

Si volvemos, sin embargo, a la cita que Ulysse nos refiere sobre Sanudo, sin querer entrar en el mérito de la definición de comedia en el momento de esplendor de este género en España, nos parece interesante señalar la indicación de este estudioso en el sentido de que toda obra que presentara una estructura de tipo dialogada era pasible de la denominación de comedia. Y si hacemos un repaso rápido de los textos con que tropezamos en las primeras décadas del s. XVI en lengua castellana, reparamos en la existencia también de églogas, diálogos, autos, comedias y novelas y que los límites de demarcación de diferencias y similitudes entre ellos mismos son difíciles de determinar. Un ejemplo pueden ser todas aquellas obras de ‘derivación’ celestinesca que en algunos casos las encontramos bajo el título de comedia, pero también de auto, diálogo o novela. Uno de los casos más conocidos es, quizás, el de la obra *La Lozana andaluza*, sobre la cual todavía la crítica discute en qué ‘ámbito’ literario colocarla. Utilizamos la palabra ámbito porque queremos evitar los términos género, tendencia u otros. Estudiosos que se han dedicado a profundizar el análisis de este texto individualizan, por una parte, no sólo parecidos con la estructura celestinesca sino también elementos propios del género picaresco y, por la otra, encuentran parentescos con las anónimas comedias *Thebayda* y *Serafina*¹³ y no dudan en enmarcarla dentro de un contexto en directa relación con el teatro, poniendo de relieve el diálogo dramático con el cual está compuesta. Todo esto nos indicaría, en términos normativos y convencionales, una cierta fragilidad, pero nos desnuda, en términos más serios, la complejidad real del problema en cuestión y nos muestra la imposibilidad de enfocar el mismo a partir de presupuestos excluyentes.

Otro ejemplo, tal vez menos conocido, es el *Auto de Clarindo*, de autor anónimo, también de derivación celestinesca con respecto al argumento tratado, al desarrollo del conflicto y al mismo tipo de personajes, pero que, de hecho, a parte de ser un auto, presenta una estructura tripartita que de alguna manera anticipa la división en tres actos propia de la comedia del Siglo de Oro.

Habría que notar que un mismo espíritu determinó las inquietudes literarias de los hombres de la época. De la misma manera con la cual los autores españoles reflejaron en sus obras esta libertad compositiva intrínseca a la cultura de la época y reflexionaron sobre este tema, otro tanto lo hicieron sus contemporáneos italianos. Y en este sentido, no consideramos relevante determinar quién lo hizo primero. Al contrario creemos que habría que superar una serie de prejuicios críticos que en el pasado y hasta tiempos recientes han acompañado el estudio de este período de la literatura dramática española. Y, de modo particular, el que considera que la comedia española se nutre de la italiana y a su vez de la latina sin haber participado activamente a la creación de la comedia renacentista.

¹² Turia, R., *Apologético de las comedias españolas*, Valencia, 1616.

¹³ Las comedias *Thebayda*, *Ypólita* y *Serafina* aparecen publicadas en Valencia, 1521.

¹⁴ Ferracuti, G., *Opera buffa: teatro e cultura popolare nella letteratura spagnola del rinascimento*, Curso de Lengua y Literatura española, Año académico 1997-1998, Universidad de Trieste.

G. Ferracuti¹⁴ recuerda un ejemplo, a nuestro parecer, muy significativo y que destaca un paralelismo revelador de las relaciones, no unívocas, entre las producciones de la época. El personaje femenino Pasquella, en la comedia *Gl'ingannati*, producida colectivamente por la Accademia degli Intronati y publicada en 1537, dice la siguiente frase: “*Che fa lo mio amor ch'egli non viene? L'amor d'un'altra donna me lo tiene*” (acto IV, escena 6). Ferracuti individualiza en estas palabras la traducción de unos versos de *La Celestina*. Melibea, en el acto XIX de esta obra canta la siguiente canción mientras está esperando a Calisto: “*La media noche es pasada, | y no viene; | sabedme si hay otra amada | que le detiene*”. Este es uno de los ejemplos que nos permite revertir la formulación del enfoque planteado. Más que de ‘influencias’ podríamos hablar de ‘encuentros’ autónomos en la creación de un mismo objeto literario: la comedia renacentista. Cabe agregar que, a su vez, el dramaturgo español Lope de Rueda, escribe la comedia *Los engaños* en la cual es imposible negar la circularidad de los ‘encuentros’, dado que el texto de los Intronati funciona como modelo de referencia.

Resulta difícil hablar de teatro o de literatura española justamente refiriéndonos a un momento histórico en el cual, dentro de un inmenso imperio, circulan las ideas de ilustres pensadores y aspectos literarios se presentan en las distintas áreas con características semejantes. Es un hecho difundido que la literatura española de la primera mitad del s. XVI hecha sus raíces en la literatura humanista y renacentista italiana. Nadie puede negar la autoridad y repercusión de la obra de Petrarca. Sin embargo con respecto a la literatura española de la primera mitad del s. XVI creemos que se podría cuestionar la división tajante y exclusiva en literaturas nacionales, naturalmente si no nos la impusieran las distintas lenguas que la conforman, para resaltar todos aquellos aspectos comunes que la configuran, poniendo en evidencia las inter/relaciones propias del Imperio de Carlos V. De modo particular, no creemos que sea legítimo hablar de influencias, en un sentido lato, con respecto al teatro. Es conocida la circulación que tuvo la *Celestina* en la época, y sus varias traducciones. Por otra parte, ¿cómo olvidar que Torres Naharro escribe su *Propalladia* en Italia o que las comedias de Ariosto se representaban en España? Una suerte de inter/acción cultural, que encuentra también su expresión en el teatro, era factible en la época de Carlos V, con vigencia también de las ideas avanzadas de los erasmistas. Estamos, sin embargo, hablando de una época que tuvo sus auges y sus esperanzas, pero también sus fragilidades, como nos lo hace notar Carmelo Samonà:

*Di fatto, nel volgere di pochi anni che corrono fra l'elezione di Carlo V al regno di Spagna (1516) e la morte di Garcilaso de la Vega e di Erasmo (1536), nasce e si consuma nella penisola tutto ciò che rassomiglia a un'illusione di umanesimo liberale e cristiano. In quei vent'anni accade tutto: si accendono speranze e rivolte e si sperimenta anche la loro fragilità o se ne decreta la fine.*¹⁵

Hemos puesto en evidencia este aspecto de intercambio e inter/relación cultural entre España e Italia, destacando que, con respecto a la comedia renacentista, nos encontramos

¹⁵ Samonà, C., Mancini, G., Guazzelli, F., Martinengo, A., *La letteratura spagnola. I Secoli d'Oro*, BUR, Milano, 1993, p. 8.

frente a un producto literario heterogéneo y múltiple. Los prejuicios hipotéticos de una “pureza” artística, segura, canónica, por lo que se refiere a los géneros, sucumben a la realidad del hecho artístico marcado por las condiciones históricas, que no pueden no dejar sus huellas, no sólo en los aspectos contenidistas, sino también en los formales. Las prácticas artísticas no renuncian, no pueden hacerlo —tampoco en términos de procedimientos literarios— a reflejar y a constituirse en un cierto funcionamiento del mundo.

Otro estudioso italiano, Siro Ferrone, en la tentativa de estudiar los orígenes de la *commedia dell'arte* introduce otro concepto, a nuestro parecer, útil para la definición de nuestro material de estudio. Ferrone habla de *procedimiento sincrético* con respecto al nacimiento de la comedia del arte, procedimiento absolutamente aplicable al desarrollo de nuestra comedia renacentista.

*Siamo dunque il 1545 come data di comodo.*¹⁶ *Prima di allora era stata la letteratura ad offrire ospitalità agli attori. Le composizioni di Pietro Aretino, di Machiavelli, dell'Ariosto e dello stesso Ruzante, avevano applicato per la prima volta i canoni retorici della commedia a una materia desunta dalla società contemporanea. La commedia era una delle tante forme restaurate dall'archeologia umanistica. La cosiddetta "invenzione", o restaurazione, del Teatro che si produsse tra XV e XVI secolo contemplò, insieme al ripristino del luogo teatrale omologato da Vitruvio, anche il riordino della drammaturgia tragica, comica e pastorale. Dentro la casa intitolata "commedia" erano state chiamate a raccolta le più diverse espressioni della cultura romana. Fu un procedimento sincretistico che aveva come riscontro figurativo, almeno a guardare i frontespizi delle edizioni plautine di Melchiorre Sessa e Pietro de'Ravani (1518), la difficile intrusione delle mansiones medievali nella scena prospettica di fonte classica. Così, nella letteratura drammatica voluta dalla riforma degli umanisti, si erano introdotti, senza destare scandalo, i buffoni, i giullari, i comici solitari della tradizione medievale e municipale; costoro avevano portato sulle spalle le masserizie del loro repertorio: le voci monologanti e cantanti, la destrezza fisica, i contrasti in rima, le pantomime giullaresche, uno straccio di storia capace di tenerle unite.*¹⁷

Ferrone plantea la comedia humanista y renacentista como un recipiente, inevitable, en el marco del cual hacer surgir la posibilidad de una práctica y de una producción teatral que de otra manera, quizás, no habría dado sus frutos. Hemos señalado hasta ahora algunos aspectos que acomunan a las obras dramáticas del s. XVI español e italiano y que tal vez representen el germen de dos grandes fenómenos del teatro del siglo XVII. En Italia no encontramos el florecimiento de autores con una producción dramática como la de Cervantes, Lope de Vega Tirso de Molina o Calderón de la Barca, por citar a los más importantes, pero sí vemos el florecimiento de ese otro gran hecho teatral que fue el nacimiento de la *commedia dell'arte*.

¹⁶ Fecha simbólica en la cual se encuentra por primera vez registrada frente a un escribano la constitución de una compañía de cómicos profesionales en Italia.

¹⁷ Ferrone, S., *Commedie dell'Arte*, Introduzione, Mursia, Milano, 1985, 2 vol., p. 7.

Por lo tanto, dentro de este recipiente, como nos indica Ferrone, vemos introducirse un nuevo elemento que es el elemento que encuentra sus orígenes en los bufones, juglares y cómicos solitarios de la tradición medieval y municipal, es decir, en el mundo de lo popular. Y cuando utilizamos esta palabra, **popular**, quizás deberíamos detenernos e intentar trazar algunas líneas conductoras que nos permitieran la mayor comprensión y delimitación de este concepto en el ámbito literario. En dos textos fundamentales para la comprensión del mismo, nos referimos a la obra de Mijail Bajtin, *L'opera di Rabelais e la cultura popolare* y a la obra del histórico Peter Burke, *Cultura popolare nell'Europa moderna*, nos encontramos con una definición que nos lleva a poner dos términos en oposición: cultura popular versus cultura oficial. Peter Burke dice:

*Per quanto riguarda la cultura popolare, è forse preferibile limitarsi per ora a una definizione negativa, come di cultura non ufficiale, propria di coloro cioè che non fanno parte dell'élite, ovvero propria delle "classi subordinate", per dirla con Gramsci.*¹⁸

Bajtin, por otra parte, reivindicando en su libro la importancia de la cultura cómico popular en la Edad Media y en el Renacimiento nos indica que

*Il mondo infinito delle forme e delle manifestazioni comiche si opponeva alla cultura ufficiale e al tono serio della chiesa e del mondo feudale. In tutta la loro varietà, queste forme e fenomeni: divertimenti di piazza di tipo carnevalesco, riti e culti comici particolari, buffoni e stolti, giganti, nani e mostri, giullari di diversa natura e di diverso rango, una letteratura parodica sterminata e di ogni tipo, ecc., tutte queste forme dunque, possedevano un'unità di stile ed erano parti e particelle della cultura comica popolare, della cultura carnevalesca, unica ed indivisibile.*¹⁹

A través del estudio de la cultura cómica popular en esta época, y a través de la introducción de esa nueva concepción estética que él llama *realismo grotesco*, este autor nos señala la importancia que adquieren en las obras de los autores del Renacimiento esos nuevos símbolos y esa nueva lengua que forman parte del mundo carnevalesco. Símbolos y lengua carnevalesca que, como él mismo nos indica, podemos encontrar no sólo en la obra de Rabelais, sino también en la obra de Erasmo, Shakespeare, Cervantes, Lope de Vega, Tirso de Molina etc, y nosotros nos atreveríamos a decir además en la *Celestina* y en sentido más amplio en la obra de sus seguidores y en la de los autores de la comedia renacentista. Escribe Bajtin:

*Senza conoscere questa lingua non è possibile capire a fondo e in tutti i suoi aspetti la letteratura del Rinascimento e del periodo barocco. E non soltanto la letteratura, ma anche tutte le utopie del Rinascimento e la stessa concezione rinascimentale del mondo erano profondamente pervase dalla percezione carnevalesca del mondo e spesso ne assumevano le forme e i simboli.*²⁰

¹⁸ Burke, P., *Cultura popolare nell'Europa moderna*, Mondadori, 1980, Milano, p. 1.

¹⁹ Bachtin, M., *L'opera di Rabelais e la cultura popolare: riso, carnevale e festa nella tradizione medievale e rinascimentale*, tr.it. Einaudi, Torino, 1979, terza edizione, p. 6.

²⁰ *Ibid.*, p. 15.

Al comienzo de este trabajo mencionamos a la Fiesta como momento central en el cual se consumía el hecho teatral en el ámbito de la vida cortesana. Y en modo particular nos referimos al banquete como a la situación cultural, antropológica y social que adquiriría el mayor significado en la vida cortesana de la época. Este elemento cultural es el que nos permite, como hemos dicho, individualizar la función del acto teatral dentro de la cultura cortesana renacentista. Y de nuevo, para ejemplificar, debemos recurrir a la obra de Torres Naharro. En el Prohemio de *Propalladia*, además de los aspectos ya mencionados, Torres Naharro introduce nuevos elementos importantes para el desarrollo del quehacer dramático en el ámbito del teatro español, entre los cuales, como hemos indicado anteriormente, la división de la comedia en dos partes, el *introito* y el *argumento*.

Y aquí, querríamos detenernos, de modo particular en la función y significado que adquiere el *introito* en la comedias renacentistas. Se trata de un momento introductorio a la representación, en el cual el personaje que presenta la obra, generalmente un rústico, intenta llamar la atención del espectador y establecer un primer contacto con el mismo: lo invita al silencio, lo divierte y por último hace el resumen del argumento de la comedia. Torres Naharro parece haber sistematizado el uso del villano cómico, presentador del espectáculo. En todos sus textos dramáticos encontramos estas introducciones, externas a la representación en las cuales un pastor divertido se explaya en una 'performance cómica' cuya función es la de determinar claramente los límites del espacio de la ficción teatral. A través de la narración en primera persona de hechos referentes a su experiencia personal, él mismo atrae la atención del público creando una relación directa entre el mundo de la cotidianidad y el mundo de la ficción. Con este acto el autor crea esa relación, *hic et nunc*, de aquellos dos elementos inseparables que constituyen la esencia del arte teatral: el actor y el espectador. Y en este sentido, Torres Naharro, una vez más, demuestra no sólo ser un profundo conocedor, si no consciente, por intuición o por experiencia vivida, de toda esa tradición popular del teatro de la plaza, del cual también nos habla Ferrone, en la cual el elemento fundante es la relación del narrador de la historia con su entorno.

En el *introito* de la comedia *Soldadesca*, reelaboración dramática de la vida de los soldados españoles en la Roma renacentista, Torres Naharro, a través de una relación dialéctica que establece entre el pastor y su auditorio nos ofrece un claro cuadro del tipo de relación que se podía instaurar entre el ámbito de la 'cultura popular', el pastor, y el de la 'cultura oficial', el banquete. Ambas confluyen, en el momento de la acción dramática, hacia el mismo objetivo.

El pastor nos concede un largo monólogo en el cual, en contraposición a la vida de los poderosos, exalta las virtudes de la vida sencilla. Sin decirnos su nombre comienza el *introito* saludando a los presentes.

*Dios mantenga y remantenga
mía fe, a cuantos aquí estáis
Y tanto pracer os venga*

²¹ Cita tomada de Hermenegildo A., (edición), *Teatro Renacentista - Juan del Encina, Diego de Avila, Lucas Fernández, Bartolomé de Torres Naharro, Gil Vicente* - , Espasa Calpe, Madrid, 1990, pp. 167-168.

*Como creo que deseáis
¿Qué hacéis?
Apostá que más de seis
Estáis el ojo tan luengo,
y entiendo que no sabréis
adivinar a qué vengo.*²¹

De inmediato adopta una actitud provocadora que, por una parte, funciona como instrumento eficaz para atraer la atención del público, por la otra, en cambio, establece una separación clara entre la extracción social de quien lo está escuchando y la suya. No sólo se dirige al público tratándolo como ignorante (“cada cual es bachiller/ y presumen anfenito;/ después no saben comer/ ni desollar un cabrito/ los letrados/ que engingen de necenciados”) sino también lo considera como posible estafador (“Y apostalles he el callado/que más de cuatro estirados/ no me hurten un ducado”). Su auditorio se ha reunido para escuchar al pastor, presume saberlo todo, (“todo cuando presumís/ es un aire loco y vano./ Veis, aquí todos venís/ escuchar este villano”) sin embargo, no tiene los conocimientos que, él sí posee (Bobarrones,/ que cegáis con presunciones,/ y vivís todos a’oscuras,/ que Dios reparte sus dones/ por todas las creaturas”). Sin entrar en el mérito de su decendencia familiar o de sus aventuras eróticas comienza a ironizar sobre las dificultades de quién ocupa espacios de poder.

*Por probar,
ora os quiero preguntar:
¿Quién duerme más satisfecho,
yo de noche en un pajar,
o el Papa en su rico lecho?
Yo diría
Qu’él no duerme todavía,
con mil cuidados y enojos,
yo recuerdo a medio día
y aún no puedo abrir los ojos.
Más verán
Que dais al Papa un faisán y no come d’él dos granos,
yo, tras los ajos y el pan,
me quiero engollir las manos.
Todo cabe;
mas aunque el Papa me alabe
sus vinos de gran natío,
menos cuesta y mejor sabe
el agua del dulce río.*²²

Y aquí el objetivo de sus ataques es el Papa. El individualiza los aspectos positivos de su vida contraponiéndolos a los del Papa. El pastor duerme mejor en su lecho de paja que el Papa, come con más ganas, bebe el agua del río y fundamentalmente vive “como cristiano” trabajando con sus manos. A través de esta relación dialéctica con el público el pastor se

²² Ibid., p. 169.

sitúa socialmente y hace resaltar aquellas que son las virtudes de la vida sencilla en contraposición a la vida de los poderosos.

*Yo, villano,
vivo más tiempo, y más sano
y alegre todos mis días,
y vivo como cristiano,
por aquestas manos mías.
Vos, señores,
vivís en muchos dolores
y sois ricos de más penas,
y coméis de los sudores
de pobres manos ajenas.
Y anfenitos
Que tenéis los apetitos
Tan buenos como palabras,
no comeríedes cabritos
si yo no criase cabras.²³*

Si las ceremonias, las entradas solemnes, los torneos, las fiestas eran los momentos en los que se consumía el hecho teatral en su esencia, también debemos notar que a estos grandes eventos confluía el pueblo. Por otra parte así como lo vemos en estos versos de Torres Naharro, el mundo de la corte convivía, de hecho, con la cultura popular. Es de notar que, como el mismo pastor nos indica, este auditorio que “chupa el mosto” probablemente estuviera asistiendo a la representación durante un banquete.

*Ora ver
quién me sabrá responder
d'estos que chupan el mosto:
¿En qué mes suele caer
Sancta María de agosto?²⁴*

Es verdad que Bajtin distingue claramente la separación entre la función que adquiriría la fiesta oficial en el ámbito de la cultura del renacimiento y la función que adquiriría el carnaval dentro del mismo contexto. Escribe al respecto:

La festa ufficiale, a volte nonostante la sua stessa intenzione, convalidava la stabilità, l'immutabilità e l'eternità dell'ordine esistente: la gerarchia, i valori, le norme e i tabù religiosi, politici e morali in vigore. La festa era il trionfo della verità già data, vittoriosa, dominante, che assumeva l'aspetto di una verità eterna, immutabile e perentoria. E' per questa ragione che il tono della festa ufficiale non poteva essere che quello serio e monolitico, al quale era estraneo il principio comico. E' soprattutto per questo che la festa umana la snaturava. Ma questa festosità auten-

²³ Ibid., pp. 169-170.

²⁴ Ibid., p. 168.

²⁵ Bachtin, M., *L'opera di Rabelais e la cultura popolare*, trad.it., Einaudi ed., Torino, 1979, terza edizione, pp. 12-13.

*tica era indistruttibile; ed è per questo che fu necessario tollerarla e persino legalizzarla parzialmente nelle forme esteriori e ufficiali della festa, e cederle la pubblica piazza. Il carnevale, in opposizione alla festa ufficiale, era il trionfo di una sorta di liberazione temporanea della verità dominante e dal regime esistente, l'abolizione provvisoria di tutti i rapporti gerarchici, dei privilegi, delle regole e dei tabú. Era l'autentica festa del tempo, del divenire, degli avvicendamenti e del rinnovamento. Si opponeva ad ogni fine. Volgeva il suo sguardo all'avvenire incompiuto.*²⁵

La anulación de las jerarquías es, por lo tanto, uno de los elementos principales de la fiesta carnavalesca. Si, por una parte, la fiesta oficial marca las diferencias gerárquicas a través de sus ceremoniales y de su simbología, por la otra, en la fiesta carnavalesca, según Bajtin, todas las divisiones desaparecen. Sin embargo, creemos necesario destacar en Bajtin el hecho que haya individualizado un mundo de imágenes, un lenguaje, que encuentra su origen en el mundo popular, pero del cual el mundo literario, como tampoco la cultura cortesana, pueden prescindir. Es decir ese realismo grotesco, nace y vive en la cultura cómica popular, pero es parte fundante de la cultura en general.

Peter Burke nos indica ulteriormente un dato interesante con respecto a esta época. En el estudio sobre la cultura popular en la Europa moderna, este historiador nos habla de dos momentos en el desarrollo de dicha cultura entre 1500 y 1800. En un primer momento desde 1500 y hasta 1650 Burke individualiza un 'intercambio entre cultura baja y cultura alta'. Ambas culturas participan de una misma cultura. Según su opinión en este momento la cultura alta interviene directamente en las formas populares de la cultura.

*Il Carnevale, ad esempio, era una festa di tutti: a Ferrara, sul finire del Quattrocento, il duca si univa al divertimento generale, girando mascherato per le strade ed entrando nelle case dei privati per danzare con le dame; a Firenze, Lorenzo de' Medici e Niccolò Macchiavelli prendevano parte al Carnevale; a Parigi, nel 1583, Enrico III e il suo seguito "girano per le strade in maschera, recandosi di casa in casa e lasciandosi andare a mille insolenze"; durante i carnevali di Norimberga, all'inizio del Cinquecento, le famiglie patrizie sostenevano un ruolo di primo piano. I circoli che organizzavano le feste, come l'Abbazia dei Conards di Rouen o la Compagnie de la Mère Folle di Digione, erano dominati dai nobili e tuttavia si esibivano per le strade per il divertimento generale. A Calendimaggio, Enrico VIII, come tutti gli altri giovani, si dava alla macchia, mentre l'imperatore Carlo V partecipava, durante le feste, ai combattimenti dei tori e il pronipote Filippo IV amava assistervi.*²⁶

Más tarde, después del 1650, los distintos acontecimientos sociales e históricos, de modo particular la Reforma y la Contrarreforma con sus obstinadas actitudes hacia la autoafirmación, determinan una clara separación entre ambas culturas y como él mismo dice causan la "muerte de la cultura popular". Con respecto a esta participación de las clases superiores en la cultura popular, Burke escribe:

E tuttavia, se riandiamo con lo sguardo ai tre secoli di cui s'è parlato in questo libro, troviamo che il mutamento degli atteggiamenti presso gli uomini di cultura fu veramente consi-

26 Burke, P., *Cultura popolare nell'Europa moderna*, Mondadori, 1980, Milano, p. 28.

27 *Ibid.*, p. 277.

derevole: se nel 1500, infatti, essi disprezzavano la gente del popolo ma ne condividevano la cultura, nel 1800, invece, i loro discendenti avevano smesso di partecipare spontaneamente alla cultura popolare, ma erano al punto di riscoprirla come alcunché di esotico e, perciò, di interessante. Essi cominciarono, anzi, ad ammirare quello stesso "popolo", dal quale questa cultura profondamente diversa traeva origine.²⁷

Por ello, nos parece interesante el planteo de procedimiento sincrético del cual habla Ferrone, procedimiento sincrético en todas las direcciones. Se trata, pues, en el caso de la comedia renacentista española de un sincretismo en el que convergen una multiplicidad de factores, tradicionales y/o innovadores, la consideración de fenómenos nuevos, tanto en la práctica teatral y en la relación texto-guión, espectáculo-espectador, como, asimismo, en una serie de nuevas relaciones o contigüidades contextuales. La heterogeneidad, pues, no está tanto en el resultado del nuevo producto como tal, objeto de estudio preciso y definido, cuanto en los elementos variados, específicos y contextuales, que tienden a configurarlo. Poner el acento, de un modo excluyente, en algunos factores, en desmedro de otros, significaría, a nuestro entender, desvirtuar nuestro objeto de estudio, o, en el peor de los casos, perderlo de vista.

En tren de precisar nuestra tesis, consideramos que la cultura española y la cultura italiana "colaboran" en la creación de la comedia renacentista. No se trata, pues, de influencias en el sentido lato, sino de fenómenos y contigüidades contextuales que surgen a partir de condiciones semejantes y propicias en espacios geográficos diferentes. Esto, por una parte. Por otra, creemos haber destacado la importancia que adquiere la cultura popular al crear un nuevo cuerpo de imágenes, una nueva lengua, como lo indica Bajtín y, paralelamente, la importancia de la participación de ambas culturas, la de la corte y la del mundo popular, en una única cultura, como lo indica Burke.

Creemos interesante destacar, pues, que las inter/relaciones propias del imperio de Carlos V, la participación de las culturas altas y de las bajas de la cultura popular, la heterogeneidad de la expresión dramática y de la cultura literaria en general son las que definen el teatro de esta época. Todo esto remite, en realidad, al comienzo de nuestro trabajo: la dificultad de establecer límites rígidos en las prácticas literarias y teatrales, porque, de hecho, la superación de supuestos parámetros preestablecidos son los que conforman la literatura de la época en cuestión.

BIBLIOGRAFÍA

Estudios generales:

- Arellano, I., *Historia del teatro español del siglo XVII*, ed. Cátedra, Madrid, 1995.
- Crawford, J. P., *Wickersham, Spanish Drama before Lope de Vega*, Filadelfia, 3 ed. revisada, 1967.
- Ruiz Ramón, F., *Historia del teatro español. Desde sus orígenes hasta 1900*, ed. Cátedra, Madrid, 1979.
- Samoná, C., Mancini, G., Guazzelli, F., Martinengo, A., *La letteratura spagnola. I Secoli d'Oro*, BUR, Milano, 1993.

Literatura y cultura popular:

- AA.VV., (dirección de) Zubieta, A. M., *Cultura popular y cultura de masas. Conceptos, recorridos, polémicas*, ed. Paidós, Buenos Aires, 2000.
- Bachtin, M., *L'opera di Rabelais e la cultura popolare*, trad.it., Einaudi ed., Torino, 1979, terza edizione.
- Burke, P., *Cultura popolare nell'Europa moderna*, Mondadori, 1980, Milano.
- Gramsci, A., *Cultura y literatura*, ed. Península, Barcelona, 1972.
- Gramsci, A., *Letteratura e vita nazionale*, Einaudi ed., Torino, 1952.
- Grignon, C., Passeron, J. C., *Le savant et le populaire. Misérabilisme et populisme en sociologie et en littérature*, Gallimard-Le Seuil, Paris, 1989.

Teatro:

- AA.VV., (a cura di) F. Cruciani, F. Seragnoli, *Il teatro italiano nel Rinascimento*, Il Mulino, Bologna, 1987.
- Arróniz, O., *La influencia italiana en el nacimiento de la comedia española*, Gredos, Madrid, 1969.
- Ferracuti, G., *L'amor scortese*, Ed. Goliardiche, Trieste, 1998.
- Hermenegildo, A., (edición), *Teatro Renacentista*, Espasa Calpe, Madrid, 1990.
- Hermenegildo, A., "La neutralización del signo carnavalesco: el pastor del teatro primitivo castellano", en *Texte, Kontexte, Strukturen, Beiträge zur frazösischen. spanischen und hispanoamerikanischen Literatur. Festschrift zum 60. Geburtstag von Karl Alfred Blüher. Herausgegeben von Alfonso de Toro*, Gunter Narr Verlag, Tübinga, 1987, pp. 283-295.
- Pérez Priego, M. A., (edición), *Teatro renacentista*, Plaza & Janés, Barcelona, 1987.
- Pérez Priego, M. A., (edición y prólogo), *Bartolomé de Torres Naharro Obra completa*, Turner, Madrid, 1994.
- Sánchez Escribano, F., Porqueras Mayo, A., *Preceptiva dramática española del renacimiento y el barroco*, ed. Gredos, Madrid, 1972.
- Salomon, N., *Lo villano en el teatro del Siglo de Oro*, Castalia, Madrid, 1985.

PRVINE TRADICIONALNE IN LJUDSKE KULTURE V ŠPANSKI RENESANČNI KOMEDIJI

Pričujoči članek obravnava dejavnike, ki so prispevali k izoblikovanju španske renesančne komedije. Po eni strani je potrebno izpostaviti njeno povezanost z italijansko renesančno komedijo in preko nje tudi klasično, po drugi pa poudariti celo vrsto značilnosti, ki špansko komedijo postavljajo v povsem avtonomen položaj. S tega zornega kota sta pomembni študiji M. Bahtina o popularni kulturi komičnega in P. Burkea o popularni kulturi v sodobnem času. Avtorica je opozorila ne samo na nedvoumno prisotnost klasičnih elementov, temveč, kot ugotavlja že Bahtin, tudi na celo vrsto značilnosti, ki izhajajo iz karnevalskega izrazoslovja popularne kulture komičnega. V španski renesančni komediji je izpostavila tisti postopek, ki ga italijanski kritik Siro Ferrone imenuje "sinkretični", se pravi, da združuje množico dejavnikov, tako starih in/ali novih, kot tudi celo vrsto drugačnih odnosov in kontekstualnih povezav.

LAS DOS ORILLAS: CECILIA Y FORTUNATA

1. Novela y Sociedad

“La sociedad presente como materia novelable”, así tituló Galdós su discurso de ingreso en la RAE y, ciertamente, si hay algo que vincule las novelas objeto de reflexión —*Cecilia Valdés* (1882) y *Fortunata y Jacinta* (1886)— es, precisamente, la constatación de este hecho.

Una clase en formación no vacila en los primeros momentos de progresión social hacia el poder, en valerse de todos los medios de expresión; surge así la novela, expresión enteramente original, como hecho social, como “escritura de la historia” y como instrumento de lucha ideológica.

Desde este punto de vista, podríamos definir tres momentos en la evolución de la novela decimonónica: momento revolucionario (de lucha por el poder), momento conservador y momento crítico.

La burguesía o “preburguesía” revolucionaria pronto se hace conservadora, para defender un sistema amenazado por nuevos peligros. La novela, en este momento, se apresura a mostrar los elementos siniestros absorbidos por la bondad del sistema (*Cecilia Valdés*). Ciertos autores dan un paso más, para ofrecer una visión crítica del propio sistema (*Fortunata y Jacinta*). Así, si Galdós crea una novela extraordinaria por la riqueza exuberante de sus caracteres, la flexibilidad de sus procedimientos narrativos, el control sutil del juego de ideas en conflicto (lucha por adaptarse o rechazar el medio) y el análisis que ofrece de la sociedad de la Restauración y de las relaciones de interdependencia de los miembros de las diferentes clases sociales, y ello, desde una perspectiva intensamente crítica, Cirilo Villaverde, más ecléctico y contradictorio, crea una obra que, si bien ideológicamente simple, ofrece un análisis profundo de la sociedad cerrada de un país periférico, en uno de los momentos más conflictivos de la etapa esclavista y colonial, la Cuba que va de 1812 a 1830: esclavitud, régimen colonial represivo, formación de la conciencia criolla...

Y esto es precisamente lo que las une, ambas son una “pintura” de la sociedad que “nove-lan”. La sociedad habanera y cubana de principios del XIX, y la sociedad metropolitana de la Restauración muestran sus taras en un doble plano —el individual y el colectivo—, taras que explican y, a la vez, desencadenan un proceso de crisis a ambos lados del Atlántico que, finalmente, culminará con los acontecimientos del 98, que abrirán nuevas vías en la búsqueda de identidad de ambos pueblos.

Pero si la novela galdosiana muestra las taras desde una perspectiva crítica —situándonos en los parámetros mencionados—, Cecilia Valdés participa tanto del momento revolucionario (crítica contumaz de lo español y lo que representa: colonialismo, militarismo, represión contra el “criollismo”...), como del conservador: la esclavitud es tolerable en determinadas circunstancias, que son las que se reclaman.

En definitiva, ambas constituyen sendos calidoscopios sociales, aunque varía el enfoque.

Algunos autores mantienen que América Latina carece estrictamente de novela en el s. XIX, y que es en el s. XX cuando se establece una forma literaria ajustada a la cosmovisión de los sectores medios emergentes, sin embargo la novela de Cirilo Villaverde desmiente esta teoría.

2. Singularidad de la orilla americana

Las tendencias literarias europeas llegaron a la América decimonónica, no obstante, adoptaron allá su propia lógica:

En relación con las dificultades que se manifiestan en las naciones independientes salidas de la guerra, triunfa en Hispanoamérica el Romanticismo: búsqueda de identidad, derecho del hombre a ser libre..., triunfo que algunos autores sitúan entre 1840 y 1890, y que se vincula, de algún modo, a la función, que se autoasigna una elite contradictoria, de formación de una América nueva.

Mientras, Cuba y Puerto Rico, todavía sometidas a dominio español, muestran una creciente intranquilidad, que se manifiesta en una literatura impetuosa y combativa. Su situación, atípica en el contexto, hace que el Romanticismo americano adquiera en Cuba un tono especial.

No olvidemos tampoco que la colonización de América del Sur fue una colonización de extracción, no de asentamiento, lo que hace que Cuba, pese a la dependencia política de España, dependa comercialmente cada vez más de Estados Unidos, a los que llega a vender el 80% de su producción azucarera, así que los intereses comerciales refuerzan la unión contra España, para renovar los aranceles y beneficiarse de los privilegios del gran vecino del norte. En estas circunstancias, las fuerzas políticas, capitaneadas por la burguesía criolla independentista, se enfrentan a los españoles dentro y fuera de la isla.

Este sentimiento anti-español podemos situarlo en un marco más amplio que, sin duda, también refleja *Cecilia Valdés*:

- A partir de los movimientos independentistas, se crea una visión de España asociada a los tiempos de tiranía y barbarie de Fernando VII, que no se romperá hasta el 98. Lo español es lo rechazable, la incapacidad para la modernización de la cultura.
- La idea paralela de que hay un terreno hostil de población no preparada, que hay que educar. Dicho de otro modo: hay una población bárbara de africanos e indios, más una rémora tradicional, que es la cultura española. América debe encontrar el camino de la civilización.

Desde este punto de vista, tanto el clero conservador, cuyos intereses chocan contra los de los movimientos liberales que llegan al poder, como España —país con taras—, constituyen una rémora para el progreso (sentimiento anti-español y anti-clerical) pero, paralelamente, el malestar profundo provocado por la desconfianza en el proceso general de modernización, produce una sensibilidad nostálgica (a veces relacionada con la propia biografía del autor), que se manifiesta en un Romanticismo añorante de tipo conservador. El vértigo que la modernización impone exige aferrarse a algo estable, los más pesimistas piensan que el mestizaje hace imposible el progreso (idea reforzada por el positivismo); otros, como José Martí, creen que hay una dimensión profunda de armonía donde no hay razas, y que para que América camine, es necesario que caminen el indio y el negro; otros, finalmente, no

escapan de su propio maremágnum de ideas contradictorias, que reflejan en sus obras. Este es el caso, a mi juicio, del autor de Cecilia Valdés: antiespañolismo, anticlericalismo, racismo, sensibilidad nostálgica y, a la vez, mestizaje como mito y símbolo de simbiosis cultural. En definitiva, ideas contradictorias de una clase social amenazada por la devaluación de la mano de obra esclava, frente a los avances técnicos foráneos.

Sacarocracia, cuyos intelectuales, conscientes de la crisis, utilizan la literatura para conseguir sus aspiraciones reformistas contra la España colonial, esto es, corregir los excesos pero sin tocar los intereses de la naciente burguesía criolla frente a las autoridades de la Corona. De modo que escamotean la rebeldía abierta y optan por un “principio estético” acorde a su ideología conservadora, con el propósito de corregir ciertos errores en beneficio de su clase: no abolición de la esclavitud, sino supresión de la trata, ya que la importación ilegal amenazaba con acrecentar la población negra sin las ventajas antes disfrutadas. Sin duda, los problemas económicos, más los conflictos sociales y políticos, constituían una “bomba” para los intereses de los azucareros.

En este contexto, Cirilo Villaverde pertenece al grupo de creadores jóvenes agrupados en torno a Del Monte —citado en su obra junto a J. A. Echevarría—, reformistas, no revolucionarios, que usan la pluma en favor de sus ideas (incoherencia y dispersión crítica) y tratan el tema de la esclavitud, orientado hacia el costumbrismo literario y el eclecticismo, pretendiendo reformar la sociedad para gozar de las libertades de otros países continentales.

El programa social que vienen a exponer estos intelectuales es el que sigue: apoyo a intereses económicos criollos, más preocupación por crecimiento desproporcionado de negros en la isla, más preferencia por la reforma sobre la revolución.

Sin embargo, aunque la crítica que Cirilo Villaverde hace de la esclavitud no atenúa sus ideas peyorativas sobre los negros —únicamente Martí, entre sus coetáneos, está libre de este prejuicio—, nos ofrece una realidad: el “sincretismo social”, que toma el “blanqueo” como norte y guía en el progreso social, que permite a negros y mulatos una cierta movilidad.

Cirilo Villaverde, narrador cubano del período romántico, de obra netamente americana por temas e intenciones, pese a entroncar con el Costumbrismo y utilizar elementos del Romanticismo sentimental, se precia de ser realista. Así lo manifiesta en el prólogo a la edición de 1882: “Me precio de ser, antes que otra cosa, escritor realista, tomando esta palabra en el sentido artístico que se le da modernamente (...) Retrato de (...) personajes vivientes, descripción de costumbres y pasiones de un pueblo de carne y hueso, sometido a especiales leyes políticas y civiles, imbuido en cierto orden de ideas y rodeado de influencias reales”.

3. Proceso de creación de la novela

El prolongado proceso de elaboración de Cecilia Valdés (más de 40 años), sometido, además, a numerosas interrupciones, es un factor que podría explicar ciertos desajustes estructurales, así como la incidencia de diversas tendencias literarias (románticas, costumbristas, realistas, “pseudonaturalistas”...), no olvidemos que en los años finiseculares —1882—, el mestizaje de estilos, sobre todo en América, era una realidad relevante.

Las versiones primitivas (1839) mantienen una orientación “neutra”, quizá obligada —como señala A. Schulman en su prólogo a la novela¹— por las condiciones de censura a que

estaban sometidas las artes, condiciones que explicarían observaciones de autor como la que sigue: “La sociedad en general casi nunca es injusta en sus fallos”.

La versión definitiva, publicada en 1882 en Nueva York, mantiene las abundantes y pormenorizadas descripciones de lugares y personas, propias del relato costumbrista, pero su situación de exilado, fuera del marco sociopolítico y cultural de la vida colonial, le permite una mayor claridad de planteamientos, que si bien llegan a ser radicales contra el poder español en la isla, no pueden considerarse, en ningún modo, un alegato contra la esclavitud.

La fecha de 1882 suma al alejamiento geográfico aludido, el distanciamiento temporal sobre los hechos que relata. Sin duda, la conciencia de Villaverde despierta al hilo de los acontecimientos históricos y sociales en tan dilatado período de tiempo (guerras, triunfo del liberalismo, conciencia obrera de la población que se opone a la explotación, conatos rebeldes, pactos...), acontecimientos que precipitan a Cuba y España a una crisis total. Esto amplía la perspectiva socio-cultural y enriquece la obra; la cual, por otra parte, supera los estrechos límites del proyecto sentimental de la edición de 1839, para convertirse en una “pintura” singular de la sociedad cubana de la época: amalgama de normas morales, capas económicas y sociales, transferencias culturales, tradiciones, costumbres... Sociedad sometida a metamorfosis, reflejo de una economía cuyos medios de producción se van transformando a medida que se absorben los adelantos técnicos. Y es en esto, precisamente, donde radica la singularidad de la obra, posible gracias a la privilegiada situación de observador a distancia de su autor, que le permite descubrirnos un mundo cerrado, sin apenas conciencia, desde dentro, de sus enormes limitaciones.

La fecha de publicación de la versión definitiva —1882— y su “giro” realista y social la aproximan a *Fortunata y Jacinta* —1886—, obra con la que mantiene curiosas coincidencias.

4. Elementos compartidos

Ambas utilizan la estructura de folletín, sombra folletinesca que, por otro lado, se percibe en la mejor novela realista decimonónica.

El triángulo Leonardo-Isabel-Cecilia es paralelo al de Juanito-Jacinta-Fortunata, simbolizando cada individuo un determinado grupo social. Destaca el protagonismo del pueblo (Fortunata-Cecilia), engañado por un miembro de la clase dominante (Juanito-Leonardo), así como el fruto de ese engaño: el hijo o hija, que si bien es asimilado por el poder en *Fortunata y Jacinta*, es abandonado a su suerte en *Cecilia*, donde las posibilidades de movilidad social, aunque presentes, son más remotas, y directamente proporcionales a la pretensión de ascenso, más evidente en *Cecilia*, porque su belleza “no constituía título abonado para salir ella de la esfera en que había nacido y elevarse a aquella en que giraban los blancos de un país de esclavos” (1ª parte Cap. X). No obstante, Cecilia y Fortunata creen, de algún modo, mejorar a través del hijo, hijo que podría representar, asimismo, el mestizaje, la mezcla de clases sociales, vaga esperanza en el fin de la injusticia y la desigualdad.

Las características de Leonardo-Juanito, atribuibles a la clase que representan, coinciden sorprendentemente; ambos viven sin trabajar, al amparo de sus respectivas madres (Dª Rosa y Barbarita):

¹ Villaverde, Cirilo: *Cecilia Valdés o la Loma del Ángel*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1981.

Dice Leonardo (pudiera decirlo Juanito): “Me peno por una muchacha mientras me dice que no; en cuanto me dice que sí (...), se me caen a los pies las alas del corazón” o “Para gozar mucho en la vida el hombre no debe casarse con la mujer que adora, sino con la mujer que quiere”^(3ª parte Cap.I) Paralelamente, leemos en *Fortunata y Jacinta*: “Lo que tienen desprecian, y lo que ven guardado (...) es lo que se les antoja”.^(2ª parte Cap.VII)

Ambos representan la generación heredera de la clase dominante: apática, inmadura y viciada por las lacras sociales —además ruda y brutal en el caso de Leonardo—. No tienen que preocuparse por su futuro, viven únicamente ocupados de sus calaveradas, ni siquiera toman en serio sus estudios de Derecho. El grupo de estudiantes que acompaña a Leonardo —Gamboa, Meneses y Solfa— es semejante al que acompaña a Juanito —Villalonga...—, incluso se divierten con lo mismo (el pueblo); los unos dirigiéndose a la Loma del Ángel; los otros, a los barrios de Madrid.

Frente a ellos, Cecilia y Fortunata representan la belleza de ese pueblo que “conserva las ideas y los sentimientos en su tosca plenitud”, en palabras de Galdós, lo esencial de la humanidad, lo auténtico, lo primitivo, los grandes sentimientos. Así se manifiesta Cecilia (pudieran ser palabras de Fortunata): “A V. no le interesa mi amistad, se conoce, y soy una boba que le espero. (Maldita sea la mujer que quiere como yo!)”.^(1ª parte Cap. X) Ambas representan el ímpetu de lo natural frente al control social que representa la relación con Jacinta-Isabel, el amor como fuerza incontrolable que puede poner en peligro la estabilidad social. Aman por un sentimiento espontáneo de su ardiente naturaleza: si Cecilia “Nunca había oído decir que era pecado no querer a quien no le gusta a uno”^(2ª parte Cap. IV), paralelamente, Fortunata se pregunta “¿Pero qué culpa tengo yo de no querer a mi marido?”.^(3ª parte Cap. VI.10)

En ambos casos, para “calzar al pollo” que se está “desmandando”, los papás proponen casamiento. El tercer vértice del triángulo (Jacinta-Isabel) es el contrapunto de su clase, su calidad moral —mayor conciencia de la injusticia social— eleva a Jacinta e Isabel sobre sus compañeros varones, representando la esperanza en la reforma que evitaría la revolución del pueblo explotado y oprimido (Dionisio el negro). Sin embargo, existe una diferencia fundamental entre ellas: Isabel encarna lo conservador, la nostalgia por un pasado idealizado (relación de servidumbre amo-esclavo donde todos son felices), mientras que Jacinta representa la actitud crítica frente a los de su propia clase (finalmente, abandona a Juanito).

Las coincidencias estructurales y folletinescas se suceden: si Galdós, tras presentarnos a la familia de Juanito Santa Cruz y la enredadera oligárquica, se detiene en el entorno familiar difuso de Fortunata (parientes y amigos), estableciendo nexos entre ambas (Dª Lupe la de los pavos, etc.), Villaverde nos presenta un entorno familiar muy estructurado, el de Leonardo, y frente a él, el entorno poco definido de Cecilia (Señá Josefa, Nemesia, José Dolores Pimienta, el sastre Uribe y Señá Clara), estableciendo entre ellas, vínculos paralelos (los esclavos María de Regla y Dionisio, la sastrería Uribe). Las interrelaciones entre ambas familias, de contextos sociales dispares, y la dialéctica de poder que se establece entre ellas y en el seno de cada una, da lugar a un panorama tipológico y social de enorme riqueza que evidencia las enormes contradicciones y desequilibrios de la sociedad que cada novela presenta.

Al hilo de los episodios folletinescos, reparemos en una nueva coincidencia: Fortunata-Cecilia (pueblo engañado) proponen a sus respectivos enamorados (Maxi-Pimienta) que maten al culpable de su situación (Juanito-Leonardo); finalmente, sólo Pimienta lo consigue.

Volviendo a la idea ya mencionada de novela como “escritura de la historia” que ambos comparten, si la presencia de los acontecimientos históricos contemporáneos es obvia en *Fortunata y Jacinta*, lo es también en *Cecilia Valdés*, donde las referencias históricas son permanentes, hilvanando una feroz crítica de la política colonial (falta de libertad, prohibición de discusión política...) que “Se basaba en el principio maquiavélico de corromper para dominar”^(1ª parte Cap. IV), paralela a la que Galdós hace de la Restauración. Veamos algunas de estas referencias en *Cecilia Valdés*:

“Algunos años adelante (...) después de la caída del segundo periodo constitucional, en que quedó establecido el estado de sitio...”^(1ª parte Cap. I)

“El derecho de reunión no se practicaba en Cuba desde 1824, en que se acabó el segundo periodo del sistema constitucional”^(2ª parte Cap. VII)

“Vargas y Dodge (...) barbero el uno, carpintero el otro, que fueron comprendidos en la supuesta conspiración de la gente de color de 1844 y fusilados”^(2ª parte Cap. XVII)

“Mientras aquella loca juventud gozaba a sus anchas de los placeres del momento, el más estúpido y brutal de los reyes de España parecía contemplarla con aire de profundo desprecio desde el dorado dosel donde se veía pintada su imagen odiosa”^(2ª parte Cap. III)

“Sujeta a la previa censura, había enmudecido la prensa en toda la isla desde 1824”^(1ª parte Cap. XI)

“Vivían en la ignorancia del derecho del hombre libre bajo el despotismo metropolitano”^(1ª parte Cap. XI)

“De la del año 12 sólo sobrevivía el nombre de Aponte (...) porque siempre que se ofrecía pintar a un individuo perverso, exclamaban la viejas: (Más malo que Aponte!”^(1ª parte Cap. XI)

“En aquellos tiempos en que la Metrópoli creía que la ciencia de gobernar las colonias se encerraba en plantar unos cuantos cañones de batería, se ideó la construcción de las murallas de La Habana, obra que se comenzó a principios del décimo séptimo del siglo y se terminó al finalizar el décimo octavo”^(2ª parte Cap. II)

Leonardo, representante de la nueva generación cubana:

“Alcanzaba nociones muy superficiales sobre la situación de su patria en el mundo de las ideas y de los principios (...) no se cuidaba de la política y por más que le ocurriese alguna vez que Cuba gemía esclava, no le pasaba por la mente siquiera entonces, que él o algún otro cubano debía poner los medios para libertarla”^(1ª parte Cap. XI)

Otro aspecto compartido es el anticlericalismo, nota permanente en la novela de Villaverde, que presenta ceremonias religiosas más grotescas que devotas, y culmina irónicamente con estas palabras de un cura racista: “mi opinión es que no debe esperarse de gente tan ignorante, como los negros, el que juzguen y actúen cual las criaturas racionales”^(3ª parte Cap. IV)

La idea del enriquecimiento de muchos a costa de desvalijar Cuba y Filipinas está presente en ambas: “Dicen que América para los americanos ¡vaya una tontería! América para los usureros de Madrid” (*Fortunata y Jacinta* 2ª parte Cap. III .5)

La descripción que Villaverde hace de los comercios de La Habana^(2ª parte Cap. I) recuerda vagamente la que hace Galdós de los comercios de Madrid.

Otros aspectos compartidos son:

El uso de diferentes registros lingüísticos en función del estrato social del personaje, así como el gusto por el lenguaje popular y los refranes: “Piensa mal y acertarás”. (*Cecilia Valdés* 2ª parte Cap. X)

La instrucción como elemento de dignificación social y relativa movilidad, ésta permite a los negros ser protagonistas: el capitán de color cuya instrucción le dota de ascendiente mágico entre los de su raza —siempre el elemento ideológico contradictorio atenúa el planteamiento—; el contramayoral que, a pesar de no saber cuentas, leer ni escribir, es capaz de desarrollar el trabajo gracias a su inteligencia (en este caso, la crítica va implícita).^(3ª parte Cap. I)

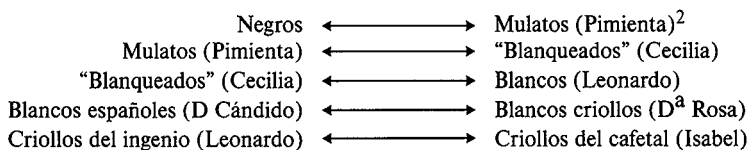
La referencias literarias son otro elemento presente en ambas obras. Uno de los coetáneos aludidos por Villaverde es Domingo del Monte “Que introdujo el romance cubano, de variados conocimientos y muy distinguido porte”.^(2ª parte Cap. III)

Igualmente, podemos apreciar cierto paralelismo entre la visita que realiza Jacinta a los talleres, en su viaje de novios de Barcelona a Valencia, y su actitud ante la explotación: “Vale más ser mujer mala que máquina buena”^(1ª parte Cap. V.3), y la que realiza Isabel a los ingenios, donde contempla el trabajo de los negros, ambos episodios remiten a la entrada del progreso (máquinas de vapor, etc.) y lo que ello conlleva, aunque, ciertamente, es más evidente la actitud crítica en Jacinta.

5. Lo distintivo en *Cecilia Valdés*

Si bien, ambos autores comparten ciertos referentes que sus obras reflejan, no es menos cierto que la orilla americana, concretamente cubana, tiene los suyos propios, que se manifiestan en la obra de modo singular:

Villaverde capta la dinámica de la sociedad cubana en términos de antítesis, manejando así las tensiones de las clases emergentes y las divisiones sociales, raciales y económicas motivo de pugna étnica y nacional:



El desarrollo de tales antítesis facilita una cierta progresión social mediante el procedimiento de “blanqueo”, que permite al hombre mestizo “Ser tolerado en la sociedad del hombre blanco. Pero del mismo modo que éste maltrata brutalmente al negro esclavo, el gobernante español maltrata al criollo, de manera que el autor nos introduce en un juego de asociaciones que nos lleva a identificar al déspota gobernante español con el cruel amo del ingenio: éste maltrata a su esclavo negro, como aquel a la incipiente nación cubana. Las imágenes se suceden insistiendo en ello. Desde este punto de vista, se puede apreciar un conato de revolución, que el autor se apresta a sofocar: hay criollos esclavistas “buenos” —Isabel Ilincheta y sus tíos— que tratan bien

² Simbolizada en la pelea a muerte entre Pimienta (futuro inmediato) y Dionisio el negro (inquietud más a largo plazo).

a “sus” esclavos, lo que no hay son gobernantes españoles “buenos” que traten bien a “sus” cubanos, y es aquí donde se manifiesta la ideología del criollo separatista con meridiana claridad.

Finalmente, la convivencia “humanitaria” del negro —elemento infimo de la escala— subordinado al blanco criollo del cafetal, que Isabel representa —elemento superior—, satisface los anhelos reformistas, que no revolucionarios, del autor, el cual usa el argumento anti-esclavista en tanto en cuanto le sirve como mecanismo que aguza la aversión a lo español, con el juego de paralelismos que a tal fin establece, pero no va más allá. El argumento anti-esclavista no es más que un pretexto que pretende favorecer sus intereses de clase.

Asimismo, *Cecilia Valdés* presenta un patrón determinista ausente en *Fortunata y Jacinta*: “La misma expresión fisonómica, el mismo espíritu llevaba impreso en el rostro el sello de su progenie”.^(1ª parte Cap. XI) Leonardo parece condenado a perpetuar los defectos de su padre, como Cecilia a seguir los pasos de su madre, incluso su abuela se pregunta: “¿Sería posible que la nieta siguiera el mismo camino y casi por los mismos medios se perdiera como su desventurada madre?”^(4ª parte Cap. II) Hay autores que interpretan este determinismo como mecanismo para señalar la decadencia irremediable de Cuba sin la abolición de la esclavitud (que no se produjo definitivamente hasta 1886); en este mismo sentido, interpretan la profusión de crímenes, incestos... en la obra de los escritores de la generación de Villaverde; pesadillas que también pueblan esta obra, individuos que sufren la tragedia de la represión de la sociedad colonial de Cuba. Otra lectura es que el autor, víctima de sus propias contradicciones, no es capaz de romper este patrón determinista, ruptura que supondría un amago revolucionario no acorde con sus planteamientos.

El sentimiento anti-español está presente en toda la obra. Alusiones intensamente despectivas, en todos los sentidos, se suceden (sentimiento que debe interpretarse en el marco contextual del s. XIX americano, ya aludido):

Alusión a mezcla de razas en la península: “Ya. No eres esclavo, pero alguno de tus progenitores lo fue sin duda y tanto vale”.^(1ª parte Cap. VIII)

Dureza de las leyes españolas: “Es bien sabido que la justicia española lleva su saña hasta las puertas del sepulcro”.^(1ª parte Cap. VIII)

Cobardía: “Para subsanar su conducta cobarde, se ocuparon de falsear sucesos, calificando de innobles los motivos patrióticos de los revolucionarios”.^(1ª parte Cap. XI)

Ironía sobre el “estudiante españolado”, que se mantiene en comentarios como “Estos mozos españoles son a veces demasiado impertinentes” (situando el problema separatista muy por encima del social), o episodios como el del carruaje y el caballo cargado de forraje o como el del Paseo del Prado, que muestran el abuso de poder de los militares españoles.

Don Cándido, seco, taciturno, duro y tacaño, “hombre ignorante y rudo”^(1ª parte Cap. XI) representa el elemento español que engaña a lo criollo (la esposa) y a lo mestizo (Charo), y se enriquece con la trata legal e ilegal de los esclavos, a quienes trata brutalmente. Leonardo, hijo de español y criolla, falso, sinvergüenza, soberbio y orgulloso —“Ten presente que Isabel es hija de un antiguo empleado del gobierno, empleado cesante (...) un pobretón, en suma; mientras que mis padres tienen potreros, cafetal, ingenio, son hacendados ricos y hacen diferente papel en La Habana ¿Está V.?”^(3ª parte Cap. II)—, representante de la nueva generación, odia a su padre: “Figúrate, mamá, —dijo Leonardo con mucha risa, aunque bajando

la voz— un plagiario de hombres convertido en conde... del Barracón, por ejemplo. ¡Qué lindo título! ¿No te parece mamá?” (1ª parte Cap. XII)

A pesar de ello, hereda sus actitudes: engaña a Cecilia, apalea brutalmente a Aponte, maltrata permanentemente a los esclavos... También hereda su rudeza: “introduciéndose los dedos en la boca arrojó cuanto había comido” (1ª parte Cap. VI)

Sin embargo, y he aquí una de las incoherencias no resueltas del autor: “La aspereza suya no era sino externa, estaba en sus maneras bruscas, porque allá en el fondo de su pecho, como habrá ocasión de observarlo, había raudal inagotable de generosidad, ternura de sentimientos”. Ciertamente, la trama no confirma esta observación, sí la vaga esperanza del autor en el futuro que Leonardo representa.

El odio que Leonardo siente por su padre es, en parte, recíproco: “Lo desnucó (...) como me llamo Cándido, y hago que le den chicote a ver si suelta alguna de la sangre criolla que tiene en las venas” (2ª parte Cap. X)

Junto al futuro criollo que Leonardo representa, su madre, Da Rosa, es la criolla débil que, aunque poderosa, no sólo consiente la conducta del español, sino que la justifica, cuando no, la aplaude: “Da Rosa, mujer cristiana y amable con sus iguales, que se confesaba a menudo (...) sentimos decirlo, al ver las contosiones de aquellos a quienes la punta del látigo de cuero trenzado del mayoral habría surcos (...) se sonreía” (3ª parte Cap. V), eso sí, el autor reconoce que “siente decirlo”.

Otros comentarios refuerzan la aversión por lo español: “Espectáculo bárbaro como el de las corridas de toros” (2ª parte Cap. VIII), sentimiento que enlaza con la crítica de la política colonial (desorden administrativo, penuria del erario, corrupción de jueces y empleados, atraso general, ignorancia, ausencia de moral...). Al hilo de esta crítica, se suceden los comentarios alusivos a los españoles que van a Cuba a enriquecerse, no a trabajar, hijos de un pueblo que desprecia el trabajo, desprecio que trasladan a Cuba: “País insoluble donde el trabajo recio e incesante se imponía como un castigo y no como un deber del hombre en sociedad” (3ª parte Cap. III), por lo que “Vendrán a menos los bienes cada día” (3ª parte Cap. VII)

La aversión hacia lo foráneo, no se reduce a lo español. A Villaverde, sagaz observador, no se le escapa el peligro anglosajón: “Esos ingleses protestantes se figuran que el mundo entero les pertenece” (2ª parte Cap. V). Sentimiento que reaparece en el Cap. VI al referir el apresamiento de “Veloz”.

Otro elemento presente en la obra es un prejuicio racial no superado (estimulado por las doctrinas positivistas, supuestamente científicas, que triunfaron a partir de los años 60), que muestran comentarios como el que apostilla una de las descripciones de Cecilia: “No dejando el ánimo vagar sino para admirarla, y pasar de largo por las sobras o faltas de su progenie” (1ª parte Cap. II), o este otro referido a Pimienta: “Era de la raza híbrida o inferior” (1ª parte Cap. VI), o el que sigue, alusivo a los esclavos de Isabel: “Los recibió con los escorrozos tan propios de las gentes de su raza y condición” (3ª parte Cap. I)

Junto al componente anterior, a veces asoma una tímida crítica, no exenta de ironía, como en el episodio de la blanca condenada a muerte: “Sólo a la blanca se le hace morir en garrote noble” (1ª parte Cap. IX)

La idea de la degradación moral del blanco en contacto con la esclavitud, que embrutece a quien la ejerce, y, paralelamente, la degradación de una sociedad esclavizada (cruce de planos y dobles sentidos con que el autor juega intencionadamente), es recurrente: esclavitud “Que debilita el sentimiento de la propia dignidad (...) en el código no escrito de los amos de esclavos no se conoce proporción ni medida entre los delitos y las penas”^(2ª parte Cap. IX), “Veneno en el alma de los amos (...) como si tratado como bestia se extrañara que se portara a veces como fiera”^(3ª parte Cap. VI), “Música tan plañidera como voluptuosa, pues que procede del corazón de un pueblo esclavizado”^(2ª parte Cap. III), “Imposible que lo entiendan en toda su fuerza aquellos que no han vivido jamás en un país de esclavos”^(2ª parte Cap. V), “Porque es condición de esclavo no acertar nunca a complacer a sus amos”^(2ª parte Cap. VI)

Y junto a estos comentarios, son varios los episodios que muestran una realidad brutal, como el del penoso viaje del barco negrero desde África.

Cúmulo de ideas ambivalentes y contradictorias, donde el límite racismo-crítica de la esclavitud es, a veces, confuso, que culmina en la sorprendente imagen: “Somos un alma negra”^(3ª parte Cap. VI)

Sin embargo, aunque confuso y contradictorio, Villaverde no niega al esclavo que tiene alma y piensa: “Pero si aquella era su suerte y no había remedio ¿a qué apurarse ni afligirse anticipadamente? Así reflexionaba él, y así poco más o menos, todos sus compañeros, a quienes Dios, en su santa merced, no había negado un alma pensante”^(2ª parte Cap. V). Igualmente, tras el desprecio e indiferencia que muestra D. Cándido ante la brutalidad con que es tratada la “Mercancía procedente de África” —“Fueron al mar los fardos que había sobre cubierta...”^(2ª parte Cap. VI)—: “Tú te has figurado que los sacos de carbón sienten y padecen como nosotros (...) Y dale con creer que los fardos de África tienen alma (...) cuando el mundo se persuade que los negros son animales y no hombres...”^(2ª parte Cap. VI), el autor interviene para añadir: “Carga compuesta de seres humanos, diga él lo que quiera”^(2ª parte Cap. VI)

Su preocupación por la situación del pueblo no va más allá de algún “desliz”, como aquel en que la “Señá Chepa” señala su alienación, su no existencia a D. Cándido: “Acuérdese lo que semos: nada”^(1ª parte Cap. I). Por el contrario, frente al pueblo fuerte y auténtico de Galdós que “Conserva las ideas y los sentimientos elementales en su tosca plenitud (...) El pueblo que posee las verdades grandes y en bloque, donde acude la civilización conforme se le van agotando las menudas de que vive”^(Fortunata y Jacinta 3ª parte Cap. VII.3), el pueblo degradado y soez de Villaverde que “Se nutrió desde temprano con escenas de impudicia”^(Cecilia Valdés 1ª parte Cap. II), un pueblo rudo, sensual y desmoralizado cuyos “Rasgos de galantería o de cariño en ninguna circunstancia tenían nada de delicados ni de finos”^(Cecilia Valdés 1ª parte Cap. VI) —conflicto civilización/barbarie interpretado en términos antitéticos—, un pueblo que tiene asumida su inferioridad: “Era natural que creyera de bajos sentimientos a quien consentía en rozarse tan de cerca con la gente de color”^(Cecilia Valdés 2ª parte Cap. XVII). Planteamiento que confunde naturaleza y sociedad, confusión que los personajes de la obra galdosiana no comparten: “La que no pueda o no sepa dar a la Naturaleza lo que es de la Naturaleza y a la Historia lo que es de la Historia que se calle”^(Fortunata y Jacinta 3ª parte Cap. I.6). Un pueblo inferior, que olvida su origen al ascender en la escala social: “Esperaba Cecilia ascender siempre, salir de la humilde esfera en que había nacido, si no ella sus hijos. Casada con un mulato, descendería en su propia

estimación y en la de sus iguales: porque tales son las aberraciones de toda sociedad constituida como la cubana”. (1ª parte Cap. X)

Otro ejemplo encontramos en el “blanqueado” Sr. Uribe, que se jacta de su linaje racial, así como en Tirso, mulato que reniega de su raza.

Por otra parte, Cecilia quiere medrar, no Fortunata: “¡Si es lo que a mí me gusta, ser obrera, mujer de un trabajador honradote que me quiera!” (3ª parte Cap. VI.5); y aunque ninguna de ellas tiene conciencia de clase, ni se hace reflexiones como ésta, de autor: “El oro purifica la sangre más turbia y cubre los mayores defectos, así físicos como morales” (Cecilia Valdés 3ª parte Cap. X), Fortunata alcanza a sentir cierta rebeldía social: “Porque ella sería yo si estuviera en mi lugar (...) Porque si yo estuviera donde tú estás, sería... (Mejor que tú, mejor que tú!” (3ª parte Cap. VI.5), incluso “Llegó a creer que encenagándose mucho se vengaba de los que la habían perdido” (2ª parte Cap. II.2). Rebeldía que es sustituida por afán de medro en Cecilia, y por resignación y paciencia en otros que, como el Sr. Uribe, confían en un proceso inevitable de transformación social y política —que en cierto modo, nos recuerda planteamientos krausistas—: “Los blancos vinieron primero y se comen las mejores tajadas; nosotros, los de color, venimos después y gracias que roemos los huesos. Deja correr, chinito, que alguna vez nos ha de tocar a nosotros. Esto no puede durar siempre así” (2ª parte Cap. I), Uribe a Pimienta le da un “curso de filosofía práctica” semejante al que Feijoo da a Fortunata, si éste se propone enseñarla a vivir: “Es nuestra obligación en este valle de lágrimas” (3ª parte Cap. IV.1), aquel le aconseja: “Dejar correr y aprenderás a vivir”. (2ª parte Cap. I)

Uribe y Pimienta representan una cierta rebeldía y esperanza en el futuro. Pero hay que aguardar ocasión: “Cuando son muchos contra uno, no hay remedio sino hacer que no se ve, ni se oye, ni se entiende, y aguantar hasta que le llegue a uno su turno. Que ya llegará, yo te lo aseguro”. (2ª parte Cap. I) Parece haber una esperanza para el pueblo, pero a largo plazo: lo mestizo, la síntesis.

El capítulo que describe el ambiente en el Paseo del Prado, se abre con unos versos aclaratorios:

No es caballero el que nace,
sino el que lo sabe ser.

Está claro que la burguesía incipiente sí distinguía lo natural de lo social, sus intereses reclamaban mantener al pueblo en la ignorancia, pueblo del que también formaban parte los esclavos; sin duda, los pequeños cambios sociales que propone la novela evitarían el verdadero cambio, la verdadera revolución, que representa el negro Dionisio, o el negro Pedro cuando “Cansao de trabajar pa su amo”, se rebela y declara que “El hombre no muere más que una vez”. (3ª parte Cap. V)

Y, al tiempo que Villaverde elabora su particular ensalada social, llevándose, políticamente, “el ascua a su sardina” (compromiso político que para muchos críticos es una tendencia de la literatura cubana), la sazón con singular preocupación por la forma y el estilo, así como con profusión de minuciosas descripciones: contradanzas y minués de corte, casa habanera, Colegio de San Marcos, Iglesia de Santo Ángel Custodio, modas, vestidos y peinados en el baile de la Sociedad Filarmónica, uniformes militares, casa del cafetal, paisajes con su amplia va-

riedad de árboles...Aderezo costumbrista-esteticista que, en muchos casos, muestra el mestizaje cultural y la simbiosis social cubana.

6. Una interpretación de la novela

La trama folletinesca sobre la que se desarrolla la línea argumental —esfuerzo permanente de D. Cándido para distanciar a Leonardo de Cecilia— tiene una lectura alegórica: la unión de lo criollo (Leonardo) y lo mestizo (Cecilia) representa la hecatombe —incesto—, el fin del poder español en Cuba. El incesto se consuma, el fin del imperio español está próximo. El fruto de esa unión espera..., el futuro aguarda.

El tema esclavista, en este contexto ideológico, no es más que instrumento de refuerzo de su tesis, jugando continuamente con el doble sentido de la expresión “Cuba, país de esclavos”. La actitud española: “Tú te has figurado que los sacos de carbón sienten y padecen como nosotros (...) Y dale con creer que los fardos de África tienen alma (...) cuando el mundo se persuade de que los negros son animales y no hombres...” (ya citada), y criolla, difieren: D^a Rosa justifica la esclavitud con un planteamiento humanitario, ya que de este modo, se convierten en cristianos y en hombres, y ello en un escenario donde las bellezas del mundo físico contrastan con los horrores del mundo moral.

Y mientras ese hijo aguarda... Isabel representa la virtud y caridad cristianas (educada en las Ursulinas de La Habana), frente al norte triste y degradado de los ingenios de azúcar, donde “Cristalizan el jugo de la caña-miel con la sangre de millares de esclavos”^(3ª parte Cap. I), dominado por Leonardo —hijo, al fin y al cabo, de D. Cándido—, el autor opta por el alegre sur de los cafetales, donde amos y esclavos conviven felices, a pesar de ser víctimas “De la tiranía civil en su desventurada patria”^(3ª parte Cap. V). Más allá de esa hija del incesto, algo más inquietante: la rebeldía del negro Dionisio y del negro Pedro, y la fuga de los negros “amarrones”, cuya represión atroz e injusta, no hace más que aumentar su rebeldía.

Y cuando la brutalidad del amo llega a la cúspide: “Para ellos, que entendían por derecho únicamente aquello que no torcía el cumplimiento de sus pasiones y caprichos (...) Para el amo en general, el negro es un compuesto monstruoso de cinismo, de hipocresía, de bajeza y de maldad”^(3ª parte Cap. V), el elemento español se hace presente, en ese juego ideológico de ambivalencias que se suceden a lo largo de la obra: “Siempre se ha admirado más al inquisidor que más herejes mandaba al quemadero”^(3ª parte Cap. V), identificando al amo brutal con el inquisidor brutal, esto es, con el elemento español que la obra combate.

DVA BREGOVA: CECILIA IN FORTUNATA

V članku nam avtorica predstavi roman kubanskega pisatelja Cirilia Villaverde z naslovom *Cecilia Valdés*. Roman, ki je izšel leta 1882 v New Yorku, ima po besedah avtorice mnogo vsebinskih in formalnih podobnosti z romanom *Fortunata y Jacinta* španskega pisatelja Galdósa. Ko analizira stične točke in razlike med obema deloma, avtorica ugotavlja, da je najmočnejši element, ki ju družijo, njuna vpetost v družbeno-politična dogajanja sedanjega časa, s čimer ta dogajanja postanejo glavni protagonist obeh romanov.

POESÍA ESPAÑOLA POSTMODERNA: LA TRADICIÓN TRAICIONADA

Cómo afrontar en la actualidad el descrédito de las ideologías y de los grandes discursos de emancipación fundados en esas mismas ideologías, cómo enfrentarse al desprestigio de ciertos valores (solidaridad, generosidad, altruismo, justicia, autenticidad) y, por el contrario, al alza de otros (competitividad, egoísmo, individualismo exacerbado, fomento de las desigualdades, apariencia), cómo, en fin, transformar en presencia la ausencia de criterios que valoren y enjuicien con garantías las diferentes conductas éticas y estéticas. Esta situación ha provocado la aparición de un panorama extraordinariamente complejo en el que resulta muy difícil orientarse. Ahora bien, cabe suponer que la carencia de guías de comportamiento, la inconsistencia de algunos de los relatos surgidos en estas últimas décadas, la desconfianza frente a todos los discursos sistemáticos y la defensa decidida de la libertad e independencia del artista pueden y deben actuar como detonantes de una nueva y necesaria *sensibilidad crítica postmoderna*. A mi juicio, ese descrédito de las ideologías y ese eclecticismo artístico que —heredados de la modernidad— la postmodernidad ha hecho suyos han propiciado el surgimiento de dos modos de conocimiento, explicación y valoración de la realidad actual perfectamente diferenciados entre sí. Aunque los dos modelos responden a actitudes postmodernas igualmente lícitas y extendidas, se distinguen por presentar distintas ideas del mundo, diferentes y, en ocasiones, contrapuestos análisis. Mientras que uno de ellos, reflejo de una postmodernidad acomodaticia, dócil, sumisa y acrítica, se limita a dar cuenta del caos teórico y artístico en el que estamos sumidos, donde se desenvuelve con una gran versatilidad, el otro, resultado de una postmodernidad crítica, inconformista y deseosa de cambios, no sólo se dedica a describir ese mismo caos teórico y artístico, sino que también lo denuncia y trata de promover alternativas. Mientras que el primero, profundamente inmovilista, se limita a conservar un presente que ni tan siquiera trata de comprender pero en el que se encuentra muy a gusto, el segundo, mucho más dinámico y progresista, se orienta hacia la superación de ese presente y la consecución del futuro.

Ambos modelos de pensamiento surgen de una misma desconfianza generalizada en la postmodernidad frente a todos los discursos sistemáticos heredados de la modernidad y de la necesidad de recuperar unas pautas de investigación adecuadas a nuestro presente histórico (Saldaña, 1997). La desconfianza frente a todos los discursos sistemáticos ha fomentado en muchos casos actitudes pasivas y acríicas de conocimiento fundadas en la ausencia de reflexión, contrarias a plantearse interrogantes y a proponer explicaciones que traten de iluminar las auténticas condiciones que rigen nuestra presencia en el mundo. Se trata, en todo caso, de actitudes perniciosas, desprovistas de la más mínima capacidad de enjuiciamiento crítico, reacias a mantener cualquier tipo de relación conflictiva con el presente, de actitudes que han olvidado que el progreso es, en gran medida, resultado de la duda, la reflexión, la crítica y el debate. Ahora bien, si, por una parte, la desconfianza frente a todos los discursos

sistemáticos ha propiciado este tipo de actitudes pasivas y acriticas, por otra ha provocado el desarrollo de modelos que muestran abiertamente su disconformidad y su enfrentamiento con respecto a la realidad postmoderna de la que surgen, y tanto unas como otros encuentran sus respectivos ecos y desarrollos en diferentes tipos de poesía española postmoderna.

Así, frente a una poesía anclada en la tradición, extraordinariamente hábil en el manejo de unos cuantos recursos artísticos y culturales más o menos brillantes, ideológicamente conservadora, mitómana, culturalista y evasiva, se encuentra otra poesía que apuesta por el riesgo, la aventura, la innovación y la crítica. Dada esta situación, es preciso realizar unos enormes esfuerzos para investigar y valorar en su justa medida el alcance de las tendencias poéticas más desatendidas por la crítica oficial y académica, si queremos acceder a una visión clara y lo más completa posible de un determinado panorama poético (las editoriales, los suplementos culturales de los diarios, las antologías de poesía, los programas académicos de literatura y los premios literarios responden con excesiva frecuencia a muy concretos intereses que nada o muy poco tienen que ver con la propia literatura¹). En este sentido se encuentra la lectura que aquí propongo de la poesía española postmoderna, una lectura en lo posible no contaminada por ningún tipo de agente extraliterario y que nos permita contemplar cómo se presenta y qué valores adquiere en dicha poesía eso que aquí denomino *sensibilidad crítica postmoderna*.²

Hubo que esperar hasta los últimos años del franquismo (a partir de mediados de la década de los sesenta) para encontrar en el panorama literario español características, formas y modalidades de discurso poético específicamente postmodernas. Surgen entonces algunos poetas que J. M. Castellet, primero, y el tiempo, después, acabarán denominando y canonizando como los *novísimos*, unos poetas que —afortunadamente o a su pesar— han estado en el ojo del huracán poético español de estos últimos treinta años, recibiendo desde los más encendidos elogios hasta las condenas más virulentas y, en ocasiones, injustificadas.³

¹ Refiriéndose al panorama poético británico de estas últimas décadas, Bernd Dietz (1984) denuncia la lamentable situación en que se encuentra, controlada desde unos escasos puntos estratégicos que detentan el poder y la información: las antologías de Penguin, editoriales como Faber y Chatto & Windus, críticos —poetas a su vez— que ejercen de editores y antólogos de poesía (Craig Raine, Andrew Motion, Blake Morrison). Los paralelismos con la situación poética española son más que evidentes, como lo demuestra la siguiente afirmación de Dietz: «sociológicamente, en términos de incidencia social y editorial, la poesía británica actual depende de unos pocos resortes en manos de un grupo minoritario de personas» (1984: 7).

² Con anterioridad, he desarrollado estos mismos planteamientos con argumentos muy parecidos a los que aquí expongo en otros trabajos (Saldaña, 1997a; 1999). Jenaro Talens (1989) encuentra en la frecuente renuncia de la crítica a abordar un determinado patrimonio artístico y cultural y en los esfuerzos por constituir y justificar el presente algunos de los más graves problemas que aquejan a la historiografía literaria española de estos últimos años. Sobre ella afirma que se ha construido «el relato de los hechos no a partir del conocimiento de los textos —unos textos cuyo volumen hace prácticamente imposible controlar de modo directo la información—, sino a través de la selección realizada mediante un discurso abiertamente publicitario convencional» (Talens, 1989: 15). No son, pues, los textos artísticos los que desencadenan los textos críticos sino éstos los que —actuando como altavoces al servicio de un determinado aparato publicitario y de propaganda— llaman la atención sobre la importancia o el desinterés de las diferentes prácticas artísticas.

³ Jenaro Talens (1989) ha señalado cómo la publicidad (un discurso extraliterario) concede en ocasiones carta de naturaleza y proporciona estatuto de existencia real a los fenómenos literarios. Por lo que respecta a los poe-

Sin embargo, estos poetas, a pesar de la necesaria función de oxigenación que desempeñaron en la poesía española de los años sesenta y setenta, no supusieron ningún corte radical con la tradición literaria y su progresiva incorporación al panorama poético español no puede verse, en general, como una ruptura con esa tradición, tal como pretendió mostrar José María Castellet en el prólogo a *Nueve novísimos poetas españoles* (1970: 17 y ss.), o como posteriormente ha tratado de defender Luis Antonio de Villena (1981: 14), al calificar el libro de Castellet como «una *antología de ruptura*». Si apreciaciones o apologías de este tipo parecen, cuando menos, exageradas, todavía más inaceptable resulta, como pretende el propio Villena (1981: 14), valorar y entronizar el culturalismo «como arma de combate, como sello y timbre de la *ruptura*». En cualquier caso, habrá que concluir que la ruptura, si se dio, no fue entendida por todos los poetas de la misma manera y que ese «afán de ruptura con lo anterior» (Villena, 1981: 14) se ejerció desde muy diversos frentes, contra distintos objetivos, en función de diferentes intereses y de muy distintas maneras. Más aún, los novísimos (sinécdoque de un fenómeno artístico más amplio que aquí denominaré *poéticas de los setenta*⁴) forman parte de un proceso internacional de renovación del lenguaje poético que se desarrolla a partir de la Segunda Guerra Mundial. Poetas griegos como Odiseas Elitis o Yorgos Seferis; norteamericanos como Charles Olson, Robert Creeley, John Ashbery o los beats Allen Ginsberg, Gary Snyder o Amiri Baraka (antes Leroy Jones); checos como Vítězslav Nezval, Vladimír Holan o Jaroslav Seifert; británicos como el galés David Jones, el escocés Kenneth White o los ingleses Ian Hamilton Finlay, John Riley o Andrew Crozier; italianos como Alfredo Giuliani, Edoardo Sanguineti, Elio Pagliarani, Antonio Porta o Nanni Balestrini (antologados —por cierto— en 1961 en *I Novissimi. Poesie per gli anni '60*, de donde tomó el título Castellet para su antología de 1970); españoles como Eduardo Chicharro, Carlos Edmundo de Ory, Pablo García Baena⁵, Juan Eduardo Cirlot, Gabino-Alejandro Carriedo, Miguel Labordeta o Antonio Gamoneda, entre otros poetas extranjeros y españoles, representan algunos de los antecedentes supranacionales inmediatos de parte de la poesía —a mi juicio— más interesante que comienza a escribirse a mediados de los años sesenta, aquella parte que hizo del riesgo y la aventura, la experimentación y la osadía, la tensión y la crítica unas maneras de entender y practicar el lenguaje poético. Así, no resulta nada raro encon-

tas de los setenta, su entrada en la historia literaria coincide con la «eclosión publicitaria generacional» (Talens, 1989: 16) que supone la aparición de la antología de Castellet. Con el paso del tiempo, después de algunos años de tanteos iniciales protagonizados por declaraciones de los propios poetas sobre la idoneidad o el despropósito de determinadas inclusiones en la nómina generacional, vueltas las aguas a su cauce y desterrado el nerviosismo inaugural de algunos al verse *ab ovo* desplazados, la crítica más interesante ha superado el anecdotismo anterior y se ha centrado en los análisis de los textos.

⁴ J. O. Jiménez (1985) habla de *generación del 70*, dentro de la cual lo novísimo «marcó más bien a una no muy duradera estética» (Jiménez, 1985: 45). Un protagonista de esa misma generación, L. A. de Villena (1986), propone, frente a *novísimos*, la denominación *Generación de 1970*. A. Martínez Sarrión (1990a) se refiere a la *generación del 70*, dentro de la cual los *novísimos* representan sólo una parte. Jenaro Talens (1989a: 55) va más lejos y denuncia que «definir la poesía de los años 70 como *novísima* supone la elección de unas obras y unos nombres como referente enmarcador [...], esto es, como marbete explicador de un fenómeno mucho más amplio y complejo».

⁵ E. Chicharro y C. E. de Ory, por una parte, y P. García Baena, por otra, son poetas representativos de dos grupos (*postismo* y *Cántico*, respectivamente) que, según A. Martínez Sarrión (1990a: 123), «fueron entre otros (27, poesía extranjera y formas culturales no literarias) quienes más llamaron la atención en la poesía joven de los sesenta-setenta».

trar en muchos de los poetas mencionados fenómenos, técnicas y recursos poéticos como el *collage*, la fragmentación, el experimentalismo, la disolución del yo, la combinación de diferentes lenguas, el fin de la primacía del significado único en favor de la simultaneidad de distintos significados o la búsqueda de nuevos procedimientos expresivos, elementos todos ellos que ya habíamos encontrado en las vanguardias históricas y que, con posterioridad, muchos de los novísimos harán suyos.⁶

A pesar de que muchos de estos poetas se encuentran todavía hoy en pleno ejercicio de sus actividades literarias, contamos ya con una amplia bibliografía a nuestro alcance (numerosos libros de poesía, «obras completas», antologías individuales y colectivas, estudios de conjunto o de determinados poetas, ensayos y artículos aparecidos en diferentes publicaciones, actas de congresos, encuentros y cursos de verano dedicados al fenómeno poético en cuestión), una amplia bibliografía que debemos manejar críticamente si queremos dilucidar un panorama poético que resulta mucho más complejo que el que algunos críticos, acostumbrados a ejercer de sacerdotes de la *religio poesis*, se han empeñado en mostrar. Así pues, es necesario realizar un esfuerzo de reconstrucción teórica de ese panorama, un esfuerzo no viciado por un exceso de bibliografía que ha anulado tantos intentos de análisis y ha convertido en costumbre y en canon unos cuantos tópicos y lugares comunes. Jenaro Talens (1989) ha denunciado la inercia y la escasa capacidad de análisis de una crítica que ha prescindido de los textos artísticos y se ha dedicado a legitimar determinadas estructuras políticas y sociales. Sobre la crítica referida a la generación del setenta señala que «el canon en vías de constitución funda sus raíces en un corpus ya expurgado, clasificado y casi definido a partir de criterios que poco o nada tienen que ver con la literatura, aunque sí, y bastante, con el discurso publicitario» (Talens, 1989: 6).⁷

Más arriba he señalado cómo determinadas actitudes estéticas defendidas por los poetas de los setenta —y que con excesiva frecuencia pasan por aportaciones específicas suyas— forman parte de un movimiento internacional de renovación del lenguaje poético que se desarrolla a partir de la Segunda Guerra Mundial. De esta manera, son cada día más numerosas las voces que reducen el contenido rupturista, innovador e, incluso, original de una poesía que se presenta *sólo* como un eslabón más de la cadena que constituye la tradición literaria, de la que ya, inevitablemente, forma parte. Así, por ejemplo, lo reconoce Santiago Martínez (1990), quien se expresa, en un primer momento, en términos de «pretendida ruptura novísima» (Martínez, 1990: X) para, posteriormente, afirmar que «en la necesaria perspectiva temporal la estética de los novísimos pierde ese aire de ruptura que con tanto predicamento le diera Castellet» (Martínez, 1990: XII). También más a las intenciones que a los objetivos alcanzados parece referirse J. O. Jiménez (1985: 45) cuando habla de «afán ardoroso de ruptura». Por su parte, un protagonista destacado del período, Antonio Martínez Sarrión

⁶ En la «Poética» que incluye en *Nueve novísimos poetas españoles*, Antonio Martínez Sarrión afirma: «Este dato de avidez y curiosidad apasionada por las vanguardias mundiales me parece decisivo en la formación de los poetas de mi generación» (Castellet, 1970: 91).

⁷ Sobre los novísimos en particular, en otro lugar señala J. Talens la labor publicitaria de una crítica que dota de existencia e identidad a los fenómenos literarios: «no hay crítica sobre los “novísimos” porque existan previamente los “novísimos” sino que hay “novísimos” como objeto de estudio porque existe una crítica que habla de ellos» (Talens, 1989a: 55).

(1990a: 141), utiliza la expresión «voluntad de ruptura», y otro integrante de la antología de Castellet (1970), Guillermo Carnero (1978: 89), desarrolla esta misma idea y afirma que

Castellet exageró la voluntad de ruptura que atribuyó a sus elegidos. Es evidente que la ruptura la habían preparado los poetas que nosotros hemos llamado independientes en el periodo 1950-65 [se refiere a poetas como C. Bousoño, J. Hierro, C. Rodríguez, J. Á. Valente, C. Barral, J. Gil de Biedma o, entre otros, F. Brines].

En términos parecidos se expresa Jaime Siles (1989) cuando matiza la reacción de la *generación del lenguaje* —es la denominación que propone L. A. de Cuenca (1979-1980) para la *generación del setenta*— contra la poesía social: «los novísimos no reaccionaron contra una poesía que, histórica y lingüísticamente, estaba ya muerta, sino contra la *noción dominante* de un discurso que, desde 1939 y salvo muy pocas excepciones, apenas —pensaban— había experimentado variación» (Siles, 1989: 9). Más adelante, en ese mismo trabajo cuyo espíritu tanto debe a Octavio Paz, Siles se refiere a «*la radicalidad de las posturas*, expresa no tanto en los poemas como en las poéticas» y a «*la asunción de tradiciones varias*, reunidas en una sola, que acaso era la misma: la de la tradición como ruptura, la de la ruptura como tradición» (Siles, 1989: 9), y señala estas características como notas que parte de la poética novísima heredó de determinadas vanguardias históricas, olvidando, sin embargo, que las vanguardias más genuinas buscaron siempre una corresponsabilidad solidaria entre el arte y la vida, algo que ni tan siquiera intentó en ningún momento el sector más culturalista y conservador de los novísimos.

A pesar, pues, de la supuesta ruptura reivindicada durante mucho tiempo por demasiados poetas —y críticos— del período que nos ocupa, los contactos con la tradición —incluso con la más inmediata— no dejaron en ningún momento de producirse. En este sentido, José Luis Giménez Frontín (1983) reivindica algo que está todavía por estudiar, la influencia de Jaime Gil de Biedma en los años de formación de los poetas del setenta. Sin embargo, creo que aunque Gil de Biedma fuese admirado por estos poetas, su obra es asimilada adecuadamente con posterioridad a 1970. De esta manera, ese trabajo tantas veces citado de Jaime Gil que es «*Función de la poesía y función de la crítica*, por T. S. Eliot» (Gil de Biedma, 1980: 17-31), donde, entre otras cosas, se lee: «Pero lo que un poema transmite —suponiendo que, en efecto, algo transmita— no es una compleja realidad anímica, sino la representación de una compleja realidad anímica» (Gil de Biedma, 1980: 27), encuentra, a mi parecer, ecos en «*Ostende*», un poema de Guillermo Carnero escrito —según él mismo declara— entre noviembre de 1975 y enero de 1977, y donde leemos: «Producir un discurso / ya no es signo de vida, es la prueba mejor / de su terminación. / En el vacío / no se engendra discurso, / pero si en la conciencia del vacío» (Carnero, 1979: 208). De un modo similar, Ángel González (1980) también señala la pobreza de ese contenido rupturista, original e innovador que en tantas ocasiones se ha acuñado como marca de identidad generacional de los novísimos. Después de apuntar que, si hay algo que diferencia a este grupo de los poetas precedentes (Juan Ramón Jiménez, los Machado, grupos poéticos del 27 y del 36, poetas sociales y del medio siglo), es el abandono de la Guerra Civil y de la dictadura franquista como referentes poéticos, Á. González (1980: 6) afirma de manera un tanto airada que

los poetas *novísimos* se distinguen especialmente, no por aportar nuevas fórmulas de expresión a la poesía española (sus supuestas aportaciones no pueden ser calificadas con rigor de novedades; se trata más bien de dudosas recuperaciones). [...] La única realidad que parece interesar a los poetas *novísimos* es la puramente literaria. Esto, en sí, tampoco era nuevo, y ejemplos de esa poesía abundaron durante el primer tercio del siglo, y ni siquiera faltaron en los años más severos del franquismo.

En este sentido, muchos de los protagonistas del fenómeno poético que ahora estoy tratando —que marcaron en sus posiciones iniciales grandes distancias y exageraron las diferencias con respecto a gran parte de la tradición literaria española— han modificado sus planteamientos inaugurales y han reivindicado a algunos ilustres y significativos precedentes de esa tradición en lo que pudiera parecer —en ocasiones— sólo un interesado deseo de integrarse en ella.

Siempre ha habido diálogo con la tradición. Todas las épocas, todas las generaciones y todos los escritores han mantenido, en mayor o menor medida, unos contactos con el pasado, al que han acudido de diferentes maneras: desde la mera imitación (el modelo imitado adquiere en ocasiones tal relieve que proporciona nombres a los imitadores, que son condenados, en el mejor de los casos, a pasar a la historia literaria con la marca de un triste prefijo: neogongoristas, neobarrocos, neoclásicos, garcilasistas, neovanguardistas, neorrealistas, etc.)⁸, pasando por la ignorancia o el desprecio, hasta la manera —a mi juicio— más interesante y sugestiva: el tratamiento crítico de la tradición, en el que se produce un auténtico diálogo de ida y vuelta entre el escritor y la cultura artística que constituye esa tradición, lo que nos lleva a concluir que una mirada a la tradición por parte de un poeta no implica la adopción de una actitud conservadora y que también en la tradición puede hallarse el germen de la innovación y la vanguardia. En este último caso el escritor contempla la tradición, adquiere deudas con ella y, con sus aportaciones, contribuye a modificarla. La tradición deja de ser así un fósil y se convierte en algo vivo y dinámico, en algo susceptible de ser vulnerado mediante la intervención activa del escritor, cuyo texto —elaborado de manera crítica— pasa a convertirse en un eslabón más de esa cadena que es la tradición literaria, palimpsesto ya, libro de libros,

⁸ Así, por ejemplo, B. Vignola (1981) se sirve de dos etiquetas ya acuñadas por la tradición para distinguir las dos poéticas, «neo-realismo lingüístico» y «neo-barroco», que, a su juicio, aparecen en *Nueve novísimos poetas españoles*. Por otra parte, en un acto de sinceridad que le honra, aunque no sin cierto cinismo, Luis Alberto de Cuenca (1979-1980: 246) valora algunos logros alcanzados y apunta ciertas técnicas de escritura, unos y otras propios de esa tendencia culturalista que caracterizó a algunos miembros de su generación: «De nuestro *lenguaje*, el que dio nombre a nuestra generación, quedan menos de diez palabras calcinadas. En pocos años hemos acuñado pocas palabras —menos de diez— nuestras. Pero hemos repetido muchas, muchísimas palabras bellas de los demás, de los demás nombres propios. [...] Nos divertíamos, por ejemplo, con las frases famosas, los *loci memoriales* de la filología. [...] Nos divertía también jugar a escribir poemas con muchos nombres propios», unas declaraciones que han encontrado su correlato en la práctica recientemente, hace unos pocos meses, cuando se ha pillado al flamante Secretario de Estado de Cultura como protagonista de un caso de plagio.

⁹ Juan Carlos Suñén (1989) ve ejemplificada esta situación en las propuestas discursivas de algunos poetas de estos últimos años (Blanca Andreu, Pedro Casariego Córdoba, Miguel Suárez, Concha García, Miguel Casado, Jorge Riechmann, etc.), quienes, a su juicio, han asimilado de forma original la herencia del surrealismo histórico sin dejarse contaminar por ella.

encuentro de culturas, en el que cada texto se reconoce en las diferencias y semejanzas que mantiene con respecto a otros textos precedentes.⁹

De esta forma, las propuestas poéticas de aquellos escritores que comenzaron a publicar sus primeros libros a mediados de los sesenta no surgen en el vacío, sino que forman parte de unos determinados desarrollos de la tradición literaria, con la que mantienen —en ocasiones, incluso, a través de los eslabones más próximos de esa tradición— unos estrechos contactos. No de otra manera deben leerse libros como *De las condiciones humanas* (1964), de Francisco Ferrer Lerín, *Amor peninsular* (1965), de José-Miguel Ullán, *Una educación sentimental* (1967), de Manuel Vázquez Montalbán, o, entre otros, *Fábulas domésticas* (1972), de Aníbal Núñez, escritos desde unos presupuestos estéticos muy próximos a los de algunos poetas del medio siglo. ¿Cómo explicar, si no, la extraordinaria síntesis intelectual y conceptual de Antonio Martínez Sarrión, Guillermo Carnero, Jenaro Talens o Jaime Siles sin la labor anterior de José Ángel Valente?, ¿cómo interpretar el elaborado universo plástico y sensorial de Antonio Colinas o Luis Antonio de Villena sin las referencias expresas a escrituras inmediatas como las de Juan Gil-Albert o Francisco Brines?, ¿cómo, en fin, valorar determinadas técnicas expresivas de Pedro Gimferrer o Leopoldo María Panero sin tener en cuenta algunos textos previos de Antonio Gamoneda o Claudio Rodríguez?¹⁰ Creo que, por ejemplo, el culturalismo poético propio de algunos poetas del setenta y su peculiar manera de entender el texto literario (traducción de experiencias estéticas en actos poéticos) encuentran precedentes en la denominada *poesía de la experiencia*, que trata de asuntos no necesariamente *sucedidos*, sino *contemplados*, de hechos que de una forma obligada no son *reales*, sino *posibles*. Sin embargo, los contactos con la tradición no se establecen sólo en uno de los sentidos, sino que los intercambios y las influencias son de ida y vuelta. Jenaro Talens (1989) ha señalado cómo, hacia 1970, Vicente Aleixandre y José Ángel Valente —que ya entonces formaban parte de la historia literaria, es decir, eran ya elementos integrantes de la tradición— recorrieron unos determinados itinerarios y consiguieron adaptarse a la nueva sensibilidad, viajaron desde el pasado hacia el presente y trataron de hacer suyas algunas de las propuestas estéticas defendidas por los poetas entonces más jóvenes.

La tradición artística es una y diversa a la vez; suma indiscriminada de diferentes culturas, lenguas, voces, épocas, acontecimientos históricos o legendarios, personas y personajes, textos que narran sucesos reales y textos de ficción, estos poetas son conscientes del inmenso tesoro que encierra el pasado y al saqueo y disfrute de ese botín se entregan —hablo en términos generales— sin ningún tipo de prejuicio estético¹¹. La tradición grecolatina y el Barroco español son revitalizados junto al simbolismo, modernismo y surrealismo (Virgilio y Góngora comparten las preferencias estéticas de unos poetas que se entusiasman por igual

¹⁰ Ya Vicente Molina Foix reivindicó en *Nueve novísimos poetas españoles* el papel de transición desempeñado por poetas como Valente, Rodríguez, Gil de Biedma, González, Barral y, entre otros, Brines entre su generación y la del 27. Unos años más tarde, en 1978, otro novísimo, Antonio Martínez Sarrión, se manifestaba en la misma línea: «en el arco 27-novísimos hay un escalón que está formado por los mejores de los años 50. Realmente nos ayudaron y el conocimiento personal de cada uno de ellos fue muy estimulante» (1990b: 231).

¹¹ *El botín del mundo* (1994) es el título de uno de los últimos libros publicados por José María Álvarez, el novísimo que de forma más incontestable ha hecho de la tradición cultural referente y razón de su escritura poética.

tanto con ellos como con Hölderlin, Keats, Baudelaire, Mallarmé, Darío, Pound o Lezama Lima). Es, pues, ese diálogo con la tradición —que no es una, insisto, sino suma de tradiciones diversas— lo que caracteriza, en palabras de Luis Antonio de Villena (1986: 34),

el *primer movimiento* de la Generación Novísima: La mezcla de tradición y vanguardia (ruptura), la mezcla asimismo de nombres, patrias y tiempos en esa tradición, y el ansia de conocer, de saber, de llenar espacios y lagunas.

Son *poetas culturales*, sus voces son las voces de las culturas que incorporan a los textos, sus compromisos (hablo ahora de una tendencia de marcado signo culturalista) no son políticos ni sociales, sino lingüísticos, retóricos, culturales. Luis Alberto de Cuenca (1979-1980: 247) se refiere a unas constantes «visiones culturales» situadas en el inicio de la escritura de los textos (filología clásica, literatura de terror, Edad Media, cine norteamericano, Renacimiento italiano, etc.). Según P. J. de la Peña (1982: 137), con *Arde el mar* —de Pedro Gimferrer, libro publicado en 1966 y por el que recibe ese mismo año el Premio Nacional de Literatura— hemos recorrido un camino que va «de la dignidad de la palabra al preciosismo de la misma, del compromiso a la desideologización del texto», una opinión, a mi juicio, excesivamente sesgada puesto que, por una parte, la elaboración de un aparato culturalista no tiene por qué restar dignidad a la palabra y, por otra, el abandono de una determinada ideología social o política no implica ausencia de un específico compromiso en el texto. Son *poetas culturales*, decía, pero no en un sentido restrictivo pues en sus textos no hacen acopio sólo de la cultura sancionada por la *auctoritas* de la tradición, sino que incorporan cualquier tipo de dato o información cultural, desde un verso de Catulo hasta una escena de *Blancanieves y los siete enanitos*, sin preocuparles, al parecer, la calidad o la autoridad culturales del elemento apropiado. En fin, su *cultura* no es necesariamente *culta*. Guillermo Carnero (1983) menciona como característica generacional «el uso frecuente de referencias culturales de toda índole» (Carnero, 1983: 55). No hay, pues, unos criterios de selección definidos; todo cabe en el poema, que se presenta ya como un combinado en el que entran a formar parte los más variados ingredientes, desde la más alta cultura (un verso de la *Odisea*, por ejemplo, en el que se nos narra una hazaña de Ulises) hasta la cultura más popular (un pie de foto del *Hola*, es un decir, en el que se nos informa de cómo Carolina de Mónaco practica el esquí acuático en la Costa Azul).

Así, frente al término *culturalismo poético*, que ha cuajado en determinados e influyentes sectores de la crítica literaria sin apenas oposición y que, según creo, sólo explica parte de la poesía de unos cuantos poetas (aunque significativa en el conjunto que analizamos), prefiero hablar de *poesía cultural*, un sintagma mucho menos excluyente y restrictivo con el que podemos calificar las obras de casi todos estos poetas. Las diferencias, no obstante, no resultan siempre fáciles de establecer y, así, desde mi punto de vista, se equivoca Villena (1981) cuando sitúa en una misma comunidad estética de hondo calado culturalista libros de Gimferrer, Carnero, Barnatán, Colinas, Azúa, Álvarez, Leopoldo María Panero y de sí mismo, puesto que no distingue con la precisión necesaria entre culturalismo poético y poesía escrita con referencias culturales. Gimferrer, Carnero, Azúa, Álvarez y Panero son cinco de los nueve poetas antologados por Castellet en *Nueve novísimos poetas españoles* (1970), sobre quienes ya en

ese mismo año afirmó Félix Grande (1970: 100): «Los supuestos estéticos, sociológicos, mitológicos de cada uno de ellos son, reunidos, un muestrario abrumador de la diversidad más excelsa», lo que demuestra, en cualquier caso, que hasta en una antología que se pretende presentar como representativa de un cambio estético generacional domina la diversidad y la diferencia (recordemos que se trata de categorías estéticas negativas) sobre la unidad y la afinidad.

Leer críticamente la poesía española postmoderna implica, en este sentido, contemplar un mosaico de culturas y tradiciones artísticas diversas a las que esa poesía acude de diferentes maneras, con distintas intenciones y en función de diversos intereses. Un análisis de la poesía española postmoderna muestra que, frente a la quiebra y la transgresión permanentes de una modernidad que se presenta como la tradición de la ruptura (O. Paz *dixit*), cierta sensibilidad artística postmoderna —desprovista de la capacidad crítica que acompañó a un buen número de manifestaciones modernas y asolada por una profunda crisis que afecta a la configuración de su paradigma estético— ha propiciado los contactos con una tradición a la que se siente estrechamente vinculada. Así, desde algunos sectores artísticos de la postmodernidad se ha optado por reabrir los canales de comunicación con una tradición que ya no se contempla, en la mayor parte de las ocasiones, con mirada crítica, sino que es aceptada con frecuencia de manera indiscriminada. Es la *auctoritas* de una tradición traicionada por una concepción artística estrecha y autocomplaciente lo que parece imponerse en el panorama poético español de estas últimas décadas.

Referencias bibliográficas

- CARNERO, Guillermo (1978): «Poesía de posguerra en lengua castellana», *Poesía*, 2, 77-90.
- CARNERO, Guillermo (1979): *Ensayo de una teoría de la visión (Poesía 1966-1977)*, estudio preliminar de C. Bousoño, Madrid, Hiperión.
- CARNERO, Guillermo (1983): «La corte de los poetas. Los últimos veinte años de poesía española en castellano», *Revista de Occidente*, 23, 43-59.
- CASTELLET, José María (1970): *Nueve novísimos poetas españoles*, Barcelona, Barral Editores.
- CUENCA, Luis Alberto de (1979-1980): «La generación del lenguaje», *Poesía*, 5-6, invierno, 245-251.
- DIETZ, Bernd (1984): «La poesía inglesa de los últimos veinte años: una visión sesgada», *Cuadernos de Investigación Filológica*, X, 1 y 2, 3-16.
- GIL DE BIEDMA, Jaime (1980): *El pie de la letra. Ensayos 1955-1979*, Barcelona, Crítica.
- GIMÉNEZ FRONTÍN, José Luis (1983): «Entre “sociales” y “novísimos”: el legado poético de Jaime Gil de Biedma», *Quimera*, 32, 52-63.
- GONZÁLEZ, Ángel (1980): «Poesía española contemporánea», *Los Cuadernos del Norte*, 3, 4-7.
- GRANDE, Félix (1970): *Apuntes sobre poesía española de posguerra*, Madrid, Taurus.
- JIMÉNEZ, José Olivio (1985): «Reafirmación, proximidad, continuidad: notas hacia la poesía española última (1975-85)», *Las Nuevas Letras*, 3-4, 40-48.
- MARTÍNEZ, Santiago (1990): «Nueve novísimos: Una antología, un nombre», *Anthropos*, 110-111, VIII-XIV.

- MARTÍNEZ SARRIÓN, Antonio (1981): *El centro inaccesible (Poesía 1967-1980)*, pról. de J. Talens, Madrid, Hiperión.
- MARTÍNEZ SARRIÓN, Antonio (1990): *La cera que arde (Ensayos)*, Albacete, Diputación Provincial.
- MARTÍNEZ SARRIÓN, Antonio (1990a): «La poesía, un género fantasmal», en A. Martínez Sarrión (1990), 103-150.
- MARTÍNEZ SARRIÓN, Antonio (1990b): «Un novísimo al pie de la letra» (entrevista con Jorge A. Marfil), en A. Martínez Sarrión (1990), 226-236.
- PEÑA, Pedro J. de la (1982): «Hacia la poesía española trascontemporánea», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 382, 129-144.
- SALDAÑA, Alfredo (1997): *Modernidad y postmodernidad: filosofía de la cultura y teoría estética*, Valencia, Episteme, col. Eutopías.
- SALDAÑA, Alfredo (1997a): *El poder de la mirada. Acerca de la poesía española postmoderna*, Valencia, Episteme, col. Eutopías.
- SALDAÑA, Alfredo (1999): «Poesía española y postmodernidad: ideología y estética», *Interlitteraria*, 4, 132-149.
- SILES, Jaime (1989): «Los novísimos: la tradición como ruptura, la ruptura como tradición», *Ínsula*, 505, 9-11.
- SUÑÉN, Juan Carlos (1989): «Vanguardia y surrealismo en la poesía española actual. La otra vía», *Ínsula*, 512-513, 57-59.
- TALENS, Jenaro (1989): *De la publicidad como fuente historiográfica. La generación poética española de 1970*, Valencia, Eutopías / Documentos de trabajo.
- TALENS, Jenaro (1989a): «La coartada metapoética», *Ínsula*, 512-513, 55-57.
- VIGNOLA, Beniamino (1981): «La manía de Venecia y las letras españolas (diez años de novísimos)», *Camp de l'arpa*, 86, 38-41.
- VILLENA, Luis Antonio de (1981): «Lapitas y centauros (algunas consideraciones sobre la nueva poesía española en la última década)», *Químera*, 12, 13-16.
- VILLENA, Luis Antonio de (1986): «Enlaces entre vanguardia y tradición (una aproximación a la estética "novísima")», Monografías de *Los Cuadernos del Norte*, 3, 32-36.

ŠPANSKA POSTMODERNISTIČNA POEZIJA: IZDANA TRADICIJA

Za ovrednotenje španske poezije zadnjih desetletij, ki sta jo prezrli tako uradna kot tudi akademska kritika, je, po avtorjevih besedah, potreben poseben napor. V tem smislu predlaga metodo branja, ki naj bi omogočala razumevanje fenomena, ki ga poimenuje kot kritiško postmodernistično senzibilnost. Kritiško branje španske postmodernistične poezije predpostavlja zavedanje o obstoju celega mozaika različnih umetniških tradicij, ki se jih ti pesniki poslužujejo na različne načine in v različne namene. Analiza te poezije kaže, da razen kršenja in odmika od ustaljenih modernističnih pesniških praks, postmodernistična poezija prinaša neko posebno umetniško senzibilnost usmerjeno v tradicijo in zgodovino, s katero se sicer čuti povezana, ki pa se je po drugi strani poslužuje zelo nekritično in z izrazito osebniimi preferencami. Ne gre torej za vračanje k zgodovini, za zazrtost v preteklost, ampak prav nasprotno za močno zasidranost v sedanjost, pri čemer tradicija služi le kot pretveza za izpovedovanje osebnih poetik.

LA RECIENTE NARRATIVA ESPAÑOLA EN EL CONTEXTO POSMODERNO

Año tras año está creciendo la cantidad de biografía, escrita desde diversas fuentes, perspectivas y ramas del saber sobre lo que, en estas últimas décadas del siglo XX, se ha denominado *posmodernidad*/*posmodernismo*.¹ Este fenómeno es tratado y debatido en numerosos artículos y volúmenes monográficos, en congresos, seminarios y reuniones científicas, abordado desde puntos de vista especializados o de forma interdisciplinar. Los teóricos más destacados y tan diferentes entre sí como Habermas, Sontag, Lyotard, Vattimo, Foucault, Derrida o Jameson, desde posiciones distintas y utilizando diferentes planteamientos, intentan proporcionarnos las claves de comprensión y un sistema más o menos adecuado para orientarnos mejor en el mundo contemporáneo. Para algunos la posmodernidad se limita a ser un *postismo*, pues no constituye más que el último grito de una cultura en decadencia, la cultura moderna o, para quienes delimitan el período histórico, la cultura modernista. De esta forma, autores como Kermode, Eco o Graaf lo consideran una etapa final y manierista de la cultura moderna mientras que los autores como Fokkema, McHale, Sontag o Ihab Hassan entienden que la posmodernidad representa una cultura alternativa en la que hay un cambio radical del sistema de normas de la modernidad.² Pero al mismo tiempo, en otros casos, este término aparece convertido en una palabra banal que define las expresiones menos valiosas de nuestra cultura actual. Sea como sea, la posmodernidad es el término creador de paradigma de dos últimas décadas de la cultura, algo que se está creando y que está por crearse todavía, y todo lo demás señala de modo persuasivo la indefinición e hibridez de la actualidad cuyo rasgo significativo es la repulsión hacia las formulaciones sistemáticas y universales.

Cómo es sabido la posmodernidad es una cosa más de Estados Unidos, en el sentido en que allí se ha reflexionado. En España, hace unos años, se identificó como una movida de un par de músicos, humoristas, literatos y cineastas, pero no ha habido una reflexión crítica sobre esas labores artísticas. En realidad, las duras condiciones sociales y culturales impuestas por el régimen franquista durante los años cuarenta imposibilitaron una evolución de la cultura española similar a las de otras culturas occidentales así que hablar de posmodernidad o de manifestaciones artísticas posmodernas en España antes de los años sesenta es bastante discutible. La mayoría de los teóricos es de opinión que en el campo de la literatura española lo posmoderno comience hacia los años 70-75³; pero hay que mencionar también la peri-

¹ En cuanto a la demarcación precisa del término hay que hacer presente que la posmodernidad caracteriza la época actual de una manera abarcadora, amplia y define el modelo filosófico y cultural de la actualidad incluyendo a los modos de la conducta individual y colectiva. El posmodernismo define la estética y los hechos artísticos y además, se utiliza también con un propósito evaluativo de obras y autores para determinar su validez y representatividad o vigencia con relación a otras obras contemporáneas.

² Hassan, I. (1985): *The Culture of Postmodernism*. Theory, Culture and Society. 2, 3, p. 119-131.

³ Saldaña, A. (1997): *El poder de la mirada*, Ediciones Episteme, Vol. 163, Valencia.

odización propuesta por Dionisio Cañas⁴, para quien “entre el final de la guerra civil española (1939) y la explosión atómica de Hiroshima (1945) se incoa la génesis de la época posmoderna” (Cañas, 1985, p. 16). Así, para aludir a la producción artística española de estos últimos cincuenta años D. Cañas prefiere, frente al término *postguerra* —que hace mención a un acontecimiento exclusivamente histórico—, el término *posmodernidad*, de naturaleza no sólo histórica, sino también estética, y con el que la cultura española se integra en un panorama compartido con otras culturas. Por supuesto lo posmoderno no es un concepto puramente temporal, la delimitación precisa de su instante inaugural es imposible (seguramente ya en el caso del autor anónimo del Lazarillo de Tormés habría cierta razón en llamarle un autor posmoderno) y todo lo demás no quiere decir que toda la poesía y toda la narrativa española escrita durante este período sea plena o parcialmente posmoderna. Como es sabido, la actual narrativa española está conformada por la coexistencia de cuatro generaciones de escritores nacidos entre los años 1927 y el 1968⁵. Esta diversidad no sólo obstaculiza un tratamiento generacional sino que explica de un modo suficiente que la narrativa contemporánea constituye un panorama artística y extraordinariamente plural y complejo sin pautas estéticas hegemónicas. En cualquier caso, en España lo posmoderno es un valor real que afecta directamente a la formación del sentido estético y a la producción de objetos artísticos y en los últimos ocho o nueve años se le ha dedicado atención extensa y concentrada. De los teóricos, críticos y profesores universitarios es Gonzalo Navajas⁶ quien más y mejor ha desarrollado las ideas sobre la posmodernidad en el campo hispánico. En su libro *Teoría y práctica de la novela posmoderna española*⁷ señala una serie de rasgos de la posmodernidad que le relacionan con el grupo de autores que consideran esta etapa del mundo cultural occidental como un mero *postismo*, pues sostiene que la relación entre el posmodernismo y el modernismo es meramente de negación. De esta forma, Navajas caracteriza la posmodernidad en sus rasgos de a) negación de los principios y sistemas universales b) negación de los principios racionales como modo de acercarse al mundo c) cuestionamiento de la posibilidad de un acercamiento mimético a la realidad (Navajas, 1987, p. 13-16). No resulta por ello extraño que en su trabajo de 1993⁸ sostenga la teoría de que en las letras españolas actuales se haya “superado” la posmodernidad, pues en la narrativa actual se han sobrepasado los límites de la posmodernidad. Aquí hay que decir que el primer libro de Navajas trata la novela española de los años 60 y 70, mientras que el ensayo mencionado de 1993 se ocupa de la narrativa

⁴ Cañas, D. (1985): La posmodernidad cumple 50 años en España, El País, 28-IV, p. 16-17.

⁵ Los narradores de la posguerra (C. J. Cela, M. Delibes); la generación del realismo (G. Hortalano, M. Gaité, J. Marsé); los escritores de la ruptura con el realismo, la novela experimental (J. Benet, J. Goytisolo) y los nuevos narradores, empezando con E. Mendoza y J. J. Millás que abren el horizonte de lo que debe considerarse hoy como narrativa española actual, continuando con los más aplaudidos, más premiados y más traducidos como J. Marías, A. Muñoz Molina, I. Martínez de Pisón, J. Llamazares, S. Puertolas, J. M. Guelbenzu o A. Gándara a los que se han sumado autores más recientes como J. Navarro o M. Soriano.

⁶ G. Navajas es profesor de teoría literaria y literatura española contemporánea en *University of California, Irvine, USA*.

⁷ Navajas, G. (1987): *Teoría y práctica de la novela posmoderna española*, Barcelona, Editorial del Mall.

⁸ Navajas, G. (1996): Una estética para después del posmodernismo: la nostalgia asertiva y la reciente novela española. *Revista de Occidente* 143, p. 105-130.

española de los años 90. A juicio de Navajas (1993) estamos ante el declinar del posmoderno lo que suena muy lógico aunque esto no equivale a su extinción porque los promovidos modos conceptuales y estéticos siguen actuando y seguramente pervivirán durante algún tiempo. Lo que ha pasado es que el posmodernismo esta llegando (o ya ha llegado) a una fase crítica a la que deben llegar todos los movimientos culturales: con la reiteración mecánica de sus procedimientos se había opuesto a sí mismo, pues ha venido a descalificarse a sí mismo. Los procedimientos como la combinación híbrida de elementos heterogéneos, fragmentación, parodia o el gusto por citas, antes renovadores y sorprendentes, se han convertido en modos previsibles. El efecto de *shock* ha dejado de actuar porque el shock se ha hecho pronosticable y normativo. Se ha perdido la capacidad previa de sorpresa y las lecturas están empezando a parecerse unas a otras. Los principios que se presentaron originalmente como contrarios a los principios totalizantes están absolutizándose, canonizándose y jerarquizándose según criterios clasificatorios⁹. Todo esto es, desgraciadamente, realidad indiscutible y no extraña que haya surgido la necesidad de renovación de principios “establecidos” y de dar carácter diferencial al pensamiento y estética actual, sin aspiraciones a la desconstrucción definitiva del mundo previo. Esta nueva configuración epistémica está elaborándose paralelamente al posmodernismo con el que está todavía asociada compartiendo sus características esenciales. Navajas afirma que la reciente narrativa española ya la está actualizando y advierte que con ella se inicia la fase de la *nostalgia asertiva* de la novela de la década de los años 80 y 90 (Navajas, 1993, p. 107-119). Esa fase se opone a la fase mimético - didáctica de los años 50 y 60 en la que la novela se concibió como un tratado documental con el propósito informativo y didáctico y así mismo a la fase posmoderna en la que el texto es un medio de experimento lúdico con posibilidades de ambigüedad e imaginación. Pues el primer componente de esta tercera fase en la que se investiga la posibilidad de reformular (e incluso cancelar) la indeterminación ética y estética posmoderna, es la *nostalgia*. Como sabemos ésta casi siempre tiene algo que ver con el pasado, percibido desde el presente como algo cualitativamente mejor que el momento actual. Desde la perspectiva nostálgica el yo se sitúa en medio irreal pero consolador que no exige la verificación racional. Pues tal visión puede falsificar el mundo real pero sin duda aparece como algo gratificante frente a un presente fracasado. De ese modo pueden ser exaltados actos heroicos o extraordinarios del pasado, en nuestro caso la Guerra Civil española o la clandestinidad de la posguerra. Esto se nota en algunas novelas de Vázquez Montalbán en las cuales se percibe la nostalgia (y admiración) hacia un pasado provisto de atributos excepcionales, mientras que el presente aparece como un tiempo desolado, desprovisto no sólo de los admirados sacrificios individuales sino también de las esperanzas surgidas con el fin de la dictadura (*Asesinato en el Comité Central*, 1981; *La rosa de Alejandría*, 1984; *El pianista*, 1985). De la misma manera la autora catalana, Montserrat Roig, no se concentra en la violencia del período de guerra sino en el hecho de que las condiciones de ese momento histórico posibilitaron actos y actitudes heroicos que se

⁹ Navajas, G. (1996): La para-doxa (pos)moderna. El paradigma de una estética anticanónica. Postmodernité et écriture narrative dans l' Espagne contemporaine. Actes du Colloque international. Grenoble, p. 23-32.

perciben como quiméricos en el presente sin promesas (*La voz melodiosa*, 1983). Las novelas conocidas de A. Muñoz Molina *El invierno en Lisboa* (1987, traducida al eslovaco) o *Belte-nebros* (1989) al igual que *La isla inaudita* (1989) de E. Mendoza salen de la misma memoria retroactiva de un pasado altamente subjetivizado (mejorado) pero esta vez en reconstrucciones nostálgicas de diversas ciudades. Esta huida del presente no es nada nuevo pero ya no es el acto de desolación del hombre posmoderno porque éste conoce su situación individual muy bien y la acepta (aunque más por necesidad que por voluntad). Desde este punto de vista la nueva ola de nostalgia o el impulso nostálgico actual es algo provisional sin matices de la tragedia y lo positivo podría convertirse en una posibilidad de mejoramiento personal. La continuidad con la posmodernidad es evidente también en el abandono de las motivaciones extratextuales: la motivación política y social sigue desapareciendo o casi no existe y si de modo espontáneo aparece todavía en unos autores (L. Goytisolo o J. Marsé), ya no tiene nada que ver con la belicosidad del pasado. Sin embargo esto no quiere decir que la literatura abandona la crítica de la sociedad y deja de motivarse con las relaciones sociales y humanas; lo que ha dejado de inspirar al texto literario es la confianza (y la ingenuidad) relacionada con el hipotético poder de la literatura en cuanto a la transformación de la realidad según el modelo revolucionario. Lo nuevo en la perdurable visión crítica del mundo es una tendencia a la reconciliación con la realidad. La ira revolucionaria ligada con la violencia ya no sirve y la encontramos solo en casos excepcionales (*Paisajes después de la batalla*, 1982, de J. Goytisolo). Mucho más característica y en predominio absoluto es la novela de reflexión generacional, fuertemente matizada por la ironía y el humor, escrita en forma de descripciones desencantadas del hombre moderno que trata de encontrar el sentido actual de aquellos antiguos comportamientos. Aquí podríamos mencionar varias novelas, empezando por ejemplo con *El ojo vacío* (1986) de D. Luis Hernández o *La quincena soviética* (1988) de V. Molina Foix y terminar con la novela más representativa de esta tendencia *Historia de un idiota contada por él mismo* (1987) de Félix de Azúa. En realidad, para ambos tipos de novelas (para la de J. Goytisolo y para la de F. de Azúa) la conformidad con un mundo injusto es inaceptable. La nueva configuración epistémica continúa también en la tendencia de la reducción de “las grandes causas” (grandes motivos, temas “eternas”), inaugurada en el posmodernismo que “había hecho de la subversión ironizante de las grandes causas uno de sus motivos y veía en la equiparación y amalgación antijerárquica de principios y valores irreconciliables una invalidación de los paradigmas impecables que ofrecen los programas abstractos y generales” (Navajas, 1993, p. 112). Teniendo en cuenta que en las últimas décadas los textos literarios se analizan desde la perspectiva pragmática (el estudio de la literatura como fenómeno comunicativo), se puede decir que el texto (mensaje) y el lector (receptor), no hablando del autor (emisor), perciben cualquier aspiración a lo grande como un gesto vacío, siendo conscientes de los falsos contenidos de los grandes conceptos y palabras. Sin embargo es lógico que los autores de edad que esperaban mejores resultados de sus esfuerzos dedicados al mejoramiento de la sociedad española, evalúen negativamente la reducción de lo grande e ironizan su sustitución por los impulsos y placeres elementales (culinarios, sexuales, etc.), percipiéndolo como la carencia de las aspiraciones superiores y la incapacidad de

concentrarse en tareas nobles.¹⁰ La indefinición axiológica ya no es la actitud más dominante y más adecuada. La nueva fase señala la posibilidad real de un nuevo horizonte asertivo, advirtiendo que todavía es posible hacer afirmaciones legítimas, por lo menos, sobre los aspectos comunes de la condición humana (límites existenciales dados por la muerte, aspiraciones emotivas, etc.) para lograr una comunicación humana basada en valores compartidos. Aunque negar ya no es la única garantía de honestidad, la nueva perspectiva asertiva sigue siendo dialéctica y mantiene desconfianza de nociones universales aunque intentando encontrar caminos de aserción. Eso no significa el retorno a los sistemas morales, sólo que la ironía ya no es tan aguda y devastadora y no son necesarias visiones sarcásticas del escepticismo irónico posmoderno para mostrar diversas figuraciones de la verdad, accesible también a través de las modestas reflexiones intelectuales. Pues la moderada crítica de formas sucedáneas de la felicidad, fundada en la sobria reflexión filosófica, parece ser más persuasiva (*Historia de un idiota*). La reaparición de formas permanentes se nota ante todo en la conducta específica de los personajes concientes de su capacidad y sus atributos personales pero también o ante todo de sus limitaciones. Por ejemplo a diferencia de la opinión predominante de que el matrimonio es la pérdida final de la creatividad e independencia aparece esta unión cada vez más frecuentemente como la posibilidad real de la seguridad emocional, pues como un objetivo legítimo que puede ser juzgado de modo favorable (S. Puértolas, *Queda la noche*, 1989, pero así mismo *Corazón tan blanco*, 1992, de J. Marías). También la oposición *yo/otro* sigue funcionando pero el *yo* no rara vez logra su identidad no sólo por medio del antagonismo con el *otro*, que le sirve para formar su versión más auténtica (el *yo* femenino realizado frente al *otro* masculino en la literatura femenina) sino también reencontrándola entre los *otros* (la busca del rostro de un criminal, soluble en los demás rostros en *El plenilunio*, 1997, de A. Muñoz Molina). Los señalados cambios en la estética nueva influyen naturalmente también en el concepto de la comunicación textual donde se nota la reducción o eliminación de las distancias entre autor, texto y lector. Junto a la mayor inclusión del lector en el proceso de la textualidad¹¹ se advierte la preferencia por el uso de la primera persona (narradores aparentemente próximos a un *yo* parecido al del autor aunque no idéntico a él) lo que también testimonia la ruptura de distancias en la comunicación literaria. Frente a la novela de los años 70 que se esforzaba ante todo por la renovación general del lenguaje (Goytisolo) y por un programa estético singular (Benet), la comunicación en la narrativa reciente está lejana de ambición de hacerse exclusiva e inasequible y al revés tiende a simplificarse, naturalmente con el riesgo de incurrir en el adocenamiento. La nueva novela, de acuerdo con el có-

¹⁰ Ya mencionado M. Vázquez Montalbán en las novelas *Los pájaros de Bangkok* (1983, también traducción eslovaca) y *Rosa de Alejandría* (1989), ambas de la famosa serie Carvalho, deja a su protagonista dedicarse de modo exagerado a la preparación de las comidas delicadas, presentando así los refinamientos de la cocina como el único valor genuino capaz de sustituir a sus ambiciones filosóficas y sociales.

¹¹ "El lector puede no hallarse explícitamente en el texto y, no obstante, se lo incorpora de manera auténtica porque el narrador-autor aparece no por encima de él (a causa de una mayor seguridad de conocimiento de sí mismo y del mundo presentado) sino a su misma altura, con lagunas de saber e incertidumbres personales. por tanto, ese narrador-autor se descubre como incompleto, situado todavía en el proceso de comprenderse a sí mismo y como precisado de la asistencia del otro-lector en ese proceso de búsqueda personal." (Navajas, 1993, p. 116).

digo posmoderno, no pretende dar una visión global y totalizante del tema narrado; leerla exige no sólo desprenderse de muchos prejuicios morales y estéticos sino, igualmente, admitir que muchas obras adquieren pleno sentido si son leídas a la luz de otros textos ya escritos: parafraseando un poco a Talens¹² y a H. Eco¹³, si el autor ya no puede hablar del mundo, hablará, al menos, de cómo otros han hablado del mundo (la duradera obsesión por la intertextualidad). Hay autores que se conforman con sugerir mundos parciales, subjetivos y personales, lo que exige que la imaginación vuelva a ocupar un papel dominante. Así que nos encontramos otra vez con las narraciones “de avance progresivo y coherente” pero naturalmente con elementos heterogéneos y formalmente antagonicos, lo que sólo afirma que la nueva estética tiene unos rasgos específicos pero al fin y al cabo no hace más que asumir creativamente la experiencia posmoderna. No obstante, la idea de Navajas de que en la reciente narrativa española se han sobrepasado los límites de la posmodernidad, no la comparte Ken Benson, otro gran teórico de la posmodernidad en el campo hispánico, quien opina que no se trata de una nueva configuración epistémica sino más bien de dos etapas distintas dentro de las coordenadas posmodernas: la etapa de desconstrucción de la realidad (décadas 60 y 70) y la etapa de la recreación de un mundo imaginario y parcial (décadas 80 y 90).¹⁴ En cualquier caso nadie, ni los críticos ni los lectores, pueden refutar un hecho real: el que frente al nihilismo desconstruccionista de los años anteriores surja una nueva postura esperanzadora fundamentada en la capacidad creativa y comunicativa de la literatura.

Me he fijado que la mayoría de los trabajos sobre la posmodernidad terminan o empiezan con oraciones interrogativas. Yo, considerándome posmoderna porque siempre me he considerado moderna, no puedo romper esta tradición y mi primera pregunta es cómo lo pensó Andy Warhol en su histórica afirmación dedicada a sus críticos: “No busquen lo que hay detrás porque detrás no hay nada”. Bromas aparte, al fin surge la cuestión de si requiere el análisis de la narrativa española posmoderna una estética diferente, si son necesarios nuevos modelos teóricos, críticos y analíticos, si ni siquiera vale el célebre “todo vale” de Paul Feyerabend. Sea como sea, la posmodernidad y la crítica es un tema interesante, sabiendo que el arte actual en su reciente fase es muy abierto, muy inseguro y como tal no se presta al elogio ni al rechazo. La modernidad, cómo es sabido, se centró en actitud de crítica inexorable de todo (del pasado, de sí misma y del futuro), mientras que la posmodernidad opera con dos diferentes modelos marcados por una misma desconfianza frente a todos los discursos sistemáticos. La primera actitud es acrítica, irreflexiva y sumisa y se limita a dar cuenta del caos teórico y artístico (el caos como garantía de la legitimidad). La segunda, crítica, inconformista, reflexiva y deseosa de transformaciones, no se dedica tanto a describir el caos teóri-

12 Talens, J. (1989): La coartada metapoética, *Insula*, 512-513, p. 55-57.

13 “Posmodernismo es la falta de inocencia. El escritor, hoy, no es inocente, sabe que hay otros libros, pero el lector tampoco lo es. Es imposible jugar con el lector como si fuera la primera vez que se escribe un libro. Por eso, la única solución es jugar sobre y a partir de esta falta de inocencia.” (U. Eco, en la presentación de su novela *El nombre de la rosa*, en Madrid).

14 Benson, K. (1994): Transformación del horizonte de expectativas en la narrativa posmoderna española. *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, Vol. XIX, 1, p. 1-20.

co y artístico como a denunciarlo. La crítica en cada época significa gran poder porque actúa como instrumento de mediación entre el mundo de los escritores, de las editoriales y el público, haciendo una primera valoración de lo que se produce/ofrece en el mercado literario. Naturalmente hay que distinguir entre la crítica académica y la crítica periodística que en España actual no es ni muy rígida ni muy reflexiva y el resultado es que salen muy pocas críticas negativas. No obstante el máximo poder lo representa hoy el mercado y en cuanto la crítica desaparece como resistencia, su poder aumenta hasta que puede imponer la selección de títulos e incluso qué títulos se reseñen. No me atrevo a juzgarlo pero los españoles dicen, coja cualquier suplemento de un diario prestigioso (El país, Diario 16, La vanguardia o el ABC) y verás que se habla siempre de los libros de las mismas editoriales, lo que puede traducirse como que la crítica está al servicio de la política de los suplementos culturales y los suplementos culturales están al servicio del mercado. La actitud de la crítica de batalla a la que pertenece una parte considerable de la crítica académica (universitaria), denuncia estas actividades abiertamente diciendo que la mayor parte de la crítica literaria española está cumpliendo más el papel de reproducción que de mediación; pues en vez de ayudar a la narrativa, está dejándola que “se vaya” hacia el mercado. Los críticos más implacables (como por ejemplo el conocido crítico de la posmodernidad, Constantino Bértolo) afirman en cada ocasión que muchos autores se han entregado a la cultura de escaparate y premios literarios colaborando activamente con los editores, los críticos, los profesores y los lectores. Critican también a los especialistas en posmoderna reprochándoles que se dedican durante treinta páginas a intentar explicar qué es la posmodernidad pero citando tanto a Derrida, a Lyotard, a Vattimo o al pobre Nietche, ninguno lo deja muy claro, ni parece ser responsable de lo que dice. Pues nada nuevo bajo el cielo posmoderno, digo yo, volviendo los ojos (y los oídos) hacia los campos doctos de mi tierra natal ... Claro, el siglo XX no es justamente el Siglo de Oro, la realidad de hoy es demasiado compleja, demasiado exigente pero a mí me parece que la reciente narrativa española, sin pretender servir de espejo tradicional, está en un momento excelente. Además creo que la posmodernidad como una suma de modos de apreciar la realidad, aceptando su multiplicidad y diversidad, empieza ya a encontrar una cierta réplica de la realidad. Consciente de que sería absolutamente antiposmoderno tratar de sistematizar más este mi bosquejo de la reciente narrativa española, termino agradeciendo la posmodernidad por invitarnos a reflexionar sobre ella, al margen de que estemos o no estemos de acuerdo con su proyecto. Y una cosa más: todos decimos lo mismo cuando hablamos de posmodernismo, sólo que a unos lo que decimos nos parece bueno y a otros nos parece malo.

Referencias bibliográficas

- ADORNO, T. W.: Teoría estética, trad. de F. Riaza revisada por F. Pérez Gutiérrez, Madrid, Taurus, 1986.
- BENSON, K.: Transformación del horizonte de expectativas en la narrativa posmoderna española. Revista Canadiense de Estudios Hispánicos, Vol. XIX, Otoño 1994¹, p. 1-20.
- CAÑAS, D.: La posmodernidad cumple 50 años en España, El País, 28-IV-1985, p. 16-17.
- HASSAN, I.: The Culture of Posmodernism. Theory, Culture and Society, 2, 3, 1985, p. 119-131.
- NAVAJAS, G.: Teoría y práctica de la novela española posmoderna, Barcelona, Ediciones Mall, 1987.
- NAVAJAS, G.: Una estética para después del posmodernismo: la nostalgia asertiva y la reciente novela española. Revista de Occidente 143, 1993, p. 105-130.
- NAVAJAS, G.: La para-doxa (pos)moderna, El paradigma de una estética anticarónica. Posmodernité et écriture narrative dans l'Espagne contemporaine. Actes du Colloque international. Grenoble, 1996, p. 23-32.
- PICO, J., comp.: "Introducción", en Modernidad y postmodernidad, Madrid, Alianza, 1992.
- SALDAÑA, A.: El poder de la mirada, Ediciones Episteme, Vol. 163, Valencia, 1997.
- TALENS, J.: La coartada metapoética, Insula, 512-513, 1989, p. 55-57.
- VILLANUEVE, D. y otros: Los nuevos nombres: 1975-1990, en Rico, F.: Historia y crítica de la literatura española, Barcelona, Editorial Critica, 1992.

SODOBNA ŠPANSKA PROZA V KONTEKSTU POSTMODERNE

Začetna izvirna izhodišča postmoderne so postopoma postala obvezujoča in hierarhizirana po "novih" klasifikacijskih merilih, s tem pa se je logično pojavila potreba po njihovi renovaciji. Prvo fazo take renovacije, ki jo literarni kritik Gonzalo Navajas označuje kot fazo "asertivne nostalgije", odraža španska proza devetdesetih let, deloma tudi že osemdesetih: odstopanje od zunajbesedilnih motivacij, redukcija t. i. velikih motivov in trajnih tem, ironija ni več tako razdiralna, sarkastično vizijo postmodernističnega skepticizma nadomešča treznejša intelektualna refleksija, realna možnost asertivnega pogleda na svet.

Orisane spremembe v novi estetiki vplivajo tudi na komunikacijsko zasnovo besedila, še naprej pa ostaja na prvem mestu obsedenost z medbesedilnostjo. "Znova odkrita" imaginacija, skoraj tradicionalno fabuliranje in koherentni pripovedni postopki nastopajo skupaj s heterogenimi in oblikovno antagonističnimi postmodernističnimi sestavinami, kar dokazuje samo to, da nova estetika ni nič drugega kot ustvarjalno predelovanje postmoderne.

DICCIONARIOS «DE USO» Y DICCIONARIOS MONOLINGÜES PARA USUARIOS EXTRANJEROS

1. Introducción

Un género centenario ya en otras tradiciones lexicográficas pero de corta vida en el ámbito hispánico es el de la lexicografía monolingüe para usuarios extranjeros. Tan breve es nuestra historia que a mí mismo me cupo la misión de poner en evidencia la notable laguna existente y exponer el modelo del que se suponía debía de ser ese diccionario tan ausente como demandado¹.

Aunque se habían publicado algunas obras que sin ser propiamente diccionarios para estudiantes extranjeros se anunciaban como tales, hubo que esperar hasta 1966 para encontrar el primer precedente consciente de este género lexicográfico: el *Diccionario de uso del español* de María Moliner. Vinieron luego otros repertorios que presentaban aspectos positivos, aunque de insuficiente nomenclatura unos, como el *Diccionario básico Sopena idiomático y sintáctico*, y más extensos, otros, pero necesitados de una exhaustiva revisión en sus métodos y planteamientos.

El primer diccionario que se elaboró sobre la base de un fundamento teórico sólido fue el *Diccionario para la enseñanza de la lengua española*, que se publicó en 1995. Un año más tarde apareció el *Diccionario Salamanca de la lengua española*, repertorio de una gran calidad que no resultó ser, como muchos esperábamos, un prototipo de la clase que ahora nos ocupa.

La falta de compromiso con un determinado grupo de usuarios parece ser una constante de nuestra lexicografía y, así, todavía hoy, nos encontramos con numerosos ejemplos de diccionarios multifuncionales (para niños y para adultos; para estudiantes y oficinistas; para nativos y extranjeros) que contrastan con las modernas tendencias hacia la especialización que han favorecido en los últimos años el progreso incuestionable de la lexicografía práctica. Y, aunque no voy a citar, para no alargar innecesariamente este artículo, todos los ejemplos de diccionarios de función plural, baste recordar que, por ejemplo, doña María Moliner destinó su diccionario a nativos y a extranjeros², que, igualmente, son plurales los destina-

¹ Vid. H. Hernández, "Hacia un modelo de diccionario monolingüe del español para usuarios extranjeros", en R. Fente et al. [eds.], *Actas del I Congreso Nacional de ASELE*, Granada, 1990, pp. 159-166.

² En la Presentación del DUE puede leerse lo siguiente: "La denominación «de uso» aplicada a este diccionario significa que constituye un instrumento para guiar en el uso del español tanto a los que lo tienen como idioma propio como a aquellos que lo aprenden y han llegado en el conocimiento de él a ese punto en que el diccionario bilingüe puede y debe ser substituido por un diccionario en el propio idioma que se aprende".

rios del *Diccionario para la enseñanza de la lengua española*³, lo mismo que, como adelantábamos, muy variados son los del *Diccionario Salamanca de la lengua española*⁴.

Así las cosas, puestos a caracterizar los diccionarios, quizás sea conveniente considerar primero la propia opinión de los usuarios antes que decidir encuadrarlos en un grupo u otro de los que conforman las diferentes tipologías que siguen sólo la intención de los autores —poco comprometedor, por cierto, en estos casos—. Valdría la pena, pues, con el fin de no excluir obras que pudieran tener cierto interés, adoptar un criterio amplio y contar con otros repertorios de características macro y microestructurales semejantes, próximas a las de los diccionarios «de uso»⁵ y que, a tenor de la experiencia de profesores y alumnos, se han comportado satisfactoriamente cuando se han utilizado en clases de ELE, por más que sus autores los hubieran concebido inicialmente para estudiantes nativos. Es lo que ocurre, por ejemplo, con el *Clave. Diccionario de uso del español actual*, del que se han valorado aspectos tales como su abundante información normativa y la riqueza de elementos microestructurales que facilitan la función codificadora, aspectos estos de suma importancia en el proceso de enseñanza/aprendizaje de una lengua extranjera.

Es posible que tengamos que convenir que el conjunto de obras que se agrupa bajo el título de “diccionario monolingüe para extranjeros” sea un género espurio que, en esencia, no difiere del género “diccionario «de uso»” (para nativos); en este caso las características del que elijamos vendrán determinadas por las necesidades específicas de nuestros alumnos, por sus habilidades y por sus destrezas, tanto en el dominio de la lengua meta como en el uso del diccionario.

2. Los últimos diccionarios monolingües del español

Siguiendo este criterio amplio y no excluyente habría que admitir como potenciales “monolingües para extranjeros” todos los diccionarios manuales y “de uso” publicados en los últimos años, por lo que, además de los reseñados y comentados en otros trabajos⁶, habría que añadir, no ya los grandes diccionarios monolingües generales que han visto la luz recientemente, como son la nueva edición del *Diccionario de uso del español* [DUE]⁷ de María Moliner y el original *Diccionario del español actual* [DEA]⁸ de Manuel Seco, Olimpia Andrés

³ “Los estudiantes en los que hemos pensado principalmente son personas que se acercan al español o que trabajan con el español como segunda lengua o como lengua extranjera. Pero no hemos perdido de vista las necesidades de los que, con una edad comprendida entre los doce y los dieciséis años, lo tienen como primera lengua” (en la “Presentación”, p. IX).

⁴ “Este diccionario se dirige primordialmente a todos los estudiantes, sean o no extranjeros, que quieran mejorar su dominio de la lengua española, y a todos los profesores que se dedican a enseñar español” (en la “Introducción”, p. V).

⁵ Sobre el género lexicográfico *diccionario «de uso»* vid. H. Hernández, “Los diccionarios de uso del último decenio (1980-1990): estudio crítico”, en *EURALEX'90 Proceedings (IV International Congress, 1990)*, Barcelona, Bibliograf, 1992, pp. 473-481.

⁶ Vid. H. Hernández, “El nacimiento de la lexicografía monolingüe española para usuarios extranjeros”, en M. Rueda et al. [eds.], *Actuales tendencias en la enseñanza del español como lengua extranjera*, León, Universidad de León, 1996, pp. 203-210. También de H. Hernández, “La lexicografía didáctica del español: Aspectos históricos y críticos”, en T. Fuentes y R. Werner [eds.], *Lexicografías iberorrománicas: problemas, propuestas y proyectos*, Frankfurt/Madrid, Vervuert, 1998, pp. 49-79.

⁷ Madrid, Gredos, 1998.

⁸ Madrid, Aguilar, 1999.

y Gabino Ramos, pero sí sus versiones abreviadas que por su manejabilidad, extensión y otras características se aproximan a las del género lexicográfico que estamos considerando. Me refiero al *Diccionario de uso del español Abreviado* [DUE(A)] y al *Diccionario abreviado del español actual* [DEA(A)], publicados ambos en el año 2000.

3. El Diccionario de uso del español Abreviado [DUE(A)]⁹

El punto de partida del DUE(A) es la segunda edición, de 1998, llevada a cabo por la Editorial Gredos, del *Diccionario de uso del español* de María Moliner (la primera edición había visto la luz en los años 1966-67). Los destinatarios de esta edición abreviada deben de ser los mismos que los de la extensa, aunque de la “Presentación” parece inferirse que aspira a captar un nuevo sector —impreciso— de usuarios: “[...] la autora del *Diccionario de uso del español* tenía la idea de un diccionario asequible a un público amplio que no necesitara la exhaustividad del gran DUE. De ahí que esta edición abreviada, tal como ella la concibió, ocupe un segmento intermedio entre los diccionarios escolares y los de alto nivel”.

Como ya son suficientemente conocidos los cambios macro y microestructurales que aparecen como novedad en la segunda edición, me limitaré a recordar que a la macroestructura de la primera edición del DUE se le añade para la segunda un 10%, aproximadamente, de su caudal léxico, por lo que la base de este nuevo DUE(A) supone una reducción en más del 50% de las aproximadamente 90.000 entradas que contiene la segunda edición de la monumental obra de doña María Moliner; tiene esta versión abreviada unas 40.000 entradas.

En el DUE(A) se mantiene, según leemos en la “Presentación”, lo esencial del DUE (definiciones, ejemplos, y frases hechas, indicaciones gramaticales y de uso y los americanismos). “Respecto al léxico —dice—, el recorte necesario para un diccionario de estas características se ha conseguido básicamente reduciendo entradas o acepciones especializadas, algunas con adscripción regional, y otras que no pertenecen al léxico actual. En lo que se refiere a los términos científicos, se han suprimido los restringidos al ámbito científico o técnico [...]” (p. XI).

En lo que concierne a la microestructura, como se informa en la “Presentación”, en este diccionario abreviado “se ha prescindido de las etimologías, las formas de expresión y los catálogos porque, si bien son elementos relevantes en el DUE, exceden ampliamente en extensión y contenido los objetivos de esta edición. Se mantienen, en cambio, las palabras y expresiones sinónimas, que no sólo ofrecen alternativas a determinada acepción, sino que en muchos casos clarifican y precisan las definiciones” (p. XII).

Veamos cómo queda, por ejemplo, el artículo **baka**¹ del DUE en la versión abreviada:

DUE

baka 1(¿del fr. «bâche»?) 1 f. Espacio en la parte superior de las diligencias y autobuses donde se colocaban los equipajes y en que, a veces, había algunos asientos para viajeros. 2 Armazón instalada sobre el techo de los automóviles para llevar bultos. ⇒ Canasta, canastilla, parrilla, portaequipajes.

⁹ Madrid, Gredos, 2000.

Baca f. Armazón instalada sobre el techo de los automóviles para llevar bultos.

4. El Diccionario abreviado del español actual [DEA(A)]¹⁰

El origen del DEA(A) es el *Diccionario del español actual* (DEA) de Manuel Seco, Olimpia Andrés y Gabino Ramos que publicó en Madrid en 1999 Aguilar Lexicografía del Grupo Santillana de Ediciones. Los destinatarios son, en principio, los mismos que los de la versión grande, pues su objetivo —dice Manuel Seco en la “Introducción”— es “ofrecer lo más esencial del contenido de esta gran obra en un solo volumen más manejable” (p. XI).

El contenido del DEA es de unas 75.000 entradas y más de 100.000 acepciones, y su novedad principal está en su profusa documentación con cerca de 200.000 citas extraídas de libros y de publicaciones periódicas. Es, además, un diccionario descriptivo (inventaría el léxico que se usa, no sólo el que se debe usar), sincrónico (los materiales proceden de documentos fechados a partir de mediados del siglo XX) y del español de España. “Aspiramos aquí a registrar —leemos en «Características del diccionario»— el uso real *comprobado* de una lengua en un espacio dado y en un período dado”.

Puede decirse, en líneas generales, que para la conversión del DEA en el DEA(A) no hubo ningún tipo de adaptación y sólo se eliminaron las citas y sus documentaciones; así lo reconoce Manuel Seco en la “Introducción” de esta versión abreviada: “Salvo en algunos escasos retoques, la diferencia entre el diccionario extenso y éste abreviado está en que aquí, para conseguir la necesaria reducción de dimensiones del libro, han sido suprimidos los ejemplos tomados del uso real que, con indicación exacta de su procedencia, seguían en aquel a todas las acepciones y locuciones definidas, demostrando la existencia de cada una de ellas, de su significado y de su uso en la lengua contemporánea. Únicamente en casos muy contados, y por ineludible exigencia de la claridad, hemos puesto breves ejemplos nuestros que aparecen precedidos de un asterisco” (p. XII).

El DEA(A) no abrevia, como acabamos de ver, la nomenclatura del DEA y tiene, en consecuencia, el mismo número de entradas, 75.000, que el repertorio de procedencia.

Lo más sobresaliente en relación con la microestructura es la supresión de la referencia documental y la cita propiamente dicha, es decir, lo comprendido entre la línea vertical que separa la definición del ejemplo y el comienzo de la siguiente acepción: todo lo demás se mantiene literalmente. Permanece la información normativa (“*conjug 1b* [averiguar]; *tb, semiculto 1d* [actuar]”, s. v. *adecuar*), la información sobre la pronunciación (“*pronunc corriente /béibi-búm/*”, s. v. *baby boom*) y la información contextual (“[Pers. o animal]”, s. v. *baboso -sa*; “*En un automóvil*”, s. v. *baca*¹), y la presencia de estos elementos reducen las posibles deficiencias que pudiera ocasionar para las tareas codificadoras la ausencia de las citas, aunque, en algunos casos, hay breves ejemplos que ilustran, cuando se estima oportuno, algunas acepciones (“El número premiado es el cien”, s. v. *ciento*; “Cierta día vino a verme su padre”, s. v. *cierto -ta*).

¹⁰ Madrid, Aguilar, 2000.

Para verlo con un ejemplo acudimos al mismo artículo *baka*¹ que habíamos elegido para el diccionario anterior:

DEA

baka ¹ *f* *En un automóvil*: Portaequipajes instalado sobre el techo. | Cabezas *Abc* 10.4.75, 53: Vi detenerse un taxi frente a la taberna. Traía sobre la baca esas maletas largas, especiales para transportar los “trastos” taurinos. **b**) (*hoy raro*) *En un vehículo grande destinado al transporte de viajeros*: Espacio situado sobre el techo, con asientos para personas. | Torrente *Señor* 40: Era día feriado. La baca del coche comenzó a poblarse de aldeanas con cestas de hortalizas y sacos con crías de cerdos.

DEA(A)

baka ¹ *f* *En un automóvil*: Portaequipajes instalado sobre el techo. **b**) (*hoy raro*) *En un vehículo grande destinado al transporte de viajeros*: Espacio situado sobre el techo, con asientos para personas.

Como se ha visto, hay notables distancias entre los dos repertorios analizados, tanto en lo que se refiere a las nomenclaturas como a las cuestiones microestructurales; cabe preguntarse, por ello, por qué entre diccionarios de tamaños aproximados [1466 páginas del DUE(A) y 1841 del DEA(A)] existen tantas diferencias. Y, por lo pronto, sin entrar en mayores comparaciones nos encontramos con una razón puramente material aunque no exenta de importancia: mientras que en el paso del DEA al DEA(A) se produce una reducción del cuerpo de letra, en el DUE(A) el cuerpo de letra aumenta en relación con el del DUE, lo que no tiene mucho sentido tratándose de diccionarios —el extenso y el abreviado— dirigidos a los mismos grupos de usuarios. Por esta razón, la media de artículos lexicográficos por página está bastante desequilibrada: 41 en el DEA(A) y 28 en el DUE(A). (El cociente aceptación/entrada es muy similar en los dos diccionarios [en torno a 1,4].)

5. Valoraciones

Es posible que los datos de este análisis previo puedan ser orientativos y proporcionen al docente una idea más o menos aproximada de cada uno de estos nuevos diccionarios, aunque, con toda seguridad, más se agradecería que desde aquí y siguiendo las pautas que establece la crítica lexicográfica se emitiese una valoración contrastada que eximiera al interesado del trabajo de hacer más comprobaciones.

La crítica lexicográfica es una de las disciplinas que más interés ha despertado entre los objetivos prioritarios de la moderna metalexigrafía. Son variados los métodos de análisis propuestos, y hay que reconocer que los resultados de sus recientes y objetivas evaluaciones han servido para mejorar notablemente los repertorios de mayor tradición y difusión.

En esta ocasión vamos a aplicar uno de los acercamientos críticos para el que menos conocimientos específicos de lexicografía se precisan, el que he denominado “prueba de resistencia” y que consiste en la simulación de una situación real de consulta.¹¹

¹¹ La propuesta se ejemplifica en nuestro trabajo “La crítica lexicográfica: Métodos y perspectivas”, en *Lingüística española actual*, XX/1, 1998, pp. 5-28.

Supongamos que de acuerdo con el nivel de nuestros alumnos necesitamos un diccionario monolingüe para extranjeros que posea un corpus de amplia cobertura, definiciones claras e informaciones suficientes que faciliten la codificación e información ortológica en aquellos casos en que la representación ortográfica se aleje de la pronunciación. Sirviéndonos de la situación que utilizamos para ejemplificar este método de valoración en una ocasión anterior¹², vamos a tomar para la actual indagación las mismas voces que aparecían en aquel texto (*conductor*, con el neológico sentido de ‘presentador’, *egresado*, *free-lance*, *gafete*) a las que añadiremos, con el fin de averiguar la amplitud espacial y temporal de las nomenclaturas de nuestros diccionarios, otros neologismos y meridionalismos como (*e*)*spónsor*, *lobby*, *guagua* (‘autobús’) y *ustedes* (‘plural de *tú* y *usted*’). Para cuestiones relacionadas con la codificación, podríamos indagar sobre *alazán*, *óbice* y *pingüe*, voces que presentan algunas restricciones combinatorias, y para los asuntos ortológicos consultaremos *boutique*, *freudiano* y *sub júdice* (de las que sí informa el diccionario académico), y otras como *ballet*, *gigoló* y *maillot*.

Registra el DUE(A) los neologismos *free-lance*, *sponsor* (también en la forma *espónsor*) y *lobby*, correctamente definidos, aunque ni en *conductor* ni en *conducir* aparece el nuevo sentido que se da a estas voces (‘presentador’ o ‘que presenta un programa de radio o televisión’). Los meridionalismos no están muy bien representados, y, aunque el significado de *egresado* se deduce del verbo *egresar* (aparece con la marca “Hispan.” y lo define como “Salir un estudiante del centro donde ha estudiado, una vez acabados los estudios”), no registra, sin embargo, *gafete* (‘tarjeta de identificación que se lleva sujeta a la ropa o colgada del cuello’); considera, no muy acertadamente, que *guagua* es “En Canarias y en las Antillas, autobús para el servicio urbano”, y de *ustedes* dice, en notas de uso, delatando una evidente posición centralista, lo siguiente: “En Andalucía y otros sitios se emplea en plural en lugar de «vosotros», con el verbo en 2ª persona del plural, como si el pronombre empleado fuera «vosotros»: ‘Ustedes os podéis marchar’”. Esos “otros sitios” son algunas regiones españolas más y una veintena de países hispanoamericanos (el 90% de los hablantes del español) en los que *ustedes*, como plural de *tú* y *usted*, indistintamente, se combina, siempre, con el verbo en 3ª persona: “Ustedes se pueden marchar”.

Son buenas las aclaraciones contextuales que proporciona para las voces *alazán* (“Aplicado a caballos y yeguas”) y *pingüe* (“Aplicado a cosas provechosas”); la restricción sintáctica de *óbice* puede deducirse del ejemplo (“Eso no es óbice para que yo me case con ella”).

El DUE(A) proporciona información ortológica suficiente de las voces seleccionadas, menos *maillot*: [butic], [froidiáno], [sub iúdice], [balé], [yigoló].

El DEA(A) da cumplida cuenta de todos los neologismos: de *conductor* (que se deduce de la acepción 2b de *conducir*: “Presentar un programa de radio o televisión”), *freelance* (informa de la existencia de variantes como *free lance* y *free-lance*), *sponsor* y *lobby*. No puede

¹² Se trataba, concretamente, de las hipotéticas dudas que se planteaban a raíz de la lectura del librito de presentación del Primer Congreso Internacional de la Lengua Española que se celebró en la ciudad mexicana de Zacatecas entre los días 7 y 11 de abril de 1997.

decirse lo mismo de los meridionalismos, deficiencia que, como podrá suponerse, está perfectamente explicada al ser éste un diccionario que sólo aspira a reflejar el español de España; aunque registra *egresar* (que valora sociolectalmente como “raro”) y *guagua* (“reg Autobús). No registra *gafete* ni el valor de *ustedes* en el español meridional.

Las especificaciones contextuales son excelentes: “[Caballo o yegua] de color canela”, s. v. *alazán*; “*Gralm en la constr NO SER -*”, s. v. *òbice*; “*Frec referido a beneficio*”, s. v. *pingüe*,

El DEA(A) facilita información ortológica suficiente de todas las voces seleccionadas: /butik/, /froidiáno/, /sub-yúdice/, /balé/, /yigoló/, /maiλót/ o /mayót/.

6. Conclusión

Puede concluirse, en líneas generales, que estamos ante dos buenos diccionarios; ambos han superado con holgura la “prueba de resistencia” a la que han sido sometidos. Cualquiera, a tenor de las valoraciones, podrá extraer las conclusiones pertinentes, pero las hay de carácter general que, si se llevaran a la práctica, mejorarían notablemente estos repertorios, en el caso de que existiera decidida voluntad de destinarlos a estudiantes extranjeros.

Por una parte, aunque los dos diccionarios pretenden ser descriptivo-normativos (prescindiendo del criterio de la Academia), se echan en falta orientaciones más precisas a las que pudiera atenerse el estudiante extranjero: *adecuar*, por ejemplo, dice el DUE(A), se conjuga “como «averiguar», pero a veces se acentúa como «actuar»”, mas, ¿qué es, por fin, lo recomendable? El DEA(A) registra la forma *espúreo* (variante de *espurio*) y la considera un “semicultismo”, ¿qué valor tiene esta información? ¿Puede usarse, sin incurrir en vulgarismo, la voz *ansina* (por *asi*), que este mismo diccionario marca con la abreviatura *rur* (rural)?

Aunque estoy de acuerdo en que no se proporcione de forma sistemática información sobre la pronunciación, como hacen algunos diccionarios, sí estimo que mejorarían notablemente si en lugar de ofrecer simplemente, como en los casos de estos diccionarios, la transcripción fonológica, se diese la fonética, utilizando, por supuesto, los símbolos del alfabeto fonético internacional.

Mejorarían, por último, estos y otros diccionarios si se prestase la atención que se merece a la modalidad meridional del español, no sólo en los aspectos léxicos, en los que ciertas deficiencias pueden disculparse por la escasez de estudios globales, sino, también, en las cuestiones ortológicas y en las gramaticales.

SLOVARJI "RABE" IN ENOJEZIČNI SLOVARJI ZA TUJEJEZIČNE UPORABNIKE

Kljub temu, da so v zadnjem desetletju v Španiji izšla dela, ki so skušala zapolniti vrzel zaradi pomanjkanja enojezičnih slovarjev za tujejezične uporabnike, se vrzel ni zapolnila. Avtorji slovarja *Diccionario para la enseñanza de la lengua española* in slovarja *Diccionario Salamanca de la lengua española* razglašajo svoji deli za model tovrstnih slovarjev, v resnici pa ju namenjajo ne le tistim uporabnikom, ki se učijo španščino kot tuji jezik, temveč tudi tistim, ki jim je španščina materni jezik.

Ne smemo pustiti ob strani tudi slovarjev "rabe" in čeprav bodo uporabniki sami določili, ali slovar ustreza svojemu namenu, bosta zadnjo izbiro opravila pedagoška praksa in leksikografska kritika. V tem prispevku predstavljamo in analiziramo dva nova slovarja: skrajšano izdajo slovarja Marie Moliner *Diccionario de uso del español abreviado* in skrajšano izdajo slovarja sodobne španščine *Diccionario abreviado del español actual* Manuela Seca et. al.

SOBRE LA *SUBJETIVIDAD DEL DICCIONARIO DE USO DEL ESPAÑOL* DE MARÍA MOLINER

Escribimos estas líneas durante el año en que se conmemora, en Aragón especialmente, el centenario de María Moliner, nacida el 30 de marzo de 1900 en la localidad zaragozana de Paniza. Con esta pequeña aportación nos proponemos contribuir al conjunto de trabajos que se han acercado a su trayectoria vital y profesional con motivo del acontecimiento mencionado. Parece lógico, en este marco, que la obra que le otorgó merecida relevancia pública, el *Diccionario de uso del español* (Madrid, Gredos, 1966-67; en adelante *DUE*) haya acaparado buena parte de la atención dispensada a su figura¹. La misma María Moliner llegó a declarar en alguna ocasión que el diccionario representaba el único mérito de su trayectoria profesional², afirmación comprensible por la modestia que, es sabido, la caracterizó y quizá, también, por el deseo de dejar atrás la amarga experiencia bélica y el truncamiento, con ella, de las empresas culturales en las que participó con entusiasmo durante la Segunda República española.

Aunque todavía es reducido el número de monografías consagradas a desentrañar el enorme potencial informativo y la composición interna del *DUE*³, las investigaciones y reseñas disponibles han permitido ya pasar revista a lo que ha sido la recepción del diccionario de María Moliner, entre la crítica especializada y en el mundo de la cultura en general⁴. Puede concluirse al respecto que, en los años transcurridos desde su aparición, el *DUE* ha gozado de mejor acogida entre los creadores literarios y periodistas, por ejemplo, que entre los lingüistas. No obstante, las valoraciones vertidas sobre la obra por unos y otros presentan un tono muy dispar, que llega a ser contradictorio cuando se trata de aquilatar algunos aspectos del repertorio tales como su orientación descriptiva o normativa⁵. Ello no impide que exista un acuerdo amplio al juzgar otros componentes. Así ocurre a la hora de aplaudir la regeneración de la práctica definitoria llevada a cabo en el *DUE* o, en sentido contrario, a la hora de enjuiciar negativamente tanto la ausencia casi total de información sobre la categoría gramatical de las entradas, como la presencia en la macroestructura de la terminología de zoología y botánica. Al margen de estos dos últimos detalles —de escasa entidad por ser fácilmente modificables⁶— la valoración desfavorable del *DUE* resulta también, si no unánime, generalizada y mucho más discutible, como veremos, cuando se evalúa el resto de sus materiales innovadores. Parece como si la tantas veces reclamada renovación de métodos y criterios en la confección de diccionarios de lengua —renovación de la que tan necesitada sigue estando la lexicografía española— contara con no pocos focos de resistencia, aferrados de forma consciente o no a las pautas marcadas por la tradición lexicográfica ortodoxa⁷.

Del conjunto de observaciones realizadas hasta la fecha sobre las opciones lexicográficas adoptadas por María Moliner, llama poderosamente la atención una insistente serie de críticas —difícil de documentar en las reseñas de otras obras lexicográficas— cuya reitera-

ción parece encontrar una explicación en la coincidencia de varios autores en el análisis del diccionario o, más probablemente, en la repetición de un juicio de valor convertido en lugar común. En cualquier caso, en aquéllas se adivinan motivaciones ajenas, en alguna medida, al análisis lexicográfico. Al parecer, según las opiniones aludidas, uno de los rasgos más sobresalientes del *DUE* —el más destacado para algunos— vendría dado por el carácter predominantemente *subjetivo e intuitivo* del texto molineriano (o de alguno de sus elementos), condición cuya positividad es defendida en algunas —escasas— ocasiones, como ocurre en ciertos comentarios sobre el conjunto de la obra⁸. Así, para el escritor Francisco Umbral, «lo que tiene de personal, de poético, de fascinante [el *DUE*] es lo que tiene de *intuitivo* —óptica femenina del mundo— [...]»⁹. En el mismo sentido se manifiesta Manuel Seco, según el cual, en el *DUE*, «la *intuición* y la tenacidad tuvieron que llenar el vacío de una tradición previa que hubiera allanado el camino»¹⁰. La etiqueta se desliza incluso al celebrar «la revisión de las definiciones tradicionales y el *valor intuitivo de las nuevas*, la evitación de tautologías o círculos viciosos»¹¹, a pesar del método logicista —pormenorizado en los preliminares del *DUE*— con que procede Moliner en la técnica definitoria. Pero si puede calificarse de desafortunado el empleo con intención laudatoria de la citada interpretación —ya que parece difícil conciliar el concepto de *diccionario* con una acepción positiva de *intuición*— menos convincente resulta todavía su uso como reprobación, al menos para referirse concretamente al *DUE*¹².

No obstante, los autores insisten con especial ahínco en la otra característica indicada (la subjetividad). Por ejemplo, las fuentes documentales empleadas —la selección del corpus— han sido objeto de múltiples críticas en este sentido. Así, Jesús Pena Seijas señaló en su día que «la inclusión de voces y de acepciones se rige por un *criterio selectivo, no por un criterio científico, objetivo*, comprobador de los hechos lingüísticos tal como aparecen»¹³. Manuel Seco precisa, en sintonía con lo anterior, que la obra «está construida tomando como casi únicas bases documentales la personal competencia hablante de la autora y —paradójicamente— el mismo *Diccionario* académico que se trataba de superar; con lo cual los *criterios subjetivos* priman más de lo conveniente sobre la *información objetiva*»¹⁴. Por su parte, Miguel Casas, haciéndose eco de la opinión expresada por Seco y Pena Seijas, insiste en que «esta obra es fruto de la *norma de uso lingüístico de una sola persona* y, por consiguiente, se rige por *criterios subjetivos y selectivos*»¹⁵.

Los aspectos menos apreciados —y más novedosos— del *DUE* no escapan, como cabía esperar, a críticas del mismo tenor. Así, la doble ordenación de entradas —alfabética y por familias relacionadas etimológicamente— suprimida en la edición de 1998, «suponía una cierta *dosis de subjetividad*», a juicio de José Álvaro Porto Dapena¹⁶. Todavía con mayor énfasis se insiste en la falta de objetividad que subyace a la distinción tipográfica entre palabras y acepciones usuales y no usuales. En este punto, Julio Fernández Sevilla echa de menos el manejo de procedimientos científicos y afirma con severidad que «se trata de *estimaciones subjetivas* que pueden inducir a error al lector confiado. Basta abrir el *Diccionario* para comprobar la *arbitrariedad de tal decisión*»¹⁷. A Manuel Seco le parece valiosa la diferenciación pero, al mismo tiempo, la despoja de toda validez al objetarle «que ha sido realizada siguiendo *criterios exclusivamente subjetivos*»¹⁸. Finalmente, Miguel Casas, al comentar las observa-

ciones citadas, sentencia lo siguiente: «Se impone, en última instancia, la norma selectiva de la autora y el *criterio subjetivo* en la cuantificación del porcentaje establecido»¹⁹.

Otros varios componentes del *DUE* se hacen acreedores de similares manifestaciones. La ordenación de las distintas informaciones en el interior de los catálogos de palabras afines se rigen, en opinión de José Álvaro Porto Dapena, por un «criterio relativamente *subjetivo*»²⁰. Y las pautas seguidas por María Moliner para escoger el artículo en el que insertar un catálogo ponen de relieve «claramente la *subjetividad* en la elaboración del diccionario», según Miguel Casas, quien poco después insiste en que «el *criterio utilizado es subjetivo* (competencia lingüística de la autora) y, para subsanarlo, haría falta la incorporación de métodos tanto estadísticos de frecuencias léxicas como sociolingüísticos, que describieran los usos reales del español²¹. La información sobre las relaciones antonímicas en el *DUE* es juzgada con notable rigidez, desde presupuestos semánticos estructuralistas, por «la *forma asistemática y subjetiva* con que está tratada»²². Y en un artículo monográfico sobre la antonimia léxica en el repertorio de Moliner, Carmen Varo Varo titula significativamente uno de los apartados, «Tratamiento *subjetivo* de la antonimia»²³, e insiste más adelante en que, en este aspecto, el criterio de la lexicógrafa aragonesa «no puede ser más *subjetivo*»²⁴. No corre mejor suerte la evaluación de las indicaciones o marcas de uso aportadas por María Moliner, que «se deben *no a criterios lingüísticos sino a actitudes imposibles de aplicar en un análisis científico*»²⁵.

La coincidencia en el juicio resulta extraordinaria y casi abrumadora. La relevancia del tema reside en que las apreciaciones arriba acumuladas, nada habituales en las reseñas de otros diccionarios firmados por autor único, pueden estimarse no sólo poco acertadas en su atribución al *DUE* sino, en buena medida, vacías de contenido. Cabe preguntarse, en una primera aproximación, si tales valoraciones se ajustan a la idea que poseía María Moliner sobre la subjetividad y la intuición. En la definición del adjetivo *subjetivo-subjetiva* en la obra que nos ocupa se leen las siguientes acepciones:

- (1) (adj.). Se aplica, por oposición a «objetivo», a lo que se refiere al sujeto que piensa, siente, etc., y no a lo exterior a la mente de él.
- (2) «Personal». Se dice de lo que depende de cada sujeto y no es igual para todos. (·) Se aplica, por oposición a «objetivo» o «imparcial», a los juicios, apreciaciones, etc., en que influyen la manera de ser o los sentimientos del que los hace, así como a las personas cuyos juicios y apreciaciones son así.

Y en la entrada *intuición* encontramos tres acepciones, aparte de otra propia del lenguaje de la teología, de la que ahora prescindimos:

- (1) Acto intelectual que proporciona el conocimiento de las cosas por su sola percepción, sin razonamientos.
- (2) Facultad de intuir.
- (3) Facilidad para intuir: 'Tiene mucha intuición para las matemáticas'. (·) En lenguaje corriente, facilidad para percatarse de las cosas al primer golpe de vista o para darse cuenta, sin necesidad de razonamientos o explicaciones, de cosas que no son patentes para todos.

Si nos atenemos a las acepciones del primer término, no se comprende bien en qué pueda diferenciarse el *DUE* de cualquier otro diccionario. En otras palabras, no se trata de dilucidar si la obra de Moliner está impregnada de sus planteamientos personales, sino de que, sencillamente, no existe otra posibilidad si nos referimos a una creación humana. Por lo tanto, como categoría de análisis metalexigráfico, la propiedad de *subjetivo* carece de validez porque no es apta para discriminar los rasgos distintivos de cada diccionario²⁶. Ahora bien, la última subacepción permite ser interpretada en términos de subjetividad guiada por una ideología concreta, de modo cercano a como Manuel Seco describió la práctica definitoria del lexicógrafo decimonónico Ramón Joaquín Domínguez²⁷. Siendo patente el fundamento ideológico-cultural de todo repertorio lexicográfico, los análisis disponibles apuntan, precisamente, a un *DUE* que se comporta, en el último sentido apuntado, como el diccionario menos subjetivo de su época, peculiaridad en la que sigue aventajando netamente a obras publicadas en un contexto sociopolítico, como el actual, significativamente más propicio que el del período en que Moliner desarrolló su labor lexicográfica²⁸.

En cuanto al carácter intuitivo del *DUE*, parece claro, a tenor de las acepciones reproducidas más arriba, el motivo por el que una descripción que sitúa el diccionario en las proximidades de lo irracional, no se deja interpretar con facilidad en sentido favorable. En cualquier caso, esgrimida como elogio o como censura, la presunta intuición subyacente al *DUE* no resiste un mínimo análisis técnico: no abundan los diccionarios del español que, como el de Moliner, confiesen con detalle el proyecto del que derivan, es decir, las opciones explícitas y lexicográficamente razonadas que sustentan el texto diccionarioístico. Nada más ajeno al *DUE* que ese fondo de improvisación creativa que se le atribuye como mérito o como deficiencia, según los casos. Que el origen de todo ello guarda escasa relación con el análisis propiamente lexicográfico ya se sospecha en la referencia de Umbral a la «óptica femenina del mundo». El estereotipo de género sobrevuela de igual modo sobre la crítica más ceñida a las cuestiones técnicas. Existen indicios, por ejemplo, de que algunos comentarios de la obra han venido precedidos de un examen poco contrastado. Así parece haber ocurrido con el repetido reproche sobre el recato de María Moliner ante los vulgarismos y voces tabuizadas²⁹. Antes bien, del estudio específico sobre esa parcela del léxico se deriva que «el *DUE* [...] es el diccionario general de su época que más vocablos de este tipo incorpora»³⁰.

Una de las imputaciones de subjetividad más insistente —ya se ha visto— hace hincapié en la debilidad de las fuentes documentales del *DUE*. En concreto, en el hecho de que su único sustento parezca ser, además del diccionario académico, el idiolecto de su autora. Como en este punto no se distingue del resto de la lexicografía no académica que la precedió —y coincide con la mayor parte de los diccionarios posteriores— vuelven a suscitarse las dudas sobre el trasfondo de la cuota suplementaria de subjetividad apreciada en el *DUE*, casualmente el único diccionario elaborado por una mujer. Pese a todo, las circunstancias de elaboración de la obra han sido expuestas de forma muy simplificada. Es evidente que la lexicógrafa aragonesa no acopió sistemáticamente un corpus lingüístico como etapa previa a la redacción de su obra³¹. Sin embargo, su imitación del diccionario académico (*DRAE*) estuvo sometida a una criba de mucho mayor calado que el reconocido comúnmente a partir de lo que estimamos una interpretación poco acertada del apartado preliminar del *DUE*

referido a la formación de la macroestructura de la obra³². En primer lugar, María Moliner amplió para el español el concepto de *unidad de tratamiento lexicográfico* anticipándose a su planteamiento en la investigación teórica posterior. Así, las entradas del *DUE* no están constituidas sólo por palabras, sino también por formas ausentes de la mayoría de diccionarios de lengua: unidades fraseológicas (expresiones latinas como *in saecula saeculorum*), unidades inferiores a la palabra (prefijos y sufijos españoles, latinos y griegos) y por otras entidades poco habituales en los diccionarios de lengua como sonidos o grupos de sonidos, onomatopeyas, siglas, símbolos químicos, terminología científica de flora y fauna y muchos nombres propios. Además, se cuentan por centenares las ocasiones en que la autora señala que tal voz o acepción no figura en el *DRAE*³³ o que se incorpora a pesar de haber sido suprimida en 1956 (18ª edición del *DRAE*):

drástico, -a. [...] (2) (acep. no incluida en el D. R. A. E.). Quizás por influencia del inglés, se emplea modernamente esta palabra con el significado de «enérgico» o «radical»: 'El gobierno dictó medidas drásticas para atajar la revolución'.

prefabricado, -a. (neologismo, no incluido en el D. R. A. E.). Se aplica a las construcciones o elementos constructivos que ordinariamente se hacen sobre el terreno en el sitio en donde van emplazados cuando, en vez de eso, están previamente construidos: 'Barracas prefabricadas. Bloques prefabricados de hormigón'.

sangordilla. (Navarra). *Lagartija. (Este nombre figuraba en ediciones anteriores del D. R. A. E., pero ha sido suprimido en la de 1956).

Por otro lado, la minuciosa descomposición en acepciones y subacepciones a la que somete los significados y las variantes de contenido no puede imputarse razonablemente a la competencia lingüística de la autora en exclusiva. Existen, por el contrario, numerosas evidencias de que María Moliner tuvo presentes obras de consulta distintas de las citadas hasta la fecha³⁴ y de que permaneció siempre atenta a los usos lingüísticos novedosos de su tiempo: «Constantemente estoy viendo en los periódicos o en las novelas expresiones que anoto para incluirlas», declaraba en una entrevista de 1972, coincidiendo con la propuesta para su ingreso en la Real Academia Española³⁵. Además, en un conjunto numeroso de artículos se refiere de modo genérico a las fuentes, escritas u orales, de las que se ha servido. Así ocurre en entradas como las siguientes (destacamos en negrita los fragmentos en que se menciona la procedencia de la información):

abominar. [...] (El D. R. A. E. no da más construcción que la transitiva. No está, pues, autorizada explícitamente, aunque es **frecuente en lenguaje hablado y escrito**, la construcción con «de»: 'Los que abominan de las costumbres modernas').

benefactor, -a. (A pesar de que el D. R. A. E. da esta palabra como ant., no es difícil encontrarla **en escritos actuales**). Bienhechor.

confraternizar. Aunque el D. R. A. E. no lo incluye, y sin duda por influencia de «fraternizar», se emplea este verbo **corrientemente** en vez de «confraternar», hasta el punto de que este último es **desconocido para muchas personas**.

demanda. (casi desusado **en lenguaje corriente hablado**, salvo en la frase «en demanda de»; se **usa a veces en lenguaje escrito**, especialmente comercial: 'Siento comunicarle que no me es posible acceder a su demanda') [...].

neum-. (neumat-, pneum-, pneumat-; a diferencia de otros casos de palabras con inicial líquida, en éste la escritura usual es la fonética, incluso **en escritos técnicos**).

oficial, -a. En los cuerpos administrativos del Estado, categoría intermedia entre la de auxiliar y la de jefe. (V. «empleo».) (·) Persona que la desempeña. (Fem., «oficiala»; aunque figura en el D. R. A. E. y su uso es lógico, **no se emplea, ni siquiera en los textos oficiales**, en los que se dice, por ejemplo: «nombrando oficial de primer grado a D.a...»).

No parece, pues, que el texto molineriano pueda describirse, sin despojarlo de todo mérito, como «fruto de la norma de uso lingüístico de una sola persona» -tal como se sostiene en una de las objeciones citadas- ni se ve, de ser así, qué interés podría atesorar el diccionario para la comunidad lingüística. Tampoco terminan de convencer las acusaciones de que son objeto la distinción de voces y acepciones usuales y no usuales, así como la profusión y diversidad de marcas sobre la consideración social y estilística de las palabras. Cabe preguntarse si, planteada la cuestión en esos términos, no adolece igualmente de subjetividad la indistinción lexicográfica de la frecuencia relativa de uso del vocabulario o la ausencia de marcas orientadoras de la adecuación pragmática del léxico, habida cuenta de la relevancia comunicativa que poseen tales advertencias para los hablantes. No se defiende aquí, claro está, un programa informativo para la lexicografía que carezca de cualquier fundamento empírico. Tan solo se pretende poner de relieve que, en estos aspectos, la actividad lexicográfica de María Moliner se inserta en la tradición diccionarística occidental, cuyos horizontes amplía indudablemente. Y, en esta tradición, la catalogación de los usos verbales de la comunidad se ha derivado de la observación no sistemática de la lengua y sólo en algunos casos muy recientes se ha visto vinculada con la lingüística de corpus. En lo que afecta concretamente a las llamadas marcas pragmáticas o de uso, puede afirmarse sin reservas que no se dispone en la actualidad de una amplia descripción de la lengua —y es poco probable que se lleve a cabo en los próximos años— capaz de proporcionar una alternativa satisfactoria a una lexicografía condicionada forzosamente por los instrumentos disponibles, de los que se sirve con mayor o menor pericia. Algo parecido podría advertirse a propósito del capítulo referido al tratamiento de la antonimia y de otras relaciones léxicas en el *DUE*, materia en la que, no obstante, se reconoce «que no se le puede pedir a M^a Moliner la realización de algo que todavía continúa siendo poco menos que un objetivo intangible en la semántica actual»³⁶.

No cabe duda de que el *DUE* exhibe un grado de complejidad tipográfica, estructural e informativa exigente con el usuario que desee obtener de su consulta el máximo provecho. Su texto requiere del lector una cierta sensibilidad lingüística y una colaboración más activa y participativa que la necesaria para la mayoría de los repertorios léxicos. Se obtiene a cambio una riqueza informativa extraordinaria cuyas claves se facilitan en las páginas que encabezan la obra, lugar en el que Moliner argumenta con detalle las opciones por las que se ha decantado. Algo en lo que no se excede, en cambio, la edición de 1998 del *DUE*, incrementada, según el prólogo, en unas ocho mil entradas (un diez por ciento) y veinticinco mil acepciones, de cuyas fuentes no se informa al usuario. Como tampoco se aportan puntos de referencia, ignoramos si esas cantidades representan un incremento suficiente del léxico descrito, tres décadas después de la primera edición. Se puede constatar, sin embargo, la

ausencia de voces de uso actual como *asociacionismo*, *aulario*, *balcanización* ‘división de un estado en otros más pequeños acompañada de enfrentamientos externos e internos’, *cantenerano-a* ‘jugador formado en la cantera de un equipo’; *centroderecha*; *centroizquierda*; *cinturón* ‘vía de circunvalación que rodea una ciudad’ o *ejecutar* ‘abrir un programa informático’. Todo apunta, por otro lado, al mantenimiento en el *DUE* de 1998 del caudal léxico ya existente en la primera edición, sin que conste la revisión y posible supresión del vocabulario anticuado, cuya presencia en la obra original fue objeto de algunas críticas.

A pesar de lo dicho hasta aquí, no ocultaremos que la factura del *DUE* de 1966-67 presenta facetas problemáticas o discutibles. Así ocurre, por ejemplo, con la confusa organización de algunos componentes del artículo lexicográfico y la sinonimia de ciertas abreviaturas y fórmulas (o su polisemia a veces). Es el caso, asimismo, de la doble ordenación de las entradas, trabadas entre sí por un tipo de relaciones léxicas con una finalidad informativa bien concreta y más provechosa de lo admitido en ocasiones. Algo similar ocurre, finalmente, con los desarrollos gramaticales en el cuerpo de la obra, cuya presencia en la macroestructura se ha calificado, contrariamente a nuestra opinión, de superflua o injustificada. Estos y otros elementos del diccionario de Moliner demandan una investigación ajena, en la medida de lo posible, a los estereotipos de género que algunos análisis parecen rezumar. El *DUE* es, que duda cabe, un diccionario personal, pero en un sentido positivo, en lo que tiene de innovador.

Notas

- ¹ Especialmente para los aspectos biográficos más desconocidos sobre María Moliner puede consultarse el conjunto de artículos que, como homenaje a la lexicógrafa aragonesa, fueron publicados por la revista *Trébede. Mensual Aragonés de Análisis, Opinión y Cultura* (nº 36, marzo de 2000). La vida y la obra de María Moliner fueron, asimismo, objeto de reconocimiento por parte del Instituto Cervantes, que insertó en la página web del Centro Virtual Cervantes una serie de estudios sobre el *Diccionario de uso del español* (*DUE*) y una bibliografía, muy completa, relativa a las distintas facetas de María Moliner (<http://cvc.cervantes.es/actcult/mmoliner/>). Además, para acercarse al análisis del *DUE* es fundamental la consulta del volumen colectivo *Estudios sobre el Diccionario de uso del español de María Moliner* (M. Casas Gómez e I. Penadés Martínez [coords.] y M^a Tadea Díaz [ed.], Cádiz, Universidad de Cádiz, 1998) que contiene también un extenso apartado bibliográfico.
- ² En esos términos se recoge su testimonio en el artículo anónimo «María Moliner, autora del “Diccionario de uso del español”, murió ayer, a los 81 años» que publicó *El País* el 23 de enero de 1981.
- ³ Nos referimos al editado en 1966-67, único debido a la lexicógrafa aragonesa, reimpresso en múltiples ocasiones. En la actualidad existen en el mercado otros tres productos *firmados* por María Moliner, como la versión en CD-ROM del texto original, aparecida en 1996 y reeditada en 2000 con mejoras informáticas pero con el mismo contenido. En 1998 se edita en papel la esperada segunda edición del *DUE*, debida al Seminario de Lexicografía de la Editorial Gredos. Esta edición —en cuya cubierta se sigue leyendo el nombre de María Moliner y el título original de la obra— ha venido acompañada de una polémica que ha acabado en los tribunales. En esta salida de la obra se ha acometido una actualización del léxico descrito —que era acuciante y que quizá ha resultado demasiado tímida— pero se han sacrificado algunos de los elementos más característicos del repertorio originario y otras muchas informaciones a cambio de mejorar —notablemente, eso sí— la *legibilidad* del texto. La Editorial defiende la legitimidad de los cambios introducidos que respetan, al parecer, las orientaciones con las que M^a Moliner trabajó para una futura reedición. Lo cierto es que el contenido concreto de las directrices que, según la Editorial, dejó marcadas M^a Moliner no ha sido hecho público por la casa editora. Ésta, sin embargo, invoca de nuevo dichas pautas, en varias ocasiones, en los preliminares de la «Edición abreviada por la Editorial Gredos» del *DUE* (Madrid, Gredos, 2000)

obra donde los lazos de unión con el texto primitivo quedan ya francamente desdibujados. Todo ello invita a reflexionar sobre la conveniencia de alargar indefinidamente la autoría de María Moliner, aun en el caso de que se conozcan con alguna precisión las soluciones lexicográficas que tenía previsto adoptar. No parecería descabellado, por ejemplo, hacer del nombre de María Moliner un patrimonio de la lexicografía española transformándolo en marca independiente de productos lexicográficos, tal como ha ocurrido históricamente en el ámbito francófono con Larousse y Robert o con Webster en Estados Unidos.

- 4 A este respecto son de particular interés los trabajos de M^a Antonia Martín Zorraquino y de Miguel Casas Gómez, que encabezan el volumen de *Estudios sobre el Diccionario de uso del español de María Moliner* citado en la nota 1.
- 5 Véase Miguel Casas Gómez, «El Diccionario de uso del español de María Moliner», en *Estudios sobre el Diccionario de uso del español de María Moliner*, *op. cit.*, p. 33, nota 11 y p. 35, nota 14. Los comentaristas también discreparon en su momento sobre otras cuestiones como, por ejemplo, la supresión en la ordenación alfabética del *DUE* de la *ch* y la *ll* como letras autónomas. Véase, al respecto, M^a Antonia Martín Zorraquino, «Una lexicógrafa aragonesa: D^a María Moliner», en *Estudios sobre el Diccionario de uso del español de María Moliner*, *op. cit.*, p. 21.
- 6 Con buen criterio, en la edición de 1998 se ha incorporado el dato de la categoría gramatical en todas las entradas y se han agrupado en un apéndice los términos científicos de plantas y animales.
- 7 Claro está que la reacción contra la novedad lexicográfica no pertenece en exclusiva al ámbito hispánico. No nos es posible dar cuenta aquí de las copiosas críticas de que fueron objeto en su momento textos lexicográficos tan sugestivos como, por ejemplo, el *Dictionnaire du français contemporain* (Paris, Larousse, 1966), *Le Robert méthodique. Dictionnaire méthodique du français actuel* (Paris, Robert, 1982) o el *Webster's Third New International Dictionary of the English Language* (Springfield, G&C Merriam, 1961).
- 8 Es nuestra la cursiva con que se destacan algunos fragmentos y palabras en las citas textuales que se aportan a continuación.
- 9 Cf. F. Umbral, «De diccionarios y otras reclusiones», *El País*, 3 de febrero de 1981, p. 29.
- 10 Cf. M. Seco, «Apéndice A: María Moliner», *Estudios de lexicografía española*, Madrid, Paraninfo, 1987, p. 211.
- 11 Cf. M. Casas, *art. cit.*, p. 36.
- 12 La atribución al *DUE* de la misma característica —la *intuición*— es vista por otros autores en un sentido opuesto, como apunta M^a Antonia Martín Zorraquino: «En realidad las palabras de Umbral suponían una réplica a las que había pronunciado unos días antes Violeta Demonte, que, destacando la originalidad de la obra de María Moliner en cuanto intento de superación de los diccionarios clásicos, había censurado la fundamentación de algunos de sus resultados porque se asentaban en la *intuición*» (*art. cit.*, p. 18, nota 12).
- 13 Cf. J. Pena Seijas, «M^a Moliner, *Diccionario de uso del español* (2 vols.)», *Verba*, 2, 1975, p. 340.
- 14 Cf. M. Seco, *art. cit.*, p. 210.
- 15 Cf. M. Casas, *art. cit.*, p. 33.
- 16 Cf. J. Á. Porto Dapena, «Diccionario de uso del español», en <http://cvc.cervantes.es/actcult/mmoliner/>, 2000.
- 17 Cf. J. Fernández Sevilla, «Acerca de algunos aspectos de la información lexicográfica», *Boletín de la Academia Puertorriqueña de la Lengua Española*, 6 (2), 1978, p. 84.
- 18 Cf. M. Seco, «Medio siglo de lexicografía española (1930-1980)», *Estudios de lexicografía española*, Madrid, Paraninfo, 1987, p. 202.
- 19 Cf. M. Casas, *art. cit.*, p. 38, nota 20.
- 20 Cf. J. Á. Porto Dapena, *art. cit.*
- 21 Cf. M. Casas, *art. cit.*, p. 50.
- 22 Cf. M. Casas, *art. cit.*, p. 45.
- 23 Cf. C. Varo Varo, «La antonimia léxica en el *Diccionario de uso del español* de María Moliner», en M. Casas Gómez e I. Penadés Martínez [coords.] y M^a Tadea Díaz [ed.], *op. cit.*, p. 195.
- 24 Cf. C. Varo Varo, *art. cit.*, p. 197.
- 25 Cf. M. Casas, *art. cit.*, p. 50, nota 47. M. Casas se hace eco aquí de la opinión sobre este aspecto del *DUE* expresada por M^a J. Tejera.
- 26 Excepto, quizá, en el nivel metodológico, donde sería posible, con muchas salvedades, oponer los repertorios debidos a un solo autor (subjectivos) a otros elaborados según un método colegiado (intersubjetivos). En cualquier

- caso, en todo equipo lexicográfico suele existir, aparte de una especialización de tareas, un sistema de trabajo jerarquizado con un responsable último. Por otro lado, ni *subjetividad* ni *intuición* (o sus equivalentes en inglés) figuran entre la terminología lexicográfica en el *Diccionario de lexicografía práctica* (J. Martínez de Sousa, Barcelona, Bibliograf, 1995) o en el *Dictionary of lexicography* (R. R. K. Hartmann and G. James, London and New York, Routledge, 1998).
- 27 Cf. M. Seco, «La definición lexicográfica subjetiva: el Diccionario de Domínguez», *Estudios de lexicografía española*, Madrid, Paraninfo, 1987, pp. 165-177.
- 28 Cf. M^a Ángeles Calero, «Diccionario, pensamiento colectivo e ideología (o los peligros de definir)», en M^a N. Vila et alii (eds.), *Así son los diccionarios*, Lleida, Universitat de Lleida, 1999, pp. 149-201.
- 29 El recato de Moliner es criticado por C. Smith, «M^a Moliner, *Diccionario de uso del español*, vol. I, A-G, 1966, vol. II, H-Z, 1967», *Bulletin of Hispanic Studies*, 46, 1969, p. 51; H. Schneider, «M^a Moliner, *Diccionario de uso del español*, 1966-67, 2 Bände», *Romanistisches Jahrbuch*, 22, 1971, p. 377; G. Haensch et alii, *La lexicografía. De la lingüística teórica a la lexicografía práctica*, Madrid, Gredos, 1982, p. 155; C. Pratt, «El Diccionario de la Academia y el María Moliner», *Libros*, 23, 1984, p. 6 y J. Martínez de Sousa, en J. A. Pérez Bouza, M. Casas y J. Martínez de Sousa «María Moliner a la luz de la lexicología y lexicografía modernas», en C. Martín Vide (ed.), *Actas del X Congreso de Lenguajes Naturales y Lenguajes Formales*, Barcelona, PPU, pp. 665-666.
- 30 Cf. M. Casas, *art. cit.*, p. 55.
- 31 Ahora bien, conviene no olvidar que, en el siglo veinte, sólo dos repertorios de lengua se han confeccionado a partir de esa tarea documental preliminar: el *Diccionario del español actual* (M. Seco, O. Andrés y G. Ramos, 2 vols., Madrid, Aguilar, 1999) y el *Diccionario del español de México*, dirigido por Luis Fernando Lara. Y sólo en este último —pendiente aún de ser editado en su versión definitiva— se han utilizado realmente mediciones lexicométricas cuyas virtudes han quedado de manifiesto, al igual que sus limitaciones, que han obligado a incorporar informaciones basadas en el conocimiento de la lengua del equipo lexicográfico y en otros criterios cualitativos no estadísticos. Cf. L. F. Lara et alii, *Investigaciones lingüísticas en lexicografía*, México D. F., El Colegio de México, 1979 y G. Haensch et alii, *op. cit.*, pp. 395-451.
- 32 Desde otro punto de vista, se recoge una consideración similar en M. Casas, *art. cit.*, p. 49.
- 33 Al margen quedan las admitidas por la Academia para la que luego fue la 19^a edición del *DRAE* en 1970. En estos casos, Moliner introduce en el artículo un comentario como el del siguiente ejemplo: «escayolista. (La R. A. ha acordado su inclusión en el D. R. A. E.). Operario que hace molduras de escayola».
- 34 Además del *DRAE*, Moliner tuvo presentes el *Diccionario ideológico* de Julio Casares y *Breve Diccionario Etimológico* de Corominas. Suele olvidarse en esta nómina el *Diccionario manual e ilustrado de la lengua española*, publicado por la Academia, citado en numerosas ocasiones en las páginas del *DUE*. Además, la autora se auxilió, al menos, de la Enciclopedia Espasa (véase la voz *fané*) y de diccionarios de lenguas distintas del español, a los que se refiere genéricamente (véanse, por ejemplo, las entradas *obús* y *shah*).
- 35 La entrevista fue publicada en el diario *ABC* el 25 de junio de 1972.
- 36 Cf. M. Casas, *art. cit.*, p. 37, nota 18.

Kritične ocene slovarja Maríe Moliner nam precej dobro kažejo, kateri deli slovarja so cenjeni in kateri ne. Izmed negativnih kritik najbolj pritegne pozornost tista, ki nastanku slovarja očita določeno stopnjo subjektivnosti in intuicije. V našem prispevku, napisanem v letu, ko obhajamo stoletnico rojstva Maríe Moliner (rodila se je leta 1900 v Panizi, Zaragoza), želimo dokazati, da imajo argumenti navedenih kritik, iz katerih veje predsodek oziroma zadržanost do avtorice-ženske, trhle temelje.

ESTUDIO CONTRASTIVO DEL ORDEN DE CONSTITUYENTES EN CONSTRUCCIONES NO TRANSITIVAS: DEL LATÍN AL CASTELLANO*

0. *Presentación. Objetivos*

§ 1. El orden de palabras es cuestión que suscita un gran interés en la investigación lingüística; este interés se acrecienta, si cabe, cuando se abordan las transformaciones constatables en el proceso evolutivo de una lengua originaria hasta su resultado final: es el caso del latín y las lenguas romances. En efecto, este aspecto ha sido considerado por diversos estudiosos como uno de los tres cambios fundamentales que ha tenido lugar en el nivel de la organización del periodo y de la oración, ya desde la etapa latina. La evolución de este aspecto se ha realizado en una dirección que va de una libertad “no indiferente”¹, a una fijación de posiciones² por parte de los diversos constituyentes.

Es claro que el estudio del orden de constituyentes “limita” con el de otros factores de diversa magnitud y naturaleza. Lo intrincado de la cuestión ha hecho que entre las conclusiones que pueden leerse en la investigación al respecto, se encuentren muchas generalizaciones y otras tantas contradicciones no sólo entre las diversas posturas que se defienden sino también entre dichas posiciones y lo que revela la observación de los textos³.

§ 2. En el presente estudio se adoptará un enfoque ecléctico en lo que corresponde (i) a la conjunción aspectos sincrónicos y diacrónicos, y (ii) a la diferente naturaleza de los factores que se consideran implicados en el desarrollo de distintos modelos de ordenación.

§ 3. El propósito de este trabajo es la verificación del proceso evolutivo del orden de palabras en dos tipos de estructuras concretas —una de ellas divisible en dos subtipos distintos— que, en la lengua de partida de este estudio⁴, se construyen con un mismo verbo (*esse*): (i) aquellas en las que el Término predicado tiene un valor de atribución/identificación⁵ y (ii) las que poseen un valor Locativo propiamente dicho (*Loc*) o Existencial-locativo (*ExL*)⁶. Con ello se pretende analizar la evolución de la posición de constituyentes en dos estructuras no transitivas, y ver las posibles similitudes y diferencias con la posición de los constituyentes de las secuencias tipológicamente básicas, en las que se asume un desarrollo SOV > SVO⁷. Más concretamente, con este tipo de análisis se pretende examinar (i) el resultado del proceso diacrónico sufrido por las estructuras base de la investigación y (ii) si en construcciones con elementos parcialmente comunes existen factores que catalicen una ordenación u otra de los términos implicados (SV/VS; S-predicado/predicado-S); por otro lado, será posible también apreciar (iii) si la evolución de un mismo verbo en estructuras no transitivas diferentes —en lo que a su posición en la predicación se refiere— se realiza en una misma dirección o no.

* Este trabajo ha sido realizado en el marco del Proyecto de investigación PB97-0005-C04-04, financiado por la DGES. Agradezco a la Dra. Díaz de Cerio las sugerencias que ha aportado a esta investigación.

§ 4. Para ello, se establecerán unos presupuestos metodológicos (1.1-1.3) a partir de los cuales se realiza el análisis propiamente dicho (2). Éste presenta de manera previa la proporción de secuencias posibles en cada estructura (2.1), para pasar a la individuación de las secuencias que resultan predominantes (2.2); para la explicación de los datos resultantes, se plantea el estudio del comportamiento en las posiciones relativas de algunos constituyentes: SV/VS (2.3.1) y Spl/plS⁸ (2.3.2). Por último, se aborda el análisis de la evolución en la posición del V (2.4).

1. Consideraciones previas

1.1. Restricciones metodológicas

§ 5. Dado que el estudio se realiza sobre las posiciones (absolutas y relativas) de los distintos constituyentes, se consideran secuencias computables sólo aquellas que expresen léxicamente los tres términos (S, pc/pl y V). De la misma manera, y de modo que el análisis resulte lo más fiable posible, se omiten las secuencias en las que alguno de sus miembros se encuentre en disyunción⁹, puesto de que de lo contrario sería difícil, si no impracticable, decidir la posición exacta de algunos elementos de la secuencia de que se trate.

Por otra parte, se han excluido del análisis algunas estructuras posibles con *esse* u otros verbos análogos en etapas posteriores que carecen de las condiciones que las hacen apropiadas y pertinentes para este tipo de investigación: (i) construcciones cuyos términos locales no expresan “ubicación” sino otra indicación espacial (separativa, directiva, prosecutiva, etc.); (ii) construcciones con valores locales metafóricos; (iii) fórmulas lexicalizadas; (iv) construcciones estructuralmente ambiguas: (i) posesivo-existencial/locativas¹⁰, y (ii) copulativas/locativas¹¹; (v) construcciones en las que la posición de uno de los términos se encuentra condicionada por la propia clase de palabra que lo codifica¹².

1.2. Corpus de trabajo

§ 6. En virtud del carácter comparativo otorgado a este estudio entre la lengua latina y el castellano actual, se hace inevitable la consideración de varios estadios cronológicos, de modo que puedan identificarse y explicarse mejor los fenómenos potencialmente variables. Como consecuencia, se hará referencia a la situación en latín clásico (LC)¹³, latín tardío y vulgar (LT), castellano medieval (CM) y castellano actual (CA). Ahora bien, la frecuencia de aparición de los tipos de estructuras propuestos es desigual: mientras las construcciones locativas son poco habituales¹⁴, aquellas genéricamente denominadas ‘copulativas’ aparecen con mayor frecuencia¹⁵. Por otro lado, y para que el análisis resulte consistente, la cantidad utilizable de construcciones para realizar el estudio diacrónico ha de ser similar.

Este ‘conflicto’ se ha resuelto del siguiente modo: en primer lugar se han contabilizado las construcciones locativas, procurando su homogeneidad numérica¹⁶. A continuación, se extrajo el número completo de construcciones copulativas que existen en uno de los textos más breves y a la vez más significativos del *corpus* total: la *Peregrinatio Egeriae*; se trata del texto que, junto con parte de la obra histórica de Orosio, constituye el muestreo del latín tardío-vulgar. A partir de la suma de las cantidades de estos dos textos, se analizó la cantidad de texto de los demás autores que equilibraran la frecuencia de la construcción en LT.

Como consecuencia, la extensión de texto analizado varía de unas construcciones a otras proporcionalmente a la frecuencia de las mismas y a la homogeneidad necesaria para esta investigación¹⁷, por lo que, en general, los análisis estadísticos habrán de manejar básicamente cantidades porcentuales y no cifras absolutas.

§ 7. De acuerdo con las razones apuntadas, los *corpora* utilizados son los siguientes:

(i) en las estructuras Locativas y Existenciales-locativas: Liu. 1-4 para el Latín clásico; *Peregrinatio Egeriae* 1-23¹⁸ y Orosio, *hist.* 1-5 en Latín vulgar y tardío; Alfonso X, *Primera Crónica General de España*, 1-120¹⁹ para el Castellano medieval, y, en Castellano actual, algunos pasajes de los *Episodios Nacionales* de B. Pérez Galdós (*O'Donnell* y *La vuelta al mundo en la "Numancia"*), y Azorín, *Memorias inmemoriales* 1-60.

(ii) en las estructuras Copulativas, Liu. 1-2 para el Latín clásico²⁰; *Peregrinatio Egeriae* 1-23 y Orosio, *hist.* 1-4 en Latín vulgar y tardío; Alfonso X, *Primera Crónica General de España*, 1-90 para el Castellano medieval, y Azorín, *Memorias inmemoriales* 1-20 para el Castellano actual²¹.

§ 8. De este modo, las cifras absolutas correspondientes a las estructuras objeto de estudio con las que se trabajará se reparten como sigue:

Tabla 1a Cantidad total de estructuras 'locativas'

| <i>Corpus</i> | Loc | ExL | Total |
|-----------------------------------|-----|-----|------------------|
| LC | 28 | 18 | 46 |
| LT - <i>Peregr.</i> ²² | 9 | 18 | 27 |
| LT - Orosio | 9 | 14 | 23 ²³ |
| CM | 14 | 35 | 49 |
| CA | 24 | 32 | 56 |
| TOTAL | 84 | 117 | 201 |

Tabla 1b Cantidad total de estructuras 'copulativas'

| <i>Corpus</i> | Número total de apariciones |
|---------------------|-----------------------------|
| LC | 148 |
| LT - <i>Peregr.</i> | 39 |
| LT - Orosio | 108 ²⁴ |
| CM | 160 |
| CA | 151 |
| TOTAL | 606 |

§ 9. Por último, una particularidad más del *corpus* en su conjunto, a excepción del *Ab Vrbe condita* de Livio, responde al deseo de que los autores examinados se sitúen, al menos en cierto grado y con las dudas que aún se albergan en algunos casos²⁵, en una línea de tradición hispana.

1.3. Particularidades en la tipología léxica

§ 10. Para el establecimiento de las estructuras concretas objeto de análisis se recurrirá a criterios básicamente formales. En este sentido, dos son los tipos de constituyentes que

pueden experimentar cambios formales en el recorrido cronológico que implica el análisis comparativo propuesto: (i) el Término que expresa la locación (pl) y (ii) el Verbo (V).

En cuanto al primero, las estructuras que con mayor frecuencia aparecen en los *corpora* seleccionados, y en un orden cronológico, son las siguientes:

1. Latín clásico²⁶:

1. Locativo.
2. Ablativo con valor de locación (+ preposición: v. gr., *in, sub*).
3. Acusativo + preposición (v. gr. *ad, ante, apud, inter, circa, intra, penes, prope, supra*).
4. Adverbio con valor de locación (v. gr. *circa, ibi, hic, necubi, ubi*).

2. Latín tardío y vulgar:

1. Ablativo con valor de locación (+ preposición²⁷: v.gr. *in, per, super, sub*).
2. Acusativo + preposición²⁸ (v. gr. *ad*²⁹, *ante, cata, contra, foras, in, inter, iuxta, per, super, ultra*).
3. Genitivo + preposición (v.gr. *circa*³⁰).
4. Adverbio con valor de locación³¹ (v.gr. *ibi, hic, inibi, foris, ubi*).

3. Castellano medieval:

1. el sistema preposicional ha sustituido al casual³²: *en, cerca, contra, entre, a cerca de, sobre, fuera*, etc.
2. Adverbio con valor de locación³³ (v. gr., *y, alli, enderredor, o*).

4. Castellano actual:

1. giros preposicionales³⁴: *ante en, debajo de, delante de, al lado de*, etc.
2. Adverbio con valor de locación³⁵ (v.gr. *junto a, aquí, allí, donde, cerca, abajo*, etc.).

§ 11. Por lo que se refiere al verbo, en Latín clásico existen únicamente las diferentes formas de un solo verbo (*sum*), las cuales se mantienen en Latín tardío y vulgar, si bien se añade alguna estructura propia de la baja latinidad (*habet* + V intransitivo: 'hay'). En las otras dos etapas, las formas léxicas que cubren significados locativos y Existenciales-locativos, y que proceden de las anteriores, se diversifican; así, se consideran construcciones objeto de estudio aquellas cuyo verbo se corresponda con alguno de los siguientes:

1. Castellano medieval: *ser*³⁶, *estar*, *aver*³⁷; en esta segunda forma existen fluctuaciones entre las fomas que tienen un valor locativo-existencial y las que poseen un significado posesivo:

- () (Alemanna es ...) e a en ella muchas tierras apartadas (Alf. X, *Cron.* 1,3)
() otras yslas y a menores (Alf. X, *Cron.* 1,3)

2. Castellano actual: *estar*³⁸, *haber, existir*³⁹.

2. Análisis

2.1. Proporción de secuencias posibles

§ 12. Las cantidades proporcionales⁴⁰ de las estructuras objeto de estudio aparecen repartidas en las diversas secuencias posibles del modo que sigue:

Tabla 2a Secuencias de orden de palabras en construcciones Locativas y ExL

| | Locativas | | | | | Existenciales-Locativas | | | | |
|------|-----------|--------|--------|--------|--------|-------------------------|--------|--------|--------|--------|
| | LC | LT-Or. | LT-Eg. | CM | CA | LC | LT-Or. | LT-Eg. | CM | CA |
| SpIV | 71,42% | 22,22% | 33,34% | — | 04,16% | 55,55% | 28,57% | 22,22% | 08,00% | — |
| SVpl | — | — | 33,33% | 33,33% | 50,02% | 04,34% | — | 16,66% | 12,00% | 03,03% |
| pISV | 25% | 66,66% | 11,11% | — | 04,16% | 05,57% | 42,85% | 33,33% | — | — |
| pIVS | 03,58% | 11,12% | 11,11% | 26,66% | 33,33% | 11,11% | 21,42% | 16,66% | 20,00% | 60,61% |
| VpIS | — | — | 11,11% | 13,35% | 08,33% | 11,11% | 07,16% | 11,13% | 48,00% | 27,27% |
| VSpl | — | — | — | 26,66% | — | — | — | — | 12,00% | 09,09% |

Tabla 2b Secuencias de orden de palabras en construcciones ‘Copulativas’

| | LC ⁴¹ | LT-Or. | LT-Eg. | CM | CA |
|------|------------------|--------|--------|--------|--------|
| SpcV | 44,59% | 56,07% | 41,02% | 01,25% | — |
| SVpc | 12,16% | 14,01% | 51,28% | 58,12% | 76,66% |
| pcSV | 30,40% | 21,49% | 05,14% | 00,62% | — |
| pcVS | 10,13% | 04,67% | — | 16,87% | 18,12% |
| VpcS | 02,05% | — | — | 10,00% | 07,33% |
| VSpc | 00,67% | 03,76% | 02,56% | 13,14% | 04,01% |

§ 13. Los datos recogidos por las tablas permiten realizar algunas observaciones de carácter general:

§ 13.1. Las tendencias de ordenación son más uniformes en las construcciones copulativas que en las locativas; de hecho, con el quiebro que se produce a partir de la *Peregr.* en las estructuras copulativas, la secuencia SVpc se va a mantener con una tendencia ascendente hasta el Castellano actual.

§ 13.2. Por lo que se refiere a las locativas propiamente dichas, es también el texto de Egeria el que muestra un equilibrio entre la secuencia mayoritaria en Livio (SpIV) y la que va a generalizarse a partir de entonces (SVpl). La ordenación mayoritaria en Orosio (pISV) responde a factores de diversa naturaleza, como se verá un poco más adelante⁴².

§ 13.3. En las construcciones Existenciales-locativas se constata una mayor heterogeneidad en las preferencias de ordenación según los diversos periodos: la tendencia implicada por las convenciones literarias de optar a la posición inicial del S y final para el V es el factor determinante en Latín clásico (55,55%). El papel de ‘transición’ corresponde en este caso a los dos textos seleccionados para el Latín tardío y Vulgar, si bien con una proporcionalidad diferente, de modo que va disminuyendo la tendencia a respetar la posición final para el V (42,85% - 33,33%), para llegar a una posición medial como mayoritaria en Castellano actual (60,61%). La situación particular del Castellano medieval, en la que prima una secuencia con V inicial, será retomada más abajo⁴³.

2.2. Secuencias predominantes

§ 14. A partir de los porcentajes obtenidos en la configuración de las dos tablas anteriores, se pueden sumarizar las tendencias predominantes en las secuencias de cada tipo de estructura:

Tabla 3 Secuencias mayoritarias

| Locativas | | | Copulativas |
|------------|------------|------------|--------------------|
| | <i>Loc</i> | <i>ExL</i> | |
| LC | SplV | SplV | SpcV ⁴⁴ |
| LT-Oros. | plSV | plSV | SpcV |
| LT-Peregr. | SplV/SVpl | plSV | SVpc |
| CM | SVpl | VplS | SVpc |
| CA | SVpl | plVS | SVpc |

§ 15. Las tendencias comentadas a propósito de los primeros datos porcentuales se reflejan con mayor claridad en esta tabla. El lugar que ocupa Orosio en todas las representaciones gráficas es anterior al que le correspondería desde un criterio estrictamente cronológico, de ser ciertas las fechas que se proponen actualmente —con las cautelas oportunas— para su obra (s. V) y la *Peregrinatio* (s. IV). El propósito de esta ordenación es facilitar la observación de lo que se constata estadística y analíticamente: la tendencia a la imitación por parte de Orosio de los modelos clásicos⁴⁵ en diversos niveles, y el inicio de ‘ruptura’ con esos modelos que constituye el texto de Egeria, que pasa a abrir camino en los cambios evolutivos.

Esta apreciación puede concretarse en diversos hechos, que conectan con los dos siguientes puntos de análisis: las posiciones relativas de S y pl y la posición absoluta del elemento verbal.

2.3. Posiciones relativas

2.3.1. Spl/plS

§ 16. La relevancia de la anteposición de S a pl o viceversa viene implicada porque sobre ella recae parcialmente la diferenciación de los dos tipos de estructuras locativas. Como se ha analizado en otro trabajo⁴⁶, la perspectiva tipológica establece que en las estructuras Locativas el S precede al pl, mientras que en las Existenciales-locativas, la ordenación es la contraria. Pues bien, el cumplimiento de esa asociación no se comienza a ver precisamente hasta la *Peregrinatio*; en Castellano medieval y actual, el grado de cumplimiento del núcleo fundamental de esta propuesta manifiesta una línea ascendente, como se recoge en la tabla 4:

Tabla 4 Posiciones relativas de S y pl

| Sec. predicha | Secuencia real | | | | |
|---------------|----------------|-------------|-------------|-------------|-------------|
| | LC | LT-Or. | LT-Eg. | CM | CA |
| Loc: Spl | Spl: 61,11% | plS: 77,77% | Spl: 66,66% | Spl: 60,00% | Spl: 54,16% |
| ExL: piS | Spl: 71,42% | plS: 71,42% | plS: 61,11% | plS: 77,14% | plS: 96,96% |

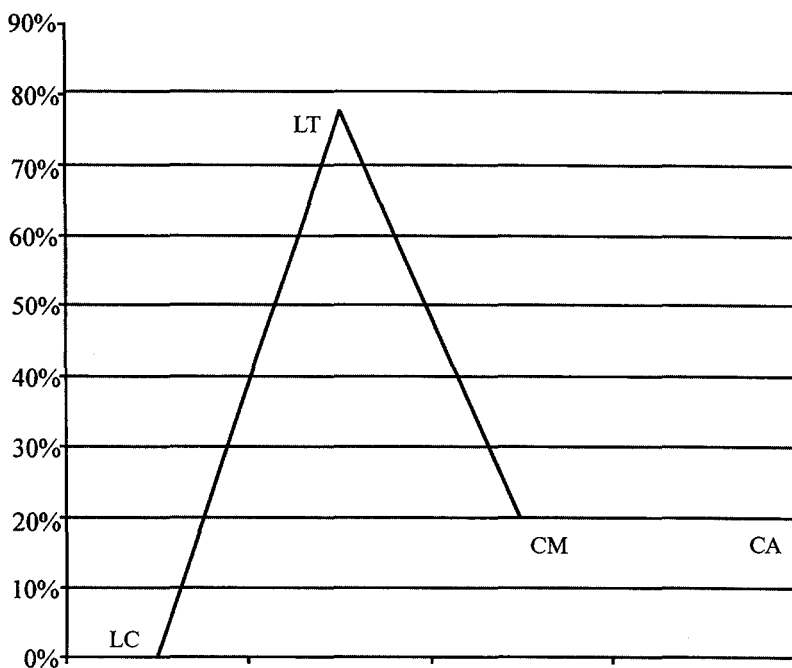
§ 17. Ni el latín de Livio ni el de Orosio son sensibles a los fundamentos pragmáticos de la hipótesis mencionada, los cuales radican en el seguimiento de la línea del procesado de información, en la que se suele proporcionar primero la información conocida y después la nueva⁴⁷; de manera correlativa, la información dada se encuentra asociada al término más definido (S en las construcciones Loc y pl en las estructuras ExL) y viceversa: lo ‘nuevo’ estará habitualmente asociado a lo menos definido⁴⁸. Como consecuencia de esta falta de

sintonización con la preponderancia de factores pragmáticos, las ordenaciones de los constituyentes no se utilizan para diferenciar los dos tipos de construcciones.

§ 18. Ahora bien, esta indiferenciación genérica que comparten Livio y Orosio se realiza de diverso modo, puesto que mientras en Livio la tendencia está, por así decir, más de acuerdo con las 'pautas' clásicas —el S ocupa posición precedente—, Orosio manifiesta en ambas estructuras una precedencia del pl al S. Un análisis más detallado de los textos revela que, de manera básica, la ordenación refleja la abundancia de casos en los que el pl constituye la información conocida de la predicación y el S la información nueva al tiempo que puede suponer un nuevo Tópico de discurso o unidad temática. De esta manera, se mantiene la línea del procesado de información.

§ 19. El fenómeno es, por otro lado, coherente con la codificación del pl por parte de anafóricos, rasgo que aumenta significativamente en la latinidad tardía, como muestra el gráfico 1:

Gráfico 1 Evolución de la anaforicidad en el pl



§ 20. Así, por ejemplo, entre las construcciones Existenciales-locativas que hay en Orosio, los tres casos de la secuencia plVS muestran un anafórico que remite y une con una realidad ya presentada:

(1) *Arachosia Parthia Assyria Persida Media (...). In his sunt gentes XXXII* (Oros. *hist.* 1,2,17-18)⁴⁹

A su vez, la información que proporciona el S⁵⁰ constituye la información nueva. Es el mismo caso del siguiente ejemplo de construcción Locativa, en el que el S, además codifica un nuevo Tópico de discurso o unidad temática:

(2) Asia ad mediam frontem orientis habet ... ostia fluminis Gangis, a sinistra promunturium Calidargamana, (...); a dextra habet Imavi montis —...— promunturium Samara (...). In his finibus India est (Oros. *hist.* 1,2,15)

Dentro de este tipo de construcciones, Orosio no siempre incluye un anafórico, pero el contexto anterior hace que el pl sea identificable para el receptor:

(3) SYRIA generaliter nominatur, habens maximas provincias... . In capite Syriae CAPPADOCIA est (Oros. *hist.* 1,2,25)⁵¹.

§ 21. Como muestra también el gráfico 1, la tendencia creciente a la anaforicidad del Latín tardío, desciende y se estabiliza en los dos periodos siguientes. Ahora bien, una observación más pormenorizada de los casos en Castellano medieval y Castellano actual revela que independientemente de la presencia de anafóricos, cuando el pl se presenta en posición inicial y en la secuencia pIVS, siempre es información conocida; esta cualidad puede ser identificada por el receptor ya sea porque el elemento pertenece al conocimiento del mundo real que comparten emisor y receptor (4a-4a'), porque corresponde a una realidad previamente presentada en el texto (4b-4b'), o bien porque es inferible a partir de los datos que el emisor ofrece (4c-4c'):

(4a) en el **grand mar Oceano**, de la parte del cierço, ay muchas yslas (Alf. X, *Cron.* 1,3)

(4a') en la **Bureba**, ..., hay cabezos y altozanos desnudos (Azorín, *Memorias* 43)

(4b) que los de **Tiro**...; ca en la **cibdat** auie muchos siervos (Alf. X, *Cron.* 1,50)

(4b') se entraba en el hotel y se estaba en un chico **recibimiento**. (...) a la derecha del **recibimiento**, en el hotel, había un espacio sin puerta con mesitas y sillones (Azorín, *Memorias* 21)

(4c) et en medio del **campo** estauan dos **pennas** (Alf. X, *Cron.* 1,96)

(4c') al fin hallamos una **casa** en que todos eran pisos que se alquilaban con muebles. Conseguimos el **entresuelo**; (...). Y en todos los **aposenos** había un lavabito con grifo de agua fría y grifo de agua caliente (Azorín, *Memorias* 21).

2.3.2. SV/VS

§ 22. Las proporciones de anteposición y postposición del S al V se encuentran recogidas, según el tipo de construcción, en las siguientes tablas:

Tabla 5a Posiciones relativas de S y V en construcciones Locativas y Existenciales-locativas

| | Locativas | | | | | Existenciales-Locativas | | | | |
|----|-----------|--------|--------|--------|--------|-------------------------|--------|--------|--------|------|
| | LC | LT-Or. | LT-Eg. | CM | CA | LC | LT-Or. | LT-Eg. | CM | CA |
| SV | 96,42% | 88,88% | 77,77% | 35,71% | 58,33% | 77,77% | 71,42% | 72,22% | 14,28% | — |
| VS | 03,58% | 11,12% | 22,23% | 64,29% | 41,67% | 22,23% | 28,58% | 27,28% | 85,72% | 100% |

Tabla 5b Posiciones relativas de S y V en construcciones Copulativas

| | LC | LT-Or. | LT-Eg. | CM | CA |
|----|----------------------|--------|--------|--------|--------|
| SV | 87,16% ⁵² | 90,74% | 97,43% | 60,00% | 76,82% |
| VS | 12,84% | 09,26% | 02,57% | 40,00% | 23,18% |

§ 23. Varias son las observaciones que pueden formularse a la vista de estos datos:

§ 23.1. La tendencia a la anteposición del S al V es absolutamente constante en las construcciones copulativas, si bien con proporciones distintas según la época de los textos.

§ 23.2. Esta uniformidad no existe en general en las estructuras locativas:

(i) en las locativas propiamente dichas se mantiene la tendencia SV, excepción hecha del Castellano medieval, si bien en una proporción decreciente, de modo que las cantidades tienden a equilibrarse en Castellano actual (SV: 58,33% / VS: 41,67%); así, la tendencia VS va creciendo, pero en una medida mucho menor que en el tipo Existencial-locativo.

(ii) Por su parte, la tendencia SV en las construcciones Existenciales-locativas se rompe drásticamente en Castellano medieval, hasta llegar a su inexistencia en Castellano actual: en ese momento, por lo tanto, la tendencia absolutamente mayoritaria es VS.

§ 23.3. De esta manera, podría decirse que el tipo de predicación de que se trate (locativa/copulativa) incide en la ordenación relativa de S y V; dado que S y V son constituyentes compartidos por todas las construcciones, es posible que el factor en parte determinante puede ser el término predicado. Podría por tanto formularse la hipótesis de que sea el pc el que otorgue una mayor estabilidad a la tendencia SV. Naturalmente, el resultado estadístico que muestran las tablas puede estar causado colateralmente por otros factores, como es el de la tendencia más general de la posición del V, ya que éste constituye un elemento básico de la lengua, cuya situación en la oración suele estar más o menos fijado, en dependencia de la lengua y el período concreto de que se trate.

2.4. Posición del Verbo

2.4.1. Posiciones globales

§ 24. Veamos pues, por último, cómo se comporta el V, en lo que a su posición absoluta se refiere, en los distintos estadios cronológicos y estructuras sintácticas:

Tabla 6a Posición del V en construcciones Locativas y Existenciales-locativas

| | Locativas | | | | | Existenciales-Locativas | | | | |
|----------|-----------|--------|--------|--------|--------|-------------------------|--------|--------|--------|--------|
| | LC | LT-Or. | LT-Eg. | CM | CA | LC | LT-Or. | LT-Eg. | CM | CA |
| Inicial | — | — | 01,96% | 40,00% | 08,33% | 11,12% | 06,25% | 07,38% | 71,44% | — |
| Interior | 03,58% | 34,79% | 60,78% | 60,00% | 84,84% | 16,66% | 18,75% | 55,55% | 22,85% | 63,64% |
| Final | 96,42% | 65,21% | 37,26% | — | 08,33% | 72,22% | 75,00% | 37,03% | 05,71% | 36,36% |

Tabla 6b Posición del V en construcciones Copulativas

| | LC | LT-Or. | LT-Eg. | CM | CA |
|----------|----------------------|--------|--------|--------|--------|
| Inicial | 02,71% ⁵³ | 03,74% | 02,57% | 23,12% | 11,34% |
| Interior | 22,29% | 18,69% | 51,28% | 75,00% | 88,66% |
| Final | 75,00% | 77,57% | 46,15% | 01,88% | — |

La representación gráfica de estas cifras puede contribuir a una observación más clara del proceso evolutivo:

Gráfico 2 Posición del V en construcciones Locativas

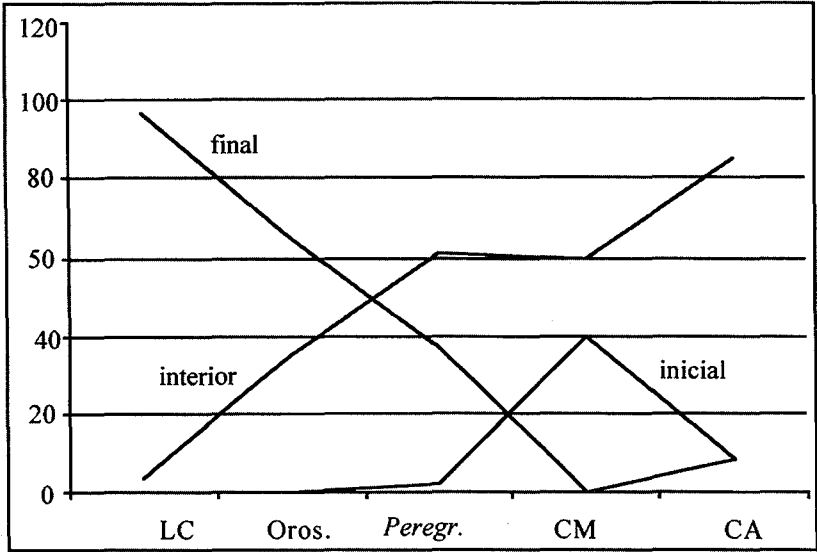


Gráfico 3 Posición del V en construcciones Existenciales-locativas

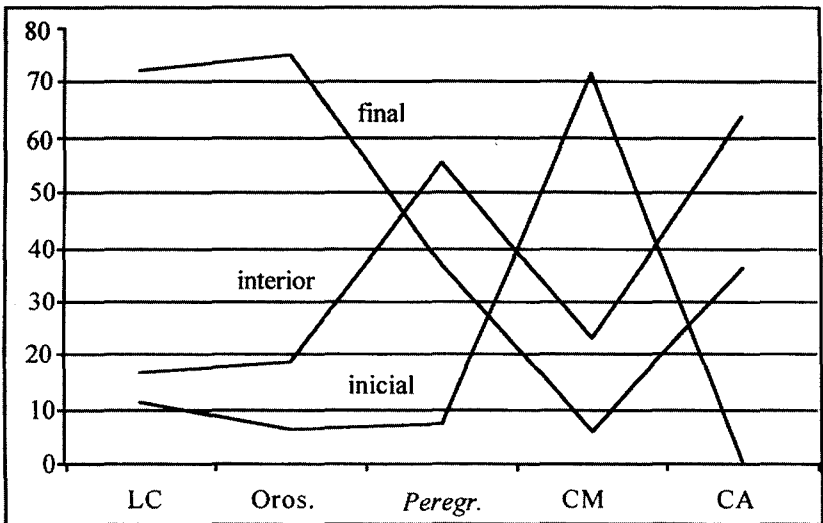
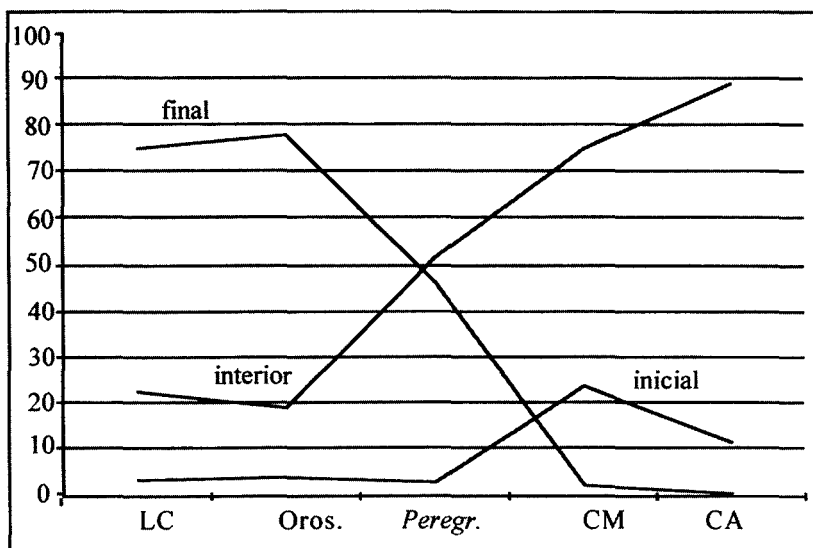


Gráfico 4 Posición del V en construcciones Copulativas



§ 25. Los datos apuntados permiten afirmar que

§ 25.1. como nota común en todas las estructuras, la posición del verbo tiende de la convencional final a su colocación medial, de manera más contundente en las construcciones Locativas y en las Copulativas. De acuerdo con los datos proporcionados por tablas anteriores, el texto de la *Peregrinatio* constituye el puente de transición a unos modelos romances de orden de constituyentes.

§ 25.2. La comparación de las cifras de las tablas 5a-5b muestra que en lo que se refiere a posiciones relativas, el grupo Existencial-locativo se comporta de una manera diferente a la tendencia que va pareja en la construcción Locativa y Copulativa: la similitud entre las representaciones gráficas 2 y 4 hace ver de manera más directa este hecho.

§ 25.3. Independientemente del predominio de la posición final del V en época clásica, puede apreciarse que el porcentaje de posición interior del V en construcciones copulativas es mayor que el que aparece en las estructuras locativas, ya sean éstas Locativas o Existenciales-Locativas. Este dato apoya lo que se ha afirmado en otros estudios⁵⁴, y explicado en términos de pérdida de valor informativo por parte del Verbo en estas construcciones. El hecho encuentra un sustento adicional en el dato que proporciona el Castellano actual: en lo que puede considerarse ahora línea final de la evolución que empezó siglos atrás, la posición interior del V en estructuras copulativas aparece en mayor proporción que cualquier otra y en cualquiera de las estructuras aquí estudiadas (88,86%).

§ 25.4. El Castellano medieval, como ya se vio a propósito de la proporción de las secuencias posibles⁵⁵, muestra una alta frecuencia de V en posición inicial en las construcciones Existenciales-locativas; esta cantidad desciende en las estructuras copulativas, si bien supone casi 1/4 del total (23,12%)⁵⁶. La cuestión necesita ser tratada de modo aislado, si bien se hará brevemente.

2.4.2. *V* inicial en Castellano medieval

§ 26. Para determinar las causas de este hecho, se impone examinar las secuencias concretas que presentan posición inicial del Verbo y tratar de determinar la funcionalidad que este constituyente adquiere en esa posición, punto muy controvertido en la investigación al respecto⁵⁷. No se pretende realizar aquí un tratamiento profundo de esta cuestión, que requeriría una investigación individualizada, sino mostrar que una parte importante de los casos que encontramos de forma especialmente frecuente en el CM pueden ser explicados parcialmente por lo que algunas propuestas han sugerido básicamente para el Latín clásico⁵⁸ y otras lenguas indoeuropeas⁵⁹.

§ 27. El análisis de los textos de Castellano medieval permite observar que especialmente en los tres primeros apartados de la tipología de S. Luraghi (1995)⁶⁰ se pueden incluir un tanto por cien muy elevado de las apariciones de *V* inicial en las Existenciales-Locativas⁶¹:

(i) descripciones:

(5) auia ally una puente de canto con un arco muy grand que *cogie* este rio todo, e aun en ell yuierno quando uienen las aguas grandes; e alli de cerca *esta* una penna en que fiziera Ponpeyo un logar como castiello muy fuert o tenien los sos las armas et las sennas con sus sennales de Ponpeyo. // E quando Julio Cesar *llego* alli et *uio*..., *cato* por los logares... et *fallo* y otro otero... (Alf. X, *Cron.* 1,96)⁶²;

(ii) circunstancias acompañantes:

(6) e *estaua* y con ell una companna de caualleros et dotros omnes darmas, et *eran* seys mil e seyscientos et sesaenta et seys, que se facie una legion complida. // E *començo* Julio Cesar a combater los muy de rezió... . E *llego* el mandado a Ponpeyo... (Alf. X, *Cron.* 1,103)⁶³;

(iii) construcciones presentativas⁶⁴:

(7) (et entrestos principes romanos) fue y uno que dizien *Lucollo*; e despues de muchas lides que ouieron con Mitridates, vino este Mitridates a cercar la cibdat de Ciziceno, que era parte de los romanos; e fue a el este *Lucollo*, et trabajaos de cercar le alli, ...: pero en todo esto nin podie *Lucollo* entrar en la cibdat... . Et estonces uusco este consul *Lucollo* esta maestria que oiredes (Alf. X, *Cron.* 1,81).

La asociación de las funcionalidades enumeradas a la posición del Verbo propicia, por otro lado, que la entidad codificada por el S se convierta en información nueva, especialmente si la ordenación de la secuencia es VpS, y el Término que expresa la locación corresponde a una información conocida, lo cual se encuentra marcado léxicamente de manera especial por la anaforicidad implícita en ese Término (*y, alli*). De esta manera, parece imperar el seguimiento de la dirección del procesado de información *given > new*⁶⁵. En los ejemplos aducidos, puede verse que el S, nueva entidad presentada, pasa a ser el tópico del discurso subsiguiente.

§ 28. Exclusivamente centrado sobre el verbo *esse* y en construcciones copulativas, el estudio de J. N. Adams (1994: 69-81), establece que la cópula puede llegar a poseer una cualidad focal cuando se sitúa en posición inicial; este hecho se efectúa (i) en empleos verídicos o asertivos de la propia cópula; (ii) cuando se busca una utilización de la forma verbal en la que lo que se destaca es el aspecto y tiempo en que dicha forma viene expresada en contraste con las categorías de otras formas del contexto; (iii) por el matiz concesivo que expresa el hablante o que puede ser extraído por el oyente.

Independientemente de todo ello, no hay que perder de vista que la posición inicial en Castellano medieval o actual no resulta tan 'extraña' como en el latín de época clásica; aunque de hecho puede tener una función discursiva concreta, el grado de 'anormalidad' de esta posición por parte del verbo ha disminuido con respecto a estadios cronológicos anteriores. Teniendo esto en cuenta y la dificultad para objetivar la intención del autor en algunos casos, una cantidad considerable de ejemplos del Castellano medieval podría verse explicada en virtud de los siguientes factores, que, en parte, resultan de las tres propuestas aquí apuntadas y que pertenecen a diferentes niveles lingüísticos:

(i) factores de estructura sintáctica: ordenación mayoritariamente utilizada en construcciones comparativas y completivas:

(8a) porque era la tierra tan lodosa que... (Alf. X, *Cron.* 1,10)⁶⁶

(8b) (entendio que) era la mezcla muy grand quel auien fecho (Alf. X, *Cron.* 1,70)

(ii) matiz concesivo (otorgado por el escritor):

(9) que aun que fuessen mas los romanos (Alf. X, *Cron.* 1,47)

(iii) circunstancias acompañantes:

(10) en aquellos dias era la luna llena (Alf. X, *Cron.* 1,83)

(iv) construcciones presentativas:

(11) estonce eran sennores de la tierra Asdrubal e Magon (Alf. X, *Cron.* 1,25)⁶⁷

(v) usos verídicos y asertivos⁶⁸:

(12a) ca no era Roma logar pora seer desamparada (Alf. X, *Cron.* 1,28)⁶⁹

(12b) e fueron las bodas muy nobles e muy ricas⁷⁰ (Alf. X, *Cron.* 1,57)

(12c) e fue la batalla muy ferida (Alf. X, *Cron.* 1,30)⁷¹

(vi) recuperación del tópico de discurso:

(13) e este rey Iugurta era omne muy sabidor...(Alf. X, *Cron.* 1,74)⁷².

§ 29. En definitiva, los casos de secuencias con verbo inicial en construcciones copulativas en Castellano medieval susceptibles de explicación en virtud de los factores presentados constituyen casi 4/5 (29 = 78,37%) del total de apariciones (37). Ahora bien, parecidas funciones discursivas podrían explicar las más escasas posiciones iniciales del verbo en Latín

clásico, Latín tardío y vulgar o Castellano actual, de modo que la cuestión inicialmente planteada sigue sin una aclaración completa. A mi modo de ver, la excepcionalidad del Castellano medieval en lo que a esta cuestión se refiere viene condicionada por el tipo de género literario y la época en que se inserta el texto analizado: se trata de una historiografía con influencias varias, entre las que se pueden destacar las procedentes de la épica; se explicaría así la tendencia a la utilización de expresiones formularias con un modelo de ordenación de constituyentes que se repite con especial frecuencia. Este hecho, unido a las coordenadas lingüísticas, históricas y sociales⁷³ en las que el autor coordinó la escritura de la obra dan cuenta de esta anomalía con respecto a los demás *corpora* examinados, en los que los autores no se ven sujetos en el mismo grado a este tipo de ‘imposiciones’ estilísticas, ni la lengua en la que escriben está, por así decir, tomando una forma estable⁷⁴.

§ 30. En lo que se refiere a las funcionalidades de la posición inicial del V según los distintos tipos de construcciones, todas las que se observan en las estructuras copulativas están presentes en las Locativas y Existenciales-locativas⁷⁵, pero no al contrario; esto parece una lógica consecuencia de la mayor amplitud (denotativa) que poseen las construcciones copulativas en comparación con las estructuras locativas canónicas aquí analizadas.

3. Conclusiones

§ 31. La sumarización de los datos y observaciones presentadas conducen a la formulación de las siguientes conclusiones:

§ 31.1. La evolución de la ordenación de constituyentes en las estructuras analizadas resulta palmaria, puesto que se parte de un mismo modelo (SplV/SpcV) para llegar a resultados diferentes:

Tabla 9 Evolución de esquemas de ordenación de constituyentes

| Locativas | | Copulativas |
|------------|------------|-------------|
| P. partida | <i>Loc</i> | <i>ExL</i> |
| SplV/SpcV | SVpl | pIVS |
| | | SVpc |

§ 31.2. Dicha evolución se muestra más uniforme y estable en las estructuras copulativas, donde se pasa de una secuencia SpcV a una SVpc a partir de la *Peregrinatio*. La causa de este comportamiento hay que asociarlo en buena parte a la presencia de la predicación nominal. El papel de transición del texto de Egeria es palpable también en todas las estructuras analizadas. Resulta claro, por tanto, que la evolución SOV > SVO tiene un correlato en dos de las estructuras no transitivas objeto de examen: Locativas (Spl > SVpl) y Copulativas (SpcV > SVpc).

§ 31.3. De acuerdo con lo anterior, se desarrolla una evolución en las posiciones relativas, que en el caso de las estructuras Locativas y Existenciales-locativas va a constituirse en diferenciadora:

Tabla 10 Evolución en ordenaciones relativas

| | Locativas | | Copulativas |
|------------|------------|------------|-------------|
| P. partida | <i>Loc</i> | <i>ExL</i> | |
| SV | SV | VS | SV |
| Spl | Spl | pIS | |

§ 31.4. La posición del Verbo pasa de la generalizada final en Latín clásico a la interior, ya desde la época del *Itinerarium Egeriae*. En el comportamiento de este constituyente, las construcciones Locativas y Copulativas forman, por así decir, un grupo con cierta homogeneidad a lo largo de todo el abanico cronológico analizado, frente a lo que ocurre en las Existenciales-locativas (cf. gráficos 2-4). Situación aparte la constituye el Castellano medieval, cuya frecuencia de V en posición inicial puede ser explicada básicamente en virtud de factores condicionantes en los ámbitos de género literario y de lo estilístico, además del papel que un texto de la época concreta de la obra examinada poseyó en la fijación ortográfica del castellano y en su expansión (cf. § 29). Como consecuencia de la amplitud denotativa de las construcciones copulativas, la funcionalidad de esta estrategia cubre un espectro más amplio en las mencionadas estructuras que en las construcciones Locativas, ya sean éstas Locativas propiamente dichas o Existenciales-locativas: mientras que la relación semántica que se establece en este último grupo es meramente local⁷⁶, las relaciones semánticas que pueden establecer las estructuras copulativas resultan mucho más diversificadas.

4. Referencias bibliográficas

- Adams, J. N. (1994), *Wackernagel's Law and the Placement of the Copula esse in Classical Latin*, TPhS suppl. vol. 8, Cambridge.
- Bauer, B. L. M. (1995), *The Emergence of the Development of SVO Patterning in Latin and French*, Oxford.
- Blazer, D. (1980), "Old French articles and word order change", *FLing* 1,2: 295-304.
- Bolkestein, A. M. (1996), "Free but not arbitrary: 'emotive' word order in Latin?", in R. Risselada - J. R. de Jong - A. M. Bolkestein (eds.), *On Latin. Linguistic and Literary Studies in Honour of Harm Pinkster*, Amsterdam: 7-24.
- Cabrillana, C. (1994), "Posiciones relativas en la ordenación de constituyentes (II). Estudio de la posición de Sujeto, Predicado nominal y Verbo en latín", *Habis* 25: 451-460.
- Cabrillana, C. (1996), "Multifunctional Analysis of Word Order", en H. Rosén (ed.), *Aspects of Latin*, Innsbruck: 377-388.
- Cabrillana, C. (1998), "Structures of Identification and Attribution with *sum*", en B. García-Hernández (ed.), *Estudios de lingüística latina*, I, Madrid: 217-233.
- Cabrillana, C. (1999), "Type of Text, Pragmatic Function and Constituent Order: a Comparative Study between the *Mulomedicina Chironis* and the *Peregrinatio Egeriae*", en H. Petersmann - R. Kettemann (eds.), *Latin vulgaire-latin tardif V*, Heidelberg: 319-330.

- Cabrillana, C. (en prensa), "Locative Structures in Constructions with *sum*", in C. Moussy (ed.), *Actes du X^{ème} Colloque international de linguistique latine*, Paris-Sèvres: 19-23. 04. 1999.
- Cabrillana, C. (en prep.), "Definiteness Strategies and Word Order in Existential-locatives and Locatives in Late and Vulgar Latin", comunicación del *Sextus Conventus internationalis Latinitatis vulgaris et posterioris* (Helsinki, 29. 08 - 2. 09. 2000).
- Cabrillana, C. - Díaz de Cerio, M. (2000), "Orden de constituyentes en las construcciones locativas con *sum* y εἶναι: reconsideración de la Hipótesis de la Definición", *Linguistica* XL-1, Ljubljana: 57-73.
- Clark, E. V. (1978), "Locational: Existentials, Locative and Possessive Constructions", en J. H. Greenberg (ed.), *Universals of Human Language, IV. Syntax*, Stanford: 87-126.
- Demonte, V. (1979), "Semántica y sintaxis de las construcciones con 'ser' y 'estar'", *RSEL* 9,1: 133-171.
- Dover, K. J. (1968), *Greek Word Order*, Cambridge.
- Durante, M. (1981), *Dal latino all'italiano moderno. Saggio di storia linguistica e culturale*, Bologna.
- Escobedo, A. (1990), "*Ser* y *estar* como verbos no copulativos: sus diferencias lexemáticas", *Actas del XX Congreso de la SEL*, Madrid, I: 404-415.
- Kahn, Ch. H. (1973), *The verb 'be' in Ancient Greek*, vol. 6 of 'The verb "be" and its synonyms: philosophical and grammatical studies', M. Verhaar (ed.), = *Foundations of Language*, Suppl. Ser. 16. Reidel, Dordrecht.
- Kuno, S. (1971), "The Position of Locatives in Existential Sentences", *LIn* 2, 3: 333-378.
- Luraghi, S. (1995), "Verb initial sentences in some ancient Indo-European languages", in P. Downing - M. Noonan (eds.), *Word Order in Discourse*, Amsterdam/Philadelphia: 355-386.
- Marouzeau, J. (1922-1949), *L'ordre des mots dans la phrase latine*, 3 vol. (*Les articulations de l'énoncé*. Paris, 1949. *Les groupes nominaux*. Paris, 1922. *Les verbe*. Paris, 1938).
- Marouzeau, J. (1910), *La phrase à verbe "être" en latin*, Paris.
- Peteghem, M. Van (1991), *Les phrases copulatives dans les langues romanes*, Heidelberg.
- Pinkster, H. (1995), *Sintaxis y Semántica del Latín*, Madrid.
- Rosén, H. (1998), "Latin presentational sentences", in B. García-Hernández (ed.), *Estudios de Lingüística latina*, Madrid: 723-742.
- S. Salor, E. (1982), "Introducción general", in *Orosio. Historias I-IV*, Madrid: 6-69.
- S. Salor, E. (1983), "El significado de la mezcla de géneros y estilos en la Historia Universal de Orosio", *Actas del VI CEEC*, Madrid: 389-398.
- Siewierska, A. (ed.) (1998), *Constituent order in the languages of Europe*, Berlin.
- Thompson, S. A. (1978), "Modern English from a typological point of view: some implications of the function of word order", *Linguistic Berichte* 54: 19-35.
- Väänänen, V. (1987), *Le Journal-Épître d'Égérie (Itinerarium Egeriae). Étude linguistique*. Helsinki.
- Warner, R. W. (1980), "Word Order in Old Latin: Copulative Clauses", *Orbis* 29: 251-263.
- Zamboni, A. (1998), "Cambiamento di lingua o cambiamento di sistema? Per un bilancio cronologico della Transizione", en J. Herman (ed.), *La transizione dal latino alle lingue romanze*, Tübingen: 99-127.

Notas

- ¹ Cf. J. Marouzeau (1938: 55). Una breve recapitulación bibliográfica a este respecto puede encontrarse en A. M. Bolkestein (1996: 7).
- ² Concretamente —como recoge A. Zamboni (1998: 104)—, G. Ineichen (1987: 14; 1993: 86), a propósito del ‘umbral’ del 800 d. C., formula como primer punto de los aspectos fundamentales de la transición al romance, el siguiente elenco de fenómenos: la reorganización de la flexión nominal conforme al paso de un orden del tipo SOV a SVO; la reducción de la declinación a tres > dos > un caso; el nacimiento del artículo; el desarrollo del juego preposicional con el acusativo y el artículo partitivo. Cf. también S. A. Thompson (1978), D. Blazer (1980), M. Durante (1981: 62), B. L. M. Bauer (1995: 5 ss.; 97).
- ³ Cf. C. Cabrillana (1999).
- ⁴ Como se verá más adelante (§ 8), la lengua latina en sus diferentes estadios cronológicos constituye buena parte del *corpus* de este estudio; por otro lado, la fluctuación entre las variantes léxicas disponibles en escalones cronológicos posteriores es constatable en Castellano Medieval [v.gr., *el pueblo de los romanos que estaban en derredor* (Alf. X, Cron. 1,66) - *començaron a apoderarse de la tierra que era enderredor* (Alf. X, Cron. 1,16) - *cuemo los otros griegos que eran en Grecia* (Alf. X, Cron. 1,95) - *no era y Pompeyo* (Alf. X, Cron. 1,90) - *estaban y las compannas de Julio Cesar* (Alf. X, Cron. 1,96) - *e las riquezas que y avie* (Alf. X, Cron. 1,58) - *e estaua dell otra parte del rio un mont* (Alf. X, Cron. 1,96), etc.] y, en menor medida, en Castellano actual [v. gr., *al lado* (sc. *de una tienda...*) *está un depósito de botellas vacías* (Azorín, *Memorias* 62).] Sobre la diversificación léxica en las estructuras objeto de estudio, cf. *infra*, §§ 10-11.
- ⁵ Trato de modo global estas dos construcciones puesto que sus características estructurales sintácticas y pragmáticas coinciden de manera básica: cf. C. Cabrillana (1998); de manera similar, no hay diferencias estructurales notorias entre las construcciones que distingue H. Pinkster (1995: 2): ‘adjetivo con cópula’ y ‘cópula sin significado’. De hecho, en estudios aplicados a otras lenguas, las construcciones identificativas [v.gr., *Sex. Tarquinius sum* (Liu. 1,58,2)] se consideran como un subgrupo de las copulativas [v.gr., *duplex inde fama est* (Liu. 1,1,6)]: cf. Ch. H. Kahn (1973: 372, n. 1; 400, n. 33); M. V. Peteghem (1991: 21).
- ⁶ Para la definición, la ejemplificación y la descripción de las características de estas construcciones y su comportamiento en Griego Antiguo y Latín clásico, cf. C. Cabrillana - M. Díaz de Cerio (2000). Como ejemplos latinos de cada una de estas estructuras se pueden citar: Loc: *‘hostes in urbe sunt’* (Liu. 3,15,7); ExL: *quia ab tergo erant cliui* (Liu. 2,65,2). Con respecto a los rasgos que distinguen ambas construcciones, cf. C. Cabrillana (en prensa).
- ⁷ Cf. A. Siewierska (ed., 1998: 551), C. Cabrillana (1999) y bibliografía allí citada.
- ⁸ Para facilitar la comodidad en la exposición, se aludirá a secuencias *SpcV* cuando se quiera hacer referencia a las estructuras donde se da una predicación copulativo-atributiva/identificativa en sus distintas posibilidades, y a secuencias *SplV* cuando se trate de construcciones en las que hay una predicación locativa con sus respectivas variantes, ya sea ésta propiamente dicha o con valor Existencial-locativo.
- ⁹ V.gr., aquéllas en las que en S (o el pc/pl) se halle compuesto de más de un elemento, situado éste antes y después del V: *nichil enim est ibi aliud nisi sola ecclesia et spelunca* (Peregr. 3,5).
- ¹⁰ *quae ne aeterna illis licentia sit* (Liu. 3,9,5); *sumum erat periculum* (Cic. *Att.* 1,17,9).
- ¹¹ *minor caedis, fuga effusior Aequorum in agro fuit Romano* (Liu. 3,5,10).
- ¹² Básicamente, pronombres o adverbios de naturaleza relativa, que casi indefectiblemente se sitúan en posición inicial.
- ¹³ Eventualmente se hará también referencia al estado de la cuestión planteada en Latín arcaico.
- ¹⁴ Cf. Ch. H. Kahn (1973: 157).
- ¹⁵ En los textos analizados, la proporción es aproximadamente 2 :: 6.
- ¹⁶ Cf. Tablas 1a-1b.
- ¹⁷ La pertinencia de ese equilibrio proviene además de la posibilidad de establecer unas conclusiones de alcance similar.
- ¹⁸ Son los capítulos correspondientes a la parte narrativa; las estructuras objeto de estudio son mucho menos numerosas en la parte dedicada a la descripción de ritos litúrgicos. Se sigue la edición de R. Arce (1980), *Itinerario de la Virgen Egeria*, Madrid.
- ¹⁹ Según la edición de R. M. Pidal (1977³), *Alfonso X. Primera Crónica General de España*, Madrid, estos capítulos abarcan el comienzo de la Historia, y la narración del dominio de los griegos en España, el de los almuices, los africanos y los romanos, hasta la muerte de Julio César.
- ²⁰ Los resultados obtenidos por el presente análisis en lo que se refiere a la época clásica aparecen confirmados por R. Warner (1980), que extiende el muestreo a un conjunto de textos mayor. Cf. Tabla 2b.

- 21 Se trata de textos de carácter narrativo y/o histórico, donde estructuras Locativas y Existenciales-locativas pueden aparecer con más facilidad; por otro lado, con la elección de este tipo de textos, se trata de evitar el conjunto de condicionamientos métricos y estilísticos que comportan las obras poéticas.
- 22 Como se verá más adelante, la diferencias observables en cada uno de estos autores justifica que se haga un tratamiento separado, de modo que el análisis no resulte falseado.
- 23 La suma de las cantidades en *Peregr.* y *Orosio* (50) es la que debe tomarse como equiparable a la que aparece en el resto de los cortes cronológicos.
- 24 Al igual que el caso anterior, hay que tener en cuenta la cantidad que suman las apariciones de las estructuras tomadas en consideración en *Peregr.* y *Orosio*: 147.
- 25 Las últimas investigaciones (R. Arce, 1980: XIII, 24-27; Väänänen, 1987: 8) apuntan de forma mayoritaria a la procedencia del NO español para el caso de la autora de la *Peregrinatio*. Cf. también las intervenciones de O. Álvarez (“A propósito de los hispanismos en el *Itinerarium Egeriae*”) y P. Cuzzolin (“Gli aggettivi dimostrativi nell’*Itinerarium Egeriae*”) en el VI Congreso Internacional de Latin Vulgar. En cuanto a la controversia en torno a la patria de Paulo Orosio, cf. E. S. Salor (1982: 7-10), quien, independientemente del lugar concreto de nacimiento del autor (Taragona-Braga (?)), consigna que éste estuvo en España más de treinta años (1982: 10). En un artículo posterior, S. Salor (1983: 389) habla del “presbítero español Orosio”. Por otro lado, Orosio es una fuente innegable de la *Crónica* de Alfonso X, a quien el rey sabio hace abundantes referencias: cf., p.e., *Cron.* 1,66; 1,74; 1,77; 1,80; 1,81; 1,83; 1,90; 1,102; 1,105; 1,106; 1,111, etc.
- 26 Según Liu. 1-4; cf. C. Cabrillana (en prensa).
- 27 (*montium...*) *qui per giro sunt* (*Peregr.* 3,6); (*mansio*) *quae erat iam super mare* (*Peregr.* 6,1; con el valor de ‘cerca de’).
- 28 *ut cata mansiones monasteria sint* (*Peregr.* 7,2); *montes sunt contra Apuliam atque Brundisium* (*Oros. hist.* 1,2,57); (*ecclesia*) *quae est foras civitatem* (*Peregr.* 20,3); *Moyses fuit in montem* (*Peregr.* 5,3); *in sexto miliario est hinc locus ipse iuxta vicum* (*Peregr.* 20,11); *monasteria ergo plurima sunt ibi per ipsum collem* (*Peregr.* 23,4); *qui locus est ultra civitatem* (*Peregr.* 23,2).
- 29 Cf. V. Väänänen (1981: 122; 1987: 121-122; 125-126), S. Lazard (1998: 171-172). Cf. también J. N. Adams (1995: 112) para el texto de las *Tabulae Vindolandenses II*.
- 30 *circa illorum* (sc. *montium*) ... *modica terrola est* (*Peregr.* 3,6).
- 31 *inibi est ergo usque in hodie spelunca, in qua sedit ipse sanctus* (*Peregr.* 16,1), etc.
- 32 (*e fluxo... a un monte que llaman Aventino*), *que es cerca la cibdat que llaman Lauina* (*Alf. X, Cron.* 1,7); (*Gallia la daquend las Alpes*) *que es contra las Espannas* (*Alf. X, Cron.* 1,86); (*las aues dun monte*), *que estaua a cerca de su palacio* (*Alf. X, Cron.* 1,119), etc.
- 33 (*todos*) *los que y estauan* (*Alf. X, Cron.* 1,54); (*e començaron a apoderarse de la tierra*) *que era enderredor* (*Alf. X, Cron.* 1,16); (*el logar*) *o estaua Pompeyo* (*Alf. X, Cron.* 1,82).
- 34 (*ante el Hotel Birón*), *donde está el museo de este escritor* (*Azorín, Memorias* 51); *yo... en España estoy* (*Pérez G., Numancia* 5), etc.
- 35 *ya estaba allí Heliodoro* (*Azorín, Memorias* 44).
- 36 *que allí* (sc. *Alexandria*) *serie el rey* (*Alf. X, Cron.* 1,106). Se considera aquí que estas formas de *ser* son variantes contextuales de la invariante de contenido ‘estar’, que, como se ve, había empezado ya a absorber al primitivo ‘ser’, si bien ésta es la forma predominante en la obra analizada frente a otros textos medievales, como el *Cantar de mio Cid*. Cf. al respecto A. Escobedo (1990).
- 37 *et en medio del campo estauan dos pennas et unos oteros cabo dellas* (*Alf. X, Cron.* 1,96); *ca en la cibdat auie muchos siervos* (*Alf. X, Cron.* 1,50).
- 38 *que su esposa no estaba en el camastro* (*Pérez G., Numancia* 4). Con respecto a las posibles conmutaciones léxicas de esta noción en castellano, cf. V. Demonte (1979: 161).
- 39 (*mira... esa pelusilla que hay en el rincón* (*Azorín, Memorias* 22); *en el pueblo nativo de X existe, ..., un bello Casino cercado de jardín* (*Azorín, Memorias* 19). Como muestra de la alternancia de *haber* y *existir* con acepción ExL, cf. *existen en el pueblo tres o cuatro iglesias y seis u ocho ermitorios; ... hay un antiguo edificio de las Tercias, (...), y había un Pósito que se convirtió en teatro. Como cubre la tierra inmenso viñedo, existen multitud de lagares* (*Azorín, Memorias* 7).
- 40 Las pequeñas variaciones que pueden darse en las cifras de LC con respecto a las que se ofrecen en C. Cabrillana – M. Díaz de Cerio (2000) proceden de la forma de realizar el cómputo en este trabajo, donde se prescinde de las secuencias con elementos en disyunción; cf. *supra*, § 5.
- 41 Según el estudio estadístico de R. Warner (1980), realizado sobre textos datables entre el 450 y el 186 a. C. (*Ley de las XII Tablas*, *Inscripciones del 241 al 200 a. C.*; textos de Nevio, Livio Andronico y Plauto, y el Senado-consulto *De Bacchanalibus*) en los que la predicación está constituida por un adjetivo, un participio o sustantivo, las canti-

- dades porcentuales que se pueden extraer de sus datos son las siguientes: SpcV: 59,50%; SVpc: 17,17%; pcSV: 13,49%; pcVS: 6,13%; VpcS: 2,49%; VSpc: 1,22%. La cantidad total de ejemplos analizados es de 163.
- 42 Cf. 2.3.1.
- 43 Cf. 2.4.
- 44 Las secuencias mayoritarias en Latín arcaico, según los datos de R. Warner (1980: 253-254), serían SpcV/SVpc.
- 45 Cf. E. S. Salor (1982: 29; 56).
- 46 C. Cabrilla-M. Díaz de Cerio (2000).
- 47 Cf. S. Kuno (1971: 375-376) y E. V. Clark (1978: 89).
- 48 Cf. C. Cabrilla-M. Díaz de Cerio (2000, § 1).
- 49 En el mismo caso, Oros. *hist.* 1,2,20; 1,2,34.
- 50 i.e., el número de razas de pueblos que habitan en esas tierras.
- 51 En el mismo caso, cf. Oros. *hist.* 3,16,9; 4,20,36. Es posible que este fenómeno vaya acompañado o reforzado por algún rasgo de estilo, como el paralelismo: *a flumine Indo, ..., usque ad flumen Tigrim, ..., regiones sunt ARACHOSIA, A flumine Tigri usque ad flumen Euphraten Mesopotamia est, A flumine Euphrate, ..., usque ad mare Nostrum, ...* (Oros. *hist.* 1,2,17-23).
- 52 La proporción en estas posiciones relativas para el latín arcaico a partir de los datos de R. Warner (1980: 253-254) sería la siguiente: SV (93,24%) :: VS (6,76%).
- 53 Para el Latín arcaico, los porcentajes son: Inicial: 3,70%; Interior: 23,30%; Final: 73%.
- 54 Cf. C. Cabrilla-M. Díaz de Cerio (1994: 455, 458; 1996: 380-381; 1998: 223, 226, 231).
- 55 Cf. Tabla 2a.
- 56 La cantidad es también considerable en las construcciones Locativas (20%), pero en cifras no porcentuales se trata de seis casos que desempeñan una función discursiva de expresión de circunstancias acompañantes: 1,90; 1,96; 1,101; 1,106 (2 casos) y 1,108.
- 57 Entre otras cuestiones, se ha debatido hasta qué punto la posición inicial de los verbos objeto de estudio se encuentra asociada a un empleo 'existencial' del mismo, mientras que las posiciones interior y final estarían en correlación con un uso de la cópula donde ésta se encuentra sin significado. Sobre las críticas a que ha sido sometida esta postura y otros problemas anejos, cf. C. Cabrilla-M. Díaz de Cerio (2000, §§ 17-19).
- 58 Cf. J. Marouzeau (1910: 106), J. N. Adams (1994: 69-81), H. Pinkster (1995: 237 ss.), A. M. Bolkestein (1996).
- 59 S. Luraghi (1995), H. Rosén (1998), etc. Las propuestas de S. Luraghi (1995) y A. M. Bolkestein (1996) son, en cierto sentido, convergentes; dicho de otro modo: bastantes de las funciones de discurso que se asignan a la posición inicial del verbo coinciden en mayor o menor medida en las tipologías respectivas (cf. nota siguiente).
- 60 El cuarto supuesto estaría constituido por aquellas oraciones en las que se proporciona información 'de primer plano', esto es, referida a acontecimientos que se desarrollan rápidamente y que se encuentran conectados más estrechamente entre sí, que con el contexto —muchas veces narrativo y más amplio— en que figuran (cf. S. Luraghi, 1995: 371-372). Por su parte, A. M. Bolkestein (1996) propone una enumeración algo más amplia de funciones discursivas de la secuencia VS (asociadas algunas de ellas a determinadas áreas semánticas): "introductive" (equiparable al tipo presentativo en general), "annunciative", "interruptive" (≈ S. Luraghi, 1995: 371-372: "foregrounded information"), "descriptive" (≈ S. Luraghi, 1995: 367-368), "reactive/consequential", "discontinuative" y "explanative/elaborative" (≈ S. Luraghi, 1995: 368-369: "accompanying circumstances").
- 61 23 casos del total de 25 = 92%.
- 62 Otros casos son Alf. X, *Cron.* 1,10; 1,11 (3 casos); 1,12 (2 casos); 1,13.
- 63 En los casos de circunstancias acompañantes, suele haber una diferenciación en los tiempos verbales: imperfecto o pluscuamperfecto frente a los tiempos en los que se articula el resto del discurso; el mismo fenómeno puede verse en los casos de información 'de primer plano' (perfecto/presente histórico) e incluso en los de descripciones, como se destaca en los ejemplos presentados. Podrían explicarse del mismo modo Alf. X, *Cron.* 1,7 (2 casos); 1,52; 1,54; 1,96; 1,103 (dos casos).
- 64 Se trata de casos en los que se introduce/presenta una entidad nueva (frecuentemente /+humana/) o un nuevo estado de cosas; dicha entidad no muestra continuidad con un tópico de discurso introducido previamente, y a menudo —pero no necesariamente— la predicación en que está inserta constituye toda ella información nueva. Bajo la misma función discursiva de (7) se podrían clasificar Alf. X, *Cron.* 1,11; 1,30; 1,81; 1,70; 1,112; 1,117. Con respecto a las características de este tipo de construcción y sus dificultades, cf. C. Cabrilla-M. Díaz de Cerio, 2000, § 18, y las fuentes a las que ahí se remite.
- 65 Cf. Kuno, 1971.
- 66 En el mismo caso: Alf. X, *Cron.* 1,10; 1,22; 1,38; 1,41; 1,71; 1,72.

- 67 De manera similar: Alf. X, *Cron.* 1,36; 1,66; 1,71; 1,86.
- 68 El propio Adams (1994: 74) reconoce la dificultad de distinguir entre los dos usos; esta proximidad entre ambos estaría subrayando que son manifestaciones de un mismo fenómeno: la focalidad de la cópula, que puede tomar diversos matices contextualmente determinados. En el uso asertivo el verbo expresa la veracidad de las afirmaciones y el conocimiento que se tiene de acontecimientos y estados de cosas como tales; en el empleo verídico el verbo actúa como "focus operator"; esta virtualidad focal de la cópula puede manifestarse en el énfasis que proporciona sobre la veracidad de lo que se afirma (cf. J. N. Adams, 1994: 69).
- 69 Otros ejemplos similares: Alf. X, *Cron.* 1,57; 1,59 (2 casos), 1,74; 1,90 (2 casos).
- 70 De acuerdo con J. N. Adams (1994: 75-76), es frecuente que en este tipo de construcciones aparezcan adjetivos enfáticos; así, v.gr., Alf. X, *Cron.* 1,22; 1,47; 1,70; 1,79, etc.
- 71 En este tipo de ejemplos, especialmente frecuentes, podría hablarse de expresiones cuasi-formulares (cf. § 29): Alf. X, *Cron.* 1,33; 1,46; 1,47 (2 casos).
- 72 Cf. también otros ejemplos en Alf. X, *Cron.* 1,74; 1,87; 1,90.
- 73 Independientemente de los problemas que afectan a la autoría de la parte que abarca desde la invasión de los musulmanes hasta el final (escrita bajo el reinado de Sancho IV (?)), la *Estoria de España* es la primera obra en forma de Crónica (género historiográfico por excelencia de la Edad Media) escrita en 'romance' castellano que relata la historia de España. Alfonso X eleva el castellano a la categoría de la cultura, y puede decirse que crea la prosa histórica castellana.
- 74 Con la labor coordinada por Alfonso X se realizó el primer esfuerzo de sistematización de la ortografía del castellano.
- 75 Aunque el *corpus* elegido no lo evidencie, es claro el valor descriptivo de muchas construcciones copulativas; así lo muestra, p.e., el Castellano actual: Azorín, *Memorias* 6; 7 (2 casos); 12; 21; 34; 62, etc.
- 76 Y, en los ejemplos analizados, limitada a una locación física (cf. § 5).

PROTISTAVNA ŠTUDIJA PRVIN V NEPREHODNIH STAVČNIH ZGRADBAH: OD LATINŠČINE DO KASTILJŠČINE

Urejanje stavčnih prvin je po splošni sodbi romanistov eden od treh najpomembnejših skladenjskih pojavov ob prehodu latinščine v romanske jezike: druga dva sta izguba sklanjatve pri samostalniku in nastanek določnega člena iz kazalnega zaimka.

Avtorica jemlje v pretres stanje pri neprehodnih glagolih, še posebej pri glagolu *biti*, svoja dognanja pa opira na rabo v delu iz t. im. klasične latinščine, *Peregrinatio Egeriae ad loca sancta*, najverjetneje iz prvih desetletij 5. stoletja, v delih Paula Orosija, zgodovinarja iz 5. stol., Španca iz Tarragone, iz srednjeveške kastiljščine v zgodovinski kroniki *Primera Crónica General de España* Alfonza X, Modrega, s srede 13. stol., iz moderne kastiljščine pa iz del sodobnih pisateljev oz. dramatikov Péreza Galdosa in Azorina. V kastiljščini se za izraz krajevnosti pojavlja ob znanem, in za tujce zmeraj problematičnem paru, *ser/estar* tudi glagol *haver*, kjer avtor okleva, prim. *e a en ella muchas tierras apartadas* 'in v njej /v Nemčiji/ je veliko različnih dežel' in *otras islas y a menores* 'so še drugi manjši otoki', Alf. X, *Crón. gen.*; danes zahteva norma v kastiljščini *hay* (*i* iz dolgega latinskega *I* v HIC, ali morda iz IBI) in taka je raba v sodobnih navedenih delih. Posebno pozornost posveča avtorica rabi glagola *esse* v kopalativnih zgradbah; ugotavlja, da v takih primerih ravno glagol začenja stavek; v Kroniki Alfonza Modrega, npr., se bere: *e fueron las bodas muy nobles e muy ricas* 'in svatba je bila zelo svečana in razkošna'.

TIEMPO Y ASPECTO EN LA POESÍA DE FEDERICO GARCÍA LORCA Y EN SU TRADUCCIÓN ESLOVENA¹

I. Los tiempos verbales en el *Romancero Gitano* y en el *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*

En el *Romancero Gitano*², y también en el *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*³, obras a las que dedicamos este estudio, Federico García Lorca recurre a la poesía popular y emplea algunos recursos típicos de los antiguos romances españoles, como por ejemplo el uso singular de los tiempos verbales del romancero tradicional para crear un mundo poético especial. La mezcla de los tiempos verbales en el *Romancero Gitano* es un rasgo característico que llama mucho la atención. Parece que existe un juego entre los tiempos verbales que más frecuentemente aparecen en estos poemas: el presente, el pretérito simple⁴ y el imperfecto. Los tres tiempos verbales alternan en el mismo nivel temporal formando curiosas combinaciones que contribuyen a la creación del misterioso mundo del *Romancero Gitano*, ese mundo mítico de los gitanos que el mismo poeta denomina retablo de Andalucía (García Lorca, 1978, 106), un mundo que no se ve, pero que se siente palpar.

En los poemas del *Romancero* hay tres elementos importantes: el poeta funde lo lírico con lo narrativo y lo dramático. Las escenas que, como por arte de magia, van surgiendo delante del lector son visibles, palpables y se expresan normalmente con verbos en el presente de indicativo. Este es uno de los tiempos verbales más usados en el relato oral, más subjetivo y apasionado que el escrito puesto que el narrador debe actuar y hacer participar al auditorio. Con el presente se actualizan las acciones y se crean imágenes que se mueven o se inmovilizan delante de nuestros ojos. Es también el tiempo verbal de los elementos dramáticos, de las conversaciones entre los personajes, del estilo directo. El pretérito simple es el tiempo verbal de los acontecimientos —podríamos denominarlo el tiempo épico—, es el tiempo verbal que hace mover la acción, que le da ritmo al texto y acelera los sucesos. El imperfecto crea un telón de fondo, un ambiente onírico, de leyendas, de presagios nefastos y contribuye a crear el mundo atemporal de los sueños (García Lorca, 1978, 101). Estos tres tiempos verbales no parecen estar en oposición temporal en los poemas de Lorca, el poeta se

¹ Comunicación presentada oralmente en el “Encuentro Internacional sobre Federico García Lorca”, celebrado en la Universidad de Udine, Italia, 16 - 17 de abril de 1998.

² Federico García Lorca, *Poema del Cante Jondo - Romancero Gitano*, Madrid Cátedra, 1978. Se usa esta edición para los ejemplos citados del *Romancero Gitano*.

³ Federico García Lorca, *Romancero Gitano, Llanto por Ignacio Sánchez Mejías, Divan del Tamarit*. Madrid, Ediciones Buma, 1983. Se usa esta edición para los ejemplos citados del *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*.

⁴ Empleo los términos usados por Skubic (1969) de pretérito simple y pretérito compuesto (y no pretérito indefinido y pretérito perfecto, términos más frecuentes en las gramáticas de español) con el fin de separar las nociones de forma y de contenido.

sirve de ellos para crear atmósferas especiales, los opone más aspectual que temporalmente, mezcla los tres tiempos verbales destruyendo así la noción normal del tiempo y espacio y crea un tiempo irreal, un estancamiento del tiempo y un desplazamiento espacio-temporal.⁵

2. La temporalidad y la aspectualidad en los poemas de Lorca y en sus respectivas traducciones eslovenas

Si comparamos la traducción eslovena⁶ con el original español comprobamos que no siempre se expresa el matiz temporo-aspectual del original. Ello se debe tanto al hecho de que el traductor se puede permitir una mayor o menor licencia poética al trasladar un poema de la lengua original a su lengua materna, como también al grado de su conocimiento del idioma español.

No hay que olvidar tampoco las importantes diferencias de los sistemas verbales de las dos lenguas. El esloveno es pobre en tiempos verbales (solamente conoce el presente, el pretérito, el pluscuamperfecto —en desuso— y el futuro de indicativo, el condicional y el imperativo), por lo tanto debe servirse de otros medios para poder expresar la rica gama de matices temporales, modales, aspectuales y estilísticos que pueden expresar los tiempos verbales y las perífrasis verbales en español. Sin embargo, la expresión del aspecto verbal⁷, comparada con la del español, es distinta y más extendida. El aspecto se expresa de diferentes maneras en las dos lenguas. En esloveno el hablante “observa” el tipo de la acción, el aspecto esloveno se refiere a la manera cómo el hablante ve la acción. En español el aspecto se refiere a la perspectiva desde la que el hablante ve una acción. Por eso muchas veces el *nedovršni* (imperfectivo) y el *dovršni* (perfectivo) esloveno no coinciden con los tiempos perfectivos e imperfectivos en español. El aspecto en esloveno es una categoría morfológico-léxica. El hablante esloveno indica el aspecto con afijos (prefijos, infijos y sufijos) del verbo ya en su forma más neutra: en el infinitivo. En español los valores aspectuales se indican mediante los tiempos verbales, las perífrasis verbales y otros elementos del texto, el español no tiene formas especiales reservadas a la expresión del aspecto verbal.

⁵ En el Romancero antiguo (Szertics, 1967) así como en la poesía moderna (González Muela, 1951) los valores aspectuales tienen una importancia relevante.

⁶ Federico García Lorca, *Pesem hoče biti luč*, traducción de Jože Udovič y de Alojz Gradnik, Ljubljana, Cankarjeva založba, 1969. Se usa esta edición para los ejemplos citados de poemas traducidos.

⁷ Coincido con Miklič (1980, 1) en la concepción del aspecto verbal en su sentido amplio y prefiero usar la denominación aspectualidad, que es un concepto que abarca una serie de valores como son

a) las características del desarrollo de la acción verbal en el tiempo (reiterativa, iterativa, resultativa, momentánea, habitual, etc.) lo que generalmente se denomina modo de acción.

b) El tipo de la acción (estado, no estado, acción télica, acción atélica)

c) Una parte seleccionada de la acción (inicial, continua, final), lo que normalmente se denomina fase de la acción verbal.

d) El aspecto en el sentido estrecho de la palabra, lo que normalmente se llama aspecto (*vid*), y expresa cómo el hablante ve la acción verbal, desde qué perspectiva o ángulo la mira (la acción verbal es vista globalmente, se abarca el inicio y el final de la acción — perspectiva global; la acción es vista parcialmente, el inicio y el final no se expresan — perspectiva cursiva).

Ya mencionamos que el presente de indicativo predomina en las obras estudiadas. Según los datos de Juan Cano Ballesta el presente de indicativo presenta un 63% de todos los tiempos verbales usados en el *Romancero Gitano*⁸. Podemos hablar de varios tipos de presente: el presente de los diálogos que se mueven en la esfera del presente y en los que abunda el uso normal de los tiempos verbales; el presente narrativo que es en realidad el tiempo verbal con menos significación temporal, es un presente que actualiza y que tiene matiz aspectual durativo, es el presente que traslada al lector (oyente, espectador) al escenario de la acción; el presente descriptivo que ubica la acción en un paisaje fantástico. Comparando el uso del presente en los poemas de Lorca con la traducción eslovena comprobamos que el traductor sigue fielmente al poeta ya que con el presente esloveno se puede crear la misma actualización sensorial, excepto en el caso de las perifrasis verbales con gerundio que intensifican la actualización. En esloveno se pierde generalmente esta intensificación. Es lo que ocurre con el *Romance de la luna, luna* en el cuarto verso (*El niño la está mirando*) donde el traductor esloveno procura transmitir la misma sensación con un verbo derivado de mirar, perfectivo, *zagledati se* (fijar la vista en) y en el último verso donde la fuerza de la imagen lorquiana (*El aire la está velando*) se pierde debido a una traducción inadecuada con el presente esloveno y el signo de exclamación que trata de expresar en esloveno el valor de la perifrasis española (*Veter jo zagrinja!*).

El presente en los poemas del *Romancero* y del *Llanto* se combina con el imperfecto y el pretérito simple. La traducción al esloveno es más delicada en el caso de los tiempos pretéritos españoles a los que sólo corresponde un tiempo pretérito esloveno. Como los tiempos verbales en el *Romancero* y el *Llanto* actúan sobre todo con su fuerza aspectual, la traducción eslovena debería corresponder con sus propios medios lingüísticos aspectuales, pero no siempre es así como se ha podido observar en el análisis de los poemas.

El imperfecto tiene unos valores temporales y aspectuales básicos (tiempo pasado en relación al momento del habla, acción vista en su decurso sin la expresión de su inicio ni de su término) y la función narrativa de describir las circunstancias del segundo plano del relato⁹. Estas características del imperfecto aparecen también en la poesía de García Lorca. Pero además de los valores mencionados el poeta sabe exprimir del imperfecto otros valores que Graciela Reyes denomina valores estilísticos (significados expresivos y pragmáticos)¹⁰ y se sirve de ellos para crear el ambiente enigmático, onírico y de mal agüero tan frecuente en el *Romancero Gitano*. El imperfecto tiene valores expresivos parecidos al presente, actualiza los acontecimientos pasados, el narrador se traslada al pasado y desde allí observa la acción en su decurso. Este tiempo verbal, debido sobre todo a su valor aspectual, sirve para crear imágenes, describir escenas de fondo, inmovilizar las acciones expresadas, dejarlas en suspenso,

⁸ Juan Cano Ballesta (1980, 125).

⁹ Graciela Reyes, (1990, 63).

¹⁰ *Los tiempos verbales significan muchas cosas diferentes en muchos niveles diferentes (...) En el marco de los valores referenciales podemos asignar valores básicos siguiendo la noción de prototipo y con cierta independencia de los textos.* Op. cit. p. 62. Los tiempos pueden tener también valores expresivos y pragmáticos: *Los valores expresivos y pragmáticos, o si se busca el término general, estilísticos, no son accesorios ornamentales, sino de importancia fundamental (...)* Op. cit. p. 62.

crear mundos oníricos pero también narrar. García Lorca alterna el imperfecto con el presente y establece diferentes perspectivas y sensaciones.

El poeta se sirve del pretérito simple para expresar la instantaneidad de los acontecimientos, lo irrevocable de los hechos acaecidos, lo imprevisto y lo inesperado. El poeta aprovecha el valor aspectual (perspectiva global, acción vista en su totalidad con el inicio y el fin de la acción) del pretérito simple y degrada su valor temporal. Por dicha razón el pretérito simple alterna con el presente y el imperfecto para poner de relieve matices expresivos específicos.

3. Algunos poemas analizados

El poema *Muerto de amor* se abre con un presente, con un elemento dramático: el diálogo entre la madre y el hijo y la ubicación temporo-espacial. Sigue la descripción de un ambiente lunar, de un momento de máxima intensidad que precede la muerte y se expresa en presente. De pronto la perspectiva cambia y el poeta describe el escenario de la tragedia con una sucesión de imperfectos que gracias a su valor aspectual acentúan la duración y el lento pasar del tiempo y de la noche que no acaba. En esloveno los presentes se traducen por el presente y surge un ambiente semejante al creado en el poema original. Los imperfectos están traducidos al tiempo pretérito pero se usan verbos imperfectivos que evocan la duración y la lentitud y sirven de fondo al drama. La descripción se rompe con la interrupción de un presente actualizador, la exclamación del hijo que se muere. Irrumpe aquí un pretérito simple perfectivo e irrevocable que expresa el acto final de la muerte, los gritos de agonía. Termina el poema con imperfectos evocadores del paisaje que rodea al recién muerto. La traducción eslovena es fiel al original: el pretérito simple está traducido con un verbo perfectivo en pretérito y los imperfectos con verbos imperfectivos en pretérito.

Muerto de amor

(...)

Siete gritos, siete sangres,
siete adormideras dobles,
quebraron opacas lunas
en los oscuros salones.
Lleno de manos cortadas
y coronitas de flores
el mar de los juramentos.
resonaba, no sé dónde.
Y el cielo daba portazos
al brusco rumor del bosque
mientras clamaban las luces
en los altos corredores.

Smrt iz ljubezni

(...)

Sedem krikov, sedem curkov krvi
- dvakrat sedem makov -
je strlo motna ogledala
v somračnih sobah.
Morje priseg,
polno odsekanih rok
in majhnih cvetnih vencev
je šumelo kdove kje.
Ob nenadnem vršenju gozda
je nebo loputalo z vrati
in ves čas so kričale luči
po visokih hodnikih.

La oposición aspectual entre el pretérito simple y el imperfecto se pone de relieve en *La casada infiel*. Las acciones rápidas, sucesivas, se expresan en pretérito simple (*se apagaron, se encendieron, toqué, se abrieron, me quité, se quitó, corrí – ugasnile so, zažigali so se, sem se dotaknil, so se mi odprle, sem odvrigel, si je slekla, predirjal*) pero el momento del goce amoroso se inmoviliza, la sensación del tiempo se pierde: el imperfecto lo señala perfectamente (*El almidón de su enagua me sonaba en el oído – Sus muslos se me escapaban como peces sorprendidos – Škrob njenega spodnjega krila je zvenel mojim ušesom – Njena bedra so se mi izmikala kakor presenečene ribe*). En esloveno la oposición aspectual se señala con verbos perfectivos e imperfectivos en pretérito.

La casada infiel

(...)

Yo me quité la corbata.

Ella se quitó el vestido.

Yo el cinturón con revólver.

Ella sus cuatro corpiños.

Ni nardos ni caracolas

tienen el cutis tan fino,

ni los cristales con luna

relumbran con ese brillo.

Sus muslos se me escapaban

como peces sorprendidos,

la mitad llenos de lumbre

la mitad llenos de frío.

(...)

Nezvesta žena

(...)

Jaz sem odvrigel kravato.

Ona si je slekla obleko.

Jaz sem snel pas s samokresom.

Ona svoje štiri oplečke.

Nimajo tako fine kožice

ne narde ne školjke

in tudi kristali in mesec

ne žarijo s takšno svetlobo.

Njena bedra so se mi izmikala

kakor presenečene ribe,

na pol polne žerjavice,

na pol polne ledu.

(...)

En la *Cogida y la muerte* del *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías* alternan el presente, el imperfecto y el pretérito simple no para crear oposiciones temporales, puesto que los tres tiempos verbales se sitúan en el mismo nivel temporal, sino para intensificar la cogida y la muerte. El imperfecto sitúa el acontecer en el tiempo: *eran las cinco de la tarde* y el refrán se repite rítmicamente a lo largo de todo el poema como un llanto desesperado que intensifica el momento fatal de la muerte. Sigue una alternancia del pretérito simple y del presente. Con el pretérito simple se expresan acciones fatales, perfectivas, que preceden la muerte, vistas desde la perspectiva global (*se llevó, sembró*). En la traducción eslovena estas acciones no están todas traducidas con aspecto perfectivo. El traductor a veces cambia de perspectiva y usa verbos imperfectivos (*je odnašal, je sejal*), por lo tanto, no transmite toda la tensión dramática de las acciones acabadas. El presente intercalado es un presente de intensificación (acentuado con el adverbio *ya* que no está traducido) que tampoco aparece en la traducción eslovena (en la versión eslovena hay un pretérito con un verbo imperfectivo). La perífrasis verbal perfectiva incoativa-progresiva *fue llegando*, que con tanta fuerza define el progresar inevitable del frío mortal, se pierde en la traducción eslovena por ser traducida con un simple pretérito de un verbo perfectivo (*so privrele*). En la última parte del poema alternan el presente y el imperfecto en sus valores expresivos durativos, la traducción eslovena logra transmitir al lector esloveno estos sutiles cambios de perspectiva y de actualización.

Cogida y la muerte

El viento se llevó los algodones
a las cinco de la tarde.
Y el óxido se sembró cristal y níquel
a las cinco de la tarde.
Ya luchan la paloma y el leopardo
a las cinco de la tarde.
Y un muslo con un asta desolada
a las cinco de la tarde.
(...)

Cuando el sudor de la nieve fue llegando
a las cinco de la tarde,
cuando la plaza se cubrió de yodo
a las cinco de la tarde,
la muerte puso huevos en la herida
a las cinco de la tarde.
A las cinco de la tarde.
A las cinco en punto de la tarde.
(...)

Rana in smrt

Veter je odnašal kosmiče vate
ob peti uri popoldne.
In oksid je sejal kristal in nikelj
ob peti uri popoldne.
Golob se je bojeval z leopardom
ob peti uri popoldne
In stegno z obupanim rogom
ob peti uri popoldne.
(...)

Ko so privrele pome srage snega
ob peti uri popoldne,
ko se je arena pokrila z jodom
ob peti uri popoldne,
je smrt zalegla jajca v rano
ob peti uri popoldne.
Ob peti uri popoldne.
Natanko ob peti uri popoldne.
(...)

El pretérito simple del primer verso del *Romance de la luna luna* sitúa la acción en el pasado. Sin embargo, en los versos que siguen, nos encontramos de repente con el tiempo verbal presente que crea una situación, una imagen que brota ante nuestros ojos: el niño y la luna. Sigue un elemento dramático: la conversación entre el niño y la luna que se sitúa en la esfera del presente, como si de una obra de teatro se tratara. El imperfecto del jinete (*se acercaba*) nos traslada a un ambiente onírico, que nos confunde y nos hace perder el sentido del tiempo, el pasado y el presente parecen no tener límites. El imperfecto, tiempo abierto, con el que se señala la perspectiva cursiva de una acción en desarrollo sin denotar el comienzo y el fin, es lo suficientemente indeterminado como para crear imágenes de fondo. Sigue la imagen del niño que ahora ya tiene los ojos cerrados. Otro imperfecto (*venían*) anuncia la llegada de los gitanos. Termina el romance con imágenes visuales y auditivas: el canto de la zumaya y el cielo, la luna y el niño, mientras que en la fragua lloran los gitanos. En la traducción eslovena las relaciones temporo-aspectuales corresponden a las del poema original. El valor aspectual del imperfecto corresponde en la versión eslovena a las formas imperfectivas de los verbos *blížati se* y *prihajati* en pretérito que en este caso coinciden con el valor imperfectivo del imperfecto en español.

El romance de la luna luna

La luna vino a la fragua
con su polisón de nardos.
El niño la mira mira.
El niño la está mirando.
En el aire conmovido
mueve la luna sus brazos
y enseña, lúbrica y pura,

Romanca o luni, luni

Luna je prišla v kovačnico
v krilu iz narde.
Otrok jo gleda, gleda.
Otrok se zagleda vanjo.
V drhtečem zraku
zgane luna z rokami
in razgali, poželjiva in čista.

sus senos de duro estaño.
Huye luna, luna, luna.
Si vinieran los gitanos,
harían con tu corazón
collares y anillos blancos.
Niño, déjame que baile.
Cuando vengan los gitanos,
te encontrarán sobre el yunque
con los ojillos cerrados.
Huye luna, luna, luna,
que ya siento sus caballos.
Niño, déjame, no pises
mi blancor almidonado.

El jinete se acercaba
tocando el tambor del llano.
Dentro de la fragua el niño,
tiene los ojos cerrados.

Por el olivar venían,
bronce y sueño, los gitanos.
Las cabezas levantadas
y los ojos entornados.

*¡Cómo canta la zumaya,
ay cómo canta en el árbol!
Por el cielo va la luna
con un niño de la mano.*

Dentro de la fragua lloran
dando gritos, los gitanos.
El aire la vela, vela.
El aire la está velando.

svoje prsi iz trdega kositra.
“Beži, luna, luna, luna,
če bi prišli cigani,
bi naredili iz tvojega srca
veržice in bele prstane.”
“Pusti me otrok, naj plešem,
ko bodo prišli cigani,
te bodo dobili na nakovalu,
oči boš imel zaprte.”
“Beži, luna, luna, luna, saj
že slišim njihove konje.”
“Pusti me, otrok, ne teptaj
moje poškrbljene beline.”

Konjenik se je bližal
in udarjal po bobnu planjave.
Otrok v kovačnici
ima oči zaprte

Po oljčnem gaju so prihajali,
cigani - medenina in sanje.
Glave so držali pokonci,
oči so imeli priprte.

*Joj, kako poje sova,
poje na drevesu!
Po nebu pa gre luna
in pelje otroka za roko.*

V kovačnici jokajo
in kričijo cigani.
Veter jo zagrinja, zagrinja.
Veter jo zagrinja!

El *Romance sonámbulo* es según Alberti¹¹ “sin duda el mejor de toda la poesía española de hoy... Tú con tu *Romance sonámbulo* inventaste el dramático, lleno de escalofriado secreto, de sangre misteriosa.”

Romance sonámbulo

Verde que te quiero verde.
Verde viento. Verdes ramas.
El barco sobre la mar
y el caballo en la montaña.
Con la sombra en la cintura
ella sueña en su baranda,
verde carne, pelo verde,

Mesečna romanca

Zeleno, ki te ljubim zeleno.
Zeleni veter. Zelene veje.
Ladja na morju
in konj na planini.
S senco ob pasu
ona sanja na balkonu,
polti zelene, las zelenih,

¹¹ Citado en García Lorca, 1978, 109.

con ojos de fría plata.
Verde que te quiero verde.
Bajo la luna gitana,
las cosas la están mirando
y ella no puede mirarlas.

Verde que te quiero verde
Grandes estrellas de escarcha,
vienen con el pez de sombra
que abre el camino del alba.
La higuera frota su viento
con la lija de sus ramas,
y el monte, gato guarduño,
eriza sus pitas agrias.
¿Pero quién vendrá? ¿Y por dónde...?
Ella sigue en su baranda,
verde carne, pelo verde,
soñando en la mar amarga.

Compadre, quiero cambiar
mi caballo por su casa,
mi montura por su espejo,
mi cuchillo por su manta.
Compadre, vengo sangrando,
desde los puertos de Cabra.
Si yo pudiera, mocito,
este trato se cerraba.
Pero yo ya no soy yo.
Ni mi casa es ya mi casa.
Compadre, quiero morir
decentemente en mi cama.
De acero, si puede ser,
con las sábanas de holanda.
¿No veis la herida que tengo
desde el pecho a la garganta?
Trescientas rosas morenas
lleva tu pechera blanca.
Tu sangre rezuma y huele
alrededor de tu faja
Pero yo ya no soy yo.
Ni mi casa es ya mi casa.
Dejadme subir al menos
hasta las altas barandas,
¡dejadme subir!, dejadme
hasta las verdes barandas.
por donde retumba el agua.

Ya suben los dos compadres
hacia las altas barandas.

z očmi iz hladnega srebra.
Zeleno, ki te ljubim zeleno.
Pod ciganskim mesecem
stvari strmijo vanjo,
ona pa jih ne more videti.

Zeleno, ki te ljubim zeleno.
Velike ledene zvezde
prihajajo s senčnato ribo,
ki odpira cesto zori.
Smokva tare veter
z luskinami svojih vej,
in gora, mačka tatica,
ježi svoje sršljive agave.
Ali kdo bo prišel? In od kod?
Ona sedi na balkonu,
polti zelene, las zelenih,
sanjajoč o morju gorjupem.

“Prijetelj, rad bi zamenjal
svojega konja za vašo hišo,
svoje sedlo za vaše zrcalo,
svoj nož za vašo odejo.
Prijetelj, krvav prihajam
od pristanišč mesta Cabre.”
“Ko bi jaz mogel, moj dragi,
sklenil bi to pogodbo.
Ali jaz nisem več jaz
in moja hiša ni več moja hiša.”
“Prijetelj, hočem umreti
spodobno v svoji postelji,
iz jekla, če je mogoče,
s holandskimi ponjavami.
Ne vidiš moje rane
od prsi do grla?”
“Tristo rjavih rož
je na tvoji beli srajci.
Tvoja kri curlja in diši
okoli tvojega pasu.
Ali jaz nisem več jaz
in moja hiša ni več moja hiša.”
“Pustite me vsaj, da se vzpnem
do visokih balkonov.
Pustite me vsaj, da se vzpnem! Pustite me
do zelenih balkonov,
od koder odmeva voda.”

Že se vzpenjata dva moža
do visokih balkonov.

Dejando un rastro de sangre.
Dejando un rastro de lágrimas.
Temblaban en los tejados
farolillos de hojalata.
Mil panderos de cristal,
herían la madrugada.

Verde que te quiero vede.
Verde viento. Verdes ramas.
Los dos compadres subieron.
El largo viento, dejaba
en la boca un raro gusto
de hiel, de menta y de albahaca.
¡Compadre! ¿Dónde está, dime?
¿Dónde está tu niña amarga?
¡ Cuántas veces te esperó!
¡ Cuántas veces te esperaba,
cara fresca, negro pelo
en esta verde baranda!

Sobre el rostro del aljibe,
se mecía la gitana.
Verde carne, pelo verde,
con ojos de fría plata.
Un carámbano de luna
la sostiene sobre el agua.
La noche se puso íntima
como una pequeña plaza.
Guardias civiles borrachos
en la puerta golpeaban
Verde que te quiero verde.
Verde viento. Verdes ramas.
El barco sobre la mar
y el caballo en la montaña.

Za seboj puščata sled krvi.
Za seboj puščata sled solza.
trepetali so na strehah
lampijončki iz kositra.
Tisoč kristalnih tamburinov
je rezalo rano jutro.

Zeleno, ki te ljubim zeleno.
Zeleni veter. Zelene veje.
Moža sta se vzpela.
Široki veter je puščal
čudni okus
žolča, mete in bazilike.
Prijatelj! Kje, povej mi,
kje je tvoja grenka mladenka?
Kolikokrat te je pričakovala!
Kolikokrat te bo pričakovala!
svežega lica, črnolasa,
na tem zelenem balkonu!

Na obrazu vodnjaka
se je zibala ciganka.
Polti zelene, las zelenih,
z očmi iz hladnega srebra.
Ledena skrtil meseca
drži jo nad vodo.
Noč je postala prijazna
kakor majhen trg.
Orožniki pijani
so udarjali po vratih.
Zeleno, ki te ljubim zeleno.
Zeleni veter. Zelene veje.
Ladja na morju
in konj na planini.

En el poema abunda el presente de indicativo. Tiene valor de actualización intensificada, crea imágenes que sugieren hechos pasados, aumenta la tensión y el suspense. El romance se interrumpe con pasajes dramáticos (preguntas, exclamaciones y diálogo) que hacen parte de la esfera del presente. La traducción al esloveno corresponde al original en español y no altera el tiempo verbal presente. El único problema se presenta en la traducción de la perífrasis verbal progresiva-durativa *la están mirando* traducida al esloveno con un verbo de significado diferente: la miran fijamente (*strmijo vanjo*).

El imperfecto (*temblaban, herían*) efectúa un cambio de perspectiva y llama la atención hacia elementos del segundo plano, del ambiente donde ocurre la acción en presente (*ya suben*). En la traducción eslovena las acciones en imperfecto se traducen con verbos imperfectivos en pretérito y el presente en presente. En el poema hay dos pretéritos simples

(*subieron, se puso*) que expresan acciones terminadas y marcan un cambio repentino de la situación. En esloveno se traducen con verbos perfectivos en pretérito (*sta se vrpela, je postala*). Otros dos tiempos verbales perfectivos, un pretérito simple (*esperó*) y un pluscuamperfecto de subjuntivo en -ra que sustituye al pretérito simple (*esperara*), figuran dentro del diálogo. La forma en -ra está mal traducida al esloveno, ya que el traductor tradujo esta forma en esloveno con el futuro. Los imperfectos al final del poema provocan un cambio de perspectiva, una descripción del entorno misterioso y fatal (*se mecían, golpeaban*).

4. Conclusión

Este breve estudio comparado de algunos poemas de García Lorca y sus correspondientes traducciones eslovenas plantea el problema de la traducción de medios lingüísticos específicos que se usan para señalar la temporalidad y la aspectualidad. Con el planteamiento del aspecto verbal como problema de traducción se subraya la importancia del conocimiento adecuado de las dos lenguas que entran en el juego de la traducción para poder transmitir correctamente el mensaje y la atmósfera del texto original al texto traducido. El aspecto verbal es uno de los problemas clave en la traducción del esloveno al español y vice versa y en los textos literarios cobra una importancia especial debido a los efectos estilísticos que se desprenden del uso de diferentes medios para la expresión del aspecto. El análisis de los poemas de García Lorca demuestra que el aspecto verbal, categoría verbal un tanto olvidada, sigue vivo, se manifiesta a través de diferentes medios lingüísticos y representa un gran potencial estilístico.

Bibliografía

- CANO BALLESTA, Juan (1980), *Una veta reveladora en la poesía de García Lorca*. En *Federico García Lorca*, Madrid: Taurus ediciones. 121-151.
- EICH, C. (1970), *Federico García Lorca. Poeta de la intensidad*. Gredos: Madrid.
- FLEISCHMAN, S. (1990), *Tense and Narrativity*. London: Routledge.
- GÓMEZ T., L. (1970), *La estilística en las perifrasis verbales*. Homenaje universitario a Dámaso Alonso. Madrid: Gredos. 85-96.
- GÓMEZ TORREGO, L. (1988), *Perifrasis verbales. Sintaxis, semántica y estilística*. Madrid: Arco/Libros.
- GONZÁLEZ MUELA, J. (1951), *El aspecto verbal en la poesía moderna española*. RFE XXXV: 75-91. Madrid: CSIC.
- GARCÍA LORCA, F. (1969), *Pesem hoče biti luč*. Ljubljana: Cankarjeva založba.
- GARCÍA LORCA, F. (1978), *Poema del Cante Jondo - Romancero Gitano*. Madrid: Cátedra.
- GARCÍA LORCA, F. (1983), *Romancero Gitano, Llanto por Ignacio Sánchez Mejías, Divan del Tamarit*. Madrid: Ediciones Busma.
- MIKLIČ, T. (1983), *L'opposizione italiana perfetto vs imperfetto e l'opposizione slovena dovršnost vs nedovršnost nella verbalizzazione delle azioni passate*. Linguistica XXIII. Ljubljana: Filozofska fakulteta. 53-123.

- MIKLIČ, T. (1994), *Besedilni mehanizmi učasovljanja zunajjezikovnih situacij*. Uporabno jezikoslovje 2 (2). Ljubljana. 80-99.
- MIRRER, L. (1987), *The Characteristic Patterning of Romancero Language: some Notes on Tense and Aspect in the Romanceros Viejos*. Hispanic Review, Vol. 55, No. 4. Philadelphia: Univ. of Pennsylvania. 441-461.
- REYES, G. (1990), *Tiempo, modo, aspecto e intertextualidad*. RSEL - año 20, fasc.1: 17-53.
- REYES, G. (1990c), *Valores estilísticos del imperfecto*. RFE, tomo LXX, fasc. 1-2. Madrid: CSIC. 45-70.
- SILVA-CORVALÁN, C. (1983), *Tense and Aspect in Oral Spanish Narrative: Context and Meaning. Language*, vol. 59. Baltimore: Linguistic Society of America. 760-779.
- SKUBIC, M. (1969), *Preterito simple y compuesto en los primeros textos castellanos*. Actas del XI Congreso Internacional de Lingüística y Filología Románica. Madrid: C.S.I.C. 1891-1901.
- SZERTICS, J. (1967), *Tiempo y verbo en el romancero viejo*. Madrid: Gredos.

ČAS IN ASPEKT V POEZIJI FEDERICA GARCÍE LORCE IN V SLOVENSКИH PREVODIH NJEGOVИH PESMI

Prispevek govori o izsledkih kratke primerjalne analize nekaterih pesmi iz *Ciganskega romancera* in *Objokovanja Ignacia Sáncheza Mejíasa* Federica Garcíe Lorce in ustreznih prevodov v slovenščino. Prikazane so rabe nekaterih glagolskih časov (sedanjik, enostavni preteklik, imperfekt) in glagolskih perifraz, s katerimi pesnik ustvarja svoj skrivnostni pesniški svet. Primerjava izvornih pesmi in njihovih prevodov v slovenščino kaže na pomembne prevajalske probleme: nerazumevanje subtilnih slogovnih in časovno-aspektualnih odtenkov, ki se v španščini lahko izražajo z različnimi glagolskimi časi in glagolskimi perifrazami, pogosto pripelje do napačnih prevajalskih rešitev in do okrnjenega prevoda, tako da slovenski prevod pogosto ne posreduje vzdušja pesmi v izvorniku.

UNA INSULA, QUE HASTA AGORA LA ESPERO

1. En su novela sobre el caballero andante y su escudero Cervantes emplea una estructura sintáctica que parece violar la norma vigente del español: al introducir la subordinada relativa el pronombre relativo *que*, con valor de objeto directo, excepcionalmente también (*á*) *quien*, a veces, muestra una especie de flexión, no sintética, característica del latín, sino analítica, sirviéndose del sintagma costruido de pronombre relativo y de pronombre personal átono en el acusativo.

Trátase de las subordinadas relativas, más exactamente de las atributivas, definidas en general como especificativas, cf. GILI 1970, p. 229. Distintamente, la subordinada definida explicativa por la pausa que la precede y sigue, y en la grafía por las comas, aunque los signos de puntuación no son jamás enteramente convincentes, puede muy a menudo interpretarse como inserción en la oración; por su valor semántico ésta es bastante independiente y refiérese a la oración entera, no sólo a un elemento de ella. Por consecuencia, nuestro interés se centrará en las relativas especificativas.

Para el español contemporáneo las gramáticas no mencionan tal estructura o lo hacen escasamente; tampoco se encuentra reflejada en los estudios de las fases históricas. Hay una mención en el *Esbozo* de la RAE, donde (3.20.6 c) se lee: “En el habla coloquial y vulgar moderna es muy frecuente esta construcción; por ejemplo: *Uno que le llaman Chato*.” Por lo visto, al *Esbozo* más que otro le interesa constatar el valor genérico del relativo *que*; lo que es un fenómeno conocido en muchos idiomas, no sólo los romances.

2. Podemos creer¹ que dicha estructura, es decir, el pronombre relativo “declinado”, forma parte de lengua hablada y que el uso escrito, la norma impuesta por la lengua literaria, no lo permite. La lengua hablada tiende siempre a ser lo más clara posible; el pronombre relativo *que* por sus varias funciones no lo es y, además, puede figurar también como conjunción y de muy amplio uso.

Sólo que sería difícil afirmar la existencia de tal estructura para la época de Cervantes, a no ser que tuviéramos a disposición una cantidad de textos por su lengua decididamente populares, por ejemplo un cierto número de obras teatrales, mejor aún de comedias.² La convicción de ver en el uso cervantino el reflejo del habla coloquial es legítima, pero no fácilmente comprobable.

¹ Insiste sobre la existencia en el español contemporáneo de la “cláusula relativa con conjunción”, tal es su término, Carlos Cid Abasolo, véase ABASOLO 1999, p. 274. Cita ejemplos del francés, pero el ejemplo del español actual *Pudo escapar uno de los ladrones, el cual lo detuvieron horas después en un descampado*, parece ser más bien una subordinada explicativa, a no ser un cultismo sintáctico, una conjunción relativa à la latina; de consecuencia es menos probante.

² En las églogas del teatro de Juan del Encina, por ejemplo, véase *Obras completas*, IV, Teatro, Madrid, 1983, pasajes con tal estructura no se encuentran. Las relativas mismas son escasas.

3. Podría pensarse en la influencia lingüística del árabe con todo que se trata de dos lenguas del sistema sintáctico diferente.³ Estamos convencidos de que una influencia sintáctica, un calco estructural puede ser la consecuencia de una simbiosis o, por lo menos, que las influencias sintácticas necesitan un contacto directo, ya sea de una etnia, de preferencia, o ya sea de un individuo inmerso en un ambiente lingüísticamente extranjero. Y sabemos de los cinco años y medio del cautiverio de Cervantes en Alger de cuyo hecho nos atestigua él mismo en el prólogo a las *Novelas ejemplares*: de aquel período habrá conservado, suponemos, el uso de esta estructura sintáctica, no sólo el conocimiento de algunas palabras y frases enteras como, por ejemplo, las que aparecen en la historia de Zoraida. El calco, como se sabe, es menos visible que el préstamo.

4. Hemos intentado analizar la subordinada relativa. Es preciso afirmar, desde el inicio, que el relativo simple que la introduce, es decir *que*, es absolutamente predominante, de la misma manera a que estamos acostumbrados a encontrarlo en la literatura española contemporánea. Queremos decir que Cervantes construye la subordinada relativa en la mayoría de los casos introducida por el relativo simple *que*: *De la libertad que dió don Quijote a muchos desdichados*, I, 22; *la relación que os hiciere*, I, 28; *a los caballeros andantes no les toca ni atañe averiguar si los afligidos, encadenados y opresos que encuentran por los caminos van de aquella manera o están en aquella angustia, por sus culpas*, I, 30; *miémbresele á la vuestra merced el don que me tiene prometido*, I, 30; *De la respuesta que dió don Quijote á su reprehensor*, II, 31. Pero, la construcción insólita, la que atrae nuestro interés, es decir, la que aparece en el título, está presente a lo largo de toda la novela cervantina, aunque en un número escaso.

En las notas de varias ediciones de la novela el fenómeno ha sido ya notado e interpretado. Clemencín sentenció, a mi modo de ver, muy justamente, tal uso como redundante, por ser contrario a la norma, mientras Francisco Rodríguez Marín⁴ interpreta la subordinada no como relativa sino como una adverbial, consecutiva, seguida de la elipsis de *tal*, *tales*: con tal visión la estructura es otra y, además, rellenar un supuesto vacío, una supuesta elipsis resulta siempre por lo menos dudoso, si no erróneo. Sobretodo, porque hay en la novela pasajes donde el valor consecutivo de la subordinada es indudable: *solo sé que hay algunas señoras*

³ Cf. un ejemplo que ofrecen las gramáticas del árabe: - /hadha huwa at-Talib aladhi qabiltuhu fil hafila/ 'es el estudiante a quien /le/ encontré en la fiesta'. Del Quijote podemos citar II, 54: *thumma iltahyqtu bi hawla' il-hujjaj, aladhi-na i'atadu an yusafiru kull sana ila isbanya li zayarat al-amakin al-muqadisa alati yu'adunuha ke hinduhum* 'que los tienen por sus Indias'.

⁴ En la nota de su edición al pasaje *Más sucedióles otra desgracia, que Sancho la tuvo por la peor de todas*, I, 13, encontramos la siguiente anotación: - En opinión de Clemencín, "debió borrarse el pronombre *la* que es superfluo, estando representado el nombre por el otro pronombre relativo: *más sucedióles otra desgracia, que Sancho tuvo por la peor de todas*". No acertó el ilustre comentador con el hito de este pasaje, pues no estaba sino en que, como en otros muchos, hay una elipsis de la palabra *tal*: "Mas sucedióles otra desgracia, *tal*, que Sancho la tuvo por la peor de todas."

Comentando el pasaje ... *me hizo en darme á ti por amigo y á Camila por mujer propria, dos prendas, que las estimo, si no en el grado que debo, en el que puedo*, I, 33, opina Clemencín que el pronombre *sobra*; Marín rechaza tal interpretación, diciendo: - "Como en otro lugar del capítulo cree ahora Clemencín que redonda el pronombre *las*. No *sobra nada*, y falta algo: falta, después de *prendas*, una coma, que, con trasladarla de la edición príncipe, pues en ella la hay, habría indicado a Clemencín que la frase es elíptica, y que se sobrentiende *tales*, como en el dicho capítulo: *dos prendas, tales, que las estimo...*"

de aquellas tan crueles, que las llaman sus caballeros tigres y leones, I, 32; las importunaciones del Duque fueron tantas, que la ('la cabecera de la mesa') hubo de tomar, II, 31. Por consecuencia, se buscará eliminar de nuestro análisis todos los pasajes donde es verosímil ver en la subordinada una adverbial de valor consecutivo. En tal caso, trátase de una conjunción, no de un pronombre relativo.

5. Para la valoración presentamos algunos pasajes de la novela. La pura constatación estadística del número de *que* no sirve: estamos obligados a distinguir su función de conjunción, y en tal caso la subordinada puede ser consecutiva, y de pronombre relativo, y en tal caso tenemos que hacer con una subordinada relativa, especificativa o explicativa que sea.

Nos servirá, quizás, paragonar los pasajes de Cervantes en la traducción de una otra lengua romance. Elegimos la traducción italiana⁵, la cual, por regla, diverge de la estructura hallada en *El Quijote*, recurriendo al relativo simple *che*. No es una sorpresa: una traducción está siempre sometida a la norma literaria y el texto original, al contrario, es también lingüísticamente producto de un genio creativo. Claro está que la traducción que tenemos como parangón no necesariamente concuerda en todo con el original: recurre, a veces, con una estructura implícita, lo que hace inútil la comparación con el pasaje en el original cervantino.

Dijimos ya que los pasajes que han despertado nuestro interés no son muchos, y aun eliminamos algunos donde la interpretación podría resultar dudosa; son bastantes, todavía, para constatar la violación de la norma literaria española, por lo menos la norma válida hoy en día. Y, no es quizás superfluo añadir que tales violaciones de la norma aparecen — más frecuentes, sí — en el discurso directo, en las palabras de don Quijote, de Sancho o de otros personajes, pero aparecen también en el cuento de Cervantes narrador.

Encuétrase tal estructura sintáctica en varios pasajes:

- *¿Qué gigantes?* - dijo Sancho Panza.
Aquellos que allí ves - respondió su amo - de los brazos largos, que los suelen tener algunos de casi dos leguas, I, 8;
- *y otras cosas que, aunque dellas no me acuerdo, las doy aquí por expresadas*, I, 10;
- *Más sucedióle otra desgracia, que Sancho la tuvo por peor de todas*, I, 19;
- *cosa que la juzgó a milagro, según fue lo que llevaron y buscaron los galeotes*, I, 23;

⁵ Para la versión en el italiano nos hemos servido de dos traducciones, publicadas a casi cien años de distancia, sin poder constatar en lo que toca el problema que nos interesó divergencias sustanciales. Trátase de la traducción bajo el título *L'ingegnoso idalgo Don Chisciotte della Mancha con Sancio Pancia suo escudero*, Milano 1883, y *Don Chisciotte della Mancia*, Einaudi, Torino 1972.

Concuerdan, en la estructuración de la frase y no en la del pronombre relativo, el original y la versión italiana: "per chiedergli dei denari per pagare sei cavalli, *che* comprò lo stesso giorno in cui si offri di parlare a mio padre", I, 27; "mi ha dato te per amico e Camilla per moglie; due tesori *che* apprezzo se non quanto dovrei, almeno quanto posso", I, 33; "e mi promise un'isola *che* sto sempre aspettando", II, 2; "che egli non poté condurre a termine a modo *che* aveva pensato e voluto", II, 28; "e mi accompagnai con questi pellegrini che costumano di venire ogni anno in buon numero a visitare i santuari di Spagna, *ch'essi* tengono per le loro Indie", II, 54.

- *quiero, digo, que me veas en cueros, y hacer una ó dos docenas de locuras que las haré en menos de media hora*, I, 25;
- *para pagar seis caballos, que de industria [...], el mesmo día que se ofreció á hablar á mi padre los compró*, I, 27;
- *las mercedes que Dios me ha hecho [...] en darme á ti por amigo y á Camila por mujer propia, dos prendas, que las estimo*, I, 33;
- *Todo esto ha dicho una criada de Camila, que anoche la halló el Gobernador, descolgándose con una sábana por las ventanas de la casa de Anselmo*, I, 35;
- *quiero hacer una cosa con vosotros que ha muchos días que la tengo pensada*, I, 39;
- *él me sacó de mi casa con engañifas, prometiéndome una insula, que hasta agora la espero*, II, 2;
- *el mal suceso que don Quijote tuvo en la aventura del rebuzno que no la acabó como el quisiera*, II, 27;
- *la desgracia de mi señora la Condesa Trifaldi, a quien los encantadores la hacen llamar la Dueña Dolorida*, II, 36;
- *juntéme con estos peregrinos, que tienen por costumbre de venir á Espagna muchos dellos, cada año, á visitar los santuarios della, que los tienen por sus Indias*, II, 54.

6. El empleo del pronombre relativo, (¿sería permitido, en sus formas compuestas que los pasajes citados presentan, nombrarlo analítico?), que encontramos en *El Quijote*, es contrario a la norma en español y, en general, a las lenguas romances. Otras lenguas conocen el relativo “declinado”, las eslavas, por ejemplo, también el alemán, donde la forma es sintética. Pero, se ha constatado tales formas en el español hablado en concurrencia a *el cual* que no parece muy popular. Por eso, la opinión de ver en el uso de tal estructura la influencia del habla popular, espontánea, deseosa de expresarse por medios más claros, es decir de menos funciones, es respetable. De todos modos, como tenemos que hacer con un fenómeno sintáctico, sería posible ver en dicha estructura un calco sintáctico, estructural donde un contacto inmediato es, creemos, imprescindible, y Cervantes se encontró en tal situación; por consiguiente, una eventual explicación de tal uso en *El Quijote* con la influencia lingüística del árabe no se puede rechazar a priori.

Obras citadas o consultadas

- CERVANTES, *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, Edición y notas de Francisco Rodríguez Marín, de la Real Academia Española, Espasa-Calpe, Madrid 1941.
- Miguel de CERVANTES, *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, Colección Austral, Espasa-Calpe, 33ª ed., Madrid 1985.
- Andrés BELLO - Rufino José CUERVO, *Gramática castellana*, 23ª ed., París 1928.
- Samuel GILI GAYA, *Curso superior de sintaxis española*, Bibliograf, 9ª ed., Barcelona 1970.
- R.A.E., *Esbozo de una nueva gramática española*, Espasa-Calpe, 11ª reimpression, Madrid 1986.
- Alonso ZAMORA VICENTE, *Dialectología española*, Gredos, 2. ed., Madrid 1967.
- Rafael LAPESA, *Historia de la lengua española*, Escelicer, 7ª ed., Madrid 1968.
- Werner BEINHAUER, *El español coloquial*, Gredos, 2ª ed., Madrid 1968.

Manuel ALVAR – Bernard POTTIER, *Morfología histórica del español*, Gredos, Madrid 1983.
Carlos Cid ABASOLO, *Cláusulas relativas con conjunción en las lenguas románicas, eslavas y vasca*, Revista de filología románica, 16, Madrid 1999, págs. 267-288.

OTOK, KI GA ŠE ZMERAJ ČAKAM

V *Don Kihotu* najdemo skladijsko zvezo, ki je norma španskega jezika ne dopušča: odvisni zaimek ima za direktni predmet obliko, zgrajeno tudi z nenaglašnim osebnim zaimkom v tožilniku, ne le z iz latinščine podedovano okostenelo obliko *que*.

Ta oblika pa je lahko tudi veznik, ki uvaja posledične, namerne odvisnike, in mogoče je, da so pojavi take sklonske oblike – zgradba odvisnega zaimka je čisto slučajno prav taka kot v slovenščini – posledica težnje v govorjenem jeziku, da se predmet izrazi jasneje. Taki primeri so znani tudi iz sodobne govorjene francoščine. Podobno rabo pri Cervantesu lahko razumemo kot vpliv govorjenega jezika, seveda pa je res, da govorjenega jezika njegove dobe, se pravi z začetka 17. stoletja le ne moremo poustvariti. V prispevku se omeinja kot ena od možnosti vpliv arabščine, čeprav sta arabščina in kastiljščina jezika iz dveh različnih sistemov. Vemo pa, da je Cervantes arabsko znal, saj je pet let in pol preživel kot jetnik v Alžiru, tako da ta hipoteza, ki ostaja zgolj hipoteza, le ni čisto nemogoča.

EL TANGO: TEMAS Y MOTIVOS

1. Introducción

Si preguntáramos en general, en el mundo, qué es el tango, obtendríamos como respuesta que el tango es una danza y música, que el tango es un baile específico del Río de la Plata. Aunque verdad, el tango no solo está compuesto de estas dos componentes, sino también de letras que, mundialmente hablando, quedaron no difundidas con respecto a las otros dos elementos del tango. Las letras de tango son reflejo de una realidad, de un ambiente y, podríamos decir también, de un pasado que quedó testimoniado en ellas.

En la investigación de las letras de tango nos encontramos con dos grandes “problemas”. El primero de índole particular con respecto al tema elegido en este trabajo que se encuentra en la diferenciación de los temas y los motivos de las letras de tango, puesto que unos y otros aparecen en distintas letras de modos diferentes; el segundo es la manera de afrontar las letras de tango de acuerdo a una perspectiva histórico-social, lingüística o literaria. Desde un punto histórico-social las letras de tango muestran un ambiente específico (el ambiente del tango, del arrabal y sus personajes), a veces también hechos históricos (como ser los tangos de crítica social o de la inmigración), pero más que nada y sobre todo, muestran al hombre, sus sentimientos y su modo de pensar. Lingüísticamente el tango es interesante por el lenguaje que se utiliza: el lunfardo da más realismo y un signo típicamente rioplatense al tango. Pero en cuanto a las perspectivas, la literaria puede ser tan amplia y generosa que nos permite no sólo tratar el lunfardo como un elemento interno de las letras de tango, sino también los temas y motivos, y entre ellos, además aquellos de la realidad directa, histórica o social.

Los temas y motivos son una característica más de las letras de tango, una característica interesante y diversa. Su análisis nos muestra no sólo una realidad, limitada o no, sino también los valores morales de un pueblo, su modo de sentir, sus mitos de acuerdo a personas y personajes, sus preocupaciones individuales que a veces rompen los límites de un pueblo y son posibles en escala mundial.

2. El origen y la evolución

Para comprender los temas y motivos de las letras de tango es necesario comenzar con su discutido origen, su historia de contradicciones y sus etapas de desarrollo. Es posible que primero surgió la danza y luego la música que la acompañó, lo cierto es que la música y la danza fueron anteriores a las letras.

¹ Danza que bailaban los negros a mediados del siglo XIX. Sus características principales son el ritmo y los quiebros del cuerpo. No se baila en parejas.

Ya el origen de la palabra tango nos muestra una serie de definiciones discutibles, entre las cuales la más difundida es la que sostiene que tango (o tan-gó) se llamaba a los tambores cuyo compás dictaba el baile de los negros de Buenos Aires hacia finales del siglo XIX. Tango se llamaba a este instrumento de percusión, a la danza o al bailarín de ascendencia africana.

El origen del género musical tampoco es definitivo. Parece ser que indudablemente el origen es africano. Los negros de Buenos Aires se reunían en sociedades donde bailaban el *candombe*¹, las que frecuentaron los *compadritos*. Los *compadritos* como burla, comienzan a imitar el baile del *candombe*, sus quiebras de cuerpo y su coreografía. Así se origina lo que llamaron primeramente *milonga*, que poseía la estructura musical y el modo de bailar de los bailes convencionales con el ritmo y la coreografía del *candombe*.

Pero es más seguro si se trata de buscar el origen en los tres géneros musicales que convivían en la época en el Río de la Plata: la habanera cubana, la *milonga* y el tango andaluz (de origen afro-cubano)². Estos tres géneros musicales tenían la misma base rítmica de la contradanza, que se difundió desde la Antillas hasta el Río de la Plata durante el siglo XIX. Es posible que sus nombres se confundieran entre sí y se llamara a una con el nombre de otra, por ello es muy difícil hablar de este tango como del tango que conocemos hoy (el tango como se lo conoce en la actualidad aparece en la década de 1890).

Primeramente los compositores y músicos no poseían formación musical, por eso se los llama "orejeros". Los músicos formaban dúos o tríos ambulantes que tocaban la flauta, la guitarra y el violín; con el tiempo se agregaron el organito, el piano y el bandoneón (este último quedó como símbolo del tango).

En cuanto al origen es interesante el dato de que la danza fue primeramente bailada por hombres, dato paradójico, puesto a que el ambiente del tango semánticamente se relaciona con un ambiente "de machos". Los *compadritos* lo bailaron despreocupadamente imitando el baile de los negros. La danza fue en un principio repudiada, se la relacionó con el acto sexual por sus figuras de baile, pero su característica obscena se fue olvidando lentamente (tal vez luego de su éxito en París y en Europa en general en la primera década del siglo XX), así se fue difundiendo más allá de los límites del conventillo o el prostíbulo, entrando en los salones de baile y en las casas de familia. Existía un tango liso más difundido y otro con quebradas y cortes que fue criticado, lo cierto es que con el tiempo la danza fue estilizando su coreografía hasta llegar al tango actual.

3. Las letras de tango

3.2. De las letrillas a las letras

No es claro tampoco el lugar de nacimiento del tango como lo conocemos hoy. Algunos se inclinan a la teoría de que el tango salió a la luz en los conventillos, otros sostienen que nació en los prostíbulos. De cualquier modo, parecería innegable que el tango surgió de la convivencia de hombres de distintos orígenes, distintas experiencias y costumbres que forma-

² José Gobello: *Breve historia crítica del tango*, Corregidor, Buenos Aires, 1999, pág. 19.

ron la población heterogénea de Buenos Aires de mediados del siglo XIX, ya sea de su convivencia en los conventillos donde encontraron un lugar donde vivir, o bien en los prostíbulos, donde se reunieron en busca de despreocupada diversión.

A finales del siglo XIX y principios del XX comienzan surgir letras anónimas, de temas y lenguajes groseros que se difundían en los ambientes cerrados del prostíbulo o del conventillo. Eran improvisaciones espontáneas y picarescas que cambiaron sus letras por otras más decentes al salir del círculo cerrado en el que nacieron.

Unas de las primeras letrillas de tango conocidas tratan de temas del conventillo (*Señora casera*) y del prostíbulo (*El queco, Dama la lata*). En estas letras se muestran personajes de estos ambientes como también algunas características particulares de estos.

También a esta época surgen autores conocidos que escriben letras de tango, el más representativo es Ángel Villoldo, cuyas letras de tango eran españolas por su forma (cuplé) y lupanarias en su fondo (temas ligados al conventillo o al prostíbulo). En estas letras utilizó el lunfardo y también algunas expresiones gauchescas. A esta etapa del tango se la suele llamar tango jactancioso o fachendoso, pues están compuestas en primera persona: habla un compadrito³ o una mujer que se jactan de ser los mejores bailarines, amantes, jugadores de juegos del azar, o bien, explotadores de mujeres. Estas letras comienzan con la fórmula “yo soy”, son picarescas y alegres:

*Yo soy la morocha,
la más agraciada,
la más renombrada
de esta población. (La morocha)*

Luego de esta etapa alegre del tango, de fondo lupanario, surgen las creaciones que caracterizan la etapa llamada del tango-canción o tango sentimental que comienza aproximadamente a partir de 1910. Esta etapa se caracteriza por un cambio en la sociedad argentina, por la llegada masiva de inmigrantes. Las letras de tango emprenden el camino del sentimentalismo, se refleja el perfil sentimental de los compadritos. El autor representante del nacimiento de este tango sentimental es Pascual Contursi. Dos de sus letras de tango muestran sentimientos que anteriormente se ocultaban: el dolor existencial y el amor y la tristeza del abandono:

*Y por eso es que en la cara
llevo eterna la alegría,
pero dentro de mi pecho
llevo escondido un dolor. (Matasano, 1914⁴)*

³ “Compadrito se llamaba al joven de condición social modesta que habitaba en las orillas, es decir, en las orillas de la ciudad”. Así define al compadrito José Gobello (Ibid., pág. 13). También se le llamaba así al gaucho que vino a la ciudad y mantuvo su vestimenta y comportamiento, su actitud independiente intacta.

⁴ Es interesante que la letra comienza con la fórmula “yo soy” y el protagonista se jacta de su talento como bailarín, audaz y valiente. En la segunda y tercera estrofa se descubre el dolor del compadrito, un dolor que como marca del destino lo acompaña desde sus orígenes.

*Percanta que me amuraste
en lo mejor de mi vida,
dejándome el alma herida
y espina en el corazón. (Mi noche triste, 1915)*

A partir de esta época las letras de tango comienzan a tratar los temas que asimismo se tratan en la literatura universal: el amor, la pena de amor, la fugacidad de las cosas humanas, la soledad, etc.

3.2. Características internas y externas de las letras de tango

Por su estructura externa, las letras de tango obligan a una síntesis extrema del asunto que en ellas se trata. Los textos poseen entre tres a cuatro estrofas, algunas veces el estribillo se repite. En la primera estrofa se expone, cuenta o evoca; en la segunda, más corta y de versos más cortos, se reflexiona, convoca o exorta.

Generalmente el verso es de seis u ocho sílabas, y las rimas tienen distintos esquemas según las estrofas donde se encuentran.

El tango acude a todas las formas literarias cuando plantea un tema: lírica, narrativa, dramática, epistolar, etc. Los tangos narrativos y los descriptivos son más frecuentes que los líricos. Son frecuentes también los retratos de personas o caracteres, biografías reducidas mayormente dramáticas a las que siguen advertencias o consejos para el futuro. También los autorretratos, muy frecuentes en los comienzos de las letras de tango, son una biografía si bien el eje de estas letras es la jactancia de los personajes y poseen en general una nota más humorística o irónica. Cualquiera de las formas puede incluir apóstrofe (un consejo, una confesión).

El tango también se sirve de las figuras literarias que embellecen el texto o lo esclarecen e ilustran: metáforas, comparaciones, alegorías, personificaciones, preguntas retóricas. Todas estas figuras son más o menos poéticas, algunas veces están fuertemente ligadas al ámbito rioplatense y son, entonces, bastante más difíciles de comprender sin una referencia concreta:

*En el naípe de la vida, cuando cartas son mujeres,
aunque lleve bien fajadas pa'l amor las 33;... (Barajando)⁵*

Tal vez una de las características más interesantes del tango sea su lenguaje, un lenguaje alejado de casticismos y “españolismos”, un lenguaje más cercano al habla corriente, popular, a las expresiones usuales del habla del Río de la Plata. Encontramos en las letras de tango voces gauchescas, pero es **el lunfardo**, el lenguaje proveniente de la jerga delictiva, el que merece la mayor atención sobre este aspecto lingüístico de las letras de tango. Este lenguaje, muestra de la influencia de la inmigración en el Río de la Plata, se utilizó en el tango con mucha frecuencia. En el lunfardo influyeron sobre todo los ligurismos del italiano y la germania y el caló del español. También algunos términos del argot francés (ligados semántica-

⁵ En este ejemplo se trata de una alegoría, donde se eslabonan elementos de la realidad (la jerga del juego de cartas, el truco) para hablar de otro diferente (de las mujeres y el amor).

mente al campo erótico), del inglés (escritos según la pronunciación española) y del portugués. Pareciera que en un principio el lunfardo fue un detalle de provocación o caricatura, pues se utilizaba frecuentemente en las letrillas picarescas de los primeros tiempos. Luego encontramos letras de tango que poseen muchos términos lunfardos aunque bien el tema y el tono sea serio⁶.

La escritura se pliega al lenguaje corriente, a la pronunciación rioplatense. En las letras las *elles* pasan a ser *yes*, se oscila entre las formas verbales correctas e incorrectas (*fuiste* – *fuistes*), la -d final desaparece (*maldá*), se utiliza muchas veces la forma apocopada *pa'*. En cuanto al tratamiento hay una oscilación entre el tuteo y el voceo más popular en el Río de la Plata.

4. Los temas y los motivos

Los temas y los motivos se han ido repitiendo en el tango a lo largo de la historia. El tema es una unidad de interés —un personaje, un acontecimiento, una conducta, etc.— que puede plantearse de maneras muy diversas; los motivos son hechos, situaciones que se reiteran con variantes pero que no influyen cambiando la estructura general de un autor, una literatura o en escala universal⁷. Los temas pueden muchas veces aparecer como motivos y estos, pueden muchas veces ser temas en una letra de tango. Hay motivos o temas que muchas veces podemos insertarlos en una categoría de sub-temas, pues están ligados indirectamente a un tema más general y sin embargo no son sólo motivos, sino que admiten otras y muy diversas variantes. Lo cierto es que, en la delimitación de ambos, la característica principal es la reiteración en alguno de los dos roles.

El tema del amor es, en el tango, el tema (y también el motivo) más difundido. Tal como en la literatura universal, el tango no dedica muchas letras al **amor feliz**, sino que es el fracaso amoroso la fuente de inspiración general. Hay pocas letras de tango que poseen como tema el amor feliz actual, en la mayoría de los casos el amor feliz es un motivo con una función exclusiva: se trata de un amor feliz pasado que se contrasta con el presente de fracaso, soledad y sufrimiento. Las letras que enteramente tratan el amor feliz son más poéticas, llenas de metáforas y de comparaciones, y están generalmente escritas sin términos lunfardos (el lunfardo entonces, es de suponer, se pliega al tema tratado).

El fracaso amoroso está ligado principalmente a dos subtemas que dependen o derivan de la relación amorosa: el abandono y la traición. En *el abandono* generalmente un hombre se queda sólo, su amada (raramente el amado) se va. Se cuenta la experiencia o el sufrimiento actual del abandonado, a veces también la causa del abandono. *La traición* es una de las causas más comunes del abandono: él o ella se van con un tercero. Las variantes de estos motivos o sub-temas se dan de acuerdo a la reacción del abandonado, la forma de encarar la traición o el abandono. Muchas veces se aprovecha para hablar de las mujeres en general, de

⁶ En el lunfardo mismo se utilizan figuras literarias para mayor expresividad, muy frecuente es la utilización del *ves-re* o *metátesis*, que consiste en la inversión de las sílabas de una palabra (*gotán* – tango)

⁷ La definición es de Idea Vilariño en *Letras de tango: formas, temas y motivos*, Schapire, Buenos Aires, 1965, pág. 130.

advertir a un oyente sobre la naturaleza femenina, pues en general, es la mujer la que abandona. Entre las reacciones más frecuentes de una traición encontramos la venganza y el duelo criollo que pasan a ser temas o motivos en las letras de tango. *La venganza* puede ser un castigo ejemplar o una cuestión de honor, mayormente se habla de una reacción emocional no controlada, los sentimientos son su móvil. En estas letras hay advertencias, odio, rencor; en algunos casos la venganza se concreta (el traicionado mata a su rival o a su ex-amante), pero en otros no se concreta, lo impide un tercero o el traicionado se domina:

*...quise vengarme, matarla quise,
pero un impulso me serenó. (La copa del olvido)*

*Y cuando quiso, justo el destino,
que la encontrara, como ahura a vos,
tranzó sus manos en el cogote
de aquella perra... como hago yo... (Dicen que dicen)*

En *el duelo criollo* los sentimientos espontáneos no cuentan tanto como en la venganza, el duelo es una cuestión de honor, es una consecuencia lógica en el código de la honrra que no permite el engaño y la traición, por ello muchas veces se habla del duelo en términos justicieros. El duelo criollo raramente es un tema; como motivo se encadenan a él otros motivos que varían en cada letra (ya sea las reacciones del vengador o del vengado, las consecuencias del duelo – la prisión, por ejemplo, etc.). Es característico para estas letras la descripción de los elementos del duelo: el cuchillo, la daga o la faca, y consecuentemente la herida o la marca.

Luego de un abandono está evidenciada en las letras de tango la posibilidad del *reencuentro* de los ex-amantes. El reencuentro puede ser casual o provocado, pero salvo excepciones, es siempre decepcionante. En general suceden dos cosas: ella está envejecida, deshecha, o ella pasa bonita, adinerada y elegante:

*Casi me suicido una noche por ella...
y hoy es una pobre mendiga harapienta! (Tiempos viejos)*

*...la vi pasar.
El auto limousine
como un estuche
de mí la aislaba
con su cristal.
Frenó, me dió dos mangos... (Las vueltas de la vida)*

Otra forma de reencuentro es cuando el que abandonó *regresa*. Generalmente regresa la mujer arrepentida, buscando lo que abandonó. La letra se centra en cómo la recibe el hombre, que actitud adopta frente al regreso inesperado. Mayormente el hombre la recibe y le perdona su abandono, en pocos casos la despide. Un motivo o tema más excepcional es de la persona que está por irse, la ida. En estas letras se cuenta desde la perspectiva del que concretará el abandono, se cuentan las causas (pobreza, ambición, hastío, otro amor, etc.).

La mujer fatal es un tema o un motivo en las letras de tango. Como motivo se relaciona al abandono y la traición, al tema de la madre. Frecuentemente la mujer es causa de abandono para el hombre, que no sólo abandona a una mujer, muchas veces a su propia madre o

a su familia. La mujer fatal es causa de vicios y de corrupción de la vida decente de un hombre, la sensualidad y belleza atraen al hombre y terminan deshaciendo su vida.

El alcohol es uno de los motivos primordiales en el tema del amor. Salvo excepciones la embriaguez es siempre un caso de amor desdichado: el abandono o la traición son excusas perfectas para beber. Generalmente es el hombre el que bebe, pocas veces una mujer, a veces la pareja. Se bebe principalmente para olvidar, para ahogar un dolor, es una cuestión de evasión que a veces no se cumple:

*Mozo! Traiga otra copa
y sirvase de algo que quiera tomar...
Quiero alegrarme con este vino
a ver si el vino me hace olvidar (La copa del olvido)*

Por lo general el borracho habla a un camarero o bebe en grupo, otras veces la letra no es otra cosa que el soliloquio del borracho abandonado y sus reflexiones.

Tanto el alcohol como el tango, las drogas y el cabaret son detalles en la descripción de la mala vida, son motivos que se insertan en otros motivos y temas.

El tema de la madre es, después del tema del amor, el tema más tratado en las letras de tango. Con él se relacionan los sub-temas del hijo y de la hija ingrata que abandonan a su madre. El tema de la madre está muchas veces relacionado con el paso del tiempo y el regreso al barrio natal. **El hijo ingrato** generalmente abandona a su madre por otra mujer (la mujer fatal que es, en cuestión moral, la oposición de la madre) o por otras causas: amigos, juventud, ambición. La madre queda desamparada, sufriendo por el abandono (que siempre es más cruel que otro tipo de abandono), pero es usual que el hijo regrese a su lado arrepentido o bien, al final de todo, evoque a la santa madre que siempre termina perdonando. Excepcionalmente el hijo no se arrepiente, entonces la letra está llena de reproches y advertencias al hijo desalmado. El amor materno es siempre incondicional, puro, un valor moral intachable; la madre es la mujer ejemplar en el tango, la que consuela y protege a sus hijos; aunque abandonada, desamparada, su amor se muestra siempre puro y fuerte hacia ellos:

*...bajó del cielo
la mujer que más quería yo:
es mi madre que trae el consuelo
la que nunca mi mente olvidó (¿Por dónde andará?)*

La hija siempre abandona a su madre por un hombre o por ambición. Este motivo está fuertemente relacionado con otros temas y motivos: la mujer que se corrompe en la mala vida, el tango y sus efectos, la mujer que triunfa en la mala vida, el paso del tiempo, etc. Sucede con la hija algo parecido que con el hijo: regresa, se arrepiente; es también una excepción que no lo haga. Por supuesto la madre siempre termina perdonando.

Raramente se hable mal de los padres, si excepcionalmente sucede, los padres que no poseen las características generales, son siempre los ajenos:

*Hoy me entero que tu mama,
noble viuda de un guerrero,
es la chorra de más fama (...)
Y he sabido que el guerrero (...)*

*está en cana prouariado
como agente e la camorra... (Chorra)*

Hemos visto que la mujer fatal es la causa de la perdición de un hombre decente, puede ser también la culpable de sufrimientos y penas o la hija ingrata que abandona a su pobre madre, en fin, la mujer de carácter dudoso es, en el tango, un tema o motivo que se reitera, es generalmente la causa de los sufrimientos en el tango. Esta mujer posee siempre características comunes (belleza, sensualidad, etc.), varía solamente el punto de vista, quién es el centro de atención en las letras de tango (de aquí si es un tema o un motivo). Cuando se habla de ella misma, de la causa de su perdición, hablamos del tema de *la mujer de la mala vida o de la que se pierde*. Este tema está asimismo relacionado con el tema del paso del tiempo, del tango y sus efectos, y como habíamos mencionado, con el tema de la madre y el motivo de la mujer fatal.

La que se pierde sin embargo cumple con una característica especial: su origen es siempre honrado y humilde. Según la causa de su perdición se diferencian dos tipos de mujeres: la inocente engañada y la que, voluntariamente, se ha dejado a la vida de placeres y perdición.

La inocente engañada es la bella, honrada y humilde mujer que engañada con promesas de amor termina en la vida nocturna, en el cabaret (algunas veces también el tango influye en su perdición). En estas letras predominan los sentimientos de nostalgia por el pasado puro y honrado, el recuerdo de los padres, el arrepentimiento, el deseo del regreso, la tristeza y la soledad. Generalmente el tango está relatado por un testigo, una tercera persona que puede ser testigo del trágico final de la vida de esta mujer, o bien, testigo del presente desdichado de la inocente engañada que predice un final desgraciado de miseria, soledad y vejez:

*Yo sé que hasta el alma dieras
por volver a lo que eras...
No podrás: la primavera
de tu vida ya se fue... (Mano cruel)*

Pero no siempre la mujer termina en la mala vida por un engaño, hay otras que lo hacen por voluntad propia, su 'mal paso' es voluntario y premeditado. La que huye de la honradez y humildad de su barrio y de sus padres buscando el lujo y el placer (a veces hay algún hombre que la seduce con promesas de amor y lujos, pero que en realidad solo precipita la decisión de la mujer) es **la mujer que busca la mala vida**:

*...vos rodaste por tu culpa
y no fue inocentemente
-berretines de bacana
que tenías en la mente (Margot)*

También es un testigo, generalmente, el que narra. Mayormente hay remordimientos y arrepentimientos, deseos de volver a los orígenes humildes y honrados, soledad y vejez, pocas veces las mujeres no se arrepienten del mal paso, salvo cuando se cuenta el presente exitoso de la mujer. Sin embargo predominan las advertencias, los reproches y sobre todo, las predicciones de una muerte temprana y miserable:

*Saber que estás sufriendo,
saber que sufrirás aún más
y saber que al final
no olvidaste el percal. (Percal)*

El tango es un tema o un motivo cuando se le canta a su danza, a su música, a sus letras, a sus características o a su influencia y función en la vida de distintos personajes. Se diferencian un punto de vista positivo (frecuentemente relacionado con los tangos jactanciosos) y otro negativo (sobre todo cuando el tango es un motivo) al hablar del tango. A veces el tango habla en primera persona, otras se lo describe o define.

Las características más difundidas sobre el tango son la tristeza, el dolor, una agonía; a veces es llanto y quejas, otras sensualidad y sentimientos, o compañero y amigo, y muchas veces también perdición: se le reprochan infinidades de cosas.

El tema o motivo del tango se relaciona con los ambientes del tango, con el tema de la mujer perdida, con el paso de los años, etc.

El paso del tiempo es, en la literatura universal y también en el tango, uno de los temas (y motivos) más tratados. El paso del tiempo es sobre todo un motivo, en cualquier caso, encadena un sinfín de variaciones. Como motivo se relaciona sobre todo a las personas y a los lugares.

Al hablar de la mujer en el tango (de la hija ingrata que abandona a su madre, de la que abandona o traiciona a su amado, de la mujer fatal que atrapa en sus redes lujuriosas a un hombre honrado) aparece muchas veces el motivo del paso del tiempo, ya sea en las advertencias o en las críticas (se muestra una característica didáctica que posee el tango), otras veces en consejos afectuosos con simpatía y compasión. Se trata siempre de un testigo o del presente exitoso de la mujer o del final triste de la misma, lo importante es dejar siempre en claro que el tiempo pasa y que las cosas humanas son pasajeras, que la vejez es un hecho (mayormente son advertencias negativas, que presagian un final de decadencia):

*Comprendé que la vida se va
Y se acaban los brillos y el rango...
Cuando el llanto te venga a buscar
Acordate, muñeca, de mí... (Muñeca brava)*

Algo parecido sucede con el hombre en el tango y el paso del tiempo: el hombre que triunfa en el arrabal, en el cabaret, en los salones de baile obtiene triunfos no son sólo materiales sino principalmente de renombre, fama, amores, etc. También en estas letras hay mayormente un testigo que relata; la manera de encarar la vida del hombre es también similar a la perspectiva que se adopta para hablar de la mujer: se habla de su carrera o su vida hasta el final negativo (como una biografía reducida), o bien se expone el presente de éxito advirtiéndolo, presagiando el final negativo que le espera. El paso del tiempo se refleja sobre todo de acuerdo a las vueltas de la vida, de la suerte, no tanto el paso de los años, como sucedía con la mujer. A veces es el mismo personaje quien compara su pasado brillante y exitoso y el presente miserable que padece:

*Pero algo vos darías por ser solo un ratito
El mismo compadrito del tiempo que se fue,
Pues cansa tanta gloria y un poco triste y viejo
Te ves en el espejo del viejo cabaret. (Bailarin compadrito)*

El motivo de *la vuelta* sirve más que nada para expresar idea de fugacidad: entre la ida y la vuelta el tiempo se ha encargado de cambiar, destruir o arruinar lo que se había dejado. Este motivo, asimismo, se relaciona con otros: se vuelve al amor maternal, se vuelve a un lugar (el barrio, a una calle, a un café) donde se fue feliz, el lugar de la juventud, de los amigos o de un amor. Los lugares pueden ser motivos o temas por si solos (por ejemplo la calle Corrientes, Buenos Aires) cuando se los evoca o describe, pero relacionados con el motivo de la vuelta muestran algunas características particulares: el lugar al que se vuelve pudo o no cambiar por el paso del tiempo, mientras que el protagonista casi siempre sufrió los cambios relacionados con el tiempo y regresa viejo, deshecho, vencido.

El paso del tiempo se expresa en las letras de tango más que nada como un motivo, raramente es un tema que se trata en una letra entera, algunas veces es posible que se exprese esta idea de una manera más autónoma, frecuentemente en algunos versos. Muchas veces se destaca la idea de deseo de regresar al tiempo pasado, a la juventud (que es en el tango sinónimo de felicidad). En muchas letras se reflexiona sobre el paso del tiempo, sobre la vejez, sobre la angustia que causa perder todo un mundo bello e inocente del pasado, sobre la inminencia de la muerte.

En las letras de tango hay muchos otros temas y motivos (las carreras, Gardel, el carnaval, etc.) cuyo análisis es imposible en este artículo. Hay, sin embargo, una categoría de letras de tango que tratan hechos que se relacionen de una manera más directa a la realidad histórica y social de la Argentina; entre estos se destacan los *tangos de protesta o de crítica social*, que reflejan problemas que se vivieron en el país en distintas épocas. La desocupación, la miseria, la crisis económica del '30, la decadencia moral y el espíritu materialista y tramposo del siglo XX son todos temas que se tratan en estas letras siempre desde un punto de vista negativo. Por último, y entre los tangos que hablan de una realidad más palpable, se encuentran los tangos que tratan el tema de la inmigración y los motivos que a ella se relacionan: la nostalgia por el país lejano, por un amor perdido; la soledad del inmigrante y el alcohol que permite olvidar o soportar la nostalgia.

5. Conclusión

Las letras de tango descubren al oyente o lector un plano no tan conocido del tango. Su origen y su evolución son interesantes e importantes al hablar de los temas y motivos, tal vez también para conocer el porqué de la mitología a la que está sujeto el tango, los símbolos que mundialmente y de forma general quedaron ligados al tango.

Los temas y los motivos en el tango son clasificables, aunque la clasificación puede hacerse de maneras muy diferentes, desde distintos puntos de vista. Muchas veces es difícil definir un tema o un motivo, pues adoptan distintas características en las letras de tango. En general se destacan tres tendencias: la tendencia moralizadora de las letras, la de los consejos o advertencias, otra tendencia de denuncia o queja de la vida moderna, y otra más sentimen-

tal, donde se cuentan experiencias y sentimientos. Pero es innegable que las letras de tango reflejan una realidad, la rioplatense, en un tiempo determinado: no importa el punto de vista utilizado, tampoco el tema o motivo tratado, las letras se encargan de comunicar algunas características que han quedado testimoniadas en ellas. El tango es, por lo tanto, un género realista y popular en cuanto a sus temas, en cuanto a su fondo y su lenguaje.

El análisis global de las letras de tango nos muestra que es la expresión más original del Río de la Plata, un género pintoresco que encierra en sí mismo un trozo de vida y de historia, sentimientos y experiencias que se convierten en universales al salir de su círculo tanguero.

Bibliografía citada y consultada

- AMUCHÁSTEGUI, Irene: *El día que el tango tuvo nombre* (www.clarin.com.ar/diario/97-09-28/c-00811d.htm)
- BORGES, Jorge Luis: *Evaristo Carriego*, Obras completas (1923-1949), Ed. Emecé, Buenos Aires, 1989.
- DÍEZ BORQUE, José María: *Comentario de textos literarios*, Ed. Playor, Madrid, 1998.
- GOBELLO, José: *Letras de tangos*, Ed. Nuevo Siglo, Buenos Aires, 1995.
- GOBELLO, José: *Breve historia crítica del tango*, Ed. Corregidor, Buenos Aires, 1999.
- GOBELLO, José: *Nuevo diccionario lunfardo*, Ed. Corregidor, Buenos Aires, 1998.
- GUERRA, Hilda: *El tango vuelve a tener quien lo escriba* (www.clarin.com.ar/diario/99-10-02/c-01201d.htm)
- Ley de tango* (www.tangou.com.ar/leytango.htm)
- NAVARRO, José Antonio: *La historia del tango* (www.geocities.com/Paris/Bistro/4011/tango)
- PENAS, Alberto: *Recopilación antológica para una sociología tanguera*, Ed. Corregidor, Buenos Aires, 1998.
- SALAS, Horacio: *El tango, una guía definitiva* (www.ocf.berkeley.edu/~fmb/gotan.html)
- SALAS, Horacio: *El tango: seña de identidad de lo argentino* (www.literatura.org/Proa/Proa_Salas.html)
- Tangueando (testimonios, cuentos y relatos)*; selección, prólogo y notas pedro Orgambide, Ed. Antártica, Buenos Aires, 1992.
- Teorías sobre el origen del tango* (www.clarin.com.ar/diario/97-09-28/c-00906d.htm)
- VIDART, Daniel: *El tango y su mundo*, Ed. Tauro, Montevideo, 1967.
- VILARIÑO, Idea: *El tango*, Ed. Cal y Canto, Montevideo, 1995.
- VILARIÑO, Idea: *Las letras de tango: forma, temas y motivos*, Ed. Schapire, Buenos Aires, 1965.

TANGO: TEME IN MOTIVI

Argentinski tango je zvrst glasbe in plesa, ki razkriva poslušalcu ali bralcu besedil paleta čustev, običajev in predvsem izročilo prebivalcev glavnega mesta Argentine. V članku, ki obravnava le del vseh možnih tem in motivov, se razkriva najbolj neznana stran argentinskega tanga – tj. besedil. Besedila tanga kažejo način mišljenja in čustvovanja prebivalcev Buenos Airesa ter postopoma razkrivajo del zgodovine in različne poglede. Liki in prostori, povezani s tangom, so sčasoma zaznamovali mitologijo tanga.

Razvrstitev tem in motivov, ki se v tangu ponavljajo, je možna na več načinov. Nekatere teme in motivi so znani iz svetovne literature, npr. neizpolnjena ljubezen ali minljivost časa, druge pa so vezane na ambient tanga in so izven konteksta ter zgodovine samega tanga nerazumljive. Teme in motivi prikazujejo tudi nekatere moralne vrednote, značilne za prebivalce Argentine, med njimi so tudi takšni, ki so neločljivo povezani s tangom: ženska, ki se prepusti nočnemu življenju in čarom tanga, moški, ki zapusti materino ljubezen zaradi bordela ali tanga samega, mati, ki s svojo brezpogojno ljubeznijo trpi blodnje svojih otrok, osebe, ki se vračajo domov in iščejo izgubljene ljubezni ali prijateljstva. Besedila ne predstavljajo na poseben način samo oseb, temveč tudi kraje oz. ambiente tanga, ki čutijo in se spreminjajo tako kot posameznik. Tem in motivov je v besedilih veliko, njihova celotna analiza je skoraj nemogoča, zato članek predstavlja na splošno le najbolj značilne in pomembne.

Besedila tanga vsebujejo ljudsko izročilo, ki ga prepoznamo iz analize notranje zgradbe – zlasti žargonskega lunfarda, ter iz same zgodovine nastanka zvrsti. Tango je fascinantna in neizčrpna zvrst glasbe, kjer se prepletata stvarnost in notranja podoba prebivalcev Ría de la Plate.

ISABEL ALLENDE O LA MORFOLOGÍA DE LAS VOCES FEMENINAS

Leer obras de la escritora chilena Isabel Allende es como escuchar una composición musical polifónica. Voces que han permanecido ignoradas por los compositores de la gran sinfonía latinoamericana salen del silencio para cantar y contar en voz alta lo que la historiografía y la cultura oficial no les ha permitido expresar. Son voces del silencio, voces de las víctimas del rígido sistema patriarcal, víctimas de la violencia y de la brutalidad del régimen dictatorial y voces de los marginados, postergados y excluidos de una colectividad conformista y artificial. En cambio las voces escogidas por la escritora para cantar la melodía principal son las femeninas, voces que en el contexto latinoamericano podían desahogarse sólo en el ámbito cerrado del hogar doméstico. Isabel Allende transforma las mujeres que permanecieron excluidas del gran acontecer histórico, de la vida cotidiana, social, cultural y política de su propio país en las grandes protagonistas de su obra literaria. La dimensión de la mujer latinoamericana que ha sido relegada al silencio y al olvido, a la pasividad, a la subordinación y resignación emerge aquí con una energía vital y transgresora que transforma las protagonistas en figuras determinadas y subversivas que reclaman para ellas una transformación y mejoramiento de sus condiciones de existencia.

La forma más alta y completa en la que se expresa la fuerza y la rebeldía femenina surge de la personalidad subversiva de Eva Luna, la protagonista de la homónima novela que se publica en 1987. Eva Luna es la excluida absoluta, una mujer de origen marginal que se enfrenta al sistema autoritario que la oprime para vencerlo. La suya es la historia de una huérfana y sirvienta que se convierte al final de la novela en una triunfante autora de folletines televisivos. La historia de su vida nos permite relacionar la novela con las estructuras de la tradición picaresca que en este caso refleja las circunstancias histórico-sociales latinoamericanas contemporáneas. Eva Luna es la pícaro del siglo veinte, una mujer que como todos los pícaros lleva una vida de peregrinaciones, sufriendo explotación y humiliación. Isabel Allende renueva y adapta a sus propias exigencias algunas de las características de la tradición picaresca, manifestando con esta novela una profunda reacción feminista a las limitaciones que el género picaresco impone al personaje femenino. Eva Luna se salvará de la existencia sórdida fundada en el engaño, astucia y violencia típicas del pícaro desarrollando al interno de la decadencia, mediocridad, hipocresía, violencia y corrupción de la sociedad latinoamericana un fuerte sentido crítico. Eva representa así una pícaro leal, sentimental, humanizada y luchadora (Gálvez-Carlisle 1991: 127) que no adquiere sólo una conciencia espiritual y emotiva sino también social y política.

Otro elemento, y tal vez el más importante, que hace de Eva Luna un símbolo de la reacción de la mujer a las limitaciones impuestas por el despotismo patriarcal y machista latinoamericano es su total apropiación del poder del pícaro de ser él mismo el que cuenta en forma autobiográfica su propia vida. Esto ofrece a Eva Luna la posibilidad de excluir de su vida

cada elemento de control y construir la realidad y su destino siguiendo sus propios deseos y exigencias. No hay un sujeto masculino que describe desde afuera el mundo de la mujer y su desarrollo emotivo y sentimental proyectando de esta manera una imagen de la mujer que muchas veces no corresponde a la realidad; una versión de la dimensión de lo femenino estereotipada e iconográfica presentada y perpetuada por la tradición literaria falocéntrica. Eva Luna cuenta su vida en forma autobiográfica hasta convertirse al final en una de las protagonistas del folletín televisivo que está escribiendo. Eva-narradora y Eva-personaje se funden al final de la novela en la misma figura, confundiendo de esa manera al lector que tiene dificultades en definir la frontera que separa la vida real y el folletín televisivo – la reescritura de la vida de Eva Luna. La protagonista reescribe su vida en la novela titulada *Bolero*, nombre que metafóricamente sugiere el sentido de la circularidad del tiempo y de la vida, diciendo “*Cuando escribo cuento la vida como a mí me gustaría que fuera*” (Allende 1987: 280). Eva excluye así cada elemento de control, convención o imposición desde el mundo exterior y construye la realidad en la que vivirá siguiendo sus propios deseos y exigencias. La reacción feminista de Isabel Allende se presenta así en la transgresión de las leyes del género picaresco y sobre todo superando la lógica del lenguaje falocéntrico: se produce en este sentido una literatura femenina alternativa¹ en la que la mujer sale de la condición apartada y subordinada y reivindica el derecho a ser sujeto del discurso que, hasta entonces, se ha ido enunciando casi en su contra. Eva Luna toma conciencia de su identidad y demuestra al final de la novela haber logrado una cierta maduración espiritual diciendo que finalmente tiene: “*el poder de determinar mi fin o inventarme una vida*” (Allende 1987: 236). Marcelo Coddou escribe de Eva Luna: “*Al componer su ficción ésta la crea a ella misma: la auto-afirma.*” (Rojas & Rehbein 1991: 141) Lo que hace Eva escribiendo se acerca al efecto que tuvo el acto de escribir el “*cuaderno de anotar la vida*” a Clara en *La casa de los espíritus* (1982): el diario representa un espacio en el que se libera la voz femenina que nos permite entrar en el mundo interior de la mujer y recorrer al flujo de conciencia como estrategia discursiva para crear una literatura introspectiva, en la que escribir de sí mismas es un acto de búsqueda y descubrimiento de la propia personalidad.

Hablar de la autodefinición de la propia identidad y de la transgresión de Eva Luna supone hacer referencia a la progresiva toma de conciencia y al desarrollo sociológico gradual de las protagonistas de las novelas anteriores de Isabel Allende. Eva Luna se nos presenta así como el punto más alto de una espiral que empieza a alargarse y completarse partiendo de la figura de Clara, el personaje central de la saga familiar *La casa de los espíritus*. Presentando el mundo de la mujer de inicio siglo y pasando por un sendero ascendente iluminado de los nombres que viven en una dimensión luminosa (Nivea, Clara, Blanca, Alba), reflejo metafórico de la evolución que se produce en las conciencias de estos personajes tanto en el nivel personal y privado como en su progresiva participación en la historia, la escritora crea al final de la novela la última heredera de la necesidad de libertad e independencia que se transmite de generación a

¹ Llamo literatura femenina alternativa porque en las novelas de formación latinoamericanas anteriores a la de Isabel Allende el viaje hacia la madurez de las protagonistas femeninas se tornaban en un fracaso total o muerte. No encontramos en este género de literatura protagonistas enérgicas y determinadas o luchadoras concientes, sino figuras resignadas o subordinadas que tarde o temprano aceptan las imposiciones del sistema familiar patriarcal.

generación a través de la línea materna; es la guardiana de los secretos y de las locuras de la familia entera, la figura que representa la cumbre de la evolución de la mujer hacia la definición de su propia identidad. Se trata de Alba que haber transgredido las imposiciones del sistema familiar patriarcal y haber sufrido la violencia del régimen dictatorial, escribe la historia de su familia, en la que incluye la experiencia y el sufrimiento de todos los que estaban destinados a sobrevivir en la sombra. De esa manera Alba rescata del silencio no sólo la existencia de las mujeres de su familia, sino también el mundo de la mujer latinoamericana. Alba transgrede a través de la práctica del discurso el concepto mismo de la historia, insertando en ella también la historia de la mujer y su lucha contra el poder hegemónico.

Lo que hacen la más joven de la familia Trueba y Eva Luna inscribiendo la propia presencia en la historia lo hacen también todas las protagonistas de la narrativa de Isabel Allende. Todas las figuras femeninas dejan una huella profunda en la sociedad que las excluye. Cada mujer tiene su propia forma de expresar su personalidad e inscribir de alguna manera su presencia en la historia. Las que tienen suerte de poder aprovechar de una formación intelectual lo hacen escribiendo, como por ejemplo Clara compilando un diario, Alba escribiendo la historia de su familia y de su país, Irene en *De amor y de sombra* (1984) documentando el descubrimiento de unos cuerpos de los desaparecidos, Eva Luna con su folletín y en *Hija de la fortuna* (1998) Eliza en su correspondencia epistolar con Rose que escribe a su vez novelas eróticas. La educación y la curiosidad cultural representan para la escritora chilena uno de los medios más importantes en la emancipación y mejoramiento de la condición de la mujer latinoamericana.

Hay también otras formas de expresión a través de las que los personajes femeninos dan a conocer su propia historia, sus emociones, sentimientos y conflictos interiores. Se trata de medios de comunicación que metafóricamente pueden referirse al acto del escribir: son los rituales que la mujer cumple cotidianamente al interior del espacio concedido por el sistema familiar patriarcal. Estos actos adquieren en las novelas de Isabel Allende una valencia artística y se transforman en medios de comunicación con el mundo exterior del cual la mujer ha sido excluida. En *La casa de los espíritus* Rosa la Bella, un personaje casi mágico y celestial, está bordando animales y figuras mitológicas en el mantel más grande del mundo, Blanca moldea la arcilla, Alba pinta en la pared de su habitación sus estados anímicos y en *El plan infinito* (1991) Carmen alcanza éxito diseñando joyas étnicas.

A diferencia de las protagonistas de la novelística anterior a la de Isabel Allende estas mujeres transgreden las normas del silencio imponiendo valores más auténticos y construyéndose una dimensión propia real y no más artificial y destinada al fracaso; un mundo independiente en el que la libertad y la sensibilidad de la mujer supera la brutalidad y la racionalidad del padre autoritario, del marido posesivo y también de la sociedad violenta y represiva. Todas, también las que pertenecen a las clases burguesa o medio-alta, son seres marginales, porque difieren por su originalidad del modelo impuesto por el código comportamental patriarcal. Su espíritu libre huye del control del hombre racional.

Una de las figuras más originales que anticipa algunos de los aspectos fundamentales de Eva Luna, su natural predisposición a la fantasía y a la narrativa, es Clara en *La casa de los espíritus*. Tras la primera violencia subida por mano del marido violento y autoritario, Clara

se defiende cerrándose en un largo silencio, definido por el marido una verdadera virtud de la mujer. En cambio será este silencio que impedirá a su marido controlar la evolución de la conciencia de su mujer que gracias a su natural predisposición a la imaginación y a la intuición se construirá un espacio que no corresponderá al orden impuesto por la ley del hombre. Clara encuentra refugio en una dimensión mágica y espiritual, dominada por las leyes que ella misma impone, las del amor incondicionado y materno, de la sensibilidad, de la aceptación, libertad y altruismo; estos valores formarán parte de la herencia espiritual-materna que recibirán sus hijas e hijos también. Ya no se trata de la transmisión de la herencia material-paterna, sino de la espiritual-materna², lo que representa sin duda una amenaza a la frágil estabilidad del orden patriarcal gobernado por valores falsos e hipócritas. Ya antes de Clara hay una protagonista femenina que rompe definitivamente la transmisión dinástica masculina imponiendo la ley femenina, la ley de las madres: se trata de Nívea, la madre de Clara y la primera feminista de la narrativa de Isabel Allende. Su resistencia al machismo imperante en la sociedad latinoamericana llega a su máxima expresión con el acto simbólico de cortar el álamo, donde los hombres de la familia probaban su valor trepándolo. Poniendo fin al "rito de iniciación" (Allende 1982: 92) peligroso e inútil, Nívea inaugura la línea femenina en el árbol genealógico imponiendo de esa manera el respeto de valores más auténticos y profundos.

La protagonista que desarrolla esta línea haciéndola llegar al punto más alto es Eva Luna. Ella también recibe de su madre la tendencia natural de perderse y navegar en los mares infinitos de la fantasía. Consuelo, otro nombre simbólico, es una mujer sola y pobre que creando con Eva un lazo muy profundo e íntimo, transmite a su hija "su sentido particular de la vida" creciéndola desde su infancia con cuentos fantásticos, seres mágicos y objetos animados que empiezan a hacer parte de la vida cotidiana de las dos mujeres. Como las protagonistas de las novelas anteriores y también posteriores, la madre de Eva construye un mundo protegido y separado de la realidad; se trata de una dimensión fantástica construida gracias al poder creativo de las palabras, en la que Eva encontrará fuerza y voluntad para sobrevivir y cambiar las condiciones de su existencia. Consuelo dice a su hija "Las palabras son gratis, decía y se les apropiaba, todas eran suyas. Ella sembró en mi cabeza la idea de que la realidad no es sólo como se percibe en la superficie, también tiene una dimensión mágica y, si a uno se le antoja, es legítimo exagerarla y ponerle color para que el tránsito por esta vida no resulte tan aburrido" (Allende 1987: 28). Cuando Eva se transformará en una mujer madura y determinada dirá, en la colección *Cuentos de Eva Luna* (1989), "A veces para exorcizar los demonios de un recuerdo es necesario contarlos como un cuento" (Allende 1987: 177). Eva Luna encuentra en el proceso creativo de contar el medio para sobrevivir, suprimir los malos recuerdos, construir una imagen aceptable de su vida y sobre todo encontrarse sí misma, sus deseos y sueños: vivir una existencia libre e independiente³.

² Isabel Allende destruye la estructura familiar tradicional de tipo patriarcal, ofreciendo a las madres la posibilidad de crear al interior de la familia un sistema alternativo, en el que la voz de la mujer desafía los conceptos tradicionales de fertilidad, poder y control.

³ La frontera que separa el mundo real de la dimensión fantástica es por eso muy frágil, lo que nos permite de definir la novela de *Eva Luna* como la más representativa del realismo mágico.

Para poder construir una dimensión siguiendo sus propias exigencias, las protagonistas tienen que adquirir un grado de conocimiento de sí mismas muy profundo. Ellas encuentran en los procesos creativos, manuales, mentales y más explícitamente en la escritura los medios a través de los cuales encuentran y conocen la naturaleza más auténtica. Isabel Allende acompaña a sus protagonistas desde un estado de total ignorancia del propio ser y del contexto en el que viven al principio de las novelas hasta una profunda toma de conciencia de su identidad. El ejemplo más hermoso y completo de maduración espiritual y social está representado por Eva Luna, que pasando por diferentes etapas de aprendizaje y maduración llega al final hasta un mejor auto-análisis de su propio "ser". En el desarrollo espiritual y social de Eva Luna se van marcando algunas características del Bildungsroman alemán que a diferencia de las novelas de formación latinoamericanas anteriores a la escritora chilena permiten a la protagonista encontrar al final de la novela una dimensión en la que puede definirse como ser humano y sobre todo como mujer completa, libre e independiente. En la trayectoria de Eva Luna están la dura cotidianidad de una mujer de baja clase social, la vida en la calle, el éxito y el lujo, la formación intelectual y la maduración espiritual, la realidad histórica y la dictadura, la oposición y las guerrillas, la solidaridad y la amistad, y al final de todo también la realización del amor. Si esta figura femenina representa ya un éxito en el superamiento de las normas impuestas por el riguroso orden moral y social patriarcal, la verdadera victoria feminista está representada según mi opinión por Carmen en *El plan infinito* (1991), la primera novela con una figura masculina en el rol del personaje central. Isabel Allende se sirve del protagonista masculino para comparar dos diferentes trayectorias de maduración y conocimiento interior. Un hombre de baja clase social tiene más posibilidades y libertades para realizar sus ambiciones. La mujer en cambio tiene que encontrar en sí misma una determinación y una voluntad trasgresora muy fuerte para elevarse de la condición de subordinación y total adhesión a las normas morales. Mientras que el protagonista descubre sólo al final de la novela que la propia identidad se esconde detrás del mito nacional del individuo independiente, orgulloso y líbero (Allende 1991: 225)⁴, ideales fundados en valores hipócritas, artificiales y suoperficiales, la protagonista impone la propia voluntad y sus deseos ya antes de dejar la casa paterna y emprender un largo viaje parecido al de Eva Luna. Carmen, la "zúngara estrafalaria y melnuda" (Allende 1991: 210) crecerá, madurará y llegará a coger de cada experiencia una enseñanza de vida. Ella encontrará en el interior de sí misma la fuerza y la determinación para superar también los tabú sicológicos, logrará hacerse aceptar por el padre que después del aborto prefiere considerarla muerta, tendrá éxito social, profesional y económico y al final completará la propia evolución espiritual enamorándose y volcando todo su amor en el crecimiento de un hijo. La maternidad es lo que Eva Luna no logra realizar en su vida y que hace llegar a Carmen a una grado más alto y completo de la evolución de una mujer.

En efecto el amor representa para Isabel Allende y para sus personajes el eje vital de la existencia de cada ser humano; ya no es la única pasión que absorbe las vidas de las prota-

⁴ El contexto geográfico y social se traslada al mundo occidental de la California de los años sesenta y no más la América Latina.

gonistas, como lo fue para las escritoras anteriores; no es el único campo en el que se realizan las mujeres, que encuentran significado también en otros campos. El amor es el sentimiento que las madres transmiten a sus hijas e hijos que tarde o temprano descubrirán la absurdidad de las rigurosas reglas morales impuestas por el sistema patriarcal; el amor es la fuerza que crea entre todos los personajes un vínculo de solidaridad y complicidad. El amor es también la fuerza que impulsa las protagonistas a reaccionar, a buscar sus más íntimos sentimientos y deseos y encontrar un significado también fuera del matrimonio y de la maternidad, las únicas dimensiones en las que se puede mover la mujer. A exclusión de Nivea y Clara en *La casa de los espíritus* todas las protagonistas se enamoran de un revolucionario o “outsider” que les hace reflexionar no sólo sobre la condición en la que se encuentran, sino también las introduce en la realidad social y política de su propio país del cual han sido excluidas. De esa manera se le presenta a Isabel Allende la oportunidad de incluir informaciones históricas y políticas que la historiografía oficial prefiere dejarlas escondidas en la sombra.

También en el interior de este discurso el ejemplo de Eva Luna representa la cumbre de la evolución gradual de la conciencia social y política a la que llegan las protagonistas de las obras anteriores. El personaje que introduce a Eva Luna en el contexto político, específicamente en el mundo de la oposición al régimen dictatorial, es un joven que conoce en la calle y que despierta en ella el enamoramiento adolescente. Impulsada por la fuerza del amor Eva participa activamente en la lucha de la guerrilla, donde encuentra también su co-protagonista, cuya historia de vida se desarrolla ya desde el principio de la novela paralelamente a la trayectoria de Eva. Se trata de un fotógrafo que rueda con su telecámara las imágenes que algún día permitirán salir de la sombra la verdadera historia, la versión real de los acontecimientos sociales y políticos. Eva descubre en este personaje al hombre de su vida, que siguiendo su consejo pondrá también su arte al servicio de la causa histórica introduciendo en su folletín televisivo, uno de los mejores medios de penetración cultural y sobre todo una de las pocas formas toleradas por la censura, verdades e informaciones ocultadas o manipuladas por los medios de comunicación oficiales.

Otra protagonista que a través del amor descubre una parte de la realidad antes ignorada es Blanca en *La casa de los espíritus*. Enamorándose de un cantante popular revolucionario, que resulta ser la personificación de Victor Jara, conoce una parte de la realidad histórica hasta entonces ocultada detrás de una vida de convenciones y comodidades burguesas. Después de ella, la primera mujer que toma posición y reacciona incorporándose a la acción política es su hija Alba. El conocimiento del amor acompaña también aquí el descubrimiento de la realidad política y social de su propio país. Dejando la posición marginal y el tono ingenuo, introspectivo e intimista de los cuadernos de su abuela Clara, Alba escribe y documenta con voz autoritaria, y no más desde una posición marginal, la vida privada de las mujeres y otros miembros de su familia, en la que penetra gradualmente la historia del país chileno. Irrumpiendo en la esfera pública el texto de Alba se transforma en un acto político y subversivo que descubre y denuncia verdades e injusticias sufridas por los indefensos y emarginados.

La acción revolucionaria de Alba será continuada por Irene, la protagonista de la novela siguiente *De amor y de sombra* (1984). Partiendo de una total ignorancia del acontecer

histórico de su país y tomando el periodismo como un juego burgués muy interesante y divertido, desarrollará junto al joven fotógrafo revolucionario, que se transformará en su amante, una conciencia social y política muy profunda. El título de la novela sugiere el juego de luces y sombras, que metafóricamente pueden hacer referencia a la iluminación de la conciencia de la protagonista de su propia identidad en un primer momento, y del acontecer social y político en un segundo. Irene denunciará la brutalidad dictatorial escribiendo la historia del descubrimiento de cuerpos de desaparecidos en la mina de Lonquén.

Trasladándonos en el contexto geográfico californiano durante la época de la Fiebre del oro (siglo XIX), encontramos a otro personaje femenino capaz de romper los moldes culturales y los tabúes psicológicos que caracterizan la rígida sociedad chilena del siglo decimonónico: la protagonista de *Hija de la Fortuna* (1998), la última novela publicada por Isabel Allende, se separa de las comodidades y lujos de su casa burguesa para seguir y buscar el joven del que se enamora, un revolucionario intelectual que parte impulsado por el deseo de encontrar fortuna y riqueza en California. Dejando el “paraíso” en el que vivió desde su nacimiento, Eliza, así se llama la protagonista, conoce, madura y aprende vivir en un mundo diferente, donde existe la criminalidad, la injusticia, la pobreza, la competencia, la violencia, el vicio, la insaciabilidad y avaricia humana. La dimensión en la que Eliza encuentra ayuda, sensibilidad, solidaridad y sobre todo cariño es el mundo de las prostitutas. La que saca Eva Luna de la calle y le hace aprender la importancia de la dignidad, decencia, instrucción y solidaridad es también una prostituta. Es en este mundo repudiado y condenado por una sociedad aparentemente pura y moral que Eva conoce Melecio-Mimí, el transexual que la educa y la exhorta a narrar regalándole su primera máquina de escribir. El mundo de las prostitutas y de los homosexuales viene representado en la obra de Isabel Allende en una luz positiva denunciando en cambio la corrupción de los potentes y de los militares que escondiéndose detrás de una máscara puritana alimentan el vicio y la corrupción. Las dos realidades se ponen en confrontación cuando en *La casa de los espíritus* es una prostituta a salvar Alba de la perrera, el campo de concentración en el que el régimen dictatorial ha condenado la joven rebelde.

Isabel Allende ofrece a sus protagonistas infinitas posibilidades de transformar y modificar las condiciones de su existencia, tomar control de sus propios destinos y desarrollar en un segundo momento una conciencia social y política para poder reivindicar el derecho de ser parte activa de la historia: algunas participan activamente a la vida política de su propio país, y otras simplemente ofrecen solidaridad y ayuda a los marginados, perseguidos y a las víctimas de la violencia y represión social. Las protagonistas dignifican así una existencia condenada al silencio, a la resignación, alienación, subordinación y pasividad. Transformándose en personajes activos ellas reaccionan, hablan, cuentan, escriben y luchan por el triunfo de la verdad y de la libertad en general. Ellas se apoderan del lenguaje del cual han sido excluidas para contar, denunciar y testimoniar la existencia de los que junto a ellas han sido marginados, postergados y excluidos de las fuentes históricas tradicionales.

El cuadro que Isabel Allende nos ofrece a través de su obra no se restringe exclusivamente a la problemática padecida por la mujer en la sociedad latinoamericana: considerando la experiencia de Eva Luna como ejemplo más completo de la evolución y emancipación de

la mujer latinoamericana, concluimos que la protagonista disfruta elementos que el sistema patriarcal y machista impone a las mujeres, como por ejemplo la fantasía, la magia, los trabajos domésticos y los folletinos televisivos, inventa y falsifica la realidad adornándola y alterándola a su antojo, transgrediendo de esa manera la lógica del lenguaje falocéntico e insertando en ella una profunda crítica social y política. La verdadera dimensión de la mujer que rompe con los estereotipos tradicionales se sitúa así dentro del marco amplio de las luchas colectivas contra las injusticias, los prejuicios, el racismo y la violencia legitimados por una sociedad falocéntrica.

Bibliografía

ALLENDE 1987: Allende I., *Eva Luna*, Barcelona, Plaza & Janés, 1998.

ALLENDE 1991: Allende I., *El plan infinito*, Barcelona, Plaza & Janés, 1998.

GÁLVEZ-CARLISLE 1991: Gálvez-Carlisle G., "El sabor picaresco en *Eva Luna*", in *Critical Approaches to Isabel Allende's Novels*, Ed. by S. R. Rojas and E. A. Rehbein, New York, Peter Lang, 1991, p. 172.

ROJAS & REHBEIN 1991: Rojas S. R., Rehbein E.A. (eds.), *Critical Approaches to Isabel Allende's Novels*, New York, Peter Lang, 1991.

ALLENDE I., *La casa de los espíritus*, Barcelona, Plaza & Janés, 1999.

ALLENDE I., *De amor y de sombra*, Barcelona, Plaza & Janés, 1999.

ALLENDE I., *Cuentos de Eva Luna*, Barcelona, Plaza & Janés, 1997.

ALLENDE I., *Afrodita*, Barcelona, Plaza & Janés, 1999.

ALLENDE I., *Hija de la fortuna*, Barcelona, Plaza & Janés, 1999.

ISABEL ALLENDE ALI MORFOLOGIJA ŽENSKIH GLASOV

Ustvarjalni navdih čilske pisateljice Isabel Allende ozivlja podobe tistih, ki jih je južnoameriška zgodovina (sad nestetih diktatur in nečloveških družbenih vrednot) potisnila v pozabo. Njeni romani pa so pravi *hommage* vsem ženskam, ki s svojim pogumom in ljubeznijo zahtevajo, da jim uradna zgodovina prizna obstoj v vsakdanjem družbeno-političnem dogajanju. Življenjska izkušnja mlade Eve Lune predstavlja najpopolnejši primer odkrivanja ženske intimnosti, nepriznanih nagonov in najskritejših sanj. Do zmage nad napravičnostjo in krutostjo južnoameriške patriarhalno-mačistične družbe jo spremljajo pristnost, trdnost, odločnost in samozavest. V romanih čilske pisateljice zaživi bogat zaklad ženskih likov, katerih življenjske izkušnje lahko primerjamo z avtobiografijo Eve Lune. Isabel Allende ustvarja tako magično realistično literaturo, ki z izrazitim čutom za fantastičnost črpa iz vsakdanje južnoameriške problematike.

DIETER MESSNER, LOS MANUALES DE ESPAÑOL IMPRESOS EN VIENA EN EL SIGLO XVII. Edición facsimil y comentario, vol. I-II, Institut für Romanistik der Universität Salzburg, Biblioteca hispano-lusa, Salzburg 2000, pág. LX + 856.

El estimado cultivador de los problemas lingüísticos y filológicos iberorromances prof. Dieter Messner de la Universidad de Salzburgo, hispanista y lusitanista, ha enriquecido nuestro conocimiento de los contactos en el campo de la enseñanza de las lenguas alemana y española y, más ampliamente, de la esfera cultural en Austria en lo que atañe el español: la reimpresión de los manuales de español impresos en Viena en el siglo diecisiete es preciosa por varios aspectos. Primero, sin duda, el comprobar el interés en aquel entonces, quizás necesidad, de aprender las respectivas lenguas. En el primer manual *Grammatica y Pronunciacion Alemana y Española. Española y Alemana* de Iuan Angel de Zumaran se lee como subtítulo “Compuesta en beneficio de estas dos Naciones, que quieren aprender una destas lenguas”. El libro apareció en Viena en el año 1634. El autor no era nuevo in rebus lexicographicis: en el 1626 apareció su *Thesaurus linguarum. In quo facilis via Hispanicam Gallicam Italicam attingendo etiam per Latinam & Germanicam sternitur. A Ioanne Angelo a Sumaran, nobili cantabro*. Era el tiempo, parece, para componer diccionarios múltiples: como escribo en el área lingüística eslovena no puedo omitir una pequeña información —no estrictamente pertinente a esta reseña— que mi lengua apareció lexicográficamente por primera vez en el *Thesaurus Polyglottus: vel, Dictionarium Multilingue: ex quadringentis circiter tam veteris, quam novi Orbi Nationum Linguis, Dialectis etc. constans, ab Hieronymo Megisero, Francoforti ad Moenum, MD. C. III.* — Además, Sumaran era experto también en la pedagogía: dice él mismo haber enseñado por muchos años el italiano, pero la prueba más fuerte de sus capacidades pedagógicas es el libro de enseñanza de lenguas (francés, italiano y español), editado en el 1621.

La experiencia pedagógica es visible también en su manual del 1634. La estructura del manual es bilingüe: en una parte se encuentran formas en español, en la otra en alemán. Tenemos un espécimen de una gramática contrastiva ante litteram, o, por lo menos, de unas partes de esta, de morfología más claramente. Además, encontramos un vocabulario; si no es rico en cuanto la semántica de sendos vocablos, lo es sin duda por la variedad de campos semánticos: hombre, de las virtudes de los hombres, de los vicios del hombre (*bebedor, tragador - ein Sauffer*), de las cosas tocantes a una casa, edificios políticos y militares, etc. En el capítulo décimo quinto “De los cauallos carros, y cosas tocantes a ellos” no nos sorprende, considerando la época, la multitud de términos dedicados con respecto al caballo: *cauallo de raça, capado, de escuela, de silla, de carro, ò que tira, de carga, ò albardon, desbocado, de buena boca, despierto, de caroça, de litera, cubierto de armas*. Sólo después de los caballos llega la parentela: “De un casamiento, y de todo lo que à un casamiento conuiene”. A veces, hay una anotación: *nuera, muger de mi hijo*, anotación que aparece también en la parte alemana. En el capítulo reservado al tiempo, edad, fiestas del año nos sorprende, y será de interés también para el etnólogo, el hecho de que al. *Herbst* se traduce como *la vendimia, el autuño*. En el capítulo “De un jardin con todo lo que en el ha de hauer” se nos ofrece, al lado de la parte lexical, a veces algunas pequeñas informaciones: *alcachoca, o*

arcachoca, al. *Artischocken*, de origen árabe, por el artículo mediante el español; el caso contrario, es decir, probablemente mediante el italiano, sería en el mismo capítulo *açucar piedra*, al. *Zuckercandi*. Igualmente rico es el registro tocante a la moneda donde encontramos, con la debida traducción alemana, entre otros muchos *escudo*, *florin de oro*, *zeguín*, *un doble felippe* (“ein doppeltes Albertus”), *un dalero* (“ein Thaler”), *un maravedi* (“ein Pfening”), *una blanca* (“ein Heller oder Matt”). Tampoco falta *moneda*, *monederia*, *el lugar, adonde se bate* (“die Münz wo man das Geld schlägt”). Ciertamente, el valor de las monedas —y no podría ser diferentemente— nos permanece oscuro. Con todo, *blanca* es considerada la etimología más probable para el veneciano y furlano *palanca*.

Son preciosos los *Discursos Familiares - Con Algunos Proverbios, Historias, y Fabulas* con la debida traducción en alemán, por espontáneos, reflejando el habla coloquial y, muchas veces, el estado viejo de lengua o por lo menos anterior. Parte importante de la obra son los proverbios, donde tampoco una traducción fiel es posible: *Muchos parientes, grandes tormentos*. La sabiduría popular ha sabido captar imágenes convenientes a la idea. *Judios en Pasquas, Moros en bodas, Cristianos en pleytos gastan sus dineros*, proverbio no. 70, en Viena no sería comprensible, creemos, incluso podría ser injurioso; Zumaran no traduce, sino se sirve de un proverbio donde aparecen los representantes de varias naciones: *Hüte dich vor einen rothen Wahlen weissen Franzosen und schwarzen Teutschen*.

Una situación análoga, es decir, la necesidad de comparar lo incomparable, y lo que es más grave aún, en el campo sintáctico, lo encontramos en la presentación del sistema verbal del pretérito español en *Unterweisung der Spanischen Sprach*, Viena 1657, libro ofrecido a los hablantes del alemán, compuesto por Stefanum Barnabè, alsaciano. Con amplia base del francés y del italiano, Barnabè llama la atención sobre el hecho de que el pretérito simple no sirve para los acontecimientos del mismo día, mientras el compuesto puede servir también para hechos del día anterior, aunque los españoles prefieren en tal caso el “Simplex”. El límite de la oposición “cercano-lejano”, en las gramáticas romances anteriores a un siglo o más, incluso Nebrija o también el italiano Bembo con sus *Prose de la volgar lingua* (1525), que es aquel de *hoy - ayer*, ya no es rigurosamente tenido en cuenta. Las anotaciones sintácticas de Esteban Barnabè demuestran que la forma analítica, a mediados del siglo décimoséptimo ya empieza a ampliar su uso.

Los manuales de español impresos en Viena en el siglo XVII nos ofrecen materiales varios y riquísimos de una época y de una esfera cultural que conocemos poco y que gracias a la publicación de Dieter Messner constatamos digna de ser estudiada.

Mitja Skubic

André Thibault, Perfecto simple y perfecto compuesto en español preclásico. Estudio de los perfectos de indicativo en “La Celestina”, el “Teatro” de Encina y el “Diálogo de la lengua”. Beihefte zur ZRPh, Band 301, Max Niemeyer Verlag, Tübingen 2000; págs. XIV + 240.

La suerte del *perfectum* latino en lenguas románicas no deja de atraer a los investigadores de los problemas sintácticos. Suenan como profecía las palabras con las cuales el Autor concluyó su trabajo diciendo que en este campo queda todavía mucho por hacer; la profecía parece válida no sólo para el español, sino para todo el mundo romance.

Prof. André Thibault ha restringido su investigación sobre el pretérito simple y compuesto (permítaseme la terminología a la cual estoy acostumbrado) a los tres grandes acontecimientos en la literatura española, indicados en el título, pero antepuso a su trabajo un amplio panorama histórico, incluyendo en ello anotaciones sobre las tendencias en algunos idiomas indoeuropeos que demuestran los usos de las formas simples y las compuestas y no sólo en el campo del pretérito. Es indudable que la situación desde el latín hacia idiomas romances es paradigmática en el sentido de que si estos conocen formas analíticas desconocidas en la lengua madre es un hecho lingüístico de poseer las lenguas romances en varia medida o por lo menos de haber poseído por un largo tiempo también formas simples, herencia del latín. En cuanto la tenacidad del *perfectum* latino, el Autor ofrece para nuestra época una triple repartición, representando el primer grupo las lenguas o hablas donde el pretérito simple desapareció (el francés oral espontáneo, el retorromano, los dialectos de Italia septentrional, hablas rumanas); existe, pues, un grupo central donde está colocado también el español peninsular y estándar, junto con las variantes literarias, escritas (francés, rumano) y además el occitano y también el italiano toscano y literario. Por fin, el tercer grupo, meridional, periférico, incluye lenguas y hablas con un marcado predominio en el empleo de la forma simple, el español de Asturias, el gallego, el portugués, y, también el castellano de las Américas.

El Autor, consciente de la verdadera confusión que reina en la nomenclatura de los dos paradigmas verbales para el pasado, optó por las denominaciones dadas en el título, pero muy elegantemente recurre a las abreviaturas, respectivamente de PS y PC, es decir, busca eliminar en el nombramiento de la forma sus implicaciones sintácticas, funcionales. Por la misma loable sensibilidad se sirve de vez en cuando de los términos *forma simple*, *forma compuesta*.

El Autor pasó en panorama los trabajos sobre la cuestión de los tiempos del pasado en las lenguas romances: de muchos ha sacado provecho; en otros casos concluye con que el análisis no llega a esclarecer la situación, así por ejemplo en la partición entre tiempos narrativos y tiempos comentativos (“Un texto narrativo es un texto que contiene tiempos narrativos, y un texto comentativo es un texto que contiene tiempos comentativos” – una argumentación circular, comenta en la pág. 21). Es el mérito del Autor el atenerse a los hechos constatados.

Otro mérito suyo es el haber desenvuelto muy generosamente su visión sobre la metodología. Así constata para el PC contemporáneo:

- un acontecimiento pasado en oposición con el presente;
- visto tal acontecimiento como completo, en oposición indirecta con el imperfecto;

- ocurrido, el acontecimiento, no siempre pero muy a menudo, en un período de tiempo bastante reciente y ligado de alguna manera al presente en la oposición con el perfectum simple. Sólo en tales pasos, opina muy justamente el Autor, véase la nota en la p. 221, sería aceptable la terminología italiana, *passato remoto* - *passato prossimo*.

Las estadísticas a lo largo del trabajo esclarecen mucho; no todas presentan hechos sorprendentes: es debido a un criterio sociolingüístico que el PS es más usado por los ancianos, y más por las clases altas de la sociedad. Más problemática es la constatación que en América el PC es una forma marcada y por eso menos frecuente que en España peninsular; no es problemática la constatación en sí, sino el problema de si hay que ver en esto un arcaísmo. Aquí el Autor entra en discusión con la obra de Helmut Berschin sobre el empleo en español hoy en día de los paradigmas preteritales, publicada en la misma serie de los Beihefte ZrP, 1976, donde el autor alemán cree ver en el español boliviano un arcaísmo.

Con esto el Autor ya está en la diacronía, aunque su análisis es sincrónico porque investiga la situación en una época muy delimitada, "preclásica".

Claro está que no es posible o por lo menos es muy difícil y siempre dudosa una investigación del habla para las épocas pasadas. Es sabido, y el Autor lo subraya, que las obras literarias pueden engañar. La lengua del Cid no refleja necesariamente el uso espontáneo de su época. Se decidió el Autor para el español preclásico y, en curso de la investigación, restringió su trabajo a tres núcleos, con motivación de encontrar de esta manera el reflejo del habla en las partes (no todas, cierto) teatrales, más cercana al habla popular, más espontánea, y una lengua metódica, más regular, más intelectual en Valdés.

Y, como hay ya obras que se ocupan del mismo período (Criado de Val, por ej., del empleo de las formas verbales del pretérito en La Celestina), el Autor se sirvió también de las investigaciones efectuadas hasta ahora.

La formación del corpus para investigar es importante. Thibault examinó estadísticamente algunas otras obras literarias de la época escogida: así, en Lazarillo constata 887 PS contra sólo 41 PC. Pues, decidióse analizar tres complejos literarios, creados entre 1492 y 1535.

Cree en la importancia de la estadística. Pero, se da cuenta de que largas secuencias narrativas en Valdés pueden influir al cómputo y de hecho influyen. Con todo, las cifras que ofrecen las estadísticas son importantes; aprendemos que solamente en el Diálogo de Valdés el PC supera el PS aunque de pocos puntos, mientras el número del PS en La Celestina es triple respecto al uso del PC. La estadística está presentada en la p. 26. Lo que, pues, resulta más precioso aún, son los análisis del Autor: constata que el PC aparece en la esfera de antepresente, de presente ampliado y de pasado indefinido.

El PC se gramaticalizó: en La Celestina Th. constata muy pocos ejemplos de concordancia del participio con el objeto, lo que atestiguaría aún una cierta resistencia a la gramaticalización, insólita para el español no sólo de nuestros días, sino también para el de la época siguiente, del siglo XVI.

El Autor examina de modo particular indicadores temporales puntuales que exigen el PS y aquí podemos citar un pasaje del Diálogo, p. 75: *Después que vine en Italia, he olvidado mucha parte della.*

Muy sabiamente, el Autor no insiste sobre la distinción de los valores aspectuales —en la oposición se incluiría, inmanejablemente, el imperfecto— y los valores de modo de acción (“Aktionsart” en la terminología alemana).

Encontramos en la obra de Thibault un sinfín de anotaciones útiles para nuestro conocimiento del español de aquel entonces: el auxiliar *ser* aparece con los verbos *llegar*, *tornar*, *venir*. Con este último hay en *La Celestina* 32 presencias con el auxiliar *ser* sobre la totalidad de 370 PC.

André Thibault nos ha planteado muchos problemas y ha resuelto muchos otros. Es de todo original su visión. Su trabajo presenta un análisis sobresaliente del uso de las formas de los dos pretéritos en la época escogida del Autor. Le agradecemos el presentarnos un cuadro tan exhaustivo, también estadísticamente.

Muy bellas son sus observaciones que atañen a las tendencias en los tres complejos literarios escogidos. Pues, si rechaza la idea del arcaísmo *tout court*, advierte que cada investigador tiene que valorar la resistencia de una u otra forma verbal.

El A. concluye que en la época estudiada no se había todavía fijado la norma. Claro está que en las partes narrativas, fuera de diálogos, fuera de las partes comentadas en Valdés, el PS es el paradigma predominante, más exactamente el único que aparece.

La presentación es limpia y la terminología muy clara y consecuente. Útiles son las listas de las abreviaciones y, sobre todo, la amplia bibliografía. Tendría, yo, una objeción, pequeña, de ningún peso: el término de *6ª persona* sería preferible abandonarlo; cierto, estoy hablando *pro domo mea* y como en mi lengua, el esloveno, existe todavía el dual, lo mismo que en otra lengua eslava, el sorabo, nombrar las personas del verbo al plural (ocurre muy pocas veces, y sólo para la 3.ª pl.) con los numerales ordinales de cuatro a seis — podría crear confusión: mejor, creo, atenerse a la manera antigua.

Mitja Skubic

ALFONSO SOLA GONZÁLEZ, Itinerario expresivo de LEOPOLDO LUGONES, Mendoza: Ed. de la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Cuyo, 1999; 246 pgs.

Hay ocasiones en que reseñar una novedad bibliográfica tiene un móvil no fiel a lo que se espera de la reseña como práctica intelectual. Si casi siempre anticipar el contenido y funcionalidad de un libro apunta a su difusión y venta, en esta ocasión se propone su provecho, pero más su trascendencia.

Se trata de un libro póstumo de Alfonso Sola González, nombre que por sí solo es una promesa si se conoce la importancia del autor como poeta del '40 y su aporte a la enseñanza e investigación en cuanto docente de la especialidad Literatura Argentina. De su labor creadora quedaron títulos muy celebrados como *La casa muerta*, *Elegías de San Miguel*, *Cantos para el atardecer de una diosa* y *Cantos a la noche*. Sola González, fallecido en 1975, dejó una significativa producción inédita de la que la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional de Cuyo ha rescatado *Itinerario expresivo de Leopoldo Lugones*, edito en 1999.

Tanto la presentación a cargo de Enrique Martini Palmiero de la Universidad de la Sorbonne Nouvelle, como la nota del editor —Victor Hugo Zonana de la Universidad de Cuyo— aluden a la condición de aporte a los ya conocidos estudios sobre la poesía lugoniana, y en efecto este *Itinerario...* de Sola González retrocede en las referencias y filiaciones, pero retrocede para avanzar cognitivamente. Su idea de que no es *Lunario sentimental* (1909) el texto que lo consagra como precursor de la vanguardia, sino *Las montañas del oro* sitúa el comienzo de la revolución ultraísta en 1897, así la justificación se enuncia: “Con *Las montañas del oro* penetró en nuestra poesía de Eulalias o gauchos monótonos un mundo donde el misterio ontológico de la poesía se revelaba a través de símbolos extraños, donde crecía la alucinación, las comarcas vedadas del sueño despojadas de toda cartografía explicatoria” (pg.6).

En este tono de afirmación beligerante Sola González revisa y reevalúa juicios de Borges, de González Lanuza, de Roberto Giusti, Juan Carlos Ghiano, entre muchos otros consagrados críticos de Lugones. *Itinerario expresivo de Leopoldo Lugones* corresponde, en su concepción, a la década del sesenta, desde esa información lo esperable es que su enfoque teórico pueda resultar tardío, sin embargo los méritos del libro están constituidos por búsquedas ontológicas y poéticas que es decir esencialidad de la creación estética, para la que importa más la vertiente emocional que el instrumento racional y analítico, sujeto a vicisitudes académico-institucionales.

El libro de Sola González, cuyo subtítulo es “Del subjetivismo alucinatorio al objetivismo poético”, consta de cuatro vigorosos capítulos a través de los cuales se produce este desplazamiento hacia el “objetivismo”. El recorrido parte de *Las montañas del oro*, texto en el que el crítico reconoce presencias de muy variada extracción, tanto en lo sagrado-esotérico, como en lo más asumido como literatura canónica occidental. Según Sola González la lírica temprana de Lugones abreva en la Biblia, el Tarot y en la tradición literaria desde Homero hasta los poetas malditos de la lírica francesa.

La referencia más nítida es la que da testimonio de la herencia del Dante en el trazado de un “camino subjetivo, interior, individual”(…) que comprende un infierno personal, un retorno al mundo exterior y una tercera etapa “en la que el espíritu alcanza la plenitud...”

que podría equivaler a la unión mística (S. González, 1999: 49). El arribo objetivo de este itinerario tiene asidero en el tiempo histórico, pero igualmente recalca en el plano religioso en tanto se lee: el mundo precristiano (o etapa del Padre), la venida de Cristo (el Hijo) y el fin de los tiempos o era del Espíritu Santo. Hitos leídos por el hermeneuta en marcas textuales de mucha fuerza significativa como los epígrafes tomados de los Evangelios o en la estructura del poemario huellada por *La Divina Comedia* que patentizan la opción por una línea símbolo-esotérica.

La apelación constante a la armonía universal y a las imágenes celestes no prefiguran un enraizamiento terrestre, ni mucho menos histórico, sin embargo Sola González cree que la voz lugoniana traduce un sentido: su sueño de grandeza para la patria “que se alimenta de una *visión* del hombre en cuanto Pueblo, en cuanto Historia”, acaso signada por el romanticismo paradigmático de Víctor Hugo.

El capítulo dedicado a *Los crepúsculos del jardín* habla de “nuevos escorzos de la misma personalidad creadora”, los conceptos de Sola González dialogan (no siempre en coincidencia) con la crítica precedente, coincide con Giusti en el carácter cromático de esta etapa de Lugones. Detenerse en “Cisnes negros” para demostrar la factura compositiva es el pretexto para que el enunciado crítico dé rienda suelta a su propia andadura profunda e inspirada de poeta y crítico. Veamos: “La sensualidad que siempre emerge a la superficie de los versos está dada en el *frisson* táctil del rizamiento (...) suave acidez sensorial que matiza indirectamente la impresión de inmovilidad plomiza. (...) El movimiento se inicia pero sin violentar el clima de quietud anterior...(S.G., 1999: 114).

También aquí la perspectiva de lectura se detiene en las fuentes para reconocer, una vez más a los poetas franceses (aunque se agregan los plásticos impresionistas), a G. D’Annunzio, pero también al uruguayo Herrera y Reissig. Sola González acude a su manejo de la literatura europea al pasar revista a Albert Samain como la sombra palpable en *Los crepúsculos del jardín*; establece paralelos temáticos y simbólicos de notable afinidad estética entre ambos poetas.

DEL “LUNARIO” SUBJETIVO AL CENTENARIO PATRIO

Lunario sentimental, libro de 1909 es el objeto del penúltimo capítulo, segmento tan anotado como los anteriores en lo relativo al trabajo textual sobre el corpus de poemas, e igualmente limitado en el andamiaje teórico conceptual; se apoya sí en precedentes críticos, esta vez para acordar con quienes atribuyen a *Lunario sentimental* el matiz de la ironía como su rasgo inherente y eficaz.

Reclama Sola González, por los años en que escribe esta sección, una mirada de la crítica más atenta a la conexión entre la vida íntima, imagen privada de Lugones, el hombre, para entender los trazos de su poesía. Tal vez *Lunario sentimental* es el libro en el que se perfila con mayor claridad la evasión, actitud emergente por contraste entre textualizar aspectos de la vida cotidiana y otros más próximos al intelectualismo. Buscando fijar categorías de interpretación, el crítico demarca una “vertiente intelectual” y otra “emocional”; asigna en la primera un lugar central a la ironía, aduciendo su capacidad retórica para revelar una profunda crisis creadora.

Pese a que Sola González indaga meticulosamente en recursos de forma y efectos de sentido, a expensas de la estilística de Dámaso Alonso y Carlos Bousoño, no supera la instancia descriptiva en beneficio de una mayor articulación de lo que observa como dicotómico entre una ironía=catarsis de evasión y una crisis existencial: “Una [se refiere a la variabilidad de su energía] en su esencia y diferente en los matices: sentido de lo heroico, de la justicia, de la aristocracia espiritual. Anarquismo/militarismo antidemocrático. La bandera roja/la hora de la espada. —sintetiza Sola González— Pero en ese señor oscuro de sombrero de paja negro que en una noche de 1938 se perdió en la soledad del Tigre. ¿Qué pasó durante tantos años, qué vivencias lo destrozaron durante tanta vida?...” (166).

El título del capítulo final “*Las odas seculares: Hacia el objetivismo poético*” reedita un artículo de 1966 publicado en la Revista Iberoamericana, Pittsburg, Vol. XXII, No. 61, Lugones merece aquí la complacencia de quien encuentra en la realidad exterior buenos motivos para abandonar los derroteros preliminares al gran gesto creador del bate nacional: el esoterismo de *La montaña del oro* (1897), las “ojeras románticas” de *Crepúsculos del jardín*, la ironía escéptica de *Lunario sentimental* (1909), el libro en cuestión —*Odas Seculares*— apareció en 1910 con el propósito de celebrar el centenario de la patria. El análisis de nuestro interlocutor —tal cual concebimos la mediación del crítico para acceder a su objeto, que se hace nuestro conforme lo leemos y sopesamos— se torna muy preciso al aplicar en “Odas a los ganados y las mieses” el escalpelo más fino: “La exaltación de las virtudes de un pueblo pastor y agrario que era dichoso o que, en el entusiasmo y la ebriedad conmemorativa creía serlo, fue su [hablando de Lugones, claro está] tema”. (S. González, 1999: 215).

Para mostrar la identificación de este texto paradigmático de nuestras letras con toda la tradición de las odas, Sola González se remonta a Virgilio, pero luego recuerda clásicos hispano-americanos del género como Bernardo de Balbuena y Andrés Bello, pero también otros menos conocidos del continente joven. El examen de los antecedentes que desde el siglo XVII se escalonan hasta Darío de *Canto a la Argentina* es ilustrativo y erudito, en un generoso viaje por América Latina. Se muestra que aquí la exaltación de la naturaleza está plenamente consubstanciada con el imaginario de fundación de los estados nacionales.

“El movimiento vocativo o himnico que significa un compromiso o una participación hondamente subjetiva, no se concilia con el ser en sí del mundo exterior que se está tratando de mostrar. El himno queda en la intención y la oda continúa en su fluir descriptivo (...) ¿Es el realismo el plasma único de las *Odas*?” (236) se pregunta Sola cuando intenta resolver si hay objetivismo poético en Lugones.

Itinerario expresivo de Leopoldo Lugones es un libro que según la voluntad del autor debió llamarse Introducción a la poesía de L. Lugones y seguramente actualizado por Sola lo hubiese extendido hasta completar el itinerario de los doce libros del poeta cordobés, porque la agudeza del tratamiento excede una introducción —como lo destaca el editor Zonana. Quizás también se hubiese decantado teóricamente por imperio de tanta moda crítica, lo que es atemporal, y ningún artefacto disciplinar de reciente sofisticación puede, es la competencia lectora alimentada de la experiencia de un poeta.

Sola González lee a Lugones desde su propia sensibilidad creadora y desde sus incontables lecturas. Su paso por las cátedras de Introducción a la Literatura y de Literatura

Española tamiza un bagaje que ingresa en la Literatura Argentina - su campo de estudio más compatible con sus preocupaciones ideológicas. Todo esto se evidencia en el trazo de este libro de aparición tardía, aunque de imprescindible conocimiento. Escritura solvente para mostrar un Lugones muy universal por la permeabilidad de sus tópicos, sus recursos, la métrica, pero sobre todo por esa naturalidad con que fusiona la tradición más clásica con la vocación por innovar.

Amelia Royo

WILLIAM W. MEGENNEY: *Aspectos del lenguaje afronegroide en Venezuela.* Madrid: Iberoamericana; Frankfurt a.M.: Vervuert, 1999. 311 pp.

Exceptuando algunas obras (véanse p. e. las publicaciones de Lipski o Perl/Schwegler 1998) existen solo escasos estudios sobre la aportación de la población negra a las variedades regionales y locales del español de América. Este hecho llama especialmente la atención si consideramos la gran cantidad de investigaciones sobre la influencia del elemento africano en el inglés de los Estados Unidos o del Caribe. Suponemos que esta situación se debe, en primer lugar, a la inexistencia de una variedad uniforme que podríamos clasificar como “español negro” y, en segundo lugar, al hecho de que las variedades respectivas se estudiaron básicamente a partir de datos del lenguaje culto y sin considerar posibles influencias secundarias a través de variedades criollas (cf. Perl/Schwegler 1998). De esta manera no sólo hace falta un acercamiento al tema analizando unidades territoriales muy limitadas, sino también proceder con métodos dialectológicos y en base a datos empíricos. El estudio de William W. Megenney, que se funda en principios microdialectológicos, reúne todos estos aspectos para estudiar las variedades lingüísticas de dos territorios limitados de Venezuela a base de datos orales recogidos in situ en el año 1987 por el propio autor (gracias a una beca de la Fulbright Commission). Este corpus viene completado por datos magnetofónicos de los años 1973-75 que se conservan en el *Centro para las Culturas Populares y Tradicionales de Venezuela*. El autor William Megenney, distinguido especialista en dicho campo (véase la extensa lista de publicaciones en la bibliografía de la obra), nos presenta un estudio minucioso de dos variedades diatópicas venezolanas (capítulo 2). Se trata, por una parte, del habla popular del Barlovento, un antiguo centro del cimarronismo venezolano situado en la costa caribeña al sureste de Caracas y, por otra parte, del español popular del sureste del Lago de Maracaibo. Esta región se pobló durante los siglos XIX y XX, cuando el cultivo de la caña de azúcar atraía gran cantidad de trabajadores – muchos de ellos de descendencia africana. Megenney añade complementariamente un bosquejo sobre el habla del oriente venezolano (capítulo 3), donde se habla un español que difiere considerablemente de la norma del país y muestra rasgos fonológicos, morfosintácticos y léxico-semánticos comparables con los de las dos regiones de enfoque. Dado que el oriente venezolano nunca abarcaba un importante elemento de población afronegroide este análisis complementario permite una vista muy crítica de los rasgos lingüísticos de supuesto origen africano.

Debe señalarse también el valor del capítulo 4, que describe y cuantifica el léxico venezolano de supuesto origen subsahariano acercando así los estudios microdialectológicos a la macrodialectología del español venezolano. Precede a los tres capítulos lingüístico-analíticos una introducción con prolegómenos básicos metodológicos e históricos y un capítulo con detalles históricos (ilustrados con materiales cartográficos) que trata de los esclavos venezolanos y caribeños. Llegamos a saber que “el siglo XVIII fue el apogeo de la importación de esclavos a Venezuela” (p. 29). Ésto implica que los aproximadamente 120.000 esclavos africanos, importados a Venezuela sobre todo por los holandeses vía Curaçao, provenían predominantemente de la Costa de Oro. El origen de los africanos allegados a

Venezuela es de especial interés para la panorámica del aporte léxico subsahariano. El autor estudia múltiples fuentes sobre lenguas africanas (cf. bibliografía de las páginas 286-290) aclarando de esta manera la proveniencia específica de los lexemas afectados, i.e. *candanga* “persona algo mala o traviesa, que se porta mal con frecuencia” de origen kikongo/kimbundu (p. 199) o *lembe* “golpe” que tiene equivalentes en yoruba y zulú (p. 220). La lista incluye definiciones semánticas, restricciones locales, citas y comentarios etimológicos detallados de 136 términos de supuesto origen subsahariano (p. 193-253). De esta manera la obra de Megenney supone un importante paso adelante en el estudio de la contribución negra en el habla popular de las áreas latinoamericanas con un importante elemento africano. La meta explícita de la obra, consiste en revelar las huellas de posibles elementos africanos, criollos e indígenas a nivel léxico y morfosintáctico enfocando adicionalmente los rasgos de un español más antiguo para demostrar el carácter conservador y mixto de las dos variedades. Aunque el sustrato africano haya contribuido a muchos niveles del español, se manifiesta una vez más que el aporte en el campo léxico es el que se destaca más; sigue con una distancia considerable la influencia fonológica y morfosintáctica.

El autor demuestra con gran habilidad que el negro en Venezuela, por su eminente papel en las casas del amo como también en las guerras de la independencia, se ha asimilado por completo al colectivo de la población venezolana. Este fenómeno se manifiesta a través de una creciente transculturación y desafricanización. Megenney subraya que el mestizaje de Venezuela se produjo de una manera más intensa y rápida que en otras partes de Latinoamérica (p.e. en Cuba o en el Brasil) y que ocasionó la disolución continua de rituales sincretistas en una cultura global mixta. Los africanismos y criollismos existentes en Venezuela se deben, pues, a un complejo de hechos históricos y sociales que resultan de la esclavitud y de la criollización que se produce sobre todo en los *cumbes* (palenques de esclavos cimarrones). En el caso de Venezuela hay que subrayar el hecho de que la criollización incluye la fusión de elementos africanos, indígenas y españoles medievales bajo circunstancias muy particulares.

En resumen, podemos constatar que el estudio histórico, etnosocio-lingüístico de Megenney presenta un esbozo sólido y detallado de la influencia africana en el español de Venezuela. El mayor logro de la obra es que el autor sigue investigando sus resultados para poder concretizar las etimologías de los aportes africanos a nivel léxico. Además, observamos que sus anotaciones van más allá de la contribución léxica y abarcan en algunos contextos cuestiones fonológicas, prosódicas y morfosintácticas. Por esta razón se hace la vista gorda ante algunos aspectos tipográficos y el hecho de que los materiales reunidos por Megenney al final de los años 90 se analizan junto a datos ya existentes recogidos de 1973 a 1975, sin considerar cambios diafásicos. Aunque Megenney no pueda dar una respuesta definitiva respecto a la existencia de un criollo o semi-criollo en Venezuela, sus resultados contribuyen sustancialmente a la nueva dialectología hispanoamericana.

Eva Martha Eckkrammer (Salzburg)

SUMARIO / VSEBINA

| | |
|---|-----|
| Alojz Ihan: POEMAS..... | 3 |
| LITERATURA | |
| Anna-Sophia Buck | |
| AFRODITA EN VENECIA O LOS LÍMITES DE LA INTERPRETACIÓN: LA NOVELA <i>LA TEMPESTAD</i> DE JUAN MANUEL DE PRADA | |
| AFRODITA V BENETKAH ALI MEJE INTERPRETACIJE: ROMAN <i>NEVIHTA (LA TEMPESTAD)</i> JUANA MANUELA PRADE..... | 17 |
| Anna-Sophia Buck - Hans Felten | |
| FEDERICO GARCÍA LORCA: <i>AMOR DE DON PERLIMPLÍN CON BELISA EN SU JARDÍN</i> - LA AUTOPUESTA EN ESCENA DEL AMOR Y DE LA MUERTE | |
| FEDERICO GARCÍA LORCA: <i>LJUBEZEN DON PERLIMPLINA IN BELISE V NJENEM VRTU</i> - UPRIZORITEV LASTNE LJUBEZNI IN SMRTI | 25 |
| Esneđa Castilla Lattke | |
| <i>EL RECURSO DEL MÉTODO</i> DE ALEJO CARPENTIER: CRÓNICA DE UNA REBELIÓN ANUNCIADA <i>REKURZ V METODI</i> ALEJA CARPENTIERA - KRONIKA NAPOVEDANEGA UPORA | 33 |
| Diógenes Fajardo | |
| LA GEOMETRÍA DEL DESEO EN TRES HISTORIAS DE AMOR GEOMETRIJA POŽELEŃJA V TRESH LJUBEZENSKIH ZGOĐBAH | 61 |
| Branka Kalenić Ramšak | |
| EL SURREALISMO DE LA POESÍA LORQUIANA Y SU INTERPRETACIÓN NADREALIZEM V LORCOVI POEZIJI IN NJEGOVA INTERPRETACIJA | 73 |
| Santiago Martín | |
| EL MODELO DE FICCION POSMODERNISTA DE MCHALE EN LA NOVELA ESPAÑOLA 1975-1990 MCHALOV MODEL POSTMODERNISTIČNE FIKCIJE V ŠPANSKEM ROMANU 1975-1990 | 83 |
| Juan Matas Caballero | |
| LA PLUMA Y EL PINCEL DE SOR JUANA INÉS DE LA CRUZ PERO IN ČOPIČ SOR JUANE INÉS DE LA CRUZ | 91 |
| Cornelia Moser | |
| BERNARDO ATXAGA, <i>UN TRADUCTOR EN PARÍS</i> - VIAJE MITOLÓGICO BERNARDO ATXAGA, <i>PREVAJALEC V PARIZU (UN TRADUCTOR EN PARÍS)</i> - MITOLOŠKO POTOVANJE ... | 111 |
| Cecilia Prenz | |
| CULTURA OFICIAL Y CULTURA POPULAR EN EL ORIGEN DE LA COMEDIA RENACENTISTA EN ESPAÑA PRVINE TRADICIONALNE IN LJUDSKE KULTURE V ŠPANSKI RENESANČNI KOMEDIJI | 117 |
| C. Virginia Romo Martínez | |
| LAS DOS ORILLAS: CECILIA Y FORTUNATA DVA BREGOVA: CECILIA IN FORTUNATA | 133 |
| Alfredo Saldaña | |
| POESÍA ESPAÑOLA POSTMODERNA: LA TRADICIÓN TRAICIONADA ŠPANSKA POSTMODERNISTIČNA POEZIJA: IZDANA TRADICIJA | 145 |
| Yvonna Vaňkova | |
| LA RECIENTE NARRATIVA ESPAÑOLA EN EL CONTEXTO POSMODERNO SODOBNA ŠPANSKA PROZA V KONTEKSTU POSTMODERNE | 155 |

LINGÜÍSTICA

Humberto Hernández

- DICCIONARIOS "DE USO" Y DICCIONARIOS MONOLINGÜES PARA USUARIOS EXTRANJEROS
SLOVARJI "RABE" IN ENOJEZIČNI SLOVARJI ZA TUJEJEZIČNE UPORABNIKE 163

José Luis Aliaga Jiménez

- SOBRE LA *SUBJETIVIDAD* DEL *DICCIONARIO DEL USO DE ESPAÑOL* DE MARÍA MOLINER
O *SUBJEKTIVNOSTI* V SLOVARJU *DICCIONARIO DEL USO DE ESPAÑOL* MARÍE MOLINER 171

Concepción Cabrillana

- ESTUDIO CONTRASTIVO DEL ORDEN DE CONSTITUYENTES EN CONSTRUCCIONES NO
TRANSITIVAS: DEL LATÍN AL CASTELLANO
PROTISTAVNA ŠTUDIJA PRVIN V NEPREHODNIH STAVČNIH ZGRADBAH:
OD LATINŠČINE DO KASTILJŠČINE 181

Jasmina Markič

- TIEMPO Y ASPECTO EN LA POESÍA DE F. GARCÍA LORCA Y EN SU TRADUCCIÓN ESLOVENA
ČAS IN ASPEKT V POEZIJI F. GARCÍE LORCE IN V SLOVENSKIH PREVODIH NJEGOVIH PESMI 201

Mitja Skubic

- UNA INSULA, QUE HASTA AGORA LA ESPERO*
OTOK, KI GA ŠE ZMERAJ ČAKAM 213

SECCIÓN ESTUDIANTES

Lucía Willenpart

- EL TANGO: TEMAS Y MOTIVOS
TANGO: TEME IN MOTIVI 219

Eva Ciuk

- ISABEL ALLENDE O LA MORFOLOGÍA DE LAS VOCES FEMENINAS
ISABEL ALLENDE ALI MORFOLOGIJA ŽENSKIH GLASOV 231

RESEÑAS

- Dieter MESSNER, *Los manuales de español impresos en Viena en el siglo XVII*. Ed. facsimil y comentario, vol. I-II, Institut für Romanistik der Universität Salzburg, Biblioteca hispano-lusa, Salzburg 2000, pág. LX+856.
(Mitja Skubic) 239

- André THIBAUT, *Perfecto simple y perfecto compuesto en español preclásico*. Estudio de los perfectos de indicativo en "La Celestina", el "Teatro" de Encina y el "Diálogo de la lengua". Beihefte zur ZRPh, Band 301, Max Niemeyer Verlag, Tübingen 2000; págs. XIV+240.
(Mitja Skubic) 241

- Alfonso SOLA GONZÁLEZ: *Itinerario expresivo de Leopoldo Lugones*, Mendoza: Edición de la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Cuyo, 1999; 246 pp.
(Amelia Royo) 244

- William W. MEGENNEY: *Aspectos del lenguaje afronegroide en Venezuela*. Madrid: Iberoamericana; Frankfurt a. M.: Vervuert, 1999; 311 pp.
(Eva Martha Eckkrammer) 248

Hemos recibido en canje las siguientes revistas y publicaciones:

ANALECTA MALACITANA

Universidad de Málaga, Málaga - España

BOLETÍN DE LA REAL ACADEMIA ESPAÑOLA

Real Academia Española, Madrid - España

CUADERNOS DE HUMANIDADES

Universidad Nacional de Salta, Salta - Argentina

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

Instituto de Cooperación Iberoamericana, Madrid - España

DICENDA

Universidad Complutense, Madrid - España

EDAD DE ORO

Universidad Autónoma, Madrid - España

ESPAÑOL ACTUAL

Agencia Española de Cooperación Internacional, Madrid - España

HELMANTICA

Universidad Pontificia de Salamanca, Salamanca - España

IBEROAMERICANA

Iberoamerikanisches Institut, Berlin - Alemania

INSULA

Biblioteca Nacional, Madrid - España

LINGÜÍSTICA ESPAÑOLA ACTUAL

Instituto de Cooperación Iberoamericana, Madrid - 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 LITERATURA

Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid - España

SENDEBAR

Universidad de Granada, Granada - España

STUDIA PHILOLOGICA SALMANTICENSIA

Universidad de Salamanca, Salamanca - España

THESAURUS

Instituto Caro y Cuervo, Santa Fé de Bogotá, Colombia

TROPELÍAS

Universidad de Zaragoza, Zaragoza - España

VOCES

Universidad de Salamanca, Salamanca - España

VERBA HISPANICA, IX

ISSN 0353-9660

Izdala in založila Filozofska fakulteta Univerze v Ljubljani

Revista editada por la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Ljubljana

Glavni in odgovorni urednik/Director: Mitja Skubic

Tajnica uredništva/Secretaria de la redacción: Marjeta Prelesnik Drozg

Vse dopise nasloviti na/Se ruega enviar toda correspondencia a:

UREDNIŠTVO REVIFE 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

jasmina.markic@ff.uni-lj.si

*Agradecemos intercambios con otras revistas editadas por
departamentos e instituciones de estudios hispánicos*

Natisnila/Imprenta: Tiskarna Littera picta, d.o.o., Rožna dolina c. IV/32, SI-1000 Ljubljana

Prelom/Maqueta: KUDov Grafični Biro

Ljubljana, 2001

NORMAS EDITORIALES PARA PRESENTACIÓN DE ARTÍCULOS

Los editores invitan a enviar artículos, ensayos y reseñas inéditos para su publicación en la revista. Las aportaciones se publican en español, portugués, catalán, gallego. Las colaboraciones en la revista VERBA HISPANICA no serán remuneradas. Los trabajos serán analizados por el Comité de Redacción.

1. Los originales deberán corresponder a las normas de edición de la revista:
 - a) Texto en el formato Microsoft Word for Windows, espacio sencillo, fuente Times New Roman en cuerpo 12.
 - b) Las citas, si son breves, hasta tres líneas, van en el cuerpo del texto entre comillas.
 - c) Las citas con más de tres líneas constituirán párrafo aparte, sin comillas y en fuente más pequeña que la del texto.
 - d) Todas las citas estarán acompañadas de su referencia bibliográfica, apellido del autor, año de publicación, número de página(s).
Ejemplo: (Rodríguez Puértolas, 1981: 229).
 - e) Notas siempre al pie de página.
 - f) Referencias bibliográficas según las normas internacionales.
 - g) El listado de la bibliografía consultada para la elaboración del trabajo debe contener todas las obras mencionadas en el cuerpo del texto y de las citas.
 - h) Número de páginas del artículo: máximo de quince.
2. Envíe junto a su artículo impreso la versión en disquette.
3. Al final del texto se debe poner un resumen de ocho a quince líneas.

