

# A n u a r i o b r a s i l e ñ o e s t u d i o s h i s p á n i c o s

A b  
e h  
2 0 0 7



MINISTERIO  
DE EDUCACIÓN  
Y CIENCIA

CONSEJERÍA DE EDUCACIÓN  
EN BRASIL  
EMBAJADA DE ESPAÑA

Anuario brasileño  
de estudios hispánicos  
**XVII**

---

Anuario brasileño de estudios hispánicos, n.1 - 2006  
Madrid, 1990 - n. 22.5cm

1. Cultura hispánica - Periódicos I. Embajada de España en Brasil.  
Consejería de Educación, ed.

CDU 009(460)(058)=60=690(81)(05)  
ISSN 0103-8893

---



**MINISTERIO DE EDUCACIÓN Y CIENCIA**

(C) EDITA: SECRETARÍA GENERAL TÉCNICA, SUBDIRECCIÓN GENERAL DE INFORMACIÓN Y PUBLICACIONES

EMBAJADA DE ESPAÑA EN BRASIL - CONSEJERÍA DE EDUCACIÓN

NIPO: 651--07-105-3

ISSN: 0103-8893

DOI: 10.4438/2318-163X-CBR-ABEH

Impresión: Prol Gráfica e Editora

## **CONSEJO EDITORIAL**

ANUARIO BRASILEÑO DE ESTUDIOS HISPÁNICOS - 2007

### **CONSEJO EDITORIAL**

Ricardo Peidró Conde  
*Embajador de España en Brasil*

Ángel Altisent Peñas  
*Consejero de Educación de la Embajada de España*

### **CONSEJO DE REDACCIÓN**

Adja Balbino de Amorim Barbieri Durão  
*UEL - Universidade Estadual de Londrina*

Ana Lucia Esteves dos Santos  
*Universidade Federal de Minas Gerais*

Ana María López Ramírez  
*Consejería de Educación. Embajada de España*

Antonio Roberto Esteves  
*UNESP - Universidade Estadual Paulista*

Carmen Sainz Madrazo  
*Embajada de España. Consejería de Educación*

Elena Esperanza Haz Gómez  
*Embajada de España. Consejería de Educación*

Elías Serra Martínez  
*Embajada de España. Consejería de Educación*

Magdalena María Paramés Gil  
*Embajada de España. Consejería de Educación*

Miguel Ángel Valmaseda Regueiro  
*Colegio Miguel de Cervantes*

Pedro Cândia da Silva  
*Centro Universitario Ritter dos Reis*

Pilar Iglesias Aparicio  
*Embajada de España. Consejería de Educación*

Silvia Cárcamo de Arcuri  
*Universidade Federal do Rio de Janeiro*

Talita de Assis Barreto  
*Asociación de Profesores de Español del Estado de Río de Janeiro*

Vicente Masip Viciano  
*Universidade Federal de Pernambuco*

**SECRETÁRIA DE REDACCIÓN**

María Cibele González Pellizzari Alonso  
*Colegio Miguel de Cervantes*

**DIRECTOR**

Juan Manuel Oliver Cabañes  
*Embajada de España. Consejería de Educación*

## ÍNDICE 2007

### ESTUDIOS LITERARIOS

Los cachorros: uma tradução no limiar da domesticação e da estrangeirização.....

Adriana Aparecida de Figueiredo Fiuza

*UNIOESTE – Cascavel*

A sátira nos chamados agentes da lei, nos “Sueños” de Quevedo.....

Andréa Cesco

*Universidade Federal de Santa Catarina*

Julio Camba, Arturo Pérez-Reverte e a refutação irônico-burlesca

às injunções do poder.....

Edna Parra Candido

*Universidade Federal do Rio de Janeiro*

Dois gêneros inquisitivos e um conto sem inquisição: diálogo filosófico,  
conto policial e “La busca de Averroes”.....

Fabiano Seixas Fernandes

*Universidade Federal de Santa Catarina*

Fortunas y adversidades del cuento fantástico en la literatura española.....

Francisco Manuel Gómez Domingo

*Universidade Federal de Bahia / Universidad Autónoma de Madrid*

Ecos de uma voz emudecida: “Colón a los ojos de Beatriz” (2000),  
de Pedro Piqueras.....

Gilmei Francisco Fleck

*UNIOESTE – Cascavel*

Histórias a partir da História: Leituras de “Plata quemada” de Ricardo Piglia.....

Isis Milreu

*Universidade Estadual Paulista/UNESP*

A crítica feminista na América Latina: tendências e perspectivas.....

Jacicarla Souza da Silva

*UNIOESTE - Cascavel*

Memória, história e épica em “El sol de Breda” .....  
Maria de Fátima Alves de Oliveira Marcari  
*Universidade Estadual Paulista/UNESP – Assis*

De poderes contrariados y amores desgraciados. Visiones negativas de la mujer en el teatro español .....  
María Isabel Martínez López  
*Universidad de La Rioja*

Ante el altar de la diosa positiva. Una revisión del “Curso de lengua universal” del profesor español Pedro Mata (1862).....  
Paula Torricella  
*Universidad de Buenos Aires*

#### ESTUDIOS LINGÜÍSTICOS

Análisis de errores en estudiantes lusófonos referidos a los determinantes en español.....  
Agustín Torijano  
*Universidad de Salamanca*

Español instrumental: propuesta de una tarea para hostelería .....  
Claudia Bruno Galván  
*FECAP / CMC*

“Plata Quemada, ficção e política” .....  
Livia Grotto  
*IEL - UNICAMP*

Los diccionarios de español como lengua extranjera y su adecuación al Marco Común Europeo de Referencia para Lenguas .....  
Michelle Kühn Fornari  
*Universidade Federal do Rio Grande do Sul*

Semântica. Terminologia e modelos em contraste / Semántica.  
Terminología y modelos en contraste. ....  
Vicente Masip Viciano  
*Universidade Federal de Pernambuco*

RESEÑAS

DURÃO, Adja Balbino de Amorim Barbieri; REIS, Marta Aparecida de Oliveira Balbino dos; ANDRADE, Otávio Goes de (org.). Vários olhares sobre o espanhol: considerações sobre a língua e a literatura. Moriá: Londrina, 2005.....

Andréia Jardim Tavares

*Universidade Estadual de Londrina*

DURÃO, Adja B. de Amorim B. La Interlengua. Madrid, Arco Libros, 2007, 94 p. ....

Adilson do Rosário Toledo

*FAFIPAR – Paranaguá/ Universidade Estadual de Londrina*





*Estudios Literarios*



# **Los cachorros: uma tradução no limiar da domesticação e da estrangeirização**

Adriana Aparecida de Figueiredo Fiuza  
UNIOESTE, Cascavel

**RESUMO:** Esta pesquisa tem por objetivo desvelar o processo de tradução do conto *Los cachorros* (1967) para a língua portuguesa, no sentido de identificar o projeto de tradução empregado pelo tradutor. O estudo não pretende se restringir ao julgamento da tradução, mas sim identificar a opção e a possibilidade de tradução no que se refere à questão da “estrangeirização” ou “domesticação” do texto da língua meta.

**PALAVRA-CHAVE:** Literatura Hispano-americana, tradução literária, estrangeirização, domesticação, Vargas Llosa.

**ABSTRACT:** This research aims at analyzing the process of translating the short story *Los cachorros* (1967), by Vargas Llosa, from Spanish into Portuguese, in an attempt to identify the translator’s project for translating the text. The study does not intend to limit itself to judging the translation, but it tries to identify the option and the possibility of translation concerning the foreignization or domestication of the text in the target language.

**KEYWORDS:** Hispanic-American literature, literary translation, foreignization, domestication, Vargas Llosa.

## Introdução

Mario Vargas Llosa é um dos escritores da Literatura Hispano-americana mais traduzidos no mundo. Suas obras podem ser consideradas a representação não apenas da cultura peruana, mas de outros espaços simbólicos da América Latina, que de um modo geral são caracterizados por uma realidade social marcada por autoritarismo, conservadorismo, fanatismo e violência.

Los cachorros, publicado em 1967 em Barcelona, foi traduzido para o português em 1999, sob o título de Os filhotes. É o livro de contos que relata uma dessas realidades. É a história de um grupo de adolescentes do Colégio Champagnat em Lima, cujo protagonista é Cuéllar, menino que se insere no bando posteriormente e que, por um acidente, acaba sendo castrado pelo cachorro do Colégio. A partir desta fatalidade, serão narradas as conseqüências em sua vida e em suas relações familiares e afetivas.

Portanto, a obra aborda o tema arquetípico da castração e a relação psicológica de todos aqueles que, de certa forma, acabam sendo afetados pelo desastre de Cuéllar. Apesar de ser um texto bastante condensado, é uma referência importante na produção do autor, sendo talvez este o motivo de sua tradução para o português, mesmo após mais de 30 anos de sua publicação em espanhol.

O objetivo deste trabalho é desvelar o processo de tradução do conto em língua espanhola para a língua portuguesa, no sentido de identificar o projeto de tradução de Molina<sup>1</sup>, tradutor especializado em obras literárias de língua espanhola. Assim, o estudo não pretende se restringir ao julgamento da tradução, mas sim identificar a opção e a possibilidade de tradução no que se refere à questão da “estrangeirização” ou “domesticação” do texto da língua meta, embora obviamente não se consiga esgotar aqui a questão. Para corroborar tal identificação, na próxima seção serão examinados de forma sucinta alguns conceitos teóricos que pautaram o desenvolvimento do estudo.

## Estrangeirização x domesticação

Uma das questões que ainda se tem debatido no campo dos estudos da tradução é a da fidelidade ou da traição ao original. Em outras palavras, discute-se se a tradução deve servir à obra do autor estrangeiro, respeitando assim todos os seus aspectos culturais e lingüísticos, ou servir à própria língua e cultura do público de chegada, fazendo as necessárias modificações no texto para que haja uma fluência em sua leitura, permitindo uma recepção mais fácil da tradução.

Essa discussão sobre fidelidade e infidelidade é um tema que persiste nos estudos de tradução, ficando bastante marcado em relação aos séculos XVII e XVIII na França, quando se proclamava o apogeu das *belles infidèles*. Neste período, os tradutores franceses “a fim de chegar à clareza e à harmonia de som, muitas vezes faziam acréscimos, alterações e omissões nas suas traduções” (MILTON, 1998: 55). O objetivo das *belles infidèles* era tornar o texto traduzido mais estético, segundo o padrão da língua e da cultura francesa, e acessível

---

<sup>1</sup> Sérgio Molina (re)traduziu *Don Quijote de la Mancha*, publicado em 2002 pela Editora 34.

para o leitor, e em alguns casos, mais “afável”.

Como assinala John Milton (1998: 58), em relação às obras traduzidas no sistema das belles infidèles, “as mudanças eram feitas para atenuar as referências menos civilizadas nos textos clássicos. A embriaguez e as práticas homossexuais dos macedônios, o estupro de Britânico por Nero e o adultério de Agripina e Palas são todos eufemizados [...]”. Provavelmente tal prática acontecia para evitar possíveis choques entre a denominada “civilizada” cultura francesa e as outras culturas, consideradas por aquela como bárbaras.

Com uma postura bastante radical em relação ao ato tradutório, Lawrence Venuti (1998) assevera que a tradução é uma inevitável domesticação que se inicia desde a escolha do autor e da obra que será traduzida, em detrimento de outros, até a criação de possíveis estereótipos culturais que podem refletir valores políticos e culturais domésticos, evitando assim possíveis conflitos que poderiam ocorrer entre a cultura de partida e a cultura de chegada.

Essa escolha de autores e obras que serão traduzidos contribui para a formação de identidades culturais, já que o público leitor terá uma imagem dessa cultura a partir das imagens transpostas pelos textos traduzidos. Assim, a eleição de determinados livros e autores é de suma importância para a construção do olhar que se tem do outro.

Na obra *The translator's invisibility* (1995), particularmente no capítulo intitulado “Invisibility”, Venuti retoma os termos “domesticação” e “estrangeirização” empregados por Friedrich Schleiermacher para se referir ao possível caminho do tradutor em seu trabalho. Segundo Schleiermacher (apud VENUTI, 1995: 19-20), há dois procedimentos para o tradutor: “Either the translator leaves the author in peace, as much as possible, and moves the reader towards him; or he leaves the reader in peace, as much as possible, and moves the authors towards him”. No primeiro caso, ocorre uma fluência na língua meta e no outro há uma transferência das formas da língua de partida para a língua de chegada.

A domesticação é um procedimento que estabelece uma redução etnocêntrica do texto estrangeiro, uma vez que os valores culturais da língua de partida são adaptados para os da língua meta. Por outro lado, a estrangeirização significa uma pressão etnocêntrica no sentido de justamente se valorizar e destacar no texto traduzido estas diferenças culturais e lingüísticas presentes no texto estrangeiro.

A invisibilidade do tradutor se relaciona diretamente aos conceitos de domesticação e estrangeirização, pois quanto mais fluente a tradução, ou seja, mais domesticada para o público receptor, mais invisível torna-se o tradutor e mais visível o escritor ou o significado do texto de partida. Ao contrário, quando há a estrangeirização do texto traduzido, mais visível fica o tradutor, que recria no texto de chegada particularidades de forma e conteúdo, que poderiam causar estranhamento, presentes no texto de partida.

Outro autor que defende arduamente a estrangeirização da tradução, assim como Venuti, é Antoine Berman. Para este há um conjunto de doze tendências deformadoras que influenciam a tradução e conseqüentemente o sentido do texto traduzido. São elas: a racionalização, a clarificação, a expansão, o enobrecimento, o empobrecimento qualitativo, o empobrecimento quantitativo, a destruição dos ritmos, a destruição das redes de significantes, a destruição dos padrões lingüísticos, a destruição ou exotização das redes de linguagem

vernacular, a destruição de expressões e idiomatismos e o apagamento das superposições de línguas. Todas elas tendem a homogeneizar o texto de chegada, extinguindo o que é heterogêneo na obra de partida, em outras palavras, o que é estrangeirizador.

Pode-se considerar que a postura dos autores é enfaticamente radical no sentido de se militar pela estrangeirização sem ponderar sobre os fatores externos que influenciam o ato tradutório, como as exigências e normas das editoras para que o livro traduzido seja vendível e sua recepção no país dependendo do caminho que o tradutor escolher. Estas são forças que comprimem o tradutor que está entre a necessidade de tornar o texto traduzido acessível para o mercado e fazer uma tradução que possa recriar o texto literário em sua amplitude estética.

Entretanto, a postura radical é compreendida pelo contexto da tradução na cultura anglo-saxônica, que prioriza a domesticação em detrimento dos aspectos lingüísticos e culturais que possam diferenciar o outro, desrespeitando as relações de alteridade. De acordo com Venuti (1995) na cultura anglo-saxônica a tradução só é considerada aceitável pela maioria das editoras e dos leitores se aparentar transparência, ou seja, a ilusão de um discurso fluente marcada pelo supressão da opacidade que uma tradução estrangeirizadora poderia sugerir.

## **A tradução de os filhotes**

### **A questão dos antropônimos**

A tradução de Sérgio Molina de *Los cachorros*, procura manter elementos importantes do texto *vargaslllosiano*, como a recriação de uma linguagem que expressa o universo juvenil de um grupo de adolescentes de classe média da capital peruana e a ambientação da narrativa em uma Lima conservadora, configurada pelo espaço do Colégio Champagnat, instituto de ensino de caráter religioso e tradicional.

Ao examinar a capa da primeira edição do livro em 1967, percebe-se como estes conceitos presentes na narrativa também se encontram transpostos para esta imagem visual. A cena que se visualiza refere-se ao episódio do treino de futebol no campo da escola. Ali temos apenas os meninos e os padres, portanto, a figura feminina não aparece, o que reflete uma educação tradicional, que separa homens e mulheres.

Na capa, os rapazes estão estirados de bruços no chão enquanto o “pai treinador” orienta os exercícios físicos. Apesar de se tratar de uma cena cotidiana no conto, destaca-se o tom pesado ocasionado pelas imagens de meninos deitados como Cristo na cruz, enquanto o pai, todo vestido de negro, faz um gesto que aparenta estar entre a reprovação e a ameaça. Enfim, é uma representação que denota religiosidade, conservadorismo, censura e repressão, elementos que estão implícitos na obra e que permanecem na tradução<sup>2</sup>.

O tom coloquial presente no texto de partida é preservado na tradução, entretanto, percebe-se que em alguns momentos o tradutor optou por fazer uma domesticação de certos elementos da narrativa, como por exemplo, no nome dos personagens, que no texto de partida possuem um matiz de cunho sexual, entre outros. Em *Los cachorros* os protagonistas são Lalo, Mañuco, Chingolo, Choto e Cuéllar, que durante a narrativa torna-se Pichulita

---

<sup>2</sup> Ver anexo.

ou Pichula. Já em *Os filhotes* os personagens principais são Lalo, Maneco, Curió, Chibo e Cuéllar, que se transforma carinhosamente em Piroquinha.

Há uma adaptação dos antropônimos em relação ao contexto brasileiro, pois Mañuco, que significa manhoso no espanhol do Peru, torna-se Maneco, o apelido comum na língua portuguesa de quem tem por nome Manuel. Maneco não possui nenhuma conotação de manhoso como na língua de partida. Chingolo, para nós o pássaro Tico-Tico (*Coryphospingus cucullatus*), converte-se em outro pássaro, o Curió (*Oryzoborus angolensis*), mais raro e de canto mais belo que o anterior.

Choto é um nome ambíguo que pode significar tanto em espanhol como em português cabrito (*chivo* em espanhol). Na tradução passa a ser Chibo, passando a denotar cabrito jovem ou cabrito não castrado. Mas além desta conotação em espanhol, o termo imprime outro sentido que não se encontra em português. Segundo o *Urban Dictionary* (2006) choto pode significar homossexual ou “used in Argentinean Spanish, refers to the space between the testicles and the anus”, portanto, aqui também se evidencia uma apelação sexual no nome do personagem.

A acepção do termo em português estabelece uma conexão com o conto, pois se pode atribuir uma conotação sexual com o próprio animal cabrito, que é o macho reprodutor, e também a sua especificidade, não ser castrado. Aqui uma oposição à condição de Cuéllar, que passa a ser o animal mutilado, portanto, desprovido de sua capacidade de reprodução.

Em um mundo onde se valoriza a masculinidade e mais ainda a virilidade, a capacidade de reprodução é fator primordial de sobrevivência e de prospecção. O personagem, ao perder esta competência, está fadado ao fracasso, à marginalização e, por fim, à solidão que o leva à morte na estrada indo para o Norte.

Outro antropônimo que é eufemizado na tradução é Pichulita, codinome de Cuéllar após a castração, cujo significado reporta-se ao órgão sexual masculino. Pichulita foi traduzido por Piroquinha (diminutivo de pênis) e, em outra passagem que se refere exclusivamente ao órgão sexual e não ao menino, por “pistolinha”. A forma no diminutivo é o que ameniza a carga semântica de aspecto sexual de Pichulita e Piroquinha, porque denota uma forma carinhosa de tratamento, embora o substantivo possua um caráter vulgar do significado.

Desta maneira, o termo tanto em espanhol como em português mantém um tom forte, enfatizando a tragédia ocorrida com o personagem. Sua alcunha não o deixa esquecer a marca que carregará para sempre de sua infelicidade, que o leitor só terá certeza de que ocorreu ao final da obra.

É relevante verificar como a tradução para o português consegue manter implícita veracidade da castração como no texto em espanhol. O narrador deixa ambíguo para o leitor se de fato o acidente havia alcançado a gravidade da castração, caso que só é desvendado a partir do momento em que o personagem perde seu grande amor, após tentar todas as possibilidades de recuperação de sua masculinidade. Cuéllar desiste de Teresita Arrarte porque não pode lhe oferecer uma vida conjugal normal. Somente após este episódio é que o leitor confirma sua desgraça.



## A questão da sintaxe

Certamente quando se faz a tradução de uma obra literária há que se levar em consideração uma série de fatores que podem influenciar o ato tradutório. São forças que obrigam o tradutor a optar por um determinado caminho e a eliminar outros. O caso da manutenção da sintaxe do espanhol na tradução em português é uma destas opções que podem comprometer a recepção da obra, no sentido de que a estrangeirização da sintaxe da língua de chegada pode dificultar a fluidez da leitura, além da compreensão do texto traduzido.

Na ocorrência da tradução espanhol – português há uma prerrogativa em relação a outras línguas que se refere a termos sintáticos, pois pela proximidade destes idiomas, há também uma similaridade entre suas estruturas sintáticas, possibilitando em vários casos a metáfrase, segundo a nomenclatura de Dryden (MILTON, 1998: 26), ou tradução literal. Por tal razão, onde havia este tipo de paridade, o tradutor optou por mantê-la, posto que não causaria nenhum problema ao texto. No entanto, nas construções em que a sintaxe de ambas as línguas se diferenciavam, por questões óbvias de serem línguas diferentes, o tradutor escolheu a domesticação, como no seguinte extrato:

[...] *comenzaron a decirle Pichulita.* (1991: 113)

[...] começaram a chamar o Cuéllar de Piroquinha. (1999: 51)

Aqui a tradução também poderia ter ficado “começaram a chamar-lhe Piroquinha”, em um paralelismo com o *complemento indirecto* “le” do espanhol. Todavia, apesar de admitir-se este tipo de construção na língua portuguesa, sabe-se que esta não é uma estrutura que revele um matiz coloquial da linguagem, ao contrário, o pronome oblíquo “lhe” indica uma construção mais refinada do português e em processo de desuso na variante coloquial. Portanto, a inserção do “lhe” na tradução mudaria a intenção do texto original. A solução encontrada foi diferenciar a estrutura sintática do espanhol, tornando-a mais “domesticada”.

Um outro exemplo que se pode tomar para explicitar tal questão é:

[...] *que Chabuca le diera la mano, yo no se la doy.* (1991: 119)

[...] que a Chabuca apertasse, eu não aperto. (1999: 59)

Aqui não seria possível uma tradução literal, fazendo apenas equivalências sintáticas, pois soaria estranha para o leitor uma construção como a do espanhol com pronomes *complemento indirecto e directo, se la doy* (“lhe a dou”) em português. O procedimento da transposição para resolver o problema “eu não aperto” parece ser o mais adequado, uma vez que passa a mesma idéia de *se la doy*, ainda que utilizando outro item lexical, o verbo “apertar”. Da maneira como o segmento textual foi traduzido dificilmente provocaria algum tipo de dificuldade de compreensão para o público receptor.

Outros modelos de transposição podem ser encontrados ao longo de toda a narrativa, evidenciando que em situações como as citadas anteriormente há a necessidade de se

facilitar para o público de chegada a recepção do texto traduzido. Este tipo de “domesticção” é bastante pertinente, pois a manutenção de uma sintaxe “espanholizante” prejudicaria o ritmo fluído da narrativa original, o que talvez pudesse comprometer a própria recepção do autor no Brasil.

### A estrangeirização na obra

A estrangeirização ocorre na tradução quando parece contribuir para o enriquecimento da leitura por parte do leitor, no sentido de ampliar seu repertório social e cultural sobre o Peru dos anos 50 do século passado. É o caso da manutenção de alguns termos que se referem às questões sociais e culturais. Para exemplificar têm-se as expressões *cholo* (p. 43) e *cholas* (p. 64) que aparecem na edição brasileira sob nota do tradutor, “Alcunha que se dá a indígenas e mestiços no Peru” (p. 43).

Aqui se escolheu transpor a palavra do espanhol para o português provavelmente devido à carga pejorativa ou afetiva que o termo possui na conjuntura do Peru, embora a nota explicativa do tradutor não aponte para este dado. Segundo o *Urban Dictionary* (2006), “in Peru: peasant or indian, in a somewhat degrading way because it implies being simple minded. Can also be used affectionately between friends”.

No primeiro caso, “põe mais um pouco, *cholo*, não rouba, um bocadinho de limão [...]” (p. 43) percebe-se o caráter afetivo do emprego do termo pelo contexto. A situação expressa uma total descontração do grupo em uma sorveteria, pedindo para que se coloque mais sorvete no copinho. Observa-se que a relação entre o grupo e o sorveteiro é de intimidade e ao mesmo tempo de carinho, pois o ato de tomar sorvete naquela sorveteria parece ser algo que se repete com frequência entre eles, possibilitando um ambiente de camaradagem a ponto de se pedir mais sorvete que a quantidade normal.

Por outro lado, o sentido de *cholas* em “O que acontece é que você não gosta de garotas decentes, diziam elas, e ele, como amigas, claro que eu gosto, e elas, só das *cholas*, das remediadas, das vadias [...]” (p. 64), é pejorativo, de menosprezo, beirando ao insulto. Está claro que neste contexto *cholas* possui um valor de sem caráter, marginalizada e excluída da sociedade.

Esta idéia está presente também em [...] “Lalo se enojó: mierda, iba a partirle la jeta, hablaba como si las enamoradas fueran *cholitas* de plan” (p.122). Em português, o mesmo fragmento foi traduzido por “Lalo perdeu a paciência: que merda, ia quebrar a sua cara, ele falava como se nossas namoradas fossem umas vagabundas” (p. 62). Portanto, trata-se de um insulto, uma vez que *chola* adquire aqui o significado de prostituta, demonstrando o valor negativo e preconceituoso que o termo possui no Peru.

Em outro trecho, *cholo* está relacionado à condição social no país. Nestes termos: “[...] e era por causa disso que ele tinha chorado?, é, e também de pena dos pobres, dos cegos, dos aleijados, desses mendigos que pediam esmola na rua [...] e desses *cholitos* que engraxam teus sapatos na praça San Martín [...]” (1999: 87). A repetição da palavra é um procedimento recorrente no conto de partida e na tradução, demonstra a polifonia do conto, uma vez que aqui emerge a voz da burguesia em oposição à voz dos *cholos*. O olhar sobre estes é

sempre a partir da visão que a classe média possui deles. Portanto, há sempre algum traço de preconceito que se proclama nos diálogos dos personagens.

Outras expressões de menos relevância que a analisada anteriormente também indicam a inclusão de aspectos culturais do Peru na tradução brasileira, referindo-se ao léxico de ritmos musicais (*huarachas*) e culinário (*capitanes*). Segundo o *Diccionario de la Real Academia Española*<sup>3</sup> (2006) *huarachas* ou *guarachas*, como também é conhecido, é um “baile popular afroantillano en parejas” e *capitanes*, como o próprio tradutor coloca em nota explicativa, é um “coquetel de pisco e vermute” (p. 57), aparentemente uma bebida muito difundida no Peru.

Assim, a estrangeirização do texto ocorre pela inclusão destes termos na edição em português, que podem causar algum tipo de estranhamento ao leitor, ao mesmo tempo em que permite sua inserção nestes aspectos sociais e culturais da realidade peruana, possibilitando o contato com o outro e a comparação consigo mesmo, em uma relação de alteridade.

### A linguagem recriada

O tradutor apresenta uma preocupação em transpor para o texto de chegada aspectos relevantes do texto de partida, como a fluência da leitura, permitida pelo ritmo que o narrador imprime na narrativa, a manutenção da estrutura do conto na tradução e a criação de uma linguagem peculiar para os personagens, que são jovens, urbanos, da capital peruana, de classe média e letrados.

Todas estas características também são postas na tradução. Assim, tem-se uma linguagem recriada em português a partir de uma identidade jovem, urbana, da capital de algum estado desenvolvido do país, de classe média escolarizada e dos anos 50 do século passado. Para exemplificar pode-se elencar uma série de passagens da tradução:

*Buena gente pero muy chancón.* (1991: 107)

Boa gente mas muito cu-de-ferro. (1999: 43)

O termo *chancón* é traduzido por cu-de-ferro, uma gíria urbana, talvez poder-se-ia dizer paulista e de valor negativo, utilizada por jovens em contexto escolar para designar aquele que estuda muito, portanto, que permanece sentado por longas horas no ato de estudar. Segundo o DRAE (2006), *chancón* é uma voz peruana que corresponderia a *empollón*, “adj. despect. Dicho de un estudiante: Que prepara mucho sus lecciones, y se distingue más por la aplicación que por el talento”. Portanto, a palavra aporta um sentido depreciativo sem, no entanto, ser uma gíria específica do espanhol.

A alternativa que o tradutor encontrou para recriar a mesma idéia do original foi empregar a gíria cu-de-ferro. Contudo, possivelmente a expressão em português possui

---

<sup>3</sup> Doravante designado DRAE.

mais força que *chancón*, por ser uma gíria e por usar uma expressão de baixo-calão, o que intensifica mais a atenção do leitor para o sentido da expressão na narrativa.

Em outro fragmento identificam-se gírias que marcam uma temporalidade específica no português:

*También a ellos, Cuéllar, que al comienzo nos cuidábamos, cumpa, comenzó a salirseles, viejo, contra nuestra voluntad, hermano, hincha, de repente Pichulita [...] (1991: 114)*

Também deles, Cuéllar, que no começo tomávamos cuidado, amigão, começou a escapar, meu velho, contra a nossa vontade, meu irmão, meu chapa, de repente Piroquinha [...] (1999: 52)

Neste exemplo os termos *cumpa, viejo, hermano, hincha*, traduzidos por amigão, meu velho, meu irmão, meu chapa, são as vozes que evidenciam a temporalidade do discurso dos personagens, pois marcam uma determinada época de utilização destas expressões, os anos 60 e 70 no Brasil. São formas de referir-se a pessoas que no universo juvenil já não se usa com tanta frequência, sendo substituídas por outros modelos. Para corroborar este argumento há outros exemplos no conto, como o fragmento abaixo:

*¿Ya te sanaste, cumpita? (1991: 110)*

Já sarou, maninho? (1999: 47)

O item lexical “maninho”, tradução de *cumpita*, diminutivo de *cumpadre*, é o que remete o leitor ao contexto de outra época que não a da atualidade, pois o termo já não se utiliza correntemente entre o público jovem. A gíria “mano” ainda é utilizada, principalmente no contexto dos grandes centros urbanos, para designar irmão, companheiro, camarada, etc., porém a forma no diminutivo tornou-se anacrônica.

Além da recriação da linguagem em nível lexical, pode-se avaliar também em Os filhos a recriação da estrutura narrativa do original. O tradutor preserva a mesma divisão da obra original, ou seja, o texto em português apresenta seis partes, cada uma delas narrando um momento da vida dos personagens.

É importante destacar que mantém no texto de chegada o mesmo tipo de narrador, que ao mesmo tempo participa do enredo (poderia ser um dos amigos de Cuéllar quem narra) e observa as aventuras dos personagens como se se distanciasse da história. Nestes termos:

*Todavía llevaban pantalón corto esse año, aún no fumábamos [...] (1991: 105)*

Ainda usavam calças curtas naquele ano, ainda não fumávamos [...] (1999: 41)

Este recurso do narrador está expresso pela alternância de pessoas gramaticais nos verbos “usavam” (*llevaban*) e “fumávamos” (*fumábamos*). O primeiro verbo indica o distanciamento do narrador enquanto que o outro, na segunda pessoa do plural, inclui o narrador nas ações relatadas.

Outro procedimento que o narrador utiliza no original é a eliminação da indicação do diálogo dos personagens e de sua própria intromissão no discurso, como em:

*Fuimos a festejarlo al “Chasqui” y, al segundo vaso de cerveza, Lalo, qué le dijiste en tu declaración, Cuéllar comenzó a ponerse nerviosito, ¿le había agarrado la mano?, pesadito, qué había hecho Chabuca, Lalo, y preguntón ¿la besaste, di?* (1991: 119)

Fomos comemorar no Chasqui, e no segundo copo de cerveja, Lalo, que é que você falou para ela? Cuéllar começou a ficar nervosinho, tinha pegado na sua mão?, chatinho, e o que é que ela | fez, Lalo? E perguntador, vocês se beijaram, hein? (1999: 58)

Aqui aparece a voz do narrador personagem (*Fuimos a festejarlo al “Chasqui”, pesadito*) e de Cuéllar (*le había agarrado la mano?*) ao especular sobre o encontro amoroso de Lalo e Chabuca. Tal procedimento é preservado pelo tradutor porque um dos aspectos mais importantes da obra do escritor peruano refere-se à sua capacidade de elaboração de uma linguagem nova na conjuntura dos anos 60 do século passado, utilizando para tanto técnicas narrativas consideradas inovações na literatura latino-americana.

## Conclusão

É aparente na tradução brasileira a intenção de deixar transparecer para o leitor a identidade estrangeira de *Os filhotes*, ainda que em alguns momentos o tradutor optasse por apagar as marcas dessa identidade, como no caso dos antropônimos. Este apagamento do texto estrangeiro ocorreu em passagens que poderiam comprometer a fluidez ou a compreensão do texto.

Diante do que foi exposto, nota-se dentro das possibilidades do tradutor, sua preocupação em manter no texto em português os mesmos traços da linguagem narrativa de Vargas Llosa no conto, o que causa estranhamento para o público leitor brasileiro, assim como deve ter causado também nos leitores nativos de espanhol. Este traço estrangeirizador não poderia ser apagado sob o risco de mitigar o texto literário, como ocorriam nas *belles infidèles* francesas.

Portanto, em *Os filhotes*, o tradutor tentou equilibrar a domesticação e a estrangeirização da tradução, fazendo o que Dryden denomina “paráfrase” ou “tradução com latitude”. Neste caso, “o autor é mantido ao alcance de nossos olhos... porém suas palavras não são seguidas tão estritamente quanto seu sentido, que também pode ser ampliado, mas não alterado” (MILTON, 1998: 26), o que parece ter sido uma opção engenhosa se se levar em conside-

ração as forças que agem em todo o processo tradutório, como a literariedade do texto de partida, a recepção do público leitor, as expectativas da editora em relação à tradução e à venda do livro, etc.

Embora o que mais distinga a tradução de prosa da tradução de poesia seja o foco no conteúdo da obra, Sérgio Molina consegue centrar-se também na forma do texto literário, estrangeirizando justamente os aspectos mais marcantes da cultura peruana. Com isso, no limiar da domesticação e da estrangeirização, o tradutor assume o papel de mediador entre o conto de Vargas Llosa e o texto de chegada, ao mesmo tempo em que também adota em certos momentos o papel de recriador da linguagem do texto, possibilitando o encontro de duas realidades e tradições literárias (Peru e Brasil) tão díspares e tão iguais. Afinal, são muitas as coincidências sociais e históricas destes países transpostas para o universo das palavras.

### Referências Bibliográficas

BERMAN, Antoine, 2002, *A prova do estrangeiro: cultura e tradução na Alemanha romântica*, Tradução de Maria Emília Pereira Chanut, Bauru, EDUSC.

\_\_\_\_\_, 2000, “Translation and the trials of the foreign”, en VENUTI, Lawrence. *The Translation Studies Reader*, London and New York, Routledge.

DICCIONARIO de la Real Academia Española. Disponível em: <[www.rae.es](http://www.rae.es)>. Acesso em: 16 out. 2006.

GURGEL, J. B. Serra. *Dicionário de gíria – modismo lingüístico – o equipamento falado do brasileiro*. 7.ed. Ed. J.B.Serra Gurgel, 2005.

GRAN *diccionario español-portugués portugués-español*. Madrid: Espasa-Calpe, 2001. Disponível em: <<http://www.wordreference.com>>. Acesso em: 16 out. 2006.

MILTON, John, 1998, *Tradução: teoria e prática*, São Paulo, Martins Fontes.

SCHLEIERMACHER, Friedrich, 2001, “Sobre os diferentes métodos de tradução”, en HEIDERMAN, Werner (org.). *Clássicos da teoria da tradução: Antologia bilíngüe*, Florianópolis, UFSC, Núcleo de Tradução, Vol.1.

VARGAS LLOSA, Mario, 1991, *Los jefes. Los cachorros*, Madrid, Alianza.

\_\_\_\_\_, 1999, *Os filhotes*, Tradução de Sérgio Molina, São Paulo, Companhia das Letras.

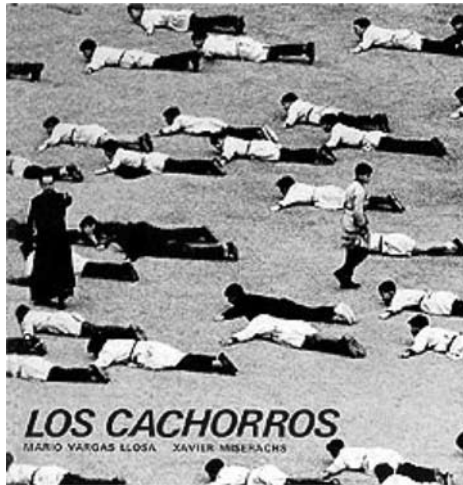
VENUTI, Lawrence, 1998, “A tradução e a formação de identidades culturais”, en SIGNORINI, Inês (org.). *Língua(gem) e identidade: elementos para uma discussão no campo*

*aplicado*, Campinas, Mercado de Letras, São Paulo,: FAPESP, pp. 173-200.

\_\_\_\_\_, 1995, *The translator's invisibility: a history of translation*. London, New York, Routledge.

URBAN *Dictionary*. Disponível em: <<http://www.urbandictionary.com>>. Acesso em: 16 out. 2006.

## ANEXO



Capa da primeira edição de *Los cachorros* (Barcelona: Lúmen, 1967)  
Disponível em: <<http://www.geocities.com/boomlatino/vobra43.html>>.  
Acesso em: 16 out. 2006.

# A sátira nos chamados agentes da lei, nos *Sueños*, de Quevedo

Andréa Cesco  
Universidade Federal de Santa Catarina

**RESUMO:** Este artigo pretende mostrar como os ‘agentes da lei’ (juízes, escrivães, advogados, meirinhos e beaguins) são enfocados por Francisco de Quevedo nas cinco narrativas que compõem a obra satírica *Sueños y Discursos* (1993), escrita no século XVII. Elas satirizam os costumes e os personagens de seu tempo, de todas as classes sociais.

**PALAVRA-CHAVE:** Sátira – *Sueños* – Quevedo – agentes da lei.

**ABSTRACT:** This paper intends to show how the “law people” (judges, notaries, lawyers, constables and deputies) are seen by Francisco de Quevedo in the five stories in his satirical work “*Sueños y Discursos*” (1993), written in the 17th century. These stories satirize people and customs of their times, from all social strata.

**KEYWORDS:** Satire – *Sueños* – Quevedo – law officer.



A autêntica sátira contém sempre um ataque agressivo e uma visão fantástica do mundo transformado: está escrita para entreter, mas inclui agudos e reveladores comentários sobre os problemas do mundo em que vivemos. A sátira tem o objetivo principal de “despertar no leitor o espírito de crítica e de condenação, e o faz provocando emoções que vão do desprezo, passando pela raiva, até o ódio” (Arthur Pollard in Ortiga, 1992: 137).

Ela parece uma composição desconexa que apresenta grandes contrastes entre as suas partes; tem a espontaneidade de uma confidência, de um colóquio. Como sucede numa conversa normal, o autor pode cortar o fio da narração, se lhe vem repentinamente uma idéia nova, e depois voltar a ele, uma vez que a tenha desenvolvido. Nela se refletem a personalidade e as idéias do autor, que costuma tomar parte no diálogo. Ainda que no princípio a sátira possa tratar de qualquer tema, com freqüência são castigados os vícios de uma época, de uma classe social ou de um determinado indivíduo.

A intensa preocupação do século XVII pelas inclinações pecaminosas da cega humanidade leva facilmente em direção à sátira, gênero em que a Espanha é rica. Já que há uma disposição geral para esquivar qualquer novidade radical, a crítica da sociedade toma necessariamente a forma de um ataque contra a conduta contemporânea, no lugar de postular um modelo social alternativo (Jones, 1985: 287).

Este é o gênero mais cultivado por Francisco de Quevedo y Villegas, e *Sueños y Discursos* (1993), composto de cinco narrativas – “Sueño del Juicio”, “Alguacil Endemoniado”, “Infierno”, “El mundo por de dentro” e “Sueño de la Muerte” – figura entre as mais brilhantes e mais engenhosas sátiras do século XVII. Todos os compartimentos da vida humana e social são objetos da sátira festiva ou desapiedada do escritor. Nada escapa do seu olhar agudo, que percebe fortemente os pontos débeis dos seus contemporâneos, nem da sua genial pluma, que sabia exagerar os traços mais retorcidos e de maior destaque daqueles, desfigurando-os em caricaturas desmedidas, transformando-os em títeres.

Na opinião de Nolting-Hauff (1974: 111-3) os *Sueños* são o ataque mais forte contra o sistema político-social que jamais se escreveu na decadência da monarquia espanhola. Ficções do mundo infernal e viagens ao além oferecem a numerosos autores, antes e depois de Quevedo, fecundos pontos de partida para críticas da época, assim como para moralizações satíricas. O cenário ultravida permite uma seleção apartada da realidade que favorece o efeito satírico e que, ao mesmo tempo, fornece à crítica uma ressonância que não teria num ambiente puramente terreno.

Pelos parágrafos dos *Sueños* desfilam juízes venais, escrivães corrompidos, relatores desonestos, meirinhos infames, advogados desleais, toda uma tipologia que nos transporta a uma realidade cujas dimensões dificilmente seríamos capazes de captar mediante o exame das fontes jurídicas, normas, documentos e sentenças. A informação que estas fontes jurídicas nos proporcionam é bem diferente porque contemplam os problemas que nos ocupam desde a ótica do ‘dever ser’, para configurar situações teóricas que, com freqüência, não têm muita relação com seu reflexo na vida diária.

E dentro da análise dos funcionários da administração de justiça, os juízes aparecem como principais responsáveis da atuação processual. Esse ofício deveria ser desempenhado

por pessoas de retidão e formação fora de toda dúvida, o que não acontece normalmente na prática. E para punir os juízes que pronunciam uma sentença injusta, por incompetência ou por negligência e desleixo do julgador, de acordo com Gacto Fernández, há punições que vão desde indenizações até a perda completa do ofício, sendo este acusado de má reputação para o resto dos seus dias (in García de la Concha, 1996: 135).

Aqui é onde a leitura das obras literárias daquela época é extremamente útil, e aqui se consolida, portanto, o maior interesse dos testemunhos de um autor que denuncia a realidade na que se move com o desenfado, valentia, e talvez, também, o exagero com que o faz Quevedo; porque na vida diária, os juízes nos são mostrados adornados não pelas virtudes que o Direito neles exige, mas, precisamente, pelos vícios mais opostos, até o ponto em que aparece nos principais responsáveis o defeituoso funcionamento do aparelho processual. E não só pelo fato de os seus atos serem intrinsecamente imorais, mas porque seu comportamento, que deveria alentar nos subordinados o respeito à justiça, significa, ao contrário, estímulo à corrupção, incentivo ao sistemático atropelo dos valores éticos e jurídicos cuja defesa teriam que assumir e, como último recurso, garantia de impunidade.

Insistentemente pidieron las Cortes a los reyes que limitaran los nombramientos de estos magistrados a supuestos muy especiales y no a aquellos corrientes que los jueces ordinarios podían resolver; las protestas cayeron en el vacío y durante el reinado de Felipe IV los jueces pesquisadores siguieron asolando los lugares que atravesaban (in García de la Concha, 1996: 138).

Não é incomum, portanto, que alguns dos juízes tivessem um lugar de privilégio dentro do inferno de Quevedo, no camarim do próprio Lúcifer. “Y en las cuatro esquinas por hacías estaban ardiendo cuatro malos pesquisadores” (Ed. JC, 1993: 266).

Nessa outra passagem do “Sueño del Juicio”, um juiz aparece lavando insistentemente as mãos, para não ser responsabilizado por suas ações incorretas; está consciente de que elas estão sujas, assim tenta esconder a sua culpa. Esse ato de ‘lavar as mãos’ foi usado por Pôncio Pilatos, o homem designado para ser o juiz de Cristo, e que o condenou; esse julgamento ficou como um exemplo das limitações e das falhas da justiça humana.

A mi lado izquierdo oí como ruido de alguno que nadaba, y vi a un juez, que lo había sido, que estaba en medio de un arroyo lavándose las manos, y esto hacía muchas veces. Llegué a preguntarle que ¿por qué se lavaba tanto? y díjome que en vida, sobre ciertos negocios, se las habían untado, y que estaba porfiando allí por no parecer con ellas de aquella suerte en la residencia universal (Ed. James Crosby, 1993: 128).

Mais abaixo o juiz explica ao narrador o porquê de lavar tanto as mãos: em vida as sujou com alguns negócios, agora estava ali se empenhando para não aparecer com elas daquele jeito na residência universal. A palavra ‘untar’, no *Diccionario de Autoridades*, de 1739,

significa, metaforicamente, “corromper, ò fobornar còn dones, ù dinero, especialmente à los Ministros, y Jueces. Dicefe freqüentemente Untar las manos”.<sup>1</sup> Quevedo critica nos juízes a tentação mais perigosa do seu ofício, a cobiça. Gacto Fernández ressalta que num sistema normativo de contornos difusos havia muitas brechas para o jogo do arbítrio judicial, “ya de por si necesario siempre para adecuar algo inevitablemente teórico, como es la norma, a una situación concreta y real: el hecho justificable” (in García de la Concha, 1996: 138). Assim era possível ao julgador manter diversas e até contrárias interpretações de um mesmo texto, e se inclinar pela solução mais benéfica aos interesses do corrupto, sem escândalo, ou pelo menos, sem evidência de suborno.

Contínuas alusões à arbitrariedade dos juízes polvilham os *Sueños*. No “Infierno”, juízes pusilânimes torcem seus veredictos para atropelar o fraco, perante pressões externas: “[...] y aquél fue juez maldito, y también está entre ellos [los bufones], pues por dar gusto no hizo justicia, y a los derechos que no hizo tuertos, hizo bizcos” (Ed. James Crosby, 1993: 210). Os ‘bufones’ são conhecidos por suas adulações descaradas que pretendem ‘dar gusto’, e os juízes também estão entre eles, porque por agradar, ou seja, por se deixarem subornar, não fazem justiça; e quando não se fazem de cegos, se fazem de vesgos.

Neste outro fragmento, do “Alguacil endemoniado”, os juízes estão associados à comida; estes são para o inferno e para os diabos o prato mais saboroso: faisão, ave galinácea notável pela excelência da carne. E também a melhor semente, pois é a que mais frutos dá aos diabos. E fruto aqui tem não só o sentido de produto da terra para sustento e benefício do homem (dos diabos), como também no sentido de dar lucro, vantagem, resultado. E o diabo conclui que se o ano é fértil de trapaças, não há silo suficiente no inferno para recolher o fruto de um mau ministro.

Los jueces son nuestros faisanes, nuestros platos regalados, y la simiente que más provecho y fruto nos da a los diablos; porque de cada juez que sembramos cogemos seis procuradores, dos relatores, cuatro escribanos, cinco letrados y cinco mil negociantes, y esto cada día. De cada escribano cogemos veinte oficiales; de cada oficial, treinta alguaciles; de cada alguacil, diez corchetes; y si el año es fértil de trampas, no hay troj en el infierno donde recoger el fruto de un mal ministro (Ed. James Crosby, 1993: 176-7).

Os advogados representam também um papel de primeira magnitude no drama do processo; homens de leis que no curso da administração da justiça realizam uma árdua atividade, em busca eles também de uma parte do saque. A ascendência social dos advogados se consolida na Espanha a partir dos últimos anos da Idade Média, como uma consequência da penetração do Direito romano justiniano na Península. Entretanto, o povo desconfia de uma ordem jurídica que se opõe frontalmente às práticas populares e que resulta inacessível à maior parte da comunidade. Gacto Fernández explica que o ordenamento jurídico

<sup>1</sup> Reproduzo a grafia tal qual aparece no dicionário.

escapa do controle da sociedade para se converter numa ciência hermética e ininteligível, patrimônio de uns poucos iniciados que a custodiam. Um emaranhamento artificial de citações de obras, alegações, discursos, pareceres, opiniões e consultas que envolvem a solução jurídica dos assuntos mais triviais (in García de la Concha, 1996: 149-150).

Séculos depois, ainda pulsa dentro do peito do povo uma imprecisa saudade da simplicidade perdida, embora ciente de que jamais poderia ser recuperada; e uma vez aceita esta realidade, a impotência tem que encontrar desabafo através da sátira, menosprezando a detestável situação e, segundo todos os indícios, incorrigível. É dessa época o provérbio “Cuando toma cuerpo el diablo, se disfraza de abogado”, em sinal de repreensão aos advogados que enredam seus clientes e lhes tiram o dinheiro (Junceda, 2006: 127). E é neste contexto de caótica anarquia que Quevedo descarrega sobre os advogados o seu irritado sarcasmo.

Os advogados são tradicionalmente condenados por falsos e mentirosos, e por torcer as leis, emaranhar os pleitos, defender a falsidade e mudar os significados, como neste segmento do “Sueño del Juicio”: “Fue condenado un abogado porque tenía todos los derechos con corcovas” (Ed. James Crosby, 1993: 141). As leis desse advogado são torcidas, corrompidas, e por isso possuem uma curva saliente como a dos corcundas.

Outra crítica feita a estes diz respeito ao aparato que os rodeiam para impressionar a clientela, como neste trecho do “El sueño de la Muerte”: “Los letrados todos tienen un cementerio por librería, y por ostentación andan diciendo: ‘Tengo tantos cuerpos’” (Ed. James Crosby, 1993: 357). Quevedo zomba da ostentosa exibição de livros que há nos seus escritórios, e que tende a despertar a respeitosa admiração do povo, como se a proximidade física dos livros lhes transmitisse a sabedoria neles contida. E a arte de impressionar clientes inclui também seu aspecto físico: a abundância da barba e do bigode para ganhar autoridade, indicando sabedoria e retidão. “[...] el camino estaba algo embarazado no tanto con las mulas de los médicos como con las barbas de los letrados, que era terrible la escuadra de ellos que iba delante de unos jueces (Ed. James Crosby, 1993: 197). Quevedo aproveita para dizer que os advogados formam uma terrível escuadra e que vêm na frente dos juizes, como se fossem seus lacaios; além disso, coloca os advogados junto aos médicos, seu outro alvo preferido.

A competência e o sentido de responsabilidade de boa parte da advocacia castelhana do século XVII deixam muito a desejar, o que é reconhecido em 1495 até pelos próprios reis católicos, que admitem que muitos advogados possuem menos conhecimento e habilidade do que realmente deveriam ter para usar e exercer seus ofícios, e que algumas vezes perdem os pleitos por negligência ou ignorância. Conseqüentemente, acabam implantando normas que penalizam o advogado, através de indenizações, quando fica provado que há descuido, desinteresse e imperícia da sua parte. Porém esta lei não inquieta os advogados nem lhes estimula a superar e aperfeiçoar sua formação através do estudo (Gacto Fernández in García de la Concha, 1996: 153-4). Quevedo nos mostra no “Sueño de la Muerte” advogados ignorantes que dissimulam sua incapacidade sob a máscara da erudição manifestada na abundância de citações que só servem para deslumbrar os desgraçados ‘defendidos’, mas

que não servem para nada na hora de ganhar as questões em juízo.

No hay otra cosa sino letrados, porque unos lo son por oficio, otros por presunción, otros por estudio, y de éstos son pocos. Otros (y éstos son los más) son letrados porque tratan con otros más ignorantes que ellos (en esta materia hablaré como apasionado). Y todos se gradúan de doctores y bachilleres, licenciados y maestros, más por los mentecatos con quien tratan que por las universidades (Ed. James Crosby, 1993: 355-8).

A única habilidade que os advogados possuem é a sua capacidade para criar esperanças nos litigantes e introduzi-los primeiro no labirinto do processo, para depois prolongá-lo o máximo possível. Tudo serve para animá-lo enquanto duram as atuações: boa disposição dos juízes, confiança no próprio direito, erros da parte contrária etc.; e se a sentença resulta desfavorável, alegarão mil razões infalíveis para ganhar a apelação. E tudo isso apenas serve para espremer o sujeito e fazê-lo render para si o quanto pode.

[...] y no hay cosa que no os dejen tener razón; sólo no dejan tener a las partes el dinero, que lo quieren ellos para sí. Y los pleitos no son sobre si lo que debo a uno se lo han de pagar a otro, que eso no tenía necesidad de preguntas ni respuestas; los pleitos son sobre que el dinero sea del letrado o del procurador sin justicia, y la justicia sin dineros de las partes (Ed. JC, 1993: 357).

Em suma, os advogados são a perdição do homem que se aproxima deles, pois em vez de estimular as partes para que cheguem a um acordo, incitam as discórdias à espera de um pleito que, por fim, lhes dará de comer; porque, independente do resultado do juízo, a única coisa que interessa aos advogados é cobrar seus honorários.

[...] vi en una cueva honda la garganta del infierno, y en ella penar muchos. Allí vi un letrado no revolver tantas leyes como caldos, y un escribano comiéndose letras que no había querido leer (Ed. James Crosby, 1993: 147).

Nesse fragmento Quevedo faz uma alusão à frase feita ‘revolver caldos’ porque esta representa sem dúvida a forma de agir comum dos advogados, pois significa, de acordo com o *Diccionario de Autoridades*, de 1729, renovar pendências esquecidas para mover novas disputas. Gacto Fernández ressalta que existe uma normativa e a sua observância na prática diária parece mais que discutível. O *Fuero Real* fixa como limite máximo permitido pela cobrança dos serviços dos advogados uma cifra equivalente à vigésima parte do valor do pleito, no entanto, de acordo com as *Ordenanzas de Madrid*, de 1495, a realidade é outra (in García de la Concha, 1996: 156).

Depois dos juízes e advogados vêm os escrivães. Estes são oficiais públicos que redigem à mão os documentos, como as acusações criminais, as petições, os testamentos, os

contratos etc. Seu papel no processo é decisivo, ainda mais se levamos em conta que os juízes sentenciam não tanto à vista dos fatos, mas da versão que deles oferecem as folhas escritas com garranchos do escrivão. Eles são acusados naquela época de falsificadores e subornados, ou seja, de ladrões. Os cobiçosos são tachados de alterar os depoimentos das testemunhas, porque o que importa e prevalece não é a verdade e sim a vontade de quem os suborna. Um trecho do “Sueño del Juicio” (Ed. James Crosby, 1993: 148) ilustra bem isso: um escrivão a caminho do Juízo Final está ‘comendo as letras que não quis ler’, porque estas são as palavras que omitiu na hora de escrever, por suborno, e agora as come para que estas não sejam descobertas e ele denunciado por ter sido comprado.

O proceder antijurídico aplicava duras penas a estes, como a perda da mão direita junto com a impugnação de infâmia, em casos de falsidade comprovada e cometida no desempenho do ofício, uma pena extremamente severa para ser aplicada na hora da verdade, e não porque fossem raros os testemunhos adulterados pela fé pública dos escrivães (Gacto Fernández in García de la Concha, 1996: 140-1). Como esta denúncia do satírico em “El mundo por de dentro”.

¿Has visto tú algún alguacil sin escribano algún día? No por cierto, que como ellos salen a buscar de comer, porque (aunque topen un inocente) no vaya a la cárcel sin causa, llevan al escribano que se la haga; y así, aunque ellos no dan causa para que los prendan, hácesela el escribano y están presos con causa. Y en los testigos no repares, que para cualquier cosa tendrás tantos como tuviere gotas de tinta el tintero, que los más en los malos oficiales los presenta la pluma y los examina la codicia. Y si dicen algunos lo que es verdad, escribe él lo que ha menester y repite lo que dijeron. Y para andar como había de andar el mundo, mejor fuera y más importante que el juramento que ellos toman al testigo, que juran a Dios y a la cruz de decir verdad en lo que les fuere preguntado, que el testigo se lo tomara a ellos de que la escribirán como ellos la dijese (Ed. James Crosby, 1993: 294-5).

Essa passagem mostra, num engenhoso jogo de diáforas, a evidente colaboração entre meirinhos e escrivães que se unem para condenar a quem quer que seja, por dinheiro, mesmo que essa pessoa seja inocente. E é nessas horas que a participação do escrivão é importante, pois mesmo sem ‘causa’ (motivo, razão) para prender um inocente, este arruma uma ‘causa’ (motivo) para ter uma ‘causa’ (um pleito judicial, uma ação). E não há com o que se preocupar com as testemunhas, porque os escrivães ouvem uma coisa e escrevem outra; não importa que as testemunham digam a verdade, pois os escrivães escrevem o que é necessário e repetem o que elas lhe dizem, vigiando assim o conteúdo das palavras, para que sejam a favor de quem paga, porque normalmente nos maus oficiais ‘a pluma as apresenta [as testemunhas] e a cobiça as examina’. O que vale para estes oficiais comprados e corruptos é o dinheiro. E o Desengano, que está guiando o narrador, termina aconselhando que seja melhor que o testemunho seja tomado dos escrivães, e que esses devem jurar escrever

o que a testemunha diz.

Convencidos eles mesmos da sua degradação, evitam o uso do próprio nome, que foi convertido em sinônimo de ladrão: “Así que no son lo que parecen ni lo que se llaman: Hipócritas en el nombre y en el hecho. [...] a todo bien vestido, señor hidalgo; a todo fraile motilón o lo que fuere, reverencia; a todo escribano secretario” (Ed. James Crosby, 1993: 281). E se equiparam aos ladrões por espontânea iniciativa em meio das ânsias do Juízo Final: instintivamente ameaçam fugir, numa tentativa de escapar da sentença: “Riérame si no me lastimara a otra parte el afán con que una gran chusma de escribanos andaba huyendo de sus orejas, deseando no llevarlas por no oír lo que esperaban [...]” (Ed. James Crosby, 1993: 126). E os escritvães, vendo que alguns que em vida tinham sido enforcados por terem se apropriado do alheio agora alcançavam a misericórdia, se atropelam para comparecer o mais rápido possível diante do tribunal antes que suspendam a rajada de benevolência:

Entraron en esto algunos ladrones, y salváronse de ellos algunos que habían sido ahorcados. Fue de manera el ánimo que tomaron los escribanos que estaban delante de Lutero, Mahoma y Judas (viendo salvar ladrones), que entraron de golpe a ser sentenciados. Tomóles a los demonios tanta risa que fue de ver (Ed. JC, 1993: 139).

Quevedo inclusive coloca os escritvães juntos aos que para sua cultura são os piores homens do mundo: Lutero, Maomé e Judas. E como um ladrão consegue a absolvição, estes três aborrecedores inimigos da cristandade chegam inclusive, por uns instantes, a albergar também esperanças de salvação, assim como os escritvães.

Quanto aos meirinhos e seus subordinados, os beaguins, agentes da lei que colocam em marcha o procedimento criminal e que no civil executam os mandamentos do juiz, chegam a inspirar os mais sangrentos sarcasmos do satírico barroco. No “Alguacil endemoniado” o autor parte da base das notáveis afinidades entre meirinhos e demônios, e enumera até seis ordens conhecidas de meirinhos, que vêm a coincidir com as potências demoníacas: “Los primeros llama leliuriones, que quiere decir ígneos; los segundos aéreos; los terceros terrenos; los cuartos aquatiles; los quintos subterráneos; los sextos lucífugos, que huyen de la luz” (Ed. James Crosby, 1993: 154).

Os ‘ígneos’ são de natureza violenta e criminal, que perseguem o gênero humano a sangue e fogo; que perseguem os réus pelas ruas para agarrá-los e culpá-los, levantando falso testemunho. Os ‘aéreos’ são os que sopram, pois são os delatores profissionais (os beaguins também são acusados de denunciar). Os ‘terrenos’ são os civis, que à força de comissões e execuções destroem a terra; estes roubam o povo mediante a falsificação de embargos judiciais. Os ‘aquáticos’ são os encarregados do cumprimento das ordenanças municipais em matéria de sanidade e polícia, prendendo o sujeito se este esvazia ou não as imundices pelas portas e janelas, sem dizer ‘Vai água!’;<sup>2</sup> e assim costumam ser chamados

---

<sup>2</sup> No século XVI ao XVIII costuma-se esvaziar as águas imundas de cada casa diretamente na rua, antecipadas pelo grito de ‘Vai água!’, avisando assim os que passeiam pela rua. As autoridades de Madri tentaram repetidamente limitar as horas de lançar as águas para altas horas da noite (quando menos pessoas passeavam) e proibir que fossem jogadas de janelas altas (nota do editor - Crosby).

porque quase todos são bêbados e sequiosos por vinho. Os ‘subterrâneos’ são os “escudriñadores de vidas y fiscales de honras y levantadores de falsos testimonios, que debajo de tierra sacan qué acusar, y andan siempre desenterrando los muertos y enterrando los vivos” (Ed. James Crosby, 1993: 156). Os últimos são os ‘lucífugos’, os que fazem as rondas noturnas para manter a ordem e vigiar as cidades, e estes fogem da luz porque ela pode denunciar as suas falcatruas; no entanto, a luz, que representa a iluminação interior e o juízo, e tudo que é bom e santo, é que deveria fugir deles.

A correspondência entre as funções diabólicas e meirinhais descansa no fato de que ambas se fundamentam em querer o mal dos humanos. No entanto, também há diferenças entre eles, que podem ser claramente percebidas nesta passagem do “Alguacil endemoniado”, nos protestos com que o espírito instalado no corpo do meirinho pontua sua situação antes de implorar ao bacharel Calabrés que alivie a sua sorte: “No es hombre sino alguacil. [...] Y hase de advertir que los diablos en los alguaciles estamos por fuerza y de mala gana, por lo cual, si queréis acertar, me debéis llamar a mí diablo alguacilado, y no a éste alguacil endemoniado” (Ed. James Crosby, 1993: 161-2). No decorrer do texto o diabo manifesta atitude de superioridade intelectual sobre os homens, desumanizando os meirinhos e situando-os num plano inferior aos demais humanos, e se queixa ainda de que o contato com eles é degradante para os diabos.

Entretanto, mais desprezíveis e inúteis que os meirinhos são os beleguins, detritos da sociedade, de péssima reputação. Estes perseguem os delinquentes e os delatam à justiça. Numa alcova do “Infierno” os alquimistas discutem entusiasmados sobre os grandes problemas da profissão; todos estão de acordo em que a obra magna deve ser iniciada com a matéria mais imunda que existe, e um deles insiste em que finalmente consegue identificá-la, porque “si la piedra filosofal se había de hacer de la cosa más vil, se había de hacer de corchetes. Y los cocieran y destilaran, si no dijera otro que tenían mucha parte de aire para poder hacer la piedra [...]” (Ed. James Crosby, 1993: 252).

Estes são considerados tão sem valor e tão sem importância que numa passagem do “Sueño del Juicio”, uma mulher perseguida por uma corja de condenados, seus antigos amantes, tenta se esconder entre um grupo de beleguins, acreditando que estando ali, entre gente tão insignificante, não seria percebida nem no dia do Juízo. E finalmente, comenta Gacto Fernández (in García de la Concha, 1996: 148), que como não há nada inútil na criação, estes chegaram a desempenhar no inferno uma ocupação proveitosa e de acordo com suas habilidades: “[...] alrededor se estaban abrasando unos hombres en fuego inmortal, el cual encendían los diablos en lugar de fuelles, con corchetes, que soplaban mucho más (Ed. James Crosby, 1993: 213-4).

A crítica de Quevedo ao sistema de administração de justiça de seu tempo está centrada, como vimos, na atuação cerimonial e solene que é o processo, um mecanismo através do qual a normalidade jurídica quebrantada tenta ser restabelecida. Porém, de acordo com Enrique Gacto Fernández (in García de la Concha, 1996: 133-4), Quevedo não elabora uma denúncia que se esgota na simples aclamação da ineficácia do procedimento, ou dos seus defeitos, senão que transcende tais manifestações externas para aprofundar nas circunstân-



cias que determinam o insatisfatório resultado final.

## Bibliografia

*Diccionario de la lengua castellana, en que se explica el verdadero sentido de las voces, su naturaleza y calidad, con las frases o modos de hablar, los proverbios o refranes, y otras cosas convenientes al uso de la lengua [...], ou apenas Diccionario de Autoridades, de 1726, 1729, 1732, 1734, 1737, 1739, da Real Academia Española.<sup>1</sup>*

GARCÍA DE LA CONCHA, Víctor (ed.) e Academia Literaria Renacentista. 1996. *Homenaje a Quevedo: actas de la II Academia Literaria Renacentista: Universidad de Salamanca*, 10, 11 y 12 de diciembre, 1980. 1ª ed. reimpressa. Salamanca: Universidad de Salamanca.

JONES, R. O. 1985. *Historia de la literatura española. Siglo de oro: prosa y poesía (Siglos XVI y XVII)*. Tradução de Eduardo Vázquez. Edição revisada por Pedro M. Cátedra. Barcelona: Ariel.

JUNCEDA, Luis. 2006. *Diccionario de refranes*. 7ª ed. Prólogo de Gonzalo Torrente Ballester. Madrid: Espasa.

NOLTING-HAUFF, Ilse. 1974. *Visión, sátira y agudeza en los “Sueños” de Quevedo*. Tradução de Ana Pérez de Linares. Madrid: Gredos.

ORTIGA, Odília Carreirão. 1992. *O riso e o risível em Millor Fernandes: o cômico, o satírico e o “humor”*. Tese de Doutorado - Universidade de São Paulo. 276f.

QUEVEDO Y VILLEGAS. Francisco de (edição anotada de James O. Crosby). 1993. *Sueños y Discursos*. Madrid: Castalia.

---

<sup>1</sup> Nuevo Tesoro Lexicográfico de la Lengua Española. <http://buscon.rae.es/ntlle/SrvltGUI/LoginNtll>

# Julio Camba, Arturo Pérez-Reverte e a refutação irônico-burlesca às injunções do poder

Edna Parra Candido  
Universidade Federal do Rio de Janeiro

Nosso estudo consta de algumas reflexões sobre a crônica jornalística como produto de processos sociais peculiares e uma observação específica sobre a escrita dos cronistas Julio Camba e Arturo Pérez-Reverte, marginalizados por uma parte da crítica literária contemporânea, uma vez que determinadas particularidades -pontos de vista em um, utilização de registro de língua em outro- não se enquadram em determinados valores ditados pelos cânones. Interessa nos, na enunciação de ambos, o tratamento privilegiado das instâncias do humor e da ironia sobre um material vasto e diversificado, mas, sobretudo, sobre temas como a violência, as injunções do poder e o despudor.

A produção intelectual tem uma raiz concreta: história pessoal, temperamento, escolhas. Mas é também produto de um ser histórico que projeta uma vontade que lhe é de alguma maneira alheia, resultado de complexos resultados sociais. A obra estética é projeção, conjugação desses processos: o escritor é seu veículo temporal, o enunciador que entrega um determinado discurso a um leitor – o enunciatário-<sup>1</sup> que dará um sentido que já será outro sem, entretanto, deixar perder sua essência. O que conta é o trabalho textual, o intertextual e mesmo o intratextual.

No tocante à crônica, a partir do século XIX ocorre o fomento e a consolidação da imprensa, marcada, principalmente pela expansão das novas tecnologias e a presença de um novo público massivo. A crônica jornalística caracteriza-se pela permeabilidade dos gêneros literários com que está formalmente estruturada (Amar Sánchez, 1992), pela reflexão subjetiva de um escritor, cujo valor artístico parece não se coadunar com o tipo de matéria de que ela trata.

Esse gênero reclama uma certa autonomia literária, contribui para a fundação de um novo lugar enunciativo, uma vez que unifica escritores consagrados e emergentes, todos eles comprometidos com uma grande massa de leitores de diversa camada social. As crônicas partem, em geral de fatos cotidianos, verídicos, candentes, aos que se fazem comentários e juízos de valor. São lugares de resistência marcados por sua original recriação literária.

Por um lado o público, por outro, os círculos literários, centros de orientação para um determinado público, a serviço de determinados valores artísticos, ligados indiretamente,

<sup>1</sup> Apropriando-nos dos termos propostos por Benveniste (1989).

a determinadas ideologias. Acatar ou não determinadas premissas do segundo grupamento pode levar a obra de um escritor à marginalidade ou mesmo à proscrição.

A abertura dos espaços intelectuais para a crônica jornalística gerou discussões e polêmicas, forçou uma reorganização e terminou por possibilitar a inserção ou aparecimento de novos escritores. Até hoje se discute, nos meios acadêmicos, por exemplo, se é ou não legítimo diferenciar-se literatura de jornalismo, se ficção tem ou não que ver com informação<sup>2</sup>.

Julio Camba e Arturo Pérez-Reverte ilustram bem essa questão, mas vista por âmbitos bastante diferentes. O caso de Camba parece mais grave, uma vez que sua obra não consta da grande maioria dos manuais de teoria e história da literatura espanhola, muito provavelmente pela postura política assumida na época em que produziu sua obra e por ter atuado especificamente no campo do jornalismo. Já Arturo Pérez-Reverte sofre o preconceito de um grupo de intelectuais que questiona a “qualidade” de sua escrita literária e a incorreção dos dados de que se apropria para dar corpo aos seus textos.

Estar à margem, em ambos, refere-se a um tempo e uma ordem bastante diferentes, pelo contexto histórico que tocou a cada um deles viver. Camba nasce em 1884 e morre em 1962. Sua produção literária mais prolífica abarca pouco mais de 20 anos, compreendida entre 1905 e 1930. A partir dessa data vive mais de direitos autorais que da publicação de artigos em periódicos. Compôs um total aproximado de quatro mil deles, dos quais cerca de mil foram “reapresentados” ao público, com discretas variações<sup>3</sup>. O escritor costumava estimar sua obra como essencialmente jornalística.

Pérez-Reverte, atualmente com 56 anos, é autor de artigos, mas também escritor de relatos ficcionais, consagrados pela mídia. Começou a enviar artigos periodicamente a El Suplemento Semanal em 1991 e continua publicando na atualidade, portanto, já soma 26 anos como cronista. Anteriormente a esta atividade, já tinha editado três romances: *El húsar* (1983), *El maestro de esgrima* (1988) e *La tabla de Flandres* (1990).

Com relação a Camba, terminada a Guerra Civil e levando-se em conta o alinhamento dos grandes nomes a uma literatura de compromisso com a realidade, de arte “humanizada”, a expressão de sua personalidade literária passa a constituir uma deserção de tal orientação, o que explica a “condenação” de sua obra, a partir desse momento, a um relativo ostracismo, que muito recentemente se vem revertendo.

Já Pérez-Reverte, acolhido pela Real Academia em 2003, divide opiniões. Autor de best sellers, sofre as sanções de um cânone que lhe atribui a autoria de uma “intraliteratura” que -parafraseando um e outro crítico literário- não observa com rigor o idioma que desqualifica com a suas imprecisões indelicadas<sup>4</sup>; nem tem por fim contribuir com a “cultura”, por seu descuido com a história e a incorreção com o fato político (opinião orientada mais aos

---

<sup>2</sup>A lista de escritores que trata do tema é extensa. Apenas para citar dois grandes nomes da literatura hispânica-, se por um lado Borges entendeu o exercício do jornalismo como menor, “um ofício regido pelos demônios da circunstância e da objetividade” (apud Jorge, 2002, p. 109), por outro, Manuel Rivas, figura não menos extraordinária, defende-o como literatura, ou melhor, como instâncias que se completam, deveroras uma da outra, a realidade e a ficção, a produtividade jornalística e a busca e o rigor ritualísticos da literatura.

<sup>3</sup>Os chamados “refritos” (García López, 2003, p. 183).

<sup>4</sup>Referem-se ao registro literário em que o autor opera, a eleição de uma certa modalidade lingüística com que matiza sua percepção de uma dada realidade, achacada, em escala, de amena a grosseira.

relatos ficcionais).

Os preconceitos de que são alvos de algum modo os vincula e esse fato nos chamou a atenção – a de obras relegadas a um segundo plano; entretanto, existem outras afinidades que nos parecem mais relevantes: a vasta experiência como correspondentes de jornais (não são apenas autores de crônicas), a grande popularidade e repercussão de suas obras na mídia, e, principalmente, a aposta no humor e na ironia como principais urdidores de sua argumentação. Camba utiliza trocadilhos desconcertantes, que muitas vezes desembocam no absurdo, Pérez-Reverte tenta encontrar nos absurdos reais uma causa que os possa justificar.

Em Camba o humor reside em modelos de raciocínio lógico, baseados em jogos paradoxais e, geralmente, com referências de conjunto relativas aos temas de que trata (sobre a sinceridade, a preguiça, o feminismo, sobre os alemães, os ingleses, os franceses); em Pérez-Reverte se manifesta um humor ressentido e de auto-derrisão, que expõe, na maioria dos casos, individualidades –os seres intra-históricos que resgata do anonimato (a velhinha de San Telmo, a garota do Rodeo Drive, uma tarde com Carmen, o cabo Belali)<sup>5</sup>.

Dois contextos sócio-políticos diferentes, dois temperamentos, modos de ver com diferenças de critério formal e sentido estético, mas verdades vistas a partir de perspectivas que podem –e em efeito o fazem-, de uma maneira bastante peculiar, convergir para conhecer a complexidade do passado, refletir sobre o presente, pensar as contingências do futuro e a formação de seus significados.

Camba foi testemunha, entre outros fatos históricos importantes na Espanha e no ocidente, da perda das últimas colônias espanholas, da guerra contra Marrocos, da ditadura de Primo de Rivera, do fim da monarquia e da instauração da 2ª República, da Guerra Civil e da instauração do franquismo, da 1ª e 2ª Guerras mundiais ou ainda da instauração do modelo socialista na antiga União Soviética. Foi correspondente em Constantinopla, Paris, Berlim, Londres, Nova Iorque, Lisboa, Roma.

Quando Camba falece Pérez-Reverte tem 11 anos. Outros signos marcam a história no tempo em que se vai forjando o escritor: a morte de Franco, a transição política na Espanha, a Guerra do Vietnã, a queda do muro de Berlim, a Guerra do Golfo, os ataques terroristas a partir de 2001, a consolidação da sociedade da imagem e do espetáculo, falsamente transparente (Wattimo, 1992) e a mudança significativa da percepção de tempo e espaço – sua “compressão”<sup>6</sup>. Pérez-Reverte viveu muito concretamente as “suas guerras”. Como repórter especialista em temas de terrorismo e conflitos bélicos, cobriu, para jornais, rádio e televisão, vários combates no Chipre, Líbano, Saara, Malvinas, Nicarágua, Moçambique, Angola, Golfo Pérsico, Bósnia. Publicou cerca de quatrocentos artigos no suplemento *El Semanal* que vinte e cinco jornais da Espanha distribuem, escritos que lhe deram suporte para compor, inclusive, as ficções.

Ambos dão uma contribuição essencial à história política, moral e à literatura de sua época e à da posteridade: a de encontrar na força do humor e da ironia o recurso para zombar de seus males: guerras mundiais, genocídios, crises econômicas, miséria, integralismos,

<sup>5</sup>Personagens que dão título a alguns de seus artigos.

<sup>6</sup>Termo usado por McLuhan (1996), aplicado ao “abraço global” que, segundo ele, aboliu o tempo e o espaço.

terrorismo, intransigências, ameaças atômicas, degradações do meio ambiente, ódios nacionalistas, servidão consentida, hipocrisias. Com o emprego do *non sense*, da instauração do absurdo e do distanciamento grotesco ou esperpêntico, Camba e Pérez-Reverte apresentam um mundo caricaturesco, retábulo burlesco do qual só se pode rir, uma vez que tal acúmulo de catástrofes excede a capacidade de lamentação.

E por que o humor? Porque ele exerce sobre o comportamento social uma função análoga à da responsabilidade moral (sem o comprometimento desta). Em cada época o riso foi uma reação instintiva (Freud, 1981) da autodefesa do corpo social (Bergson, 1987). Todas as sociedades lhe conferiram um lugar de preponderância. A maneira como foi percebido revela as variações de mentalidade: na Antigüidade, o riso divino; na Idade Média, profano, diabólico e indecente; humano e interrogativo na Modernidade, época da ascensão do medo, da inquietação e da angústia. À medida que naufragam os valores, o riso e o humor irônico os substituem, porque só eles podem penetrar pelas fissuras, para alargá-las e desmascarar o mal-estar na contemporaneidade. Tudo indica que caminhamos para um riso coletivo, mas desagregado da festa pública (Bakhtin, 1999).

A base de toda a argumentação de Camba e Pérez-Reverte se constrói carregada de interrogatividade. Sua ironia, em geral, efetiva-se com um mínimo de pistas concretas, cuja enunciação depende das relações dialógicas entre as instâncias de produção e recepção.

Pelo espaço limitado desta exposição, exemplificaremos a reflexão dos autores com um tema apenas, entre os muitos a que se dedicam, o dos enfrentamentos bélicos. Camba, em um de seus artigos, considera as diferenças entre as batalhas antigas e os enfrentamentos na Primeira Guerra Mundial:

[...] ¿Qué tiene de extraño el que esta guerra nos repugne?

Nos repugna, pero no por su falta de nobleza moral, que en el fondo nos deja enteramente sin cuidado, sino por su falta de nobleza artística. No porque mate mucha gente, sino porque consideramos que para matarla en el mínimo de tiempo y con el mínimo de gasto no la mata todo lo bien que debiera, y que esos muertos que nos entrega con tanta abundancia son unos muertos fabricados en serie, cuya calidad no puede compararse a la de los muertos en las guerras antiguas.<sup>7</sup>

Por sua vez, Pérez-Reverte, ao tratar das estratégias para vencer-se a guerra que se trava nos Bálcãs da década de 90, deixa transparecer, como Camba, uma superioridade moral que se situa e se afirma diante das ameaças e das memórias traumáticas, a fim de encontrar o ponto em que uma realidade irascível possa ser traduzida em aprendizagem (postura ética que ele costuma negar em entrevistas):

---

<sup>7</sup>CAMBA, J. "Sobre la guerra de botica", *Sobre casi nada*, 1962. p. 42.

[...]. Los muertos enemigos están muertos y ya está. Lo verdaderamente eficaz en la doctrina bélica al uso es que el enemigo tenga, más que muertos, muchos heridos graves, mutilados y cosas así. Eso hace necesario dedicarles cura y hospitalización, entorpece la logística del adversario y le causa graves complicaciones organizativas y del moral. Matar al enemigo ya no se lleva. Ahora lo moderno es hacerle muchos cojos y mancos y tetraplégicos, y dejar que se las arregle como pueda.<sup>8</sup>

São dois pontos de referência categóricos do humor irônico, em dois tempos de transição nos que pôde mais a miséria humana. Enquanto a essência no humor em Camba centra-se em uma dissimuladora inocência que reveste a lógica do absurdo, fruto paradoxal de um intelectualismo crítico com o mundo e crítico com a fórmula tradicional de abordar-se a violência (salienta-se a falta de nobreza artística, em um falso detrimento da nobreza moral), na escrita de Reverte se insinua um amargo ressentimento; a questão subordina-se a outra ordem, a do giro cruel das estratégias de guerra (não matar, mas deixar inválidos: dá mais dores de cabeça ao Estado).

Camba exercita um humor grotesco, por meio do qual brinca com o medo, diminuindo-lhe importância. A gramática jocosa do grotesco, transferida ao plano material, corporal – os mortos fabricados em série –, funciona como um elemento de vitória sobre a dor e o temor inspirados pela guerra e todas as formas de poder e opressão (Bakhtin, 1999). Pérez-Reverte ultrapassa a fronteira do humor grotesco e avança ao esperpento<sup>9</sup>, marcado pelo humor ácido e a crença no fatalismo do meio (Speratti Piñero, 1986) – “los muertos están muertos y ya está” –. O primeiro brinca com o seu temível objeto, retira-lhe importância, para que o terrível se transforme em um “alegre espantalho” (Bakhtin, 1999); o segundo recusa ao fato a capa trágica, mas o demiurgo termina por indicar o triunfo do absurdo e o fracasso das pretensões humanas (Zamora Vicente, 1969).

O humor grotesco e o esperpêntico – este como uma classe daquele – nos revelam o modo como tratam sua matéria: nos dois casos podem-se ver os fios do demiurgo, os cordões do titereiro que “manipula”, no retábulo, os seus títeres. Os mortos fabricados em série pelo primeiro confronto mundial, que não alcançam a qualidade dos mortos nos combates de outras épocas, conjuntamente com os coxos e manetas de hoje, que o Estado deve acolher, aludem à caricaturização dos personagens, transformados em fantoches humanos, cujo fim consiste em marcar o vazio mental e moral: os homens se estão convertendo todos em marionetes, uma vez que se deixam manipular.

Camba e Pérez-Reverte vivem e escrevem em um contexto social e político diferentes. A franqueza cômica do primeiro pôde ser possível, quem sabe, pela situação peculiar que

<sup>8</sup>PÉREZ-REVERTE, A. “Carniceros de manos limpias”, *Patente de corso*, 1999, p. 60.

<sup>9</sup>O termo “esperpento” está estreitamente vinculado à obra do escritor espanhol Valle-Inclán. Há tempos o escritor procurava uma forma narrativa que se aproximasse das características da obra dramática. Foi fundamental para a solução dessa questão ter testemunhado, em uma viagem de avião, confrontos na I Guerra Mundial, na França. Este presenciar “de cima” valeu-lhe um achado: trabalhar em um novo estilo que deveria ser a grande tônica de sua obra: “la visión estelar” (Díaz-Plaja, 1972, p. 133), a postura distanciada, de um plano superior.

viveu: sua declarada simpatia pelos nacionais. Supostamente apenas retomou o papel do bufão do rei, que nunca pôs em verdadeiro risco o poder a que estava submetido, entretanto há a ironia ... Já Pérez-Reverte, em uma época de abertura democrática, compõe uma obra que não provoca a gargalhada, quando muito um gesto contido, acuado. Contraindo-se à ironia intelectual, cerebral de Camba, seus artigos revelam uma ironia sentimental, emocional, unida à nostalgia, ao pessimismo do presente e à incerteza do que se avizinha.

Camba pratica uma estética grotesca do distanciamento: caricaturiza a sociedade sem, contudo, traí-la. Pérez-Reverte reduz o poder que lhe oprime a um conjunto de seres autômatos, de “débiles mentales”. Camba é *soft*, descontraído; Reverte é *hard*, cínico e aparentemente amoral. Entre eles algumas gerações que perderam, pouco a pouco, suas ilusões. No mundo contemporâneo, instável e inquietante, a realidade que ambos interpelam emerge como uma risada ferina e cortante. Ela “acontece” na peculiar maneira que cada enunciatador escolhe para descer ao fundo dos acontecimentos, de buscar e entender sua essência e revelá-la de maneira não convencional. E no seu âmag, nas suas reentrâncias, deixa-se entrever a ironia.

O ironista não é um amoral, muito menos imoral. Ao contrário, obriga a imoralidade a sair de seu esconderijo imitando seus defeitos, provocando-a, parodiando sua hipocrisia. Seu riso é calculado, refletido. É um riso retardado, que nasce para ser, em seguida, estrangulado. No fundo leva as coisas a sério, mas dissimula a sua ternura (Minois, 2003). Praticar uma leitura irônica a partir dos artigos de Camba e Pérez-Reverte implica provocar o texto, questioná-lo, confrontá-lo com as interrogações atuais, fazê-lo viver. O texto irônico interroga o presente, representa a funesta e absurda tragédia humana que ambicionou o bem e conquistou o nada.

O humor subjetivo e lúdico que a enunciação em Camba provoca, parece derivar-se, em Pérez-Reverte, para um humor neutro, de descrença, de constatação da morte dos valores, um riso consensual. Em que o riso se transformará? Segundo Minois (2003), o verdadeiro ironista, o humorista, parece ser tão raro hoje em dia quanto os grandes filósofos. Cotejar o pensamento de ambos cronistas é relevante, porque o escritor é um ser social. Com regular constância, depois de grandes estremecimentos da história, surgem modificações no ritmo de pensar coletivo das diversas camadas sociais, captados e artisticamente transformados pelos grupos de intelectuais, de cujo seio, surgem escolas e modas artísticas em geral.

O espírito da época aparece articulado com a literatura que lhe é peculiar. E o espírito do escritor trabalha em ativa conexão de sentido com o seu tempo histórico concreto: suas idéias pertencem à sociedade. Sendo assim, as prioridades da investigação literária não devem ser ditadas somente por uma elite que julga, sob ângulos específicos, o que deve ou não fazer parte do acervo literário de uma determinada coletividade nem, por outro lado, serem regidas simplesmente por critérios comerciais das empresas editoriais.

Para isso, os trabalhos de pesquisa na área precisam e devem justificar a independência e o rigor crítico do pensamento em liberdade, resgatando a legitimidade da escrita dos que foram ou são sentenciados a permanecer relegados à margem de um dado grupamento social, devolvendo-lhes o seu lugar de direito na dissensão com o *staus quo*, no qual vários

segmentos sociais podem e devem tomar a palavra na cena do mundo. O que interessa para a arte literária não é uma verdade, uma única resposta, mas o questionamento e a manutenção da inquietação.

### Referências bibliográficas

- AMAR SÁNCHEZ, Ana María, 1992, “Un género entre l testimonio y la ficción”, In: *SYC Revista*, Buenos Aires.
- BAKHTIN, Mikhail, 1999, *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*, 4ª ed. São Paulo, Hucitec. Brasília, Universidade de Brasília, Tradução Yara Frateschi Vieira. Linguagem e Cultura – 12.
- BENVENISTE, Emile, 1989, *Problemas de lingüística geral*, 2ª Ed., Campinas, Pontes, tomos I e II, tradução Eduardo Guimarães.
- BERGSON, Henri, 1987, *O riso*. Ensaio sobre a significação do cômico, 2ª ed., Rio de Janeiro, Guanabara, Tradução Ivone Castilho Benedetti.
- BERMAN, Marshall, 1998, *Tudo que é sólido desmancha no ar*, A aventura da modernidade, 15ª reimpressão. São Paulo, Companhia das Letras, tradução Carlos Felipe Moisés, Ana Maria L. Loriatti.
- CÁRCAMO, Silvia Inés, 2000, “El reino de lo efímero: los géneros periodístico-literarios en la España actual”, In: *Revista APEERJ*. ano 5. nº 5, 2000. p. 249-255.
- CARRIÓN, Jorge, “El naufragio de Pérez-Reverte”, artigo extraído da internet, no site [www.lacapital.com.ar](http://www.lacapital.com.ar), de 13 de fevereiro de 2005, acesso em 30 de março de 2005.
- DÍAZ-PLAJA, Guillermo, 1972, *Las estéticas de Valle-Inclán*, Madrid, Gredos, II, Estudios y Ensayos, 88.
- FREUD, Sigmund, 1981, “El chiste y su relación con lo inconsciente”. In: \_\_\_\_\_, *Obras completas*, 4. ed. Madrid: Biblioteca Nueva, p. 1029-1167. Prólogo J. Ortega y Gasset, traducción directa del alemán por Luis Ballesteros y de Torres, ordenación y revisión por el Dr. Jacobo Numhauser Tognola, tomo I.
- \_\_\_\_\_, 1997, *O mal-estar na civilização*, Rio de Janeiro, Imago, tradução de José Octavio de Aguiar Abreu.
- GARCÍA LÓPEZ, Pedro Ignacio, 2003, *Julio Camba, el solitario del Palace*, Madri, Espasa-Calpe.
- GUTIÉRREZ, José Ismael, 1999, *Manuel Gutiérrez Nájera y sus cuentos*. De la crónica periodística al relato de ficción, v. 68. New Cork, Peterlang. Currentes in Cooperative Romance Languages na Literatures.
- HERNÁNDEZ ARREGUI, J. J., 1973, *Imperialismo y Cultura*, Buenos Aires, Plus Ultra, prólogo de Rodolfo Ortega Peña.
- JORGE, Franklin, 2002, “Os escritores e o jornalismo”, In: CASTRO, Gustavo de, GALENO, Alex (organizadores), *Jornalismo e Literatura*, A sedução da palavra, São Paulo, Escrituras, p. 109-113, Coleção Ensaio Transversais.
- MCLUHAN, Marshall, 1996, *Os meios de comunicação como extensões do homem*, 8ª ed.,



São Paulo, Cultrix.

MINOIS, Georges, 2003, *História do riso e do escárnio*, São Paulo, UNESP, tradução Maria Helena O. Ortiz Assunção.

MUECKE, D. C., 1995, *Ironia e o Irônico*, São Paulo, Perspectiva, tradução Geraldo Gerson de Souza, revisão Vera Lúcia Beluzzo Bolognani e Valéria Cristina Martins.

NIETZSCHE, Friedrich, 1998, *Genealogia da moral*. Uma polêmica, 4ª reimpressão, São Paulo, Companhia das Letras, tradução, notas e pós-fácio de Paulo César de Souza.

RAMOS, Julio, 1989, “Límites de la autonomía: periodismo y literatura”, In: *Desencuentros de la modernidad en América Latina*. Literatura y política en el siglo XIX, México, Fondo de Cultura, p. 82-111.

SPERATTI PIÑERO, Emma Susana, 1968, *De Sonata de otoño al esperpento* (aspectos del arte de Valle-Inclán), Londres, Tamesis, colección Tamesis, serie Monografías, XI.

URRUTIA, Jorge, 1996, “Lo bello, lo feo y lo grotesco. Espejos y espejados de Villa Palagonia”, In: DIEGO, Rosa de & VÁZQUEZ, Lydia, *De lo grotesco*, Vitória, R. Diego. L. Vázquez, p. 36.

WATTIMO, Gianni, 1992, *A sociedade transparente*, Lisboa, Relógio d'Água, tradução Hossein Shooja e Isabel Santos.

ZAMORA VICENTE, Alonso, 1969, *La realidad esperpéntica*. Aproximación a Luces de Bohemia, Madrid, Gredos, Biblioteca Románica Hispánica, II, Estudios y Ensayos.

### **Obras dos autores do corpus examinadas para compor este estudo**

CAMBA, Julio, 1947, *Alemania. Impresiones de un español*, Espasa-Calpe, Buenos Aires, Colección Austral.

\_\_\_\_\_, 1947b, *Playas, ciudades y montañas*, Espasa-Calpe, Buenos Aires, Colección Austral.

\_\_\_\_\_, 1950, *La ciudad automática*, 4ª ed. Espasa-Calpe, Buenos Aires, Colección Austral.

\_\_\_\_\_, 1958, *Millones al horno*, Espasa-Calpe: Madrid, Colección Austral.

\_\_\_\_\_, 1962, *Sobre casi nada*, 3ª ed. Espasa-Calpe, Buenos Aires, Colección Austral.

\_\_\_\_\_, 1996, *Sus Páginas mejores*, Espasa-Calpe, Madrid, edición Mario Parajón.

PÉREZ-REVERTE, Arturo, 1998, *Patente de corso* (1993-1998). Madrid, Alfaguara, prólogo y selección de José Luis Martín Nogales.

\_\_\_\_\_, 2003, *Con ánimo de ofender* (1998-2001), 9ª ed. Madrid, Alfaguara. 2

# **Dois gêneros inquisitivos e um conto sem inquisição: diálogo filosófico, conto policial e “La busca de Averroes”<sup>1</sup>**

Fabiano Seixas Fernandes  
Universidade Federal de Santa Catarina

**RESUMO:** Este artigo empreende uma análise de “La busca de Averroes”, conto do escritor argentino Jorge Luis Borges, averiguando sua possível vinculação a dois tipos textuais ligados à reflexão inquisitiva (e dialógica) face a um problema: o diálogo filosófico e o conto policial.

**PALAVRA-CHAVE:** Borges; David Hume; Averroes; diálogo filosófico; relato policial.

**ABSTRACT:** This article undertakes an analysis of “La busca de Averroes” (Averroes’ Search), by Argentinian writer Jorge Luis Borges, investigating the relation this short story may bear with two text genres related to inquisitive (and dialogical) reflection: the philosophical dialogue and crime fiction.

**KEYWORDS:** Borges; David Hume; Averroes; philosophical dialogue; crime fiction.

---

<sup>1</sup>Adaptado do capítulo 3 da tese de doutoramento do autor: *Estética da imperfeição: o ceticismo humeano e a prosa de Jorge Luis Borges* (UFSC, 2004).

O conto “La busca de Averroes”, do escritor argentino Jorge Luis Borges, trata da impossibilidade de se conhecer algo para além dos limites do próprio universo: o filósofo cordobês Averroes—que desconhece o conceito de teatro—chega a conclusões equivocadas a respeito do significado de “tragédia” e “comédia”, palavras que lê na Poética de Aristóteles. Ao final do conto, sem saber como, conclui que significam, respectivamente, “elogio” e “sátira”: “Algo le había revelado el sentido de las dos palabras oscuras” (1996(a): p.587).

Seu inquérito a respeito do significado *de las dos palabras oscuras* é interrompido por um compromisso social: Averroes é convidado de um jantar em casa do alcoranista Farach; sua conclusão é alcançada quando volta para casa. Ao leitor, cabe inferir que algo no decorrer do jantar propiciou a epifania errônea. Se aceitarmos que, embora misteriosamente, a douda reunião em casa de Farach foi decisiva, o conto pode ser comparado a dois tipos textuais cujo objetivo central é, precisamente, a investigação: o diálogo filosófico e o relato policial de investigação criminal<sup>1</sup>. Ambos buscam realizar a leitura de evidências e pesar sua relevância e veracidade a fim de estabelecer opiniões sobre determinado assunto; ambos parecem compartilhar o espírito inquisitivo, a desconfiança das aparências e de opiniões comuns e a busca coletiva do conhecimento. Os dois tipos se aproximam ainda mais quando lembramos que o relato policial por vezes assume a forma de um diálogo entre um detetive e seu assistente ou um amigo—Sherlock Holmes e Watson, Padre Brown e Flambeau, Unwin e Dunraven—, o que favorece o contraste entre diferentes formas de raciocínio<sup>2</sup>. As diferenças residem não só na natureza da verdade revelada ou pretendida—o relato policial deseja revelar fatos e não definir conceitos—, mas também no fato de que, do ponto de vista da elaboração de ambos, a verdade a que se pretende o relato policial não é uma verdade a que se queira chegar, mas uma verdade da qual se parte: o conto, ao menos segundo Chesterton, deve começar a ser escrito pela solução do mistério (“How to write a detective story”: *G.K. & Weekly*, 17/out/1925; *online*). Outra diferença fundamental está no foco da busca realizada por ambos: como veremos, o diálogo filosófico não precisa chegar a uma solução, mesmo provisória, ou ater-se ao ponto inicial da discussão.

A sugestão de que “La busca de Averroes” é parente do diálogo filosófico vem de Juan Jacinto Muñoz Rengel. Em seu artigo “¿En qué creía Borges?”, compara as personagens do conto aos participantes dos *Dialogues concerning natural religion* de David Hume:

En el relato “La busca de Averroes” (1996(a), pp.582-8), Borges parece trasladar de forma expresa la temática de los Diálogos sobre la religión natural a un contexto histórico diferente, para exponer de este modo sus propias similitudes con el pensamiento humeano. Los principales personajes de los Diálogos son: Philo, protagonista y figura más polémica de la

<sup>1</sup>Ou seja, o relato deseja desvendar um crime que já ocorreu; outro gênero de relato policial seria o relato que narra os pormenores de um crime sendo realizado: trata-se, no primeiro caso, de desvendar um crime difícil; no segundo, de cometer um crime que não deixe vestígios. Neste artigo, sempre que se empregar a locução *relato policial*, entenda-se o primeiro caso; esclareço ainda que optei por *relato*, pois é termo mais genérico, podendo referir-se indistintamente tanto ao *romance* quanto ao conto policial.

<sup>2</sup>Pensemos em “The purloined letter” de Poe, em “The fairy tale of Father Brown” de Chesterton e em “Abenjacán el bojarí, muerto en su laberinto” de Borges: no primeiro, Dupin, antes como poeta que como detetive, não só desvenda o crime, mas também desvela as falhas do raciocínio exageradamente metódico da polícia; no segundo, um Padre Brown sonhador conta a seu amigo Flambeau um conto de fadas a respeito de como matar um homem a tiros sem possuir armas de fogo; no terceiro, ao contrário do que acontece em Poe, é o matemático quem desvela ao poeta, por demais contaminado de literatura policial, os pormenores do assassinato.

obra, com el que se identifica Hume y en boca del cual cuestiona la prueba teleológica de la existencia de Dios; Cleanthes, defensor de la justificación racional de Dios; y Demea, que representa la ciega aceptación ortodoxa del dogma religioso. Estos personajes no repelen la correspondencia con los tres de “La busca de Averroes”: el propio filósofo Averroes, el viajante Abulcásim y el alcoranista Farach, respectivamente. Los personajes más escépticos, Philo-Averroes, son los que triunfan, aunque lo hacen de forma ambigua y confusa, sin caer nunca en el error de una victoria dogmática (que al mismo tiempo tendría como efecto indeseado el desvelamiento de las inconcesadas convicciones de los autores, Hume-Borges). Lo que la historia de Borges resuelve, como la de Hume, es el carácter arbitrario y conjetural que acompaña a toda clasificación humana del universo.

A base desta sugestão está no próprio conto. O narrador compara textualmente Averroes ao filósofo escocês:

Entonces Averroes declaró, prefigurando las remotas razones de un todavía problemático Hume: – Me cuesta menos admitir un error en el docto Ibn Qutaiba, o en los copistas, que admitir que la tierra da rosas con la profesión de la fe. (1996(a): p.584)<sup>3</sup>

O exercício de análise aqui empreendido segue em parte a sugestão de Rengel, indo também além dela, e está dividido em duas partes. Na primeira, averigua-se até que ponto e de que modo Borges se serve não apenas dos *Dialogues* de Hume, mas do próprio diálogo filosófico enquanto estrutura argumentativa ficcionalizada, na construção de “La busca de Averroes”. Antes disso, justifica-se a pertinência de se pensar o diálogo filosófico como um gênero literário; há também uma exposição das opiniões de Hume a respeito do diálogo filosófico, útil para compreendermos como ele próprio elaborou seus diálogos, e qual sua pertinência para o estudo do conto de Borges. Na segunda parte, propõe-se que pensemos “La busca de Averroes” como um conto policial—já que Averroes tem um objetivo específico e o alcança (ou julga havê-lo alcançado) ao final.

## 1. O diálogo filosófico de Averroes

### 1.1. O diálogo filosófico como gênero literário

Os componentes ficcionais ou dramáticos do diálogo filosófico—e, em especial, dos diálogos socráticos—foram diferentemente ressaltados por diversos autores: Russell (1972: p.83) elogia a consistente elaboração de Sócrates como personagem, afirmando que a destreza de Platão como escritor chega a comprometer sua credibilidade como biógrafo. Bréhier

<sup>3</sup>Como a análise aqui empreendida desce aos detalhes do conto, segue, para comodidade do leitor, um resumo da parte que mais nos interessa, a reunião em casa de Farach:

Após o jantar, Farach e seus convidados foram para o jardim. Ao ser apresentado às rosas de Farach, Abulcásim Al-Ashari—um viajante que acabara de retornar do Marrocos—elogia a superioridade das de Andaluzia; em resposta, Farach cita Ibn Qutaiba, que fala de rosas perpétuas em cujas pétalas se lê a profissão de fé muçulmana. Farach afirma que Abulcásim seguramente as conhece, e Abulcásim não sabe se deve lhe dizer que sim (e correr o risco de passar por impostor) ou não (e correr o risco de passar por infiel); responde evasivamente, citando o Qur’ân em louvor à Sabedoria Divina, e escapando do que lhe pareceu uma armadilha do anfitrião. É neste momento que Averroes “prefigura Hume”, declarando abertamente não crer em tais rosas. Liberto pela descrença de Averroes, Abulcásim concorda.

(1981, vol.01: pp.91-2), talvez de acordo com Russell, faz notar a versatilidade de Sócrates nos diálogos platônicos, a preferência que lhe tem Platão, e a variedade de personagens que o cercam (todos, segundo acredita, mais ou menos caricaturados). Donald Schüler, em seu volume de introdução à literatura grega, afirma que “a originalidade com que Platão arma o diálogo o faz poeta, a ele que teoricamente banuiu os poetas” (1985: p.79; ver também BRÉHIER: op.cit. pp.96-7).

Afeito a encarar a leitura de textos dos mais diversos gêneros como literatura, não é de estranhar que o próprio Borges faça parte desta relação. Em sua palestra sobre a imortalidade, pondera sobre o *pathos* do *Fedo*:

El texto más patético de toda la filosofía—sin proponérselo—es el Fédon platónico. Ese diálogo se refiere a la última tarde de Sócrates, cuando sus amigos saben que ha llegado la nave de Delos y Sócrates beberá la cicuta ese día. Sócrates los recibe en la cárcel [...] Los recibe a todos menos a uno. Aquí encontramos la frase más conmovedora que Platón escribió en su vida [...]: “Platón, creo, estaba enfermo”. Hace notar [Max] Brod que es la única vez que Platón se nombra en todos sus vastos diálogos. (1996(d): p.173)

Após listar algumas explicações das razões pelas quais Platão fala de si mesmo em terceira pessoa, agrega sua conjectura: “Creo que Platón sintió la insuperable belleza literaria de decir: ‘Platón, creo, estaba enfermo’” (ibid, grifo meu).

Para Borges, são literários não somente os diálogos, mas também a situação ou os motivos de sua composição:

posiblemente Platón, para consolarse de la muerte de Sócrates, hizo que Sócrates siguiera conversando póstumamente, y ante cualquier problema se dijo: “¿Qué habrá dicho Sócrates?” Aunque, desde luego, Platón se ramifica no sólo en Sócrates sino en otros interlocutores, como Gorgias, por ejemplo. (FERRARI: 1998, p.14.)

---

Outro convidado, o poeta Abdalmálik, menciona árvores cujo fruto são pássaros verdes, declarando lhe parecem mais críveis; Averroes fornece duas razões para isso: diz que a cor dos pássaros permite a transição de idéias; diz também que pássaros e árvores pertencem ao mundo natural, ao passo que rosas e letras pertencem a mundos distintos, já que a escrita é uma arte. Outro convidado nega que a escrita seja uma arte, alegando que o original do Qur’ân é anterior à criação; outro ainda alega que o Qur’ân é uma substância que pode tomar qualquer forma; Farach afirma que o Qur’ân é um dos atributos divinos: o idioma e os signos são obras humanas, mas o Qur’ân “es irrevocable y eterno” (1996(a): p.584); finalmente, Averroes declara que a madre del Libro (o original do Qur’ân) seria como um arquétipo platônico.

Os convidados pedem que Abulcásim conte “algo maravilhoso” (ibid.). Abulcásim lhes fala então de um tipo de construção que vira em Cantão; nela, histórias são mostradas por diversas pessoas ao invés de contadas. Farach pergunta se as pessoas falam ao mostrarem-nas; ao ouvir que sim, julga desnecessário que mais de uma pessoa conte uma mesma história. Todos concordam. (Antes de sair de casa, Averroes vira alguns garotos brincando de conchamar os fiéis à prece: um deles era o muezim, outro a mesquita e outro o fiel. Duas vezes no conto, portanto, Averroes é exposto à encaenação, mas, como lhe falta o conceito de teatro, não pode relacionar o que vê e o que ouve de Abulcásim a seu problema. As exposições perante o inocente filósofo são ainda mais irônicas devido ao fato de este recurso se chamar ironia grega: como nas tragédias gregas, o público sabe de algo que o protagonista desconhece; sabe também que a ignorância terá seu preço.)

Começa então uma discussão sobre poesia. Abdalmálik chama os poetas de Córdoba e Damasco de antiquados por ainda se aterem a imagens oriundas do nomadismo no deserto; conchama—como o jovem Borges ultraísta—uma renovação das metáforas. São opiniões comuns, e garante a fácil anuidade dos ouvintes. Averroes então se manifesta, “menos para los otros que para él mismo” (1996(a): p.586): afirma que o poema não tem por fim a surpresa ou o espanto; que comparar duas coisas quaisquer é sempre arbitrário e que, portanto, a comparação pensada por um único homem é irrelevante; que um famoso poeta verte em versos intuições comuns a todos, sendo antes descobridor que criador; que o tempo agrega termos ao sentido dos poemas, enriquecendo-os; que toda a poesia já se encontra cifrada nos poetas pré-islâmicos e no Qur’ân, e que, portanto, a ambição de inovar é “analfabeta y vana” (1996(a): p.587). Todos o ouviram com prazer, pois vindicava o antigo.

Em “Del culto de los libros”, oferece, contudo, uma hipótese algo diversa:

De mayor fuerza que la mera abstención de Pitágoras es el testimonio inequívoco de Platón. Éste, en el *Timeo*, afirmó: “Es dura tarea descubrir al hacedor y padre de este universo, y, una vez descubierto, es imposible declararlo a todos los hombres”, y en el Fedro narró una fábula egipcia contra la escritura (cuyo hábito hace que la gente descuide el ejercicio de la memoria y dependa de símbolos), y dijo que los libros son como figuras pintadas, “que parecen vivas, pero que no contestan una palabra a las preguntas que les hacen”. Para atenuar o eliminar este inconveniente imaginó el diálogo filosófico. (1996(b): p.91)

Também, na seqüência da supracitada entrevista a Ferrari, fala do desejo de Platão de se desdobrar em diversos personagens:

Hay estudiosos de la filosofía que se han preguntado qué es lo que se propone exactamente Platón en tal o cual diálogo; podría contestárseles, me parece, que no se ha propuesto nada, que ha dejado que su pensamiento se ramifique en diversos interlocutores, y que él ha imaginado diversas opiniones, pero sin tener en cuenta una meta final.

Se levada muito a sério, a conjetura é arriscada, pois, como afirma Bréhier, nos diálogos posteriores, Sócrates—que antes nada propunha, limitando-se a desmascarar a ignorância de seus interlocutores—passa a defender teses (op.cit.: p.95). Mas é correta no tangente à estrutura mesma do diálogo filosófico, bem como ao que representa:

Para grande parte do pensamento antigo até Aristóteles, o diálogo não é somente uma das formas pelas quais se pode exprimir o discurso filosófico, mas a sua forma típica e privilegiada, isso porque não se trata de discurso feito pelo filósofo para si mesmo, que o isole em si mesmo, mas uma conversa, uma discussão, um perguntar e responder entre pessoas unidas pelo interesse comum da busca. (ABBAGNANO: 2000, p.274)

Embora autoritário em muitos lugares, Platão desenvolve nos diálogos um modo não autoritário de investigação da verdade. O modo como os diálogos são conduzidos mostra que a verdade não é um privilégio de um grupo reduzido de eleitos, mas envolve quantos estão sinceramente empenhados em buscá-la. (SCHÜLER: 1985: p.79.)

Note-se que o “modo não autoritário de investigação” de que fala Schüler parece adequado para evitar o que, acima, Rengel chamou “el error de una victoria dogmática”. Tudo o que vem sendo exposto até agora enfatiza, portanto, a possibilidade de pensarmos em

“La busca de Averroes” como um diálogo filosófico: os assuntos em casa de Farach mudam constantemente, sem serem esgotados; também, como veremos abaixo, quando Averroes fala, está distante e ensimesmado; participa da discussão apenas lateralmente, e portanto não parece estar impondo suas opiniões ou mesmo buscando uma tese única.

## 1.2. Os diálogos filosóficos de David Hume

O mais famoso do diálogo filosófico escrito por David Hume é seu *Dialogues concerning natural religion*, postumamente publicado; além deste, em *Essays and treatises on several subjects* publicou dois outros diálogos: “Of a particular Providence and of a future State” (12a seção do *Enquiry on understanding*) e “A dialogue” (apêndice ao *Enquiry on morals*).

Para Hume, o diálogo é adequado ao tratamento de temas indóceis—indóceis por complicações não necessariamente conceituais, mas éticas e mesmo práticas. Seus supracitados diálogos tratam de temas que considerava perigosos: “Of a particular Providence” e *Dialogues* falam de religião; “A dialogue” versa sobre a fundamentação do sentido moral. As razões pelas quais o diálogo se presta a assuntos delicados são especificadas por Pamphilus, narrador ou redator dos *Dialogues*, na carta introdutória a Hermippus:

Accurate and regular argument, indeed, such as is now expected of philosophical enquirers, naturally throws a man into the methodic and didactic manner; where he can immediately, without preparation, explain the point at which he aims; and thence proceed, without interruption, to deduce the proofs on which it is established. To deliver a SYSTEM in conversation scarcely appears natural; and while the dialogue-writer desires, by departing from the direct style of composition, to give a freer air to his performance, and avoid the appearance of Author and Reader, he is apt to run into a worse inconvenience, to convey the image of Pedagogue and Pupil. (1993: p.185)

À diferença do tratado—investigação direta e exposição *imediate*—, o diálogo não favorece o desenvolvimento de sistemas, ou seja, de explicações de um fenômeno que aspirem à completude e coerência absolutas; é, contudo, indicado para o tratamento *mediato*—por intermédio de personagens—de opiniões a respeito de assuntos que não admitem sistematização, devido à sua complexidade ou às limitações da razão humana.

A desvantagem apontada por Pamphilus—a divisão entre professor e aluno, oriunda do desejo de se evitar a mais comum divisão entre autor e leitor—é derivada precisamente do tratamento sistemático de um tema qualquer em forma de diálogo. Para Hume, a divisão teria a desvantagem adicional de invalidar o caráter mediato dialógico, já que implica que um dos interlocutores esteja certo e o outro, errado. O tipo de assunto que aborda sob a forma do diálogo, contudo, não deve admitir opiniões dogmáticas ou sistematização final:

Any point of doctrine, which is so obvious that it scarcely admits of dispute, but at the same

time so important that it cannot be too often inculcated, seems to require such a method of thinking; [...]

Any question of philosophy, on the other hand, which is so obscure and uncertain, that human reason can reach no fixed determination with regard to it; if it should be treated at all, seems to lead us naturally into the style of dialogue and conversation. Reasonable men may be allowed to differ, where no one can reasonably be positive: Opposite sentiments, even without any decision, afford an agreeable amusement [...] (1993: p.185-6)

Não se trata, como se vê, de uma opinião conjuntamente construída por dois ou mais interlocutores, mas da exposição simultânea e não-sistemática de diversos pontos de vista, nenhum dos quais deve ter precedência sobre os demais.

No caso dos *Dialogues*, há três interlocutores: Cleanthes, o filósofo preciso, Philo, o cético inconseqüente, e Demea, o ortodoxo inflexível<sup>4</sup>. Hume se serve deles menos como porta-vozes oficiais de diferentes setores—a filosofia moderada, o ceticismo radical<sup>5</sup> e a ortodoxia religiosa, respectivamente—do que para garantir diversidade de opiniões e de combinações entre opiniões e personagens (Cleanthes e Demea contra Philo, Demea e Philo contra Cleanthes, por exemplo); assim, serve-se não apenas de um, mas dos três para expor suas idéias (embora seja possível afirmar que Philo está mais próximo de Hume, e Demea mais distante). Por exemplo: nos *Dialogues*, a definição de *cético* aparece em boca de Cleanthes, e não de Philo (que a ouve sem oferecer resposta): “It is sufficient for him [aquele que levanta dúvidas a respeito da existência de uma inteligência criadora suprema], if he starts doubts and difficulties; and by remote and abstract views of things, reach that *suspense of judgement*, which is here the utmost boundary of his wishes” (1993: p.279, grifo meu). Cleanthes prossegue, afirmando que o estado mental produzido pela dúvida, além de insatisfatório, não pode ser duradouro—o que é perfeitamente coerente com a visão prática de ceticismo que Hume demonstra alhures<sup>6</sup>.

### 1.3. O diálogo não dialógico e a filosofia não filosófica de Borges

Em seu supracitado artigo, Rengel compara sutilmente os personagens de Hume aos de Borges: Philo (que, segundo crê, personifica Hume) se aproxima de Averroes (que personifica Borges), Cleanthes se aproxima do viajante Abulcásim e Demea do teólogo Farach. Rengel se limita a afirmar que os personagens de Borges “não repelem” comparação aos

<sup>4</sup>Os adjetivos são atribuídos às personagens por Hermippus. Em sua carta, diz Pamphilus: “While you [Hermippus] opposed the accurate philosophical turn of CLEANTHES to the careless scepticism of PHILO, or compared either of their dispositions with the rigid inflexible orthodoxy of DEMEA” (1993: p.187).

<sup>5</sup>É importante lembrar que, para Philo (e para Hume), a sugestão indireta de uma possível vitória talvez tenha maior valor que uma vitória expressa—equivalente à crença e, portanto, sujeita ao dogma.

<sup>6</sup>Ao final do *Enquiry on understanding*, em uma nota de rodapé mais de uma vez citada e elogiada por Borges (1996(a): pp.271, 435; 1997: p.292), declara Hume: “[Berkeley] professes [...] to have composed his book [Three dialogues between Hylas and Philonous] against the sceptics as well as against the atheists and free-thinkers. But that all his arguments, though otherwise intended, are, in reality, merely sceptical, appears from this, that they admit of no answer and produce no conviction” (1777[2002], vol.2: p.484, nota). Para Hume, o ceticismo, “when more moderate, may be understood in a very reasonable sense, and is a necessary preparative to the study of philosophy, by preserving a proper impartiality in our judgments, and weaning our mind from all those prejudices, which we may have imbibed from education or rash opinion” (1777[2002], vol.02: p.160).



de Hume; este cuidado é necessário, pois a associação é, sim, bastante frouxa. Não está equivocado ao pensar em Averroes e Philo como porta-vozes de Borges e Hume, respectivamente, tampouco em equiparar Averroes a Philo. Mesmo assim, os paralelismos que esboça são bastante imperfeitos—seja porque as personagens de Borges, neste conto, não são suficientemente elaboradas para os abonar, seja porque as de Hume o são, e dificultam, desta maneira, qualquer redução a uma posição fixa<sup>7</sup>.

Em “La busca de Averroes”, o comportamento temeroso de Abulcásim, sua falta de profundidade teórica e a rapidez com que procura se desvencilhar de pontos controversos (como quando, desejando se evadir de uma pergunta de Farach que lhe parece capciosa, cita apertadamente o Qur’ân, assim angariando a fácil indulgência dos presentes) dificilmente podem ser comparadas ao antropomorfismo e ao empirismo a posteriori de Cleanthes, que parece insistir repetidamente nos mesmos argumentos e obrigar Philo a recorrer às mais absurdas conjecturas. Farach, figura obscura e respeitosa, não parece causar ou se engajar em qualquer polêmica no decorrer de sua festa: Abulcásim acha que Farach o está emboscando ao lhe perguntar sobre as rosas escritas; ainda que Farach o esteja mesmo testando, não se trata de orgulho intelectual, mas despeito material: suas rosas foram depreciadas pela comparação de Abulcásim. Do ponto de vista puramente intelectual, Farach se limita a emitir a opinião ortodoxa sobre o assunto. Por sua vez, Demea, seu suposto equivalente, parece um ortodoxo pouco ortodoxo: os *Dialogues* evitam trazer à tona problemas como a existência da alma, da vida eterna e da legitimidade dos relatos miraculosos contidos nas sagradas Escrituras—todos assuntos de que Hume trata alhures<sup>8</sup>—, o que implica que Demea não se ocupará deles. Além disso, alia-se durante boa parte da conversa a Philo, mantendo juntamente com este a incompreensibilidade da Divindade, até se sentir forçado a abandonar a discussão, quando a imaginação fértil de Philo parece lhe causar certo desconforto.

Também devemos ter em mente que, em “La busca de Averroes”, as polêmicas levantadas sobre a modernidade da poesia e a necessidade de metáforas novas não só não têm qualquer paralelo claro com as polêmicas levantadas ao longo dos *Dialogues*, como também não são levantadas por Abulcásim ou Farach, mas pelos poetas presentes à reunião e para os quais Rengel não encontra paralelo em Hume. Há, contudo, certa coincidência no modo como tanto a existência e a natureza da Divindade para Philo quanto as noções de *tragédia* e *comédia* para Averroes parecem estar fora do alcance destes, de modo que não lhes resta senão elaborar e, em certa medida, confiar em soluções equivocadas.

Quanto a Averroes e Philo, os paralelos também estão tortos, embora mais precisos. A

<sup>7</sup>Devemos ter em mente que as personagens de um diálogo filosófico não têm o mesmo estatuto das de um texto de ficção: é possível que interlocutores de um diálogo filosófico sejam suficientemente construídos a partir do que pensam; uma personagem literária interessante, por sua vez, precisa de mais que isso. A presente análise necessita, por vezes, tratar uns e outros indiferenciadamente. No caso do diálogo filosófico, podemos contar com o aval, mesmo que parcial, da supracitada descrição de Bréhier; no de Borges, sabemos que muitas de suas personagens são elaboradas principalmente a partir de suas idéias, de seus projetos intelectuais (o mago de “Las ruinas circulares”, Pierre Menard, Lönnrot etc) e mesmo de suas habilidades mentais (Funes e o protagonista de “La memoria de Shakespeare”). O próprio Averroes de Borges tem como ponto de partida não a vida, mas os interesses intelectuais do cordobês Ibn Rushd. Como uma personagem literária precisa de mais do que apenas idéias ou leituras, as de Borges talvez padeçam de irrealidade; Juan Nuño, por exemplo, nota que “La biblioteca de Babel” “es un relato desprovido de seres humanos, pues el yo del bibliotecario que la describe es apenas un artificio del narrador, una mera sombra entre bastidores” (1996: p.09).

<sup>8</sup>Nas seções 10 e 11 do *Enquiry on human understanding*, “Of miracles” e “Of a particular Providence and of a future state”—em que trata, respectivamente, da crença em testemunhos miraculosos e da noção de que a existência de um Criador perfeito e moralmente bom, como causa do mundo, pode ser inferida a partir deste.

opinião de Averroes a respeito das rosas escritas e seu comentário a respeito das árvores que dão pássaros verdes podem, sim, ser recuperadas em Hume, embora não de modo certo. Quanto à primeira, é cuidadosamente delineada no cáustico “Of miracles”: Hume afirma que a base empírica para a crença em milagres é nula. “A miracle is a violation of the laws of nature” (1777[2002], vol.02: p.122); daí se conclui que, não houvesse uma experiência uniforme das leis naturais que os desabonasse, sequer seriam chamados *milagres*. Hume também afirma que, para que um milagre seja crível, é necessário que os testemunhos contrários sejam mais incríveis que o próprio milagre (1777[2002], vol.02: p.124). Averroes está longe de fazer semelhantes raciocínios, mas sua franca convicção de que tais rosas não existem bem poderia pressupô-los. Claro, o paralelo de Rengel perde força na medida em que, como vimos acima, a crença em milagres não é tópico dos *Dialogues* e, portanto, não faz parte do repertório de Philo. Na medida em que Philo pode ser considerado o mais constante porta-voz de Hume e que desabona completamente as práticas religiosas, chamando-as *superstitions*, podemos inferir que este raciocínio seria compatível com o dele, mas devemos ter em mente que não o elabora explicitamente.

Para Averroes, a idéia de uma árvore engendrar um pássaro é *incrível*, mas *verossímil*: a transição entre uma idéia e outra se dá facilmente devido à cor das aves. Este raciocínio, para o qual não parece haver equivalente direto nas falas de Philo, é em tudo coerente com a teoria humeana do entendimento humano. Para Hume, causalidade não é mais que a *easy transition* entre uma idéia e outra, ocasionada pelo costume. Esta idéia foi resumida por Borges em “Las versiones homéricas”: “Hume identificó la idea habitual de causalidad con la sucesión. Así un buen film, visto una segunda vez, parece aun mejor” (1996(a): p.239). Averroes sugere que a árvore que dá pássaros seja mais crível que as rosas escritas, devido à semelhança entre pássaros e árvore causada pela cor: para Hume, “resemblance, when conjoined with causation, fortifies our reasonings; so the want of it in any very great degree is almost entirely to destroy them” (1978: p.113). Talvez ainda fosse lícito relacionar a crença na árvore à contigüidade—para Hume, outra forma de relação entre idéias que gera sensação causal—, observável entre pássaros e árvores, já que a idéia de que estas sirvam de morada àqueles é conforme à experiência. Ainda assim, e embora nenhum dos personagens se manifeste de forma abertamente contrária à existência desta árvore, a idéia permanece incrível, já que as relações existentes, embora sirvam para dar a idéia verossimilhança, são contrárias ao testemunho da experiência.

Quanto ao problema das rosas escritas, Averroes sugere que a escrita e as flores pertencem a mundos diferentes—quais sejam, *natureza* e *cultura*. A sugestão não parece derivar dos trabalhos do filósofo cordobês 'Ibn Rushd; talvez a possamos ver como resquíio das maquinações de Philo, que insistentemente procura convencer a Cleanthes de que a comparação do mundo a uma *máquina* de fabricação humana equivale a definir arbitrariamente um todo gigantesco (o mundo) a partir de uma de suas mínimas partes (a máquina e, indiretamente, a inteligência antropomórfica que a engendra). Mesmo assim, a comparação

<sup>9</sup>Já que Philo também se pergunta por que comparar a criação do mundo à inteligência humana e não a outras partes do mundo.

é arriscada: a incompatibilidade entre natureza e cultura defendida por Averroes mostra-se aqui em Philo não porque este as considera como instâncias paralelas e, talvez, hierarquicamente iguais, mas precisamente porque Philo parece tratar a cultura (na verdade, a inteligência que a engendra) como *parte* da natureza (do mundo)—uma parte ínfima.

## 2. O conto policial de Averroes

Chesterton, um dos escritores policiais prediletos de Borges, afirma que um relato se torna policial não pela natureza dos elementos que o compõem, mas por sua ordem: se começados pelos assassinatos de Polonius e Desdemona, *Hamlet* e *Othello* poderiam ser relatos policiais fascinantes (“The ideal detective story”: *Illustrated London News* 25/out/1930; *online*). Há, porém, o problema de serem peças de teatro e não contos; em outro ensaio, aponta as diferenças entre uma peça policial e um relato policial: no conto ou no romance, o detetive sabe o que leitores e personagens ignoram; na peça, é vigente o supracitado princípio (ver nota 4) da *ironia grega* (“Errors about detective stories”: *Illustrated London News*, 28/ago/1920; *online*).

As reflexões de Chesterton, estendidas ao teatro, parecem propícias para se pensar em “La busca de Averroes”, já que o conto trata precisamente o conceito de *teatro*. É um tanto curioso propor que se pense em um conto a respeito de um homem incapaz de chegar ao conceito de *teatro* como uma peça de teatro—e uma peça policial—; ainda mais por se tratar de um mistério que os envolvidos (os convidados de Farach) ignoram, e para cuja gravidade o próprio detetive parece não atentar. Mas a proposição é válida, na medida mesma em que se supõe, concordando com Chesterton, um leitor familiarizado com os conceitos aos quais Averroes deseja chegar. Ademais, não seria a primeira vez, tampouco a última, que Borges joga com a idéia da eficácia literária de um projeto fracassado: consta das obras de Herbert Quain um romance policial em que o detetive fracassa para que o leitor, ao receber uma pista final do narrador após o desfecho do mistério, possa triunfar (1996(a): pp.461-2); em “El congreso”, a tarefa que as personagens assumem para si torna-se tão ampla que acaba por ter o tamanho do mundo—que acaba por ser o mundo, revelando-se inexistente (1996(c): pp.20-32).

No caso de “La busca de Averroes”, contudo, ocorrem inversões tipicamente borgianas: não está oculta a solução, mas a *busca*. Durante a reunião em casa de Farach, Averroes não dá sinais de que ainda esteja pensando em Aristóteles; também é secreto o fato de a revelação lhe estar vedada de antemão. Na verdade, é um tanto estranho afirmar que as conversas daquela tarde o auxiliem, pois mal toma parte nelas: Borges fornece indícios de que está alheio à conversa: “El temor de lo crasamente infinito, del mero espacio, de la mera materia, tocó por um instante a Averroes. Miró el simétrico jardín; se supo envejecido, inútil, irreal” (1996(a): p.585). E mais adiante: “Al fin habló, menos para los otros que para él mismo” (1996(a): p.586).

Assim sendo, por que deveríamos acreditar que é a conversa no jantar de Farach que dá a Averroes as coordenadas que o levarão ao fim de sua busca? Se prestarmos atenção às definições de Averroes aos termos tragédia e comédia e ao fato de as encontrar no Qur’ân,

veremos que foram não o assunto, mas a mais recorrente estratégia durante o jantar. Abulcásim faz uso da “tragédia” para elogiar as rosas de Farach, que ainda não vira, e para louvar o Qur’ân e escapar da nociva pergunta do anfitrião; a “tragédia” sobre as virtudes da língua árabe em que recai a conversa serve de pretexto para que Abdalmálik faça uso da “comédia” para ridicularizar os poetas modernos; finalmente, Averroes encerra a conversa com seu extenso discurso, que agrada aos presentes não pela correção das opiniões ou pela eloquência com que são apresentadas, mas porque fazem uma “tragédia” ao antigo.

Para o leitor ocidental contemporâneo, tópicos como a mãe do Livro e as recorrentes menções ao Qur’ân podem dar a entender que os convidados de Farach conversam eruditamente entre si; como se trata de personagens muçulmanas de alguma cultura—habitadas, portanto, a tais tópicos, e para as quais não é difícil supor que tais referências sejam quotidianas—, talvez não passem de conversa polida (e, algumas vezes, fútil) entre pessoas respeitáveis. Do próprio Averroes, cujas falas parecem desmentir essas conclusões, diz o narrador que fala antes para si que para o grupo: não parece realmente interessado em dialogar. Ironicamente, as conclusões de Averroes são fruto de uma noite em que não só não foram discutidas, mas também de uma noite possivelmente escassa de qualquer outro tipo de discussão.

Borges nos apresenta, pois, um conto que poderia ser descrito, com maior ou menor seriedade, como um conto sobre a força da sugestão—para não dizer do inconsciente. Falando com Poe, “men must reckon on the unforseen” (apud CHESTERTON: 1971): quando não há pistas, tudo é pista. Talvez se possa dizer que conclusões certas baseadas em premissas erradas perdem algo de sua eficácia, como um cálculo mal feito que, por uma coincidência de erros, chega ao resultado correto; soluções erradas ou incertas, por sua vez, são indiferentes às premissas em que se baseiam. Neste ponto, Philo tenta conscientemente mostrar a Cleanthes aquilo que Averroes inconscientemente nos mostra: se é para se chegar a conclusões erradas ou incertas (sobre assuntos a respeito dos quais não há como se ter qualquer certeza, cabe agregar), o grau de seriedade com que se empreende a busca é pouco relevante. É esta a atitude de Philo para com todas as proposições abstrusas que faz quanto à origem do mundo; talvez seja a de Borges para com todas as teorias de que se serve para compor seus textos; em especial, talvez seja a inconsciente atitude de um Averroes que, ao final da suspensão em que estivera imerso durante sua busca—e contrariamente ao narrador que o anima—, desaparece ao acreditar em algo.

### 3. Considerações finais

Acompanhar a sugestão de Rengel, mais sugestiva que propriamente analítica, permite-nos descobrir mais uma técnica de leitura tipicamente borgiana—próxima da, mas não exatamente igual à que propõe em “Pierre Menard, autor del *Quijote*”. Neste conto, Borges propõe a leitura pelo deslocamento *temporal* do texto; em “La busca de Averroes”, talvez esteja propondo a leitura pelo deslocamento de *gênero textual*. Secretamente, pede ao leitor que compreenda o conto através daquilo que o conto *não é*. “La busca de Averroes” não é

um diálogo filosófico ou um conto policial, assim como “Pierre Menard” ou “Las ruinas circulares” não o são; contrariamente, porém, a estes, “La busca de Averroes” não o é com afinco. Não é um diálogo filosófico a partir do momento em que o lemos cogitando que talvez o seja; não é um conto policial a partir do momento que parece nos fornecer pistas de que o seja, e pedir-nos que as sigamos. Neste caso, é importante tomar o caminho errado. A decepção de gênero é importante para um conto que descreve a descoberta de um erro; leitor e personagem devem errar, apenas para que o leitor descubra-se equivocado ao final, e Averroes—que acreditou erroneamente, ou melhor, que, ao acreditar, transforma uma hipótese interessante em teoria errônea—desapareça ao final. Novamente, o Averroes de Borges demonstra sem saber o que Hume sempre soube: acreditar é fundamental e deletério.

### Referências bibliográficas

ABBAGNANO, Nicola, 2000, *Dicionário de filosofia* (revisão da trad, Alfredo Bosi), São Paulo, Martins Fontes.

BERKELEY, George, *Three dialogues between hylas and philonous in opposition to sceptics and atheists*, In <http://www.maths.tcd.ie/~dwilkins/Berkeley/Hylas/1734/Hylas.pdf>, em 09/fev/2004.

BORGES, Jorge Luis, 1999, *Borges en ‘Sur’*: 1931-1980, Barcelona, Emecé.

BORGES, Jorge Luis, 1996(a), *Obras completas I: 1923-1949*, 5.ed, Barcelona, Emecé.

BORGES, Jorge Luis, 1996(b), *Obras completas II: 1952-1972*, 2.ed, Barcelona, Emecé.

BORGES, Jorge Luis, 1996(c), *Obras completas III: 1975-1985*, 3.ed, Barcelona, Emecé.

BORGES, Jorge Luis, 1996(d), *Obras completas IV: 1975-1988*, 4.ed, Barcelona, Emecé.

BORGES, Jorge Luis, 1997, *Textos recobrados: 1919-1929*, ed, Sara Luisa del Carril, Buenos Aires, Emecé.

BRÉHIER, Émile, 1981, *Histoire de la philosophie*, vol.01, Antiquité et moyen age, Paris, Quadrige/Puf.

CHESTERTON, Gilbert Keith, “A defence of detective stories”; “Errors about detective stories”; “How to write a detective story”; “The ideal detective story”, In <http://www.chesterton.org/gkc/murderer.html>, em 08/fev/2004.

CHESTERTON, Gilbert Keith, 1971, *The innocence of Father Brown*, Harmon-

dsworth, Penguin.

FERRARI, Osvaldo; BORGES, J.L. 1999, *Reencuentro: Diálogos inéditos*, Buenos Aires, Sudamericana, p.204.

HUME, David, 2002, *Essays and Treatises on several subjects* (fac-símile da edição de 1777; org, James Fieser), vol.02, Bristol, Thoemmes Press.

HUME, David, 1993, *Writings on religion* (compilação, prefácio e ed. Antony Flew), Paul Carus.

HUME, David, 1978A *treatise of human nature* (ed. P.H. Niddich; índice analítico L.A. Selby-Bigge, 2.ed.rev, Oxford.

NUÑO, Juan, 1996, *La filosofía de Borges*, México, Fondo de cultura mexicana.

PLATÃO, 2000, *Diálogos: Eutífron, Apologia, Críton, Fédon*, São Paulo, Nova Cultural.

PLATÃO, 1952, *Dialogues; The seventh letter* (trad. Benjamin Jowett; J. Harvard), University of Chicago Press.

RENGEL, Juan Jacinto Muñoz, “¿En que creía Borges?” In <http://members.fortunecity.es/mundopoesia/articulos/enquecreiaborges.htm>, em 08/fev/2004.

RUSSELL, Bertrand, 1972, *The history of Western Philosophy*, Nova Iorque, Touchstone.

SCHÜLER, Donaldo, 1985, *Literatura grega*, Porto Alegre, Mercado aberto.



# **Fortunas y adversidades del cuento fantástico en la literatura española**

Francisco Manuel Gómez Domingo  
Universidade Federal da Bahia  
Universidad Autónoma de Madrid

**RESUMEN:** El cuento fantástico suele ser considerado un tipo de literatura menor, algo “fácil”, sin valor literario y poco cultivado en España. El presente trabajo pretende mostrar que esas opiniones están totalmente equivocadas. La primera parte está dedicada al cuento literario, cuyas características lo definen como un género de gran dificultad y precisión y se hace notar cómo éstas se adecuan de forma ideal a la expresión de lo fantástico. De ello nos ocupamos en la segunda parte, donde se muestran algunas definiciones y se analiza lo fantástico en la actualidad. Ya en la tercera parte, se hace un recorrido por el cuento fantástico en la literatura española con el objetivo de mostrar cómo este tipo de literatura ha estado presente desde sus orígenes, aunque ha sido en el siglo XX cuando ha logrado un mayor éxito, aceptación y reconocimiento.

**PALABRAS CLAVE:** Cuento literario – Romanticismo – Mímesis – Fantástico – Generación del 68



En el término *cuento fantástico* se unen dos conceptos que aparecen con cierta frecuencia asociados en la literatura. El cuento y lo fantástico han caminado paralelamente a lo largo de los siglos y esta relación tan fuerte entre los dos induce a pensar que: “Por sus características esenciales el cuento [...] es un género adecuado a dar cauce a lo fantástico” (Rosenblat, 1992: 227). Quizá ello se deba a que, en el relato breve, lo fantástico encuentra un mejor acomodamiento, a diferencia de la novela: “no se trata solamente de un problema de acumulación de la tensión, sino también de funcionalidad máxima y estricta de los componentes” (Campra, 2001: 185). Efectivamente, el cuento permite concentrar la intriga para producir un efecto especial: “la sorpresa, el desconcierto o la inquietud del lector ante la narración de unos hechos extraños y misteriosos que suponen un desafío a los esquemas de la razón” (Herrero, 2000: 73). Sirva como ejemplo que el cuento fue el instrumento perfecto para que los románticos pudieran expresar su “inclinación a lo macabro, a lo patético, a lo fantástico” (Roas, 1997: 82); de hecho, después de la novela gótica, lo fantástico encontrará su cauce ideal en la narrativa breve. Por ello, antes de analizar el concepto de fantástico literario, creemos que es interesante señalar algunas características fundamentales del cuento, un género muchas veces olvidado por la crítica y que, sin embargo, tiene una importancia fundamental en la historia de la literatura y unos rasgos propios que lo definen y lo distinguen de otras entidades narrativas.

## I

### Del cuento moderno

*El cuento posee cierta superioridad  
sobre la novela, incluso sobre el poema.*

Edgar Allan Poe

Desde su origen, el hombre ha utilizado la herramienta de la comunicación para contar, para narrar las acciones cotidianas, los acontecimientos importantes, para intentar explicar lo inexplicable y dar sentido a su realidad: “La narración de ficciones ha sido el instrumento natural del ser humano para explicar el mundo a su medida desde que tuvo conciencia de existir en él [...]. Somos el *homo sapiens* porque somos el *homo narrans*” (Merino, 2002: 57). Es, desde luego, en la tradición y transmisión oral donde se fraguó el cuento, pasando de generación a generación y de unas culturas a otras; libre de fronteras, ha asimilado los cambios de cada civilización y época, aunque ha mantenido siempre su esencia. Posteriormente, esa literatura oral pasa al papel; aparecen entonces las primeras colecciones de cuentos, reunidas en libros, y que, provenientes de Oriente, llegan hasta el mundo occi-

dental a través de ediciones como el poema *Mahabharata*, *El Panchatantra*, *El Sendebār o Las mil y una noches*, de origen indio<sup>1</sup>. A pesar de tan antiquísima tradición, el cuento moderno debe su origen, en buena media, al Romanticismo y al resurgimiento literario que se produce a finales del siglo XVIII y sobre todo a comienzos del XIX, unánimemente conocido como “el siglo del nacimiento del cuento”. En estos años, los escritores de cuentos empiezan a crear argumentos propios y originales y personajes autónomos, alejándose paulatinamente de los “tipos” populares y folclóricos para dotarles de independencia narrativa.

¿Qué hace que el cuento se transforme en género literario? Fundamentalmente, la percepción por parte de los escritores y de los lectores de su existencia. Esto tendría como consecuencias lógicas, primero, la escritura de obras siguiendo ciertos modelos y características encontradas en otras anteriores y que sirven como patrón; se trataría, pues, de un *proceso de imitación*. Y segundo, la aparición de una literatura crítica, que haga explícitas esas características intuitas por los escritores y los lectores; esto es, la *definición teórica del género*. Pero falta algo muy importante: la intención. El cuento popular, transmitido oralmente entre generaciones, pasa a las manos de un escritor; éste le dota de una intención que antes no tenía: la *intención literaria*, artística. Lo que para algunas personas es una cualidad innata —la capacidad de contar una historia con un argumento que mantenga el interés— es lo que constituye precisamente el oficio del escritor: elegir una historia, un tiempo y un espacio; elaborar una trama; crear unos personajes; seleccionar adecuadamente el vocabulario, la sintaxis; decidirse por una estructura que sostenga esa trama, y hacerlo de forma que sea una obra de arte. En definitiva, otorgar al lenguaje la condición de literatura.

El gusto romántico por lo breve y fragmentario, junto al proceso de recuperación y transcripción de la materia folclórica o popular “fue decisivo para el porvenir del cuento literario” (Baquero, 1992: 2), sobre todo a partir de 1812, cuando los hermanos Grimm publicaron por primera vez una colección de cuentos populares recogidos de la tradición oral. En efecto, en esta centuria se publica un gran número de cuentos, la mayoría en publicaciones periódicas (Trancón, 2000; Valcárcel, 2006) que rompen con los temas recurrentes de la tradición y se alejan (en muchos casos) de la función moralizadora para adoptar una condición puramente narrativa; esto es, el género adquiere una estética propia (Alonso, 2004). Las características formales esenciales proceden de la tradición y se han mantenido a lo largo del tiempo de una forma más bien intuitiva; sin embargo, los creadores del siglo XIX hacen un uso consciente de ellas, y logran establecer así unos patrones que sirvan de modelo; algunos se ciñen a ellos y otros experimentan con sus posibilidades. Uno de estos escritores es Edgar Allan Poe, considerado por la crítica como el padre del género por dos

<sup>1</sup>No obstante, conviene establecer algunas diferencias fundamentales entre los cuentos que acabamos de citar, de origen popular, y lo que consideramos cuento literario o cuento moderno: “El cuento popular pertenece al folclore [...] nace y se desarrolla en una tradición y se transmite oralmente [...] es anónimo [...] los personajes del cuento no son caracteres, sino tipos esquemáticos, totalmente buenos o totalmente malos, no tienen vida interior [...] En cuanto al estilo [...] nombra las cosas sin describirlas, abundan las fórmulas hechas [...] La forma del cuento popular, además de rápida, sin dilaciones, a la búsqueda siempre de la brevedad, es sencilla y directa sin ningún tipo de artificios” (Díez, 1993: 16-17). En contraposición, el cuento moderno es: “un relato breve moderno [que] será creado y puesto en pie con una forma escrita específica, esa y no otra, por un autor con nombres y apellidos, que intentará, mediante la forma narrativa breve, transmitirnos sus vivencias personales, enmarcadas en un “aquí” y “ahora” concretos [...] debemos señalar como un punto diferenciador importante la originalidad y enriquecimiento temático [...] El cuento literario se sacudirá energicamente los propósitos didácticos o moralizantes [...] para dar paso a la omnímoda libertad de creación del autor moderno” (Díez, 1993: 18-19).

motivos: su numerosa obra cuentística y su obra crítica. Podemos afirmar entonces que el cuento es el género más antiguo, aunque como género literario sea el más moderno, ya que nace y se desarrolla durante el siglo XIX (Anderson, 1999; Baquero, 1998).

¿Qué es y cómo es el cuento literario? ¿Cómo se presenta en la actualidad, después de dos siglos de vida e intensos y profundos cambios en el ámbito de la literatura? Como apunta Cortázar (1988: 36), mientras los escritores siguen con su labor, los estudiosos del tema necesitamos tener una idea viva de lo que es el cuento. A pesar de que “situarse frente al problema de la definición de cuento es colocarse ante una paradoja, porque el cuento es presentado a la vez como el más definible y el menos definible de los géneros” (Pacheco, 1997: 13), intentaremos dar una visión del estado de la cuestión que ayude a la comprensión y definición del género, ya que los rasgos fundamentales que definen el cuento se han mantenido, aunque con alguna modificación, a pesar de la evolución y las tendencias de las diferentes épocas (Cooper, 1997: 81-82).<sup>2</sup>

Aunque parezca obvio o redundante, no es por ello menos destacado señalar que un cuento *cuenta*; aunque, etimológicamente, *cuento* provenga de *contar*, que en su origen significaba enumerar (*computare*, en latín). El concepto se amplía y se pasa, por extensión, del hecho de contar, como una simple enumeración de objetos, a contar como enumerar acciones, esto es, *narrar*<sup>3</sup> También se utilizan, de manera más amplia y genérica, los conceptos de relato y de relatar. Es decir, cuento, relato y narración son usados de forma indistinta para hablar de lo que comúnmente conocemos por *cuento*. Tres de las características fundamentales que definen el cuento se pueden deducir a partir del significado de los términos que acabamos de ver: por un lado, *relatar* significa “hacer la relación de un suceso o acontecimiento”; tiene un sentido más lato que *contar*, que es sinónimo de *narrar*. Se puede concluir, pues, que un cuento es un relato en el que se narra algo. La *narratividad* sería, entonces, uno de sus aspectos esenciales. No obstante, la *narratividad* no se limita al cuento: el informe que el empleado de una fábrica le presenta al jefe a final de mes dando cuenta de las acciones llevadas a cabo tiene un carácter enumerativo y narrativo, sin embargo, no es un cuento. Por otro lado, puede afirmarse que el cuento “es y no puede no ser un relato” (Pacheco, 1997: 16), pero no todos los relatos son cuentos. Si un informe tiene un carácter funcional, al cuento se le imprime, desde su concepción, fundamentalmente, un carácter literario. Toda literatura es ficción (Anderson, 1999: 12) y el cuento es, por tanto, ficción: “La literatura no es simplemente arte en el lenguaje sino, primordialmente, arte en la ficcionalidad” (Harshaw, 1997: 139). De esta forma, la ficcionalidad viene a ser uno de los aspectos de la narración que diferencia el cuento de otros géneros breves y se convierte en uno de sus aspectos determinantes, aunque no le pertenezca con exclusividad. Y por último,

---

<sup>2</sup>Todos los cuentos, antiguos y modernos, “se semejarían en los métodos para configurar la trama, el escenario y los personajes, y todos serían iguales en cuanto a la unidad de acción, la originalidad y la ingeniosidad. Las características básicas de los mejores cuentos actuales son las mismas que han presentado los mejores cuentos de todos los tiempos” (Cooper, 1997: 81-82).

<sup>3</sup>En los primeros textos medievales en castellano podemos verificar también la acepción de contar como narrar. Por supuesto, desde hace ya varios siglos, contar es sinónimo de narrar y como sinónimos los ofrecen todos los diccionarios. Tal vez, incluso desde el origen mismo, presenten significados paralelos (Anderson, 1999: 15-18).

se puede deducir una tercera característica propia del cuento, y la más evidente, que hace referencia a su extensión. Si, como decíamos, todo cuento es un relato y el concepto de relato tiene como base definitoria la *brevedad*, un cuento es, necesariamente, un relato breve.

Otros tres elementos son propios del cuento y hacen referencia al arte compositivo, a la capacidad del cuentista para transmitir aquello que fue concebido o revelado como una historia o acontecimiento único. Hablamos, en primer lugar, de *unidad de concepción y recepción*. El cuento, generalmente, “asoma a la superficie de la conciencia de un solo golpe, aparece ante ella súbitamente, como el fogonazo de un flash, corresponde a una impresión única y vigorosa que halla, en el mismo acto de aparecer, su esencial formulación narrativa” (Pacheco, 1997: 19). Y se pretende, con ello, causar un efecto en el oyente/lector que deje una huella perdurable. Ese *impacto súbito*, que puede producirse debido a un final sorprendente (lo que suele ocurrir en la mayoría de los cuentos), es lo que llamamos, en segundo lugar, la *unidad e intensidad de efecto*. Para conseguirlo, el cuentista tiene que someter el texto a un proceso, en tercer lugar, de *economía, condensación y rigor*. Parece lógico pensar que la tensión que provoca la intensidad del efecto no se consiga de modo satisfactorio en un texto de doscientas páginas, por ejemplo. Podríamos establecer una regla de proporcionalidad inversa entre extensión e intensidad. La brevedad es una exigencia del género y se consigue precisamente con la economía, la condensación y el rigor. No obstante, el hecho de que una narración tenga pocas páginas, no significa que automáticamente se convierta en un cuento. Se ha discutido mucho sobre este asunto, se han puesto límites en el número de páginas, en el de palabras, en el tiempo máximo de lectura... Poe decía que un cuento tiene que permitir ser leído de una sentada y, aunque esto no aclara mucho las cosas, es cierto que apunta a un aspecto de fundamental importancia: el hecho de que el lector no deba distraerse o parar y retomar la lectura, porque rompería el *encanto*, el clima creado. La crítica actual, sin embargo, no se preocupa del número de páginas sino de la brevedad como concepto; es decir, como un elemento que es exigido por el propio género. Volvemos, por lo tanto, a la importancia que tiene la *unidad de concepción* a la hora de desarrollar el texto. Esa iluminación súbita, esa idea repentina es la que exige un tratamiento breve; esto es, ser desarrollada en unas pocas páginas (Aullón, 2004: 7-30).<sup>4</sup> De forma que la mayor o menor brevedad pasa a depender del requerimiento que el argumento tenga para desarrollarse adecuadamente, y cumplir con la misión narrativa de provocar el efecto concebido: “Es ese efecto y la cantidad de acción requerida para lograrlo lo que determina la brevedad de un relato, cuando se le considera en sí mismo como una obra independiente” (Friedman, 1997: 95). Nada mejor que reducir para conseguirlo, pero atendiendo a criterios que vayan directamente a la consecución del efecto; se trata de condensar, sintetizar, disminuir,

<sup>4</sup>Para Aullón de Haro, la brevedad no presupone necesariamente precisión o concisión; sino al revés: cualquier expresión intensa, penetrante o precisa sólo puede ser breve. En este sentido, la noción de brevedad tiene un carácter cualitativo, no cuantitativo: toda obra debe poseer una dimensión adecuada a lo que se pretende expresar.

En este artículo, el autor plantea esta cuestión en profundidad, estableciendo diferencias entre las exigencias de extensión de una acción estática y una acción dinámica; así como distingue entre “brevedad externa” y “brevedad interna”, en relación al número de páginas o al concepto de extensión dependiente del asunto, respectivamente.

reducir la acción, sin perder el sentido –objetivo– final: “un buen cuento debe incluir todo y sólo lo necesario para lograr su cometido” (Pacheco, 1997: 24), y todo en nombre de la efectividad. Para resumir esta idea, tal vez sirva el consejo de Chéjov a su hermano: “Y corta, hermano, corta. Empiézalo directamente desde la segunda página. Pues si el cliente de la tienda no interviene en el cuento, ¿para qué darle su propia página?” (2005: 46). En otra carta, Chéjov afirma: “En los cuentos cortos es mejor decir menos que contar mucho” (2005: 24). Dejar de decir para insinuar; permitir que el lector imagine, suponga, abra posibilidades. Éste es otro de los recursos relacionados con la condensación, ya que el escritor no debe explicar, debe dejar que el lector lea entre líneas, piense, busque pistas, relea el texto, descubra datos que se le habían *ocultado*, amplíe el sentido de lo leído y vaya, por su cuenta y riesgo, más allá (Piglia, 2006: 187-188).<sup>5</sup> Las lecturas pueden, pues, variar de una persona a otra, los significados pueden multiplicarse, y aunque el efecto, la esencia del cuento, se mantenga, es como si se abriese todo un amplio mundo a partir de ese mundo breve: “Si la poesía es un instante de vida que aspira a la eternidad y la novela es el intento de abarcar toda una vida, el cuento aspira a resumir la vida en un instante, un instante de vida” (Masoliver, 1998: 345).

Es muy probable que la estructura del cuento literario, su organización y la distribución de los materiales narrativos gire en torno a lo que denominábamos anteriormente la *unidad e intensidad del efecto* y la *unidad de concepción y recepción*. Según la poética de Edgar Allan Poe, el cuento es un efecto (Poe, 1997). El escritor concibe “cierto *efecto* único y singular” y a partir de ahí construye el cuento de tal forma que todo esté dirigido a lograrlo. Parece que estas dos cualidades, aunque podamos nombrarlas y estudiarlas por separado, están fuertemente unidas. El momento de la concepción resulta, pues, fundamental para el género; al menos todos los escritores le otorgan una gran importancia (Piglia, 2006). También una de las pioneras del género en España, Emilia Pardo Bazán, tiene una intuición semejante: “Noto particular analogía entre la concepción del cuento y de la poesía lírica: una y otra son rápidas como un chispazo y muy intensas [...] Cuento original que no se concibe de súbito, no cuaja nunca” (Baquero, 1998: 61); lo que evidencia la relación existente entre el cuento y la poesía, con la que se ha comparado en múltiples ocasiones.<sup>6</sup>

Fernando Valls (1998: 14) habla asimismo de la *tensión interna* como una de las tendencias de los cuentistas españoles contemporáneos. Podemos interpretar esa tensión como un imperativo marcado por el efecto único, a la que nos conduce inexorablemente el narrador. Para Cortázar, que, como Poe, conjuga la doble faceta de creador y crítico, la concepción del cuento es algo instantáneo y no admite demora en la creación. Tal vez –reflexiona– no sepamos el final, pero tenemos una idea que exige ser pasada al papel y, a pesar de las di

<sup>5</sup>Piglia: “El cuento es un relato que encierra un relato secreto. No se trata de un sentido oculto que depende de la interpretación: el enigma no es otra cosa que una historia que se cuenta de un modo enigmático. La estrategia del relato está puesta al servicio de esa narración cifrada. ¿Cómo contar una historia mientras se está contando otra?”.

<sup>6</sup>Ana María Matute considera que los cuentos son en prosa el equivalente de la poesía, es decir, “lo máximo a través de lo mínimo, que no falte una coma, pero que no sobre un punto. No tiene que chirriar ni una palabra, no puede haber el mínimo relleno, eso en una novela se acepta, pero en un cuento no”. *El País, Babelia*, 18 de agosto de 2001, pp. 2-3. La concepción del cuento como una repentina idea, un fogonazo iluminador también es asumida por José María Merino: “al contrario de lo que me suele suceder con las novelas, los cuentos, por lo general, se me ocurren casi completos y, al igual que sucedía con los poemas, como consecuencia de una súbita iluminación”, 2004: 147. Véase para la relación entre cuento y poesía Neuman, 2001.

ferencias entre poesía y cuento, la concepción, la génesis de las dos es la misma: “nace de un repentino extrañamiento, de un *desplazarse* que altera el régimen ‘normal’ de la conciencia” (Cortázar, 1988: 113). Idea compartida, entre otros, por Borges (1997) y Quiroga (1997).

La unidad de concepción exige una recepción igualmente única; aquello que se concibe suele ser una historia o un efecto, y lo que da forma al cuento es la construcción de una trama: “aquel conjunto del cual ni un solo átomo componente puede ser removido, ni un solo átomo componente puede ser desplazado sin argüinar el todo” (Poe, 1997: 214); un argumento para llevar al lector hasta ese efecto pensado, que suele presentarse al final; por ello una característica también muy común es el final sorprendente de muchos cuentos. “La forma se condensa en una imagen que prefigura la historia completa. Hay algo en el final que estaba en el origen y el arte de narrar consiste en postergarlo, mantenerlo en secreto y hacerlo ver cuando nadie lo espera” (Piglia, 2000: 129). El “arte de narrar” del que habla Piglia consiste en hacer que ese final tenga el efecto deseado.

El cuento nace con esa cualidad narrativa: tiene que tener una acción, tiene que narrar, contar algo (Merino, 1997: 467). En España, en el siglo XIX, cuando el género estaba librándose de la tradición popular y evolucionando desde unos estáticos artículos de costumbres, un autor como Galdós (1999: 131), novelista por excelencia, percibe en esos nuevos textos algo que los diferencia de los demás: *el movimiento*. Los grandes escritores de ese período se caracterizan porque en sus cuentos tiene una gran importancia el argumento, la historia que se narra; tal es el caso de Chéjov, *Clarín*, Poe o Maupassant (Baquero, 1998: 128). Pero la calidad de sus cuentos, como la de los cuentistas más modernos, no sólo se debe a que cuentan algo de interés, sino al hecho de saber contarlos. El arte narrativo hace referencia, sobre todo, a la calidad del texto, en tanto que narración capaz de atrapar al lector desde las primeras líneas y soltarlo solamente al final, sin haberle dado tiempo para distracciones ni aburrimiento.<sup>7</sup> Existe entre la crítica un debate abierto en relación a la importancia que tienen el *qué* se cuenta y el *cómo* se cuenta. ¿Existen temas interesantes de por sí? ¿O es el escritor el que debe crear ese interés en el lector a partir de cualquier tema, por insignificante que parezca?:

Aquellos que sostienen [...] que no importa lo que tenga que decirse sino cómo se lo dice, sería mejor que no intentaran el cuento; porque el cuento, mucho más que la novela requiere de un asunto. El cuento no es nada si no hay una historia que contar [...] un cuento en el que nada sucede en absoluto es una absoluta imposibilidad (Matthews, 1997: 62-63).

<sup>7</sup>“Se ha dicho, con razón, que el cuento literario nace y fina moviéndose: movimiento externo de lo que va sucediendo y hacia una dirección narrativa determinada; movimiento interno y psíquico de las expectativas que debe crear, de las que crean sus tensiones e intensidad, de la sorpresa de lo inesperado de un desenlace. Si externamente lo que sucede en el cuento ha de concluir junto con la lectura; internamente, expectativas, sorpresa, desconcierto, pueden obrar con efecto retardado. Como órgano condicionado por funciones, en el artefacto que es el cuento literario todo estará calculado, organizado concentrado. Sin sobrar ni faltar nada” (Castagnino, 1997: 197).

Ahora bien, un asunto de interés puede no convertirse nunca en un cuento, y a veces, cuando lo hace, se transforma en un mal cuento. Y ello porque no ha sido construido adecuadamente; por el contrario, sabemos que “un suceso de poca monta puede servir de acicate para un cuento valioso” (Aramburu, 1998: 36). Es, por tanto, un requisito indispensable que el cuento tenga una buena trama. El escritor tiene que dotar a su obra de “esa gracia narrativa, ese movimiento interior imprescindible para que un texto consiga tener alma de cuento” (Merino, 2004: 215). Así como las palabras tienen una relación indisoluble entre su forma y su significado, en el cuento existe una unión fortísima –incluso podríamos hablar de dependencia– entre el *qué* y el *cómo*: asunto y trama creados específicamente para atrapar al lector en una historia que nazca despertando su interés y éste vaya aumentando conforme avanza la lectura, hasta llegar al final, que es el momento en el que, si el cuento ha sido bien construido, el lector sentirá plenamente el efecto deseado: “el cuento –como dice Cortázar– es una máquina literaria de crear interés”.

Los aspectos fundamentales que acabamos de ver nos permiten concluir que la intensidad y la concisión con que en unas pocas páginas se tiene que dar cuenta de un suceso completo y la revelación del sentido, mediante un final sorprendente, que busca la consecución de un efecto único e indeleble, convierten efectivamente al cuento, aquel que nace con Poe y se concibe “como una máquina infalible destinada a cumplir su misión narrativa con la máxima economía de medios” (Cortázar, 1988: 103), en un artefacto perfecto para la expresión de lo fantástico; en la medida en que éste representa un guiño perturbador, una grieta fugaz, un instante de ruptura con las leyes de la naturaleza<sup>8</sup>.

## II De lo fantástico

*El cuento fantástico viene a ser algo  
así como el cuento por excelencia.*

Mariano Baquero Goyanes

Una definición válida de lo “fantástico” debe, necesariamente, atender a una definición previa de realidad; lo que es difícil y controvertido en una época en la que cualquier verdad ha dejado de ser absoluta y el relativismo se ha instalado en todas las áreas de conocimiento. Tzvetan Todorov fue uno de los primeros teóricos que intentó establecer una definición del género fantástico en *Introduction à la littérature fantastique* (1970), obra que abrió el camino a toda una serie de estudios e investigaciones sobre el tema. Todorov parte del concepto de duda (vacilación) que sienten los personajes y el lector implícito ante un hecho sobre

---

<sup>8</sup>En una novela, dada su extensión, los acontecimientos fantásticos que provocan el característico miedo pueden ver su intensidad diluida, ya que el lector, de algún modo, se acostumbra a ellos (siempre hay excepciones, como *Drácula* o *El extraño caso del Dr. Jekyll y Mr. Hyde*, entre otras).

natural; una duda que no permite decidir si estamos ante un acontecimiento sobrenatural, extraño o maravilloso. Cuando analiza *El manuscrito encontrado en Zaragoza* (1890) de Jan Potocki, pone como ejemplo de componente fantástico la actitud del protagonista ante un suceso aparentemente sobrenatural y en el que el personaje “casi llega a creer”. En el “casi” está para Todorov la clave: “‘Llegué casi a creer’: he aquí la fórmula que resume el espíritu de lo fantástico. Tanto la incredulidad total como la fe absoluta nos llevarían fuera de lo fantástico; lo que le da la vida es la vacilación” (Todorov, 2001a: 54). Para el crítico ruso, lo fantástico tiene que cumplir tres condiciones:

En primer lugar, es necesario que el texto obligue al lector a considerar el mundo de los personajes como un mundo de personas reales y a vacilar entre una explicación natural y una explicación sobrenatural de los acontecimientos evocados. A continuación, esta vacilación puede ser también experimentada por un personaje; así, el papel del lector está, por decirlo de algún modo, confiado a un personaje y, al mismo tiempo, la vacilación está representada, se convierte en uno de los temas de la obra; en el caso de una lectura ingenua, el lector se siente identificado con el personaje. Finalmente, es importante que el lector adopte una determinada actitud frente al texto: deberá rechazar tanto la interpretación alegórica como la interpretación “poética” (Todorov, 2001a: 56).

Según esta teoría, lo fantástico resulta un concepto bastante difuso, puesto que el optar por un tipo de interpretación u otra puede conllevar su desaparición: “[lo fantástico] no dura más que el tiempo de una vacilación [...] lleva pues una vida llena de peligros, y puede desvanecerse en cualquier momento. Más que ser un género autónomo, parece situarse en el límite entre dos géneros: lo maravilloso y lo extraño” (Todorov, 2001b: 65). Aunque estas afirmaciones siguen siendo hoy objeto de discusión, Todorov sí tiene razón al exigirle a la literatura fantástica el estar siempre ambientada en lugares y tiempos miméticos, para que se produzca el enfrentamiento que la caracteriza.

Otros estudiosos del género han asumido una concepción más amplia de la literatura fantástica, para que pueda acoger los diferentes aspectos que la conforman. En este sentido, Roger Caillois (1970: 8 y 9) piensa que el desconcierto que causa la aparición de un hecho inexplicable o sobrenatural en nuestra realidad ordinaria es un rasgo esencial del género:

Lo fantástico pone de manifiesto un escándalo, una ruptura, una irrupción insólita, casi insoportable en el mundo real [...]. Lo fantástico supone la solidez del mundo real, pero para asolarlo mejor [...]. El intento esencial de lo fantástico es la Aparición, lo que no puede suceder y que a pesar de todo su-



cede, en un punto y en un instante preciso, en medio de un universo perfectamente conocido y de donde se creía definitivamente desalojado el misterio.

Para Rafael Llopis (Herrero, 2000: 54-55), esa sensación que lo fantástico causa se traduce como “miedo”. De hecho, este crítico llama “cuentos de miedo” a lo que aquí se denomina “cuentos fantásticos”; sin embargo, no podemos identificar cuentos de miedo o terror y cuentos fantásticos. Existen cuentos de miedo que no son fantásticos y existen cuentos fantásticos que no causan necesariamente miedo. De todas formas, este aspecto será fundamental para algunos críticos como el citado Caillois, Lovecraft y el propio Llopis, que afirma lo siguiente:

Lo que caracteriza al verdadero cuento de miedo es la aparición de un elemento sobrenatural e inexplicable, totalmente irreductible al universo conocido, que rompe los esquemas conceptuales vigentes e insinúa la existencia de leyes y dimensiones que no podemos ni intentar comprender, so pena de sufrir graves cortocircuitos cerebrales. Hace bastantes años definí el cuento de miedo como una forma de expresar lo numinoso cuando ya no se cree. En efecto, la literatura terrorífica nace en pleno apogeo del racionalismo y se *desarrolla* junto con él, como su sombra que es (Herrero, 2000: 54-55).

Igualmente, Antonio Risco, uno de los grandes estudiosos españoles sobre el tema, plantea una tesis que sigue la línea de las anteriores:

...tiendo a considerar la literatura fantástica como aquella en la que lo extranatural se enfrenta con lo natural produciendo una perturbación mental, de cierto orden, en algunos de los personajes que viven la experiencia y, en un segundo término, en el lector. Es decir, que de uno u otro modo, ese encuentro ha de presentarse como sorprendente o escandaloso. [...] En su mecanismo implica el conflicto básico entre credulidad y escepticismo que sólo puede manifestarse con todo su vigor –con el que exige esta literatura– en un momento cultural de marcada tendencia racionalista, que ha de impregnar, por supuesto, a la mayor parte de los lectores (Risco, 1987: 139-143).

Uno de los escollos con que la crítica se encuentra está relacionado con el origen y la evolución de los primeros relatos fantásticos. Algunos estudiosos, al investigar sobre el nacimiento de lo fantástico, retroceden a la época de Homero, Luciano de Samósata, Apuleyo, don Juan Manuel..., y a obras como *Las mil y una noches* o *El bestiario medieval*.

Francisco González Castro (1996: 19) es uno de los críticos que mantiene que la literatura fantástica tiene su origen en la antigüedad y, tras analizarla a lo largo de los siglos, llega a la conclusión de que aquello que en los orígenes “se concibió como fantástico, sigue siendo fantástico hoy en día”, y esa evolución sufrida demuestra que “lo fantástico literario no ha cambiado de forma, repetida a lo largo del tiempo; sino que su relación con los seres humanos ha sufrido alteraciones de acuerdo con las revoluciones y cambios epistemológicos que han afectado a la humanidad”.<sup>9</sup>

Aunque en la antigüedad se escribía sobre hechos anormales, ¿hasta qué punto se pueden considerar en sentido estricto literatura fantástica? Los fenómenos sobrenaturales de los que se habla “tienen relación con los miedos, las supersticiones y las creencias ancestrales y dentro de ellas se inscriben como algo *natural*. Pero no constituyen todavía una subversión inquietante del orden racional de la vida y del mundo” (Herrero, 2000: 34). Si bien, obras como el cuento del deán de Santiago incluido en el *Conde Lucanor* anuncian “algunos de los temas principales que serán explorados después por el género fantástico: la irrupción de fuerzas y poderes sobrenaturales en el mundo ordinario, la dimensión misteriosa de los sueños que se mezclan con la vida real, el poder transformador de la ilusión” (Herrero, 2000: 34).

En lo que se refiere a la literatura fantástica hispánica, hay autores que piensan que: “desde los comienzos podemos constatar la presencia relevante de elementos fantásticos en los cuentos escritos en castellano. [...] lo fantástico, entendiendo este término en un sentido amplio, aglutinando en él también lo maravilloso, alegórico, extraordinario y religioso [...] se encuentra en el cuento español desde sus primeras manifestaciones” (Martín, 1997: 11); otros consideran que sus orígenes pueden estar en el Siglo de Oro, ya que “para entonces han empezado a construirse las bases de una cultura racionalista orientada hacia los datos de la experiencia” (García, 1998: 88).

Efectivamente, si fantasía se opone a realidad, la literatura fantástica se dará en mayor medida cuando esta realidad esté bien definida; es decir, sólo a partir del establecimiento de unas pautas para abordar el conocimiento del mundo y de la aparición de un concepto de lo real vamos a saber qué es lo fantástico: aquello que escapa al conocimiento racional, que transgrede los límites de lo que suponemos realidad (García, 1998: 87). Y esto se producirá, concretamente, durante el siglo XVIII, cuando, “tiene lugar un cambio de mentalidad que inicia un nuevo estadio epistemológico” (González, 1996: 25) y empieza a verse con más claridad lo que se perfilaba tras la bruma. A partir de este momento, la razón, el empirismo y la constatación científica de los hechos son los únicos medios para descubrir lo que es real y diferenciarlo de lo que no lo es:

El desarrollo del pensamiento científico positivo en el siglo XVIII puso las bases para la aparición del concepto moderno de lo fantástico, alejado de lo

<sup>9</sup>“Como es lógico esperar de un género tan estrechamente relacionado con las emociones primitivas, el cuento de horror es tan viejo como el pensamiento y el lenguaje humanos” (Lovecraft, 1984: 13).

maravilloso medieval y de lo extraordinario renacentista [...] Fue precisamente ese momento de escepticismo histórico ante lo sobrenatural el que propició el auge de la literatura fantástica, en forma de lo que hoy llamamos literatura de terror. La mentalidad racionalista, descreída de los fenómenos sobrenaturales, pudo hacer de ellos objeto de ficción literaria, sin temor a las creencias que lo sustentaban. Por eso había de ser ese final de siglo el que diera a la luz uno de los géneros narrativos que más éxito cobró después en el siglo XIX: los relatos góticos, con sus almas en pena, castillos fantasmales, apariciones y pactos diabólicos (Martín, 1997: 13).

Para David Roas, la literatura fantástica aparece en el siglo XVIII, con la primera novela gótica inglesa, *El castillo de Otranto* (1764) de Horace Walpole, y no antes, porque precisamente en esta época “se dieron las condiciones adecuadas para plantear ese choque amenazante entre lo natural y lo sobrenatural sobre el que descansa el efecto de lo fantástico, puesto que hasta ese momento lo sobrenatural pertenecía, hablando en términos generales, al horizonte de expectativas del lector” (Roas 2001: 21). Justo en este momento, cuando el hombre pretende establecer una distinción entre lo real e irreal, los escritores empiezan a utilizar la imaginación, la fantasía y las posibilidades que lo no racional ofrece: “Lo fantástico denuncia esta pretensión en tanto que género. Nacido en medio del universo mimético, y sirviéndose de él para inscribir sus pasos, tiende a subvertirlo, a cuestionar sus certezas” (Bozzetto, 2001: 224). El siglo XIX presenciara cómo los pilares del mundo racionalista de la Ilustración tiemblan cuando el Romanticismo se instala y cobra fuerza en todos los terrenos artísticos; lo cual influye de manera contundente en el desarrollo de la literatura fantástica, que adopta una estética mantenida, en parte, hasta hoy:

...un concepto del cuento fantástico basado en los sentimientos que provocaba el relato en el lector: sentimientos de miedo, de inquietud, de desasosiego ante la ruptura de las leyes de la realidad. Los cuentos se centraron en relatar la irrupción de lo inexplicable en espacios cotidianos [...]. Certificaban a través de historias enigmáticas la existencia de lo misterioso y el pánico que produce confirmar que los sucesos escapan al control de la razón (Martín, 1997: 14).

Un asunto de fundamental importancia es el tipo de literatura fantástica que se produce en cada época, y que remite a la idea que se tiene de lo real y a la presentación del elemento fantástico en un tipo de ambiente u otro. La idea que los románticos tienen de lo fantástico evoluciona; las casas embrujadas, las ruinas, los cementerios, las iglesias abandonadas, los jardines misteriosos, el ambiente nocturno (espacios en ocasiones prefabricados que

provocan la disminución del efecto de lo fantástico, ya que los sucesos pueden llegar a ser previsibles) dejan paso a un tipo de escenario menos tétrico y más familiar:

lo fantástico se irá inscribiendo cada vez más dentro de un contexto realista o verosímil para atraer la atención y el desconcierto del lector contemporáneo que verá cómo el orden del mundo racional ordinario queda misteriosamente subvertido o trastocado por la extraña irrupción de un fenómeno que resulta inexplicable, irracional o sobrenatural (Herrero, 2000: 49).

De esta forma, se va haciendo patente la relación de dependencia entre mundo real y mundo fantástico: “La literatura fantástica es aquella que ofrece una temática tendente a poner en duda nuestra percepción de lo real. Por lo tanto, para que la ruptura antes descrita se produzca es necesario que el texto presente un mundo lo más real posible que sirva de término de comparación con el fenómeno sobrenatural” (Roas, 2001: 24). Con este giro que sufre la estética fantástica se intenta dotar a los cuentos de una *verosimilitud* de la que, normalmente, antes carecía, y que es absolutamente necesaria para que el carácter fantástico se mantenga. Por otro lado, hay una gran diferencia entre la literatura fantástica del XIX y la del XX en relación al tratamiento narrativo de lo fantástico. Según Antón Risco, en las narraciones fantásticas del XIX, para crear el efecto buscado y que el elemento fantástico asombrase al lector: “el narrador se veía en la necesidad de preparar al lector a esta ruptura de contrato con diferentes tipos de justificaciones: un manuscrito encontrado del que aquél no se responsabiliza; el relato de un campesino ignorante, mentalmente inmerso en la tradición popular, o el simple respeto de la duda del lector (lo creerás o no), de su asombro, etc.” (Risco 1987: 125). En el siglo XX, los narradores no necesitan predisponer al lector para que entre en el juego literario de lo fantástico. El elemento sobrenatural se presenta directamente, sin intermediarios ni subterfugios; los mismos narradores van a desempeñar este papel, sea en primera, en segunda o en tercera persona; ellos se convierten en los responsables de la verosimilitud del cuento. Tampoco se busca, en muchos casos, el efecto sobrecogedor del miedo (Risco, 1987: 115-142), una característica que venía definiéndose como genérica y que en el siglo XX se transforma en un sentimiento de inquietud, extrañeza... o incluso, a veces, simplemente desaparece. De todas formas, y a pesar de las diferencias entre la producción de un siglo y de otro, se mantiene “su estructura básica, que es la de la contradicción citada entre lo natural y lo extranatural. Contradicción que basta que se produzca *objetivamente*, aunque no se manifieste ninguna sorpresa ni en el narrador ni en los personajes” (Risco, 1987: 126). Sin esa “contradicción”, el componente fantástico del texto desaparecería y no se podría diferenciar del resto de géneros próximos: lo extraño, lo maravilloso, lo mágico o la ciencia ficción.

Cabría señalar, para terminar este breve recorrido por la categoría de lo fantástico, la denominación de “neofantástico” acuñada por algunos autores como Jaime Alazraki (1983,

2001), que analiza los cuentos fantásticos de Cortázar y establece, a partir de ellos, una poética aplicable a la producción de otros escritores como Franz Kafka, Italo Calvino o Jorge Luis Borges. La poética de lo neofantástico de Alazraki se puede resumir a partir de los tres elementos que la conforman: la visión (posmoderna) de la realidad, ya que lo neofantástico entiende ésta como una máscara detrás de la cual, de vez en cuando, se atisba otra realidad diferente. No reproduce fielmente el mundo del lector para asustarlo; por tanto, la intención, no es la de causar miedo y sí una inquietud o perplejidad ante lo insólito de la situación. Y el *modus operandi*, porque el relato neofantástico prescinde de “los bastidores y la utilería que contribuyen a la atmósfera o *pathos* necesaria para esa rajadura final. Desde las primeras frases del relato, el cuento neofantástico nos introduce, a boca de jarro, al elemento fantástico” (Alazraki, 2001: 279). Ahora bien, si entendemos el cuento neofantástico como un “producto” de la posmodernidad y ésta tiene una idea de la realidad como algo indefinible, como algo incognoscible, la ruptura que lo fantástico pretende se ve mermada, ya que en este mundo que no sabemos si es o no es, *todo* puede suceder. Si no sabemos o dudamos de que nuestra realidad es real o irreal, los cuentos neofantásticos podrían pasar a formar parte de lo definido como maravilloso, ya que, si ese tipo de acontecimientos puede suceder y, de hecho, sucede, y no supone una quiebra del sistema epistemológico, es decir, no hay duda, no hay vacilación, lo fantástico desaparece.<sup>10</sup>

### III

#### Del cuento fantástico en la literatura española

Queda claro, entonces, que lo fantástico literario, tal y como lo entendemos hoy, comienza su andadura en el Romanticismo y, quizá sea E. T. A. Hoffmann el escritor de literatura fantástica más importante de dicho período. Hoffmann vive una época de transición en que la “realidad histórica va a sufrir la más imprevista e increíble transmutación, cuando los contornos diáfanos del mundo ilustrado empiezan a diluirse en el nocturno del romanticismo fantasmagórico, de imprevisibles abismos filosóficos y psicoanalíticos” (Hoffmann, 2002: 7). Otros autores importantes de literatura fantástica, y que también publican su obra en esta primera mitad del siglo XIX, son Washington Irving (*Tales of a Traveller, Cuentos de la Alhambra*) y Nathaniel Hawthorne (*Twice Told Tales*, 1837 y 1842, 2ª ed. ampliada). Los cuentos de este último fueron prologados por Edgar Allan Poe (1809-1849), que es, sin duda, el autor que más influencia ha tenido en la concepción del cuento fantástico, tanto en su época como en el siglo XX:

---

<sup>10</sup>No existe, por lo tanto, una realidad inmutable porque no hay manera de comprender, de captar qué es la realidad. Y esa idea da la razón, en parte, a Todorov y a Alazraki al postular la imposibilidad de toda transgresión: si no sabemos qué es la realidad, ¿cómo podemos plantearnos transgredirla? Más aún, si no hay una visión unívoca de la realidad, todo es posible, con lo cual tampoco hay posibilidad de transgresión” (Roas, 2001: 37).

Para un estudio completo de la influencia de este autor en la literatura española, véase Roas, 2002; y Herrero, 2000, pp. 46-50, “La aportación decisiva de Hoffmann a la estética de lo fantástico moderno”.

Poe hizo lo que ningún otro había hecho ni podía haber hecho, y a él debemos el moderno relato de horror en su estado perfeccionado y definitivo [...] Los espectros de Poe adquieren de este modo una malignidad convincente que no posee ninguno de sus predecesores, e instauran un nuevo modelo de realismo en los anales de la literatura de horror [...] Puede decirse con justicia que Poe inventó el relato corto en su forma actual (Lovecraft, 1984: 51).

En la historia de la literatura española, lo fantástico literario ha sido durante siglos un elemento al margen de lo que se considera la literatura canónica. No han faltado ejemplos desde la Edad Media; pero también es verdad que justamente en la época medieval comienza a fraguarse el llamado carácter realista de la literatura española. En el período en el que la literatura fantástica está dando sus primeros frutos en Europa y América, en España hay una tímida producción de autores que, en un momento dado, escapan de la férrea realidad ilustrada y se internan por los senderos de la imaginación. Escritores como Fray Benito Feijoo, que reelabora un tema medieval, el del pece Nicolao, en *El anfibio de Liérganes*;<sup>11</sup> Diego de Torres Villarroel, en episodios de su *Vida* (1742) como “La casa de los duendes” y en *Correo del otro mundo* (1725), o José de Cadalso con sus *Noches lúgubres* (1773) son algunos ejemplos de textos fantásticos en un período crítico, y en general poco fecundo, para la ficción narrativa. Al igual que la Edad Media, también el siglo XVIII estuvo marcado por el poder de la Iglesia, que persiguió, censuró y condenó todas aquellas obras (y autores) al margen de las normas impuestas; y por una mentalidad conservadora, que no permitía ni aceptaba las “mentiras” y “patrañas” que la literatura contiene:

La historia de España estuvo llena de luchas religiosas. Su resultado fue una religión severa y monolítica, que impedía asomarse al mundo del misterio, pues que él ya se daba organizado de antemano, perfectamente resuelto. Por eso, cuando aparecen el racionalismo y la Ilustración y comienzan como contrapartida las posibilidades de la literatura fantástica, España, hija de la Contrarreforma, se mantiene al margen, segura en su mundo misterioso. La ortodoxia siempre temió la imaginación, puerta de libertad (Martínez, 1999: 7).

En 1831 se publica la novela de Agustín Pérez Zaragoza, *Galería fúnebre de historias trágicas, espectros y sombras ensangrentadas*; la obra, a pesar del éxito, no tuvo muchos seguidores. En las primeras décadas del XIX, publican cuentos fantásticos Serafín Estébanez Calderón (*Los tesoros de la Alhambra*, 1832), José de Espronceda (*La pata de palo*, 1835) o Eugenio de Ochoa (*Luisa. Cuento fantástico*, 1835 y *El castillo del espectro*). A partir de 1833, el Romanticismo cobra fuerza en España, debido a la muerte de Fernando

<sup>11</sup>Este tema medieval aparece en Pedro Mexía y será tratado nuevamente en el siglo XIX, en tono humorístico, por Antonio Ros de Olano en *Historia verdadera o cuento estrambótico, que da lo mismo*, y en el XX por Juan Perucho en *El Dorado*.

VII y los nuevos aires de libertad que permitieron el regreso de románticos exiliados, así como la entrada de libros europeos hasta el momento prohibidos. La importancia que los románticos dan a la imaginación, a la libertad creadora, a la fantasía, a los sentimientos, a la intuición, al misterio... va a influir considerablemente en la consolidación y evolución de la literatura fantástica: “en un tiempo de pasiones desahoradas, la literatura fantástica abrió sus puertas a la demencia, al delirio, a la locura, a la hechicería, a la marginación patológica” (Martín, 1997: 14).<sup>12</sup> Uno de los mayores representantes de este movimiento en España es Gustavo Adolfo Bécquer, que depura el género de la sobrecarga gótica, incorporando a sus relatos el lirismo y haciendo que lo sobrenatural actúe en los espacios familiares, de forma que “se hace realidad en la literatura española ese concepto moderno de lo fantástico en el que la narración bascula entre lo real y lo sobrenatural, para transmitir así una desasosegante incertidumbre acerca del lado siniestro de la condición humana” (Martín, 1997: 15).

La segunda mitad del siglo XIX no fue un período, en sentido general, propicio para el género fantástico, debido, por una parte, a la fuerza con la que se impone el cambio de mentalidad producido a mediados de siglo y, por otra, a la aparición de movimientos literarios como el Realismo y el Naturalismo; aunque en este momento, de forma efectiva y constante, la literatura fantástica ponga “de relieve un proceso constante de acercamiento hacia el hombre y su realidad” (González, 1996: 24). A finales del XIX e inicios del XX aparece una mayor consideración hacia el género, incluso en escritores inicialmente realistas como Galdós (*La princesa y el granuja*, 1876), Clarín (*Mi entierro*, 1882), Pedro Antonio de Alarcón (*La mujer alta*, 1882) o Emilia Pardo Bazán (*La resucitada*, *Hijo del alma*, 1912).<sup>13</sup> En los relatos fantásticos de estos autores pertenecientes al Realismo “se produce una transgresión del orden natural o lógico, que es la definición genérica más amplia con que puede identificarse esta literatura” (Martín, 1997: 16). En este período también se acercan al cuento fantástico autores modernistas como Rubén Darío (*El caso de la señorita Amelia*, 1894; *Verónica*, 1896) y Miguel Sawa, que publica póstumamente *Historias de locos* (1910). De modo que podemos afirmar que “la narrativa fantástica fue un género de moda en nuestro país durante el siglo XIX, puesto que desde las primeras traducciones de novelas góticas aparecidas en torno a 1820, hasta los relatos de Valera, Clarín o la Pardo Bazán, publicados en los últimos años del siglo, el relato fantástico no dejó de ser leído, cultivado y traducido” (Roas, 1997: 83).

La desconsideración hacia lo fantástico en la literatura española se mantiene (y aumenta incluso) durante buena parte del siglo XX. Ahora se esgrimen motivos sociales, políticos, etc., para considerar este tipo de literatura como algo inútil, de poco *servicio a la sociedad*. Sin embargo, lo fantástico va a ser cultivado, aunque esporádicamente, por los escritores de la generación del 98. Valle-Inclán, enmarcado todavía en la prosa modernista, escribe su *Jardín umbrío* (1903). Unamuno publica *El canto de las aguas eternas* (1909); sin olvidar los pasajes inquietantes de *Niebla*, cuando el personaje reivindica al autor su derecho a la vida. También Pío Baroja se decanta alguna vez por lo fantástico en cuentos

<sup>12</sup>Véase a este respecto Trancón, 2000; Roas, 2003; Valcárcel, 2006.

<sup>13</sup>Véase, por ejemplo, Molina, 2006.

como *Médium*, de sus *Vidas sombrías* (1900) y *El hotel del cisne* (1946). En estos años, Azorín publica *La isla sin aurora* (1944); antes había aparecido, también en la línea de lo fantástico, la novela *Félix Vargas* (1928). De los prosistas del novelentismo cabe destacar a Wenceslao Fernández Flórez, que hace incursiones por el terreno de lo fantástico en cuentos: *Unos pasos de mujer* (1924), *La casa de la lluvia* (1925), y novelas: *Visiones de neurastenia* (1924), *Las siete columnas* (1926) y *El bosque animado* (1943). A la corriente fantástica no fueron ajenos tampoco escritores vanguardistas como Ramón Gómez de la Serna y otros que en la década de los años veinte publicaron sus primeras obras literarias (Martín, 1997: 16), como Max Aub (Caja, 1926 y *Fábula verde*, 1933); así como escritores del 27: Pedro Salinas (*La bomba increíble*, 1950) y Rafael Dieste (*De los archivos del trago*, 1926, *Historias e invenciones de Félix Muriel*, 1943).

En la posguerra, aunque el realismo vuelve a ser la estética predominante, el cuento fantástico ocupa un lugar importante en la obra de escritores de la generación del 36. Es el caso de Torrente Ballester con *Cómo se fue Miguela* (1944). Otros autores realistas también se dejan conquistar por lo fantástico: Francisco García Pavón, *Cerca de Oviedo* (1945) y *La guerra de los dos mil años* (1967); Pere Calders, *El desierto* (1955) y *La rebelión de los objetos* (1978), y Alonso Zamora Vicente, *Smith y Ramírez* (1957). De la generación del medio siglo cabe señalar los relatos de Carlos Edmundo de Ory, *Una exhibición peligrosa* (1964), *El alfabeto griego* (1970) y *Basuras* (1975). Incluso un autor decididamente realista y combativo como Alfonso Sastre escribe también cuentos fantásticos: *Las noches lúgubres* (1963), *Ejercicios de terror* (1969) y *El lugar del crimen* (1982).

En esta etapa es importante la figura de Joan Perucho, “uno de los pocos españoles, junto a Cunqueiro y Bécquer, que pertenecen plenamente a la literatura fantástica” (Martínez, 1999: 373), con títulos como *Libros de caballerías* (1947), *Las historias naturales* (1960) y *Apariciones y fantasmas* (1968); sus libros de relatos *Historias secretas de los balnearios* (1972), *Botánica oculta o El falso Paracelso* (1974) y *Bestiario fantástico* (1977) que forman la *Trilogía fantástica*, publicada póstumamente en 2004. Sus cuentos están reunidos en el volumen *Fabulaciones* (1996). Asimismo, es figura destacada Álvaro Cunqueiro, que escribe durante los años 40 los cuentos de *Flores del año mil y pico de ave* (aunque serán publicados en 1968); y póstumamente aparecerán los relatos de *Fábulas y leyendas de la mar* (1982). Álvaro Cunqueiro ha sido “el primero de nuestros grandes fabuladores y puede colocarse al lado de sus admirados Lord Dunsany, Jorge Luis Borges, Italo Calvino, el catalán Joan Perucho y otros maestros en el arte de soñar la realidad” (Luján, 2003: 11).

En años posteriores, en los que conviven el experimentalismo y las fórmulas tradicionales, y dentro del recuperado gusto por contar historias, se nota un mayor interés y se rescata el tema de lo fantástico: “No será hasta la década de los 70 cuando se produzca una recuperación de la fantasía, corriente a la que contribuirán autores de muy diferentes generaciones” (Encinar, 1995: 91). A partir de esa década surgen obras como las de Ricardo Doménech, *Figuraciones* (1977), *La pirámide de Khéops* (1980) y *Tiempos* (1980), que constan de relatos bastante imaginativos e incluso propiamente fantásticos, “que indagan algunos secretos de la existencia, los límites de la realidad, los terrores del hombre frente a lo ignoto”



(Sanz, 1994: 147). A partir de los años 80 comienzan a publicar sus relatos algunos autores de la generación del 68. En estos años, el género consigue un vigor inusitado gracias a una enorme variedad de temas y a la búsqueda de nuevas formas: Cristina Fernández Cubas, *Los attillos de Brumal* (1983); Enrique Murillo, *El secreto del arte* (1984), que escribe historias que “parten de lo cotidiano y anodino, y se van enredando, poco a poco, hasta mezclar lo fantástico y lo real, llegando a lo insólito” (Valls, 2001: 32); Juan José Millás, *Primavera de luto y otros cuentos* (1992). De esta generación, tal vez sea José María Merino el autor que mejor representa la tendencia actual del cuento fantástico. Su narrativa breve, *Cuentos del reino secreto* (1982), *El viajero perdido* (1990), *Cuentos del Barrio del Refugio* (1994), *Días imaginarios* (2002), *Cuentos de los días raros* (2004) y *Cuentos del libro de la noche* (2005), responde, en buena medida, a las exigencias de la literatura fantástica clásica, al tiempo que presenta influencias de lo neofantástico cortazariano. El estilo de sus cuentos, que podemos denominar de “realismo fantástico”,<sup>14</sup> se caracteriza por mantener la tensión entre mimesis y fantasía, pero de tal forma que se puede hablar de una *perfecta convivencia* entre dos términos aparentemente opuestos: en estos relatos lo fantástico suele aparecer de forma súbita en mundos absolutamente miméticos, rompiendo las leyes de la realidad y provocando el efecto deseado: miedo, pavor, sorpresa, duda... De esta forma, lo fantástico encuentra su lugar adecuado para manifestarse: el mundo “real”.

Precisamente han sido los escritores de la generación del 68, junto con narradores más jóvenes (por citar algunos: Ignacio Martínez de Pisón, Mercedes Abad, Espido Freire...) los que han otorgado al cuento fantástico, en las últimas décadas del siglo XX, una gran vitalidad, superando así los prejuicios de épocas anteriores y el menosprecio o indiferencia de algunos escritores y estudiosos. Todos ellos representan la situación actual del cuento fantástico en España y, como dice José Luis Martín Nogaes (1997: 19), en sus obras es evidente un estilo moderno de entender lo fantástico que suele acercarse al desasosiego y la turbación que produce la presencia de mundos extraños. Sus textos transmiten una sensación de confusión al comprobar lo endeble que son las fronteras que separan la vigilia y el sueño, la cordura y la locura, lo cotidiano y lo insólito.

## Bibliografía

ALAZRAKI, Jaime, 1983, *En busca del unicornio: los cuentos de Julio Cortázar; elementos para una poética de lo neofantástico*, Madrid, Gredos.

\_\_\_\_\_, 2001, “¿Qué es lo neofantástico?”, David Roas (ed.), *Teorías de lo fantástico*, Madrid, Arco Libros, pp. 265-282.

ALONSO SEOANE, María José, et. al. (eds.), 2004, *Artículo literario y narrativa breve del Romanticismo español*, Madrid, Castalia.

ANDERSON IMBERT, Enrique, 1999, *Teoría y técnica del cuento*, Barcelona, Ariel.

---

<sup>14</sup>El concepto de “realismo fantástico” se diferencia del llamado “realismo mágico” o “realismo maravilloso”, donde lo sobrenatural aparece sin que se produzca ninguna ruptura con el orden ni las leyes de la realidad ficcional.

- ARAMBURU, Fernando, 1998, "La noche dos mil dos", Juan Antonio Masoliver y Fernando Valls (eds.), *Los cuentos que cuentan*, Barcelona, Anagrama, pp. 35-37.
- AULLÓN DE HARO, Pedro, 2004, "Las categorizaciones estético-literarias de dimensión. Género/ sistema de géneros y géneros breves/géneros extensos", *Analecta Malacitana*, XX-VII, I, pp. 7-30.
- BAQUERO GOYANES, Mariano, 1992, *El cuento español. Del Romanticismo al Realismo*, Madrid, CSIC.
- \_\_\_\_\_, 1998, *Qué es la novela, qué es el cuento*, Murcia, Universidad de Murcia.
- BLANCO, Luisa, 1999, "Aproximación al Cunqueiro cuentista", Carmen Becerra Suárez et al., *Asedios ó conto*, Vigo, Universidade de Vigo.
- BORGES, Jorge Luis, 1997, "El cuento y yo", Carlos Pacheco y Luis Barrera (eds.), *Del cuento y sus alrededores*, Caracas, Monte Ávila, pp. 437-446.
- BOZZETTO, Roger, 2001, "¿Un discurso de lo fantástico?", David Roas (ed.), *Teorías de lo fantástico*, Madrid, Arco Libros, pp. 223-242.
- CAILLOIS, Roger, 1970, *Antología del cuento fantástico*, Buenos Aires, Sudamérica.
- CAMPRA, Rosalba, 2001, "Lo fantástico: una isotopía de la transgresión", David Roas (ed.), *Teorías de lo fantástico*, Madrid, Arco Libros, pp. 153-191.
- CHÉJOV, Antón, 2005, *Consejos a un escritor*, Madrid, Ediciones y Talleres de Escritura Creativa Fuentetaja.
- COOPER LAWRENCE, James, 1997, "Una teoría del cuento", Carlos Pacheco y Luis Barrera (eds.), *Del cuento y sus alrededores*, Caracas, Monte Ávila, pp. 69-84.
- CORTÁZAR, Julio, 1988, *La casilla de los Morelli*, Barcelona, Tusquets.
- CASTAGNINO, Raúl H., 1997, "Jurisdicciones del Epos: contar, narrar, relatar", Carlos Pacheco y Luis Barrera (eds.), *Del cuento y sus alrededores*, Caracas, Monte Ávila, pp. 193-205.
- DÍEZ RODRÍGUEZ, Miguel, 1993, "Introducción", Miguel Díez Rodríguez (ed.), *Antología del cuento literario*, Madrid, Alhambra, pp. 16-17.
- ENCINAR, Ángeles, 1995, "Lo fantástico: una tendencia sobresaliente en el cuento español actual", *Actas del XII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Birmingham, Universidad de Birmingham, pp. 91-97.
- FRIEDMAN, Norman, 1997, "¿Qué hace breve un cuento breve?", Carlos Pacheco y Luis Barrera Linares (eds.), *Del cuento y sus alrededores*, Caracas, Monte Ávila, pp. 85-106.
- GARCÍA SÁNCHEZ, Franklin, 1998, "Orígenes de lo fantástico en la literatura hispánica", Antón Risco, Ignacio Soldevila y Arcadio López-Casanova (eds.), *El relato fantástico. Historia y sistema*, Salamanca, Colegio de España, pp. 85-114.
- GONZÁLEZ CASTRO, Francisco, 1996, *Las relaciones insólitas: literatura fantástica española del siglo XX*, Madrid, Pliegos.
- HOFFMANN, E. T. A., 2002, *Cuentos*, 1, Madrid, Alianza.
- PÉREZ GALDÓS, Benito, 1999, *Ensayos de crítica literaria*, Barcelona, Península.
- HARSHAW, Benjamín, 1997, "Ficcionalidad y campos de referencia. Reflexiones sobre un marco teórico", Antonio Garrido Domínguez (ed.), *Teorías de la ficción literaria*, Madrid,

Arco Libros, pp. 123-157.

HERRERO Cecilia, Juan, 2000, *Estética y pragmática del relato fantástico*, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha.

LOVECRAFT, H. P., 1984, *El horror en la literatura*, Madrid, Alianza.

LUJÁN, Néstor, 2003, "Prólogo", Álvaro Cunqueiro, *Fábulas y leyendas de la mar*, Barcelona, Tusquets.

MARTÍN NOGALES, José Luis, 1997, "Evolución del cuento fantástico español", *Lucanor*, 14, pp. 11-21.

MARTÍNEZ MARTÍN, Alejo, 1999, *Antología española de literatura fantástica*, Madrid, Valdemar.

MASOLIVER Ródenas, Juan Antonio, 1998, "Las voces escritas", Juan Antonio Masoliver Ródenas y Fernando Valls (eds.), *Los cuentos que cuentan*, Barcelona, Anagrama, pp. 343-356.

MATTHEWS, Brander, 1997, "La filosofía del cuento", Carlos Pacheco y Luis Barrera Linares, *Del cuento y sus alrededores*, Caracas, Monte Ávila, pp. 57-67.

MERINO, José María, 1997, "El cuento: narración pura", Carlos Pacheco y Luis Barrera (eds.), *Del cuento y sus alrededores*, Caracas, Monte Ávila, pp. 463-467.

\_\_\_\_\_, 2002, "Homo narrans", *Días imaginarios*, Barcelona, Seix Barral, pp. 56-58.

\_\_\_\_\_, 2004, *Ficción continua*, Barcelona, Seix Barral.

MOLINA PORRAS, Juan (ed.), 2006, *Cuentos fantásticos en la España del Realismo*, Madrid, Cátedra.

NEUMAN, Andrés, 2001, "Variaciones sobre el cuento", *El último minuto*, Madrid, Espasa-Calpe, p. 157-175.

PACHECO, Carlos, 1997, "Criterios para una conceptualización del cuento", Carlos Pacheco y Luis Barrera (eds.), *Del cuento y sus alrededores*, Caracas, Monte Ávila, pp. 13-28.

PIGLIA, Ricardo, 2000, *Formas breves*, Barcelona, Anagrama.

\_\_\_\_\_, 2006, "Epílogo", Eduardo Becerra (ed.), *El arquero inmóvil. Nuevas poéticas sobre el cuento*, Madrid, Páginas de Espuma, pp. 187-188.

POE, Edgar Allan, 1997, "Hawthorne y la teoría del efecto en el cuento", Carlos Pacheco y Luis Barrera (eds.), *Del cuento y sus alrededores*, Caracas, Monte Ávila, pp. 293-309.

\_\_\_\_\_, "Sobre la trama, el desenlace y el efecto", Carlos Pacheco y Luis Barrera Linares (eds.), *Del cuento y sus alrededores*, Caracas, Monte Ávila, pp. 311-314.

QUIROGA, Horacio, 1997, "El manual del perfecto cuentista", Carlos Pacheco y Luis Barrera Linares, *Del cuento y sus alrededores*, Caracas, Monte Ávila, pp. 325-339.

RISCO, Antonio, 1987, *Literatura fantástica en lengua española*, Madrid, Taurus.

ROAS, David, 1997, "La crítica y el relato fantástico en la primera mitad del siglo XIX", *Lucanor*, 14, pp. 79-109.

\_\_\_\_\_, 2001, *Teorías de lo fantástico*, Madrid, Arco Libros.

\_\_\_\_\_, 2002, *Hoffmann en España. Recepción e influencias*, Madrid, Biblioteca Nueva.

\_\_\_\_\_, (ed.) 2003, *Cuentos fantásticos del siglo XIX*, Madrid, Mare Nostrum.

ROSENBLAT, María Luisa, 1997, "Poe y Cortázar: encuentros y divergencias de una teoría del cuento", en Carlos Pacheco y Luis Barrera (eds.), *Del cuento y sus alrededores*, Caracas,

Monte Ávila, p. 227.

SANZ Villanueva, Santos, 1991, "El cuento, de ayer a hoy", *Lucanor*, 6, pp. 66-67.

\_\_\_\_\_, 1994, *Historia de la literatura española*, 6/2. Barcelona, Ariel.

TODOROV, Tzvetan, 1974, *Introducción a la literatura fantástica*, Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, 1974.

\_\_\_\_\_, 2001a, "Definición de lo fantástico", David Roas (ed.), *Teorías de lo fantástico*, Madrid, Arco Libros, pp. 47-64.

\_\_\_\_\_, 2001b, "Lo extraño y lo maravilloso", David Roas (ed.), *Teorías de lo fantástico*, Madrid, Arco Libros, pp. 65-81.

TRANCÓN LAGUNAS, Montserrat, 2000, *La literatura fantástica en la prensa del Romanticismo*, Valencia, Diputació de València.

VALCÁRCEL, Carmen, 2006, *Los ojos de la novia y otros cuentos del Romanticismo español*, Madrid, Eneida.

VALLS, Fernando, 1998, "La continuidad del cuento: entre la disciplina y la libertad", Fernando Valls (ed.), *Los cuentos que cuentan*, Barcelona, Anagrama, pp. 11-17.

\_\_\_\_\_, (ed.), 2001, *Son cuentos. Antología del relato breve español, 1975-1993*, Madrid, Espasa Calpe.



# **Ecoss de uma voz emudecida: *Colón a los ojos de Beatriz* (2000), de Pedro Piqueras**

Gilmei Francisco Fleck  
UNIOESTE/Cascavel.

**RESUMO:** Este trabalho busca analisar a construção discursiva da personagem Beatriz Henríquez de Harana, companheira de Cristóvão Colombo, ficcionalizada no romance *Colón a los ojos de Beatriz* (2000), de Pedro Piqueras. O romancista espanhol vale-se da visão e voz desta mulher para revisitar um dos períodos mais envolventes da história da Espanha – o das grandes navegações – bem como de um de seus protagonistas: Cristóvão Colombo.

**PALAVRA-CHAVE:** Romance histórico espanhol contemporâneo; poética do descobrimento; intertextualidade; Cristóvão Colombo; Pedro Piqueras.

**ABSTRACT:** Along this paper we try to analyze the discursive construction of the character Beatriz Henríquez de Harana, fictionalized in the novel *Colón a los ojos de Beatriz* (2000), by Pedro Piqueras. The Spanish novelist uses the eyes and voice of this woman to revisit one of the most involving periods of the History of Spain – the great navigation period - as well as, one of its protagonists: Christopher Columbus.

**KEYWORDS:** Contemporary Spanish historical novel; the poetic of the discovery; intertextuality, Christopher Columbus; Pedro Piqueras.

Denominamos “poética do descobrimento” – termo empregado por Gárate Córdoba (1977) nos seus estudos sobre a presença do tema do descobrimento da América na literatura –, à prática de releituras ficcionais que buscam recriar, pela liberdade concedida aos romancistas pela arte literária, os eventos de 1492 que levaram ao descobrimento do Novo Mundo por Cristóvão Colombo. Um universo literário que, depois da segunda metade do século XX, especialmente com o advento do Quinto Centenário do Descobrimento tem atraído o gosto dos leitores.

É, contudo, verdade que tal temática já era amplamente explorada nas literaturas dos séculos XVIII e XIX, especialmente nos Estados Unidos, onde Colombo era visto, segundo registra Ilan Stavans (2001:54), como o precursor da modernidade, um homem de grandes talentos; o “pai fundador da República” – como expressa Philip Morin Freneau (1902-1907) nos versos que ao Almirante dedica. Também na produção de romances históricos da poética do descobrimento se destaca a produção norte-americana destes períodos. Entre uma série de obras de diferentes romancistas estadunidenses está *Columbus and Beatriz* (1892), de Contance Goddard DuBois. Uma obra que, já nesta época, busca dar voz à mulher que compartilhou com Colombo todo o processo que o levou ao grande evento do qual hoje tantos romancistas ainda se ocupam. Ecos desta voz emudecida pela história oficial – e pouco divulgada pelo romance de DuBois – voltaram a retumbar no novo milênio, mais de um século depois da primeira tentativa, na empreitada assumida pelo jornalista espanhol Pedro Piqueras que, livre dos padrões românticos no qual a obra de DuBois foi concebida, lança mão deste foco narrativo privilegiado para revelar ao leitor o lado oculto da vida do Almirante.

*Colón a los ojos de Beatriz* é a recriação da peregrinação de Cristóvão Colombo pela Corte Espanhola sob a perspectiva e o ponto de vista de Beatriz Henríquez de Harana. A saga do descobridor, presenciada pela companheira cordobesa que o acolheu e incentivou, para depois – quando a glória dos seus feitos o impediu de assumir tal relação – ser abandonada, recebe novos tons na voz enunciativa amargurada que proclama “[...] *benditos sean también aquellos recuerdos amables, esas imágenes rescatadas de tanta inmundicia como tuve que sufrir, de tantas soledades.*” (Piqueras, 2000:15).

O romance histórico de Piqueras busca, assim, dar voz a Beatriz Henríquez de Harana, a quem a história emudeceu. Na trama novelesca lhe é dado um espaço protagônico, que a história nunca lhe conferiu, ao lado do grande Almirante, a quem ela se dedicou durante a fase mais difícil de sua trajetória rumo ao descobrimento da América. Além disso, Beatriz foi a mãe do segundo filho do Almirante, Fernando Colombo, que, como o pai, a excluiu de sua vida por razões que a história não revela, mas que a ficção persegue.

Esta relação, não mencionada pelo seu filho Fernando ao escrever a biografia do pai, possibilita ao romancista manter-se dentro do campo da verossimilhança, dando vôo livre à imaginação, para revelar, a seu modo, muitos dos segredos que a história não apresentou e proporcionar ao leitor uma nova forma de ver o homem e os feitos por ele realizados. De fato, registra-se na contracapa do livro: “*Beatriz narra la historia oculta en la vida del navegante, desvela los misterios de su personalidad, las intrigas para alcanzar la gloria y los pormenores de sus viajes a las Indias.*” A curiosidade que tais aspectos despertam no leitor

rendeu à obra de Piqueras três edições em dois meses – entre maio e junho de 2000.

Apesar de que a presença de Beatriz Henríquez de Harana na vida de Cristóvão Colombo já havia sido registrada por alguns dos biógrafos do Almirante, ela sempre foi apresentada por meio da visão de outros ou de um narrador extradiegético nos romances históricos. Ainda assim, vista de forma secundária, tais obras a reconhecem como parte essencial e integrante da história de Colombo. Na obra de Piqueras, invertem-se as posições: Beatriz é quem empresta seus olhos ao narrador para que as imagens do Almirante, filtradas por eles, possam aflorar ao longo da narrativa. Pode-se até mesmo dizer que a arte romanesca lhe oferece o lugar de destaque que a história sempre lhe negou: o protagonismo numa história cujo grande ator sempre foi Cristóvão Colombo. Ao dividir com o Almirante este espaço de destaque, o romance histórico revela a sua trajetória e a do homem que mudou o curso da história, num novo plano.

No prólogo, Pedro Piqueras (2002:14) informa que, “[...] *a modo de novela en primera persona, y con un respeto profundo por la Historia y los historiadores*”, busca resgatar a memória desta mulher que viveu tão perto do Almirante e narra fatos relativos a sua história antes e depois do descobrimento. O autor afirma que as visões apresentadas no romance são muito mais do que uma simples possibilidade.

A importância da presença de Beatriz na vida de Colombo, no entanto, é registrada também por alguns dos biógrafos do Almirante, como, por exemplo, Jacob Wasserman (1930: 52), que afirma: “[...] *de ella recibió, sin duda, Colón alientos y cuidados; su corazón fue quizá el único que realmente poseyó en aquel período sombrío, porque en su mismo testamento la recomienda encarecidamente a sus herederos como a persona a la que está muy obligado.*” Madariaga (1947:224-229) também analisa este relacionamento, que, ao seu parecer, foi uma experiência extremamente importante para Colombo como homem que atravessava, nesta época, uma das fases mais difíceis de sua trajetória, apontando que “[...] *Colón necesitaba la ternura de una mujer; porque era poeta y no sólo caballero, y aun como caballero, porque era menos contenido que el casto hidalgo de la Mancha.*”

A introdução do romance, em uma nova ambientação histórica, denominada “Córdoba”, é feita por um narrador homodiegético, que assume a visão e a voz de Beatriz Henríquez de Harana, tornando-se assim autodiegético, já que Beatriz será a protagonista da obra. Ela dividirá o espaço ficcional, o protagonismo da obra, com Cristóvão Colombo – aquele que será presença constante em suas memórias, embora ausente muitas vezes de sua vida. Esta introdução antecede o primeiro capítulo e nela se manifesta a voz enunciativa, a fim de informar-nos as circunstâncias nas quais a narrativa estará inserida: “*Son las seis de la tarde. El confesor se retrasa. Siempre tardan aquellos a quienes se necesita con urgencia.*” (Piqueras, 2000:15). O narrador deixa-nos vislumbrar, nestas palavras, o ponto de partida das recordações de Beatriz, que constituirão o enredo da obra: sua confissão final.

Tal ambientação, nada ingênua, semelhante a muitas das obras que têm Colombo como protagonista, já se revela como meio de reivindicar a posição da protagonista junto à história: Beatriz em seu leito de morte, enquanto espera pelo confessor, recorda a sua vida ao lado do Almirante e faz, como a personagem Colombo – configuradas nas obras *El arpa y la*



*sombra* (1994), de Carpentier e *Vigilia del Almirante* (1992), Roa Bastos –, uma regressão memorial. Toma, então, a decisão de confessar os pecados, de olhar para o passado sem rancor e sem ódio, bendizendo a memória que lhe permite fechar os olhos e eliminar contornos escuros do passado. Sua visão estabelece, como técnica narrativa, um verdadeiro jogo de encobrir e revelar sentimentos, fatos e situações. No ininterrupto fluxo de suas memórias – que se estenderá até o capítulo final da obra – também nos é dada a primeira descrição, cheia de antagonismos, do Almirante: “*He sido la mujer, que no esposa, de un hombre grande, tenaz, ambicioso, bondadoso, cruel, esquivo y cariñoso a veces.*” (Piqueras, 2000:17). Revela-se também, nestas lembranças da protagonista, o papel que ela desempenhou na vida de Colombo:

*Le di un hijo y campaña, cuando no sosiego y ánimos. Le di caricias y desvelos y me sentí de sobra pagada con una mirada, con una sonrisa, con un gesto. Fui prudente como un cuerpo etéreo al que se llama y viene, al que se despide y va. Estuve cuando fui deseada y desaparecí cuando así él lo quiso, no pudo pedir más el navegante.* (Piqueras, 2000:17).

Tal descrição, segundo afirma Fernández Álvarez (2002:109), está em conformidade com a condição da mulher em seu tempo. Naquela Espanha do final do século XV, uma mulher na condição da protagonista era obrigada a viver na esfera marginalizada da sociedade, adequando-se a ela e agindo como tal. Como podemos ver na passagem acima, Beatriz, pelo discurso que profere, deixa transparecer que sua condição ao lado do então simples estrangeiro, navegante forasteiro, exigia que ela se comportasse como “un cuerpo etéreo”, sem espaço próprio, sem direitos a manifestar-se ou de agir segundo suas próprias convicções. Situação à qual a personagem, conforme seu discurso conformista revela, se adaptou e dentro da qual parece estar também artisticamente configurada.

Foi, segundo relata o narrador, através de Diego de Harana, que Beatriz estabeleceu contatos com Colombo, motivada pela curiosidade que suas idéias despertavam e pela eloquência que diziam ter o navegante. Uma experiência que a protagonista, em sua função de voz enunciativa, revela em forma de prolepse: “[...] *en aquel mismo instante supe que ése era el inicio de una historia, la historia de mi vida: bella a veces y tortuosa la más.*” (Piqueras, 2000:24). A técnica narrativa, que consiste em “rever” os fatos sob a perspectiva de uma possível confissão, possibilita ao narrador uma visão seletiva possivelmente adornada e engrandecida, de acordo com a concepção que a personagem atribui às recordações do passado. O discurso proferido pela protagonista é delineado por essa ressalva do narrador, que se apropria de sua experiência, olhar e voz, para transmitir seu discurso, que confessa: “*Quiero retener otros momentos; aquellos que merecieron la pena, aquellos que recreados, vestidos y adornados hacen del pasado un tiempo feliz. Intento hacer recuento de mis actos,*

*de mi paso por este mundo*". (Piquieras, 2000:16).

Relata-se no capítulo "*Un navegante entre nosotros*" como ocorreu o primeiro encontro entre Beatriz e Colombo, além de uma colorida reconstrução do torneio celebrado em Córdoba em homenagem aos Reis que, por essa época, estavam com sua corte itinerante na cidade. Colombo, com um elaborado, elegante e incrível dom da oportunidade, senta-se no banco logo abaixo das infantas para acompanhar o torneio. O discurso do narrador destaca a sagacidade do navegante e suas intenções, sempre voltadas para as possibilidades de aproximar-se daqueles que poderiam apoiá-lo na execução de seu projeto. Relatar tais eventos históricos que revelam hábitos e costumes da época pela voz e visão de Beatriz confere verossimilhança à reconstrução do ambiente e da atmosfera em que se movem as personagens da trama, pois, lembrando uma das premissas dos relatos de caráter ficcional envolvendo aspectos históricos mencionada por García Gual (2002:31), "[...] *el testimonio de quien había presenciado los hechos [...] era la mejor garantía para una historia que se afirmara como real.*" Destacam-se, também neste capítulo, as referências feitas à Inquisição, que gera grande temor em todas as personagens até aqui mencionadas. Entre elas está uma amiga de infância de Beatriz, Blanca, que simboliza toda a problemática existencial da camada da população espanhola da época conhecida como cristãos novos, ou seja, judeus convertidos à fé católica.

Este encontro entre as personagens, amigas de infância, serve para que o narrador possa reconstruir aquela época, em que a mulher almeja sobretudo casar-se para chegar ao status respeitável de senhora dona de casa e mãe de família. Uma posição bastante apreciada pela sociedade patriarcal daquele tempo. Este dado pode ser constatado nas palavras de Blanca "[...] *mejor monjas que pobres solteronas mendigas.*" (Piquieras, 2000:31). O narrador, mantendo-se dentro do campo da verossimilhança, comenta, porém, que, na sua condição de judia conversa, isso não era fácil. Tal informação nos é dada ao expor-se que o pai de Blanca já havia recusado os pretendentes judeus que a quiseram desposar porque "[...] *no deseaba un matrimonio tal, por cuanto entiende que las cosas se han tornado inseguras para quienes son o fueron como ellos, parte del pueblo de Israel.*" (Piquieras, 2000:31). O discurso deixa claro que o casamento com um "cristão velho", como desejava o pai de Blanca, era uma espécie de salva-guarda ao que aspiravam muitos judeus na Espanha de então – empenhada na unificação religiosa mas sempre preocupada com a pureza de sangue, valor extremamente cultivado na cultura espanhola por muito tempo.

A figura de Tomás de Torquemada, o dominicano conhecido como o maior inquisidor da história espanhola e cujas ações fanáticas contra os considerados hereges, especialmente judeus e conversos, se agiganta como uma imensa sombra que paira sobre o destino de todas as personagens. Percebe-se que estas estão inseridas na realidade histórica que compreende o período em que Tomás de Torquemada atuou energicamente, conseguindo, através de sua atuação, que os judeus fossem expulsos da Espanha, em 1492.

A imagem que o narrador transmite de Colombo diante desta situação é a de um homem consciente deste momento histórico e conhecedor de seus problemas, causas, origens e conseqüências. Isso pode-se ver na interpretação histórica dessa realidade, que

tanto preocupa as demais personagens, em especial a protagonista, feita por Colombo. Nota-se, também, na passagem selecionada abaixo, que o discurso ficcional acaba confirmando a suposição histórica da ascendência judia do Almirante e que o narrador, valendo-se destes conhecimentos, busca mostrar que, apesar da problemática, esta situação não é realidade só em solo espanhol:

*–No temas y observa en silencio. Piensa que esta nación está mudando por dentro y que lo hace muy rápidamente. Piensa que lo que está ocurriendo aquí no es muy distinto a lo que sucede en Francia o en Inglaterra. Los cambios parecen duros. Bueno... son duros y también lo son sus consecuencias inmediatas. Toda Europa busca una pureza de sangre, de raza, de religión, y si me apuras, los rigores de la reina castellana son tenidos por suaves en París, Burdeos, Venecia o en Rotterdam, donde tan a gala tienen estar libres de judíos y musulmanes. (Piqueras, 2000:38).*

Neste trecho vemos o narrador justificar, nas palavras de Colombo, fatos históricos trágicos apoiados pelos Reis católicos Fernando e Isabel, como, por exemplo, o da atuação da Inquisição espanhola, por meio de um discurso que aponta para a natureza comum e, até certo ponto normal, de tais eventos na evolução histórica dos acontecimentos e percalços vividos por parte da população, isentando, assim, a qualquer um de uma possível imputação de responsabilidade.

Através da memória da protagonista, por suas recordações do passado, os fatos são apresentados de forma linear, cronológica, seguindo-se o curso da história, remontando ao ambiente e à atmosfera do período em que Colombo buscava obter a atenção dos reis para que financiassem seu projeto. Como relata o narrador, a sua vida era um constante ir e vir “[...] *aparece el navegante y desaparece. Reaparece y vuelve a partir*” (Piqueras, 2000:40). A partir, portanto, dos registros sobre as andanças de Colombo pela corte espanhola é que a trama se organiza. Utilizando-se, pois, do recurso da analepse, dá-se, então, a narração da primeira entrevista de Colombo com a rainha e o rei em Córdoba, ocasião em que ele chegou a pensar que todos os seus esforços tinham sido em vão.

Como a focalização escolhida pelo autor não é poliperspectivista, apresentando apenas a dimensão dos fatos dada pela visão e voz de Beatriz, o narrador tem restrições para abordar qualquer aspecto histórico que não tenha sido presenciado ou conhecido pela personagem, cuja voz transmite o discurso da obra. A busca pela exatidão mimética dos fatos históricos, apoiada pela técnica do emprego de um narrador autodiegético – testemunha ocular dos fatos narrados – serve pra imprimir à narrativa e seu discurso aspectos considerados muito mais relevantes para o discurso histórico científico do que para o ficcional artístico. Ao optar por instalar a ótica no protagonista, efetuando um registro em primeira pessoa, busca-se estabelecer um pacto de confiança com o leitor, pois, conforme registra García

Gual (2002:30) “[...] *sólo el protagonista mismo puede aportar con su propia voz la confianza necesaria para lograr que el oyente se sienta implicado en la fantástica historia.*”” Piqueras, no intento de abarcar o máximo possível da experiência de Colombo sob os olhos de Beatriz, recorre a esta técnica, registrando: “[...] *avisada por mi primo, yo misma acudí a esta audiencia cordobesa.*” (Piqueras, 2000:43). O narrador peca, porém, neste sentido, ao descrever com detalhes a meticulosidade do navegante em preparar-se para tal ocasião, tudo na presença de Beatriz, que, como se registra mais adiante, soube da audiência não por ele a quem observava com tanta atenção, mas sim pelo primo, revelando, senão a falta de intimidade entre o casal, ao menos um deslize que põe o leitor em alerta outra vez, expondo a visão *a posteriori* do narrador. Este deslize quebra, de certo modo, o efeito de reconstituição cronológica até aí alcançado pela atuação do narrador autodiegético.

A imagem do rei Fernando como soberano inteligente e atento às possibilidades que Colombo lhe oferecia é reforçada na posição da personagem de Luis de Santángel, que afirma a Colombo que suas atitudes e coragem certamente haviam agradado ao rei e que, assim que tivesse qualquer oportunidade, perguntaria por seu projeto. Nesta ocasião intercederia por ele, bem como o fariam outros nobres próximos aos reis.

As referências sempre elogiosas dos nobres espanhóis ao rei Fernando geram uma imagem idealizada deste, confirmada na tessitura do romance por ações favoráveis do monarca em relação aos projetos de Colombo, como, por exemplo, o episódio que sucede à primeira entrevista. Narra-se que logo no dia seguinte o rei pediu uma série de livros de geografia e de outros assuntos relativos à navegação, pois “[...] *tal fue el interés que aquel encuentro había despertado en el monarca aragonés, nunca ajeno a cuantos avances se producían por cuenta de la navegación y de la observación de las estrellas que en el cielo hay*” (Piqueras, 2000:49). Graças a isso, Colombo se encontrava já, no presente da narrativa, em Alcalá de Henares, à espera de uma nova entrevista, agora em particular com os reis católicos – eventos historicamente comprovados e que são promotores do avanço da narrativa, subjugados à memória de Beatriz.

A imagem dos Reis Católicos e suas atitudes ante os planos de Colombo, resultante do discurso enaltecido do narrador, é totalmente adversa ao que registra, por exemplo, Alcebiades Delamare (1936:73), quando menciona que: “[...] o próprio rei Fernando de Aragão não o tolerava. Isabel, a Católica, fascinada pelos seus planos, é que em parte amainava a oposição passiva do rei e a antipatia secreta da Corte aos projetos do estrangeiro.” O narrador, no entanto, ressalta a atuação e o papel decisivo do rei Fernando, e não o da rainha Isabel, na avaliação e apreciação dos projetos de navegação de Colombo. Deste modo, são excluídas, na obra de Piqueras, as proposições típicas do novo romance histórico contemporâneo, expressas por Marco Aurélio Larios (1977:130-36), quando este defende que a nova forma de romance, a metaficção historiográfica, “[...] *abandona los perfiles marmóreos de los héroes*, [...], *la intocabilidad de los reis* [...]”. Segundo as proposições deste autor, a obra de Piqueras pode ser vista “[...] *como un metarrelato de legitimación*” do discurso histórico hegemônico e positivista preocupado em erigir imagens sacralizadas e heróicas dos grandes homens do passado. O capítulo quatro, introduzido pela bem conhecida descrição

de Isabel e Fernando feita por Hernando del Pulgar e também mencionada por Madariaga (1947:24), vem reforçar, num discurso enaltecedor, a imagem destes monarcas espanhóis cultivada pela historiografia oficial. Destacam-se as suas qualidades e seu interesse pelo povo, pelas ciências, pela navegação. Contra tudo o que vários biógrafos do Almirante registraram a respeito do fato de que o rei Fernando não chegou a simpatizar com o Almirante, busca-se criar a imagem de uma relação harmônica entre o rei Fernando e Colombo. A imagem de mútua admiração entre o soberano espanhol e o marinheiro se propaga na obra. Entre os vários elogios que Colombo faz ao rei, destacamos: “[...] *hay algo de él que me satisface de manera especial: es culto.*” (Piquerías, 2000:55).

Isso nos remete aos estudos de Tzvetan Todorov (1993:146) a respeito de que os textos literários “[...] *deben interpretarse precisamente para saber lo que ‘quieren decir’ sus autores*” e Mario Vargas Llosa, que assinalam para a presença subjacente, na obra, das secretas intenções de seu autor, dos “desejos insatisfeitos”, mencionados pelo crítico peruano, pois:

*En el corazón de todas ellas llamea una protesta. Quien las fabuló lo hizo porque no pudo vivirlas y quien las lee (y las cree en la lectura) encuentra en sus fantasmas las caras y aventuras que necesitaba para aumentar su vida. Esa es la verdad que expresan las mentiras de las ficciones: las mentiras que somos, las que consuelan y desagravian de nuestras nostalgias y frustraciones. (Vargas Llosa, 2002:21-22).*

A cuidadosa seleção de epígrafes feitas pelo autor para introduzir cada capítulo da obra, em sua maioria, quando não autobiográficas de Colombo, são tomadas de historiadores contemporâneos do Almirante, de pessoas diretamente ligadas a ele, ou de autores que influenciaram em sua maneira de pensar. Tal fato nos remete, novamente, aos estudos de Gérard Genette (1982:7-16) sobre as relações transtextuais. Entre as cinco relações mencionadas pelo teórico, encontra-se uma denominada paratextualidade. Denominamos paratextualidade, segundo registra Dominique Maingueneau (2001:81), “o conjunto de fragmentos verbais que acompanham o texto propriamente dito; pode se tratar de unidades amplas (prefácios, textos figurando na capa etc.) ou unidades reduzidas: um título, uma assinatura, notas de rodapé [...]”, uma relação menos explícita e mais distante – estabelecida pois, pelos títulos, subtítulos, notas, referências, epígrafes, ilustrações, etc. Uma relação que, segundo Genette (1982:9)<sup>1</sup> “*dont le lecteur le plus puriste et le moins porté à l’érudition externe ne peut pas toujours disposer aussi facilement qu’il le voudrait et le prétend.*” Genette (1982:9)<sup>2</sup> expõe também o porquê desta dificuldade em se estabelecer plenamente esta relação ao mencionar a dimensão necessária para que ela se estabeleça, pois ela depende de um “[...] “[...] *champ de relation, que nous aurons d’ailleurs maintes occasions de rencontrer, et qui est sans doute un des lieux privilégiés de la dimension pragmatique de l’oeuvre, c’est-à-dire de son*

<sup>1</sup>Nossa tradução: “[...] cujo leitor o mais purista e o menos dado à erudição não pode sempre dispor tão facilmente como quereria ou pretende”.

<sup>2</sup>Nossa tradução: pois ela depende de um “[...] campo de relação que nós teremos, aliás, muitas oportunidades de reencontrar e que é sem dúvida um dos locais privilegiados da dimensão pragmática da obra, isto é, de sua ação em relação ao leitor”.

*action sur le lecteur.*” O autor conta, neste sentido, com o “pacto” de leitura, mencionado por García Gual (2002:134), que registra que o romancista histórico se apóia num pacto de confiança com o leitor. Tal procedimento empregado na obra de Piqueras serve como tentativa, na contemporaneidade, para reconstruir a imagem de Fernando e Isabel nos moldes do discurso historiográfico exaltador de Hernando del Pulgar.

Esta visão conservadora e enaltecadora das qualidades dos reis espanhóis também se opõe ao que registrou Wassermann (1930:43-44), ao tratar do relacionamento entre a soberana e o marinheiro. O biógrafo afirma que “[...] *en casi todas las cartas de Colón a la reina vibra a escondidas un tono de emoción que va dedicado más a la mujer que a la princesa.*” A voz enunciativa do romance de Piqueras, sob uma perspectiva feminina, porém totalmente condicionada aos preceitos da época, busca respaldar a integridade moral da rainha ao destacar a sua condição de representante do Estado Espanhol perante um projeto, e não o de uma mulher frente a um homem. A personagem Colombo, configurada por Piqueras, possui os mesmos traços de determinação e cega confiança em seus projetos, como apontam os seus biógrafos. Diante de tanta confiança, Beatriz menciona-lhe que suas atitudes, às vezes, a fazem pensar que ele já conhece aquilo que pretende descobrir.

A organização da trama acompanha o itinerário de idas e vindas de Colombo a Córdoba. Quando ele está nesta cidade, na companhia de Beatriz, faz-se um cerco extremo à história. Nestes momentos o romance chega, às vezes, quase a ser um ato de parafrasear os registros históricos – feito, contudo, numa linguagem amena e com recursos estilísticos que tornam a leitura fluida e prazerosa – sem se desviar dos apontamentos feitos a partir das biografias do Almirante. Não se enfatizam na ficção de Piqueras quaisquer dados questionáveis mencionados inclusive nas biografias – conforme temos evidenciado neste texto –, mantendo-se, na maioria das vezes, no limite do já dito.

A inserção da personagem Blanca neste contexto é o viés pelo qual a problemática judaica pode ser abordada sem que o narrador incorra em assertivas em relação às demais personagens extraídas do âmbito da história. Importa-nos ressaltar a ambivalência simbólica do seu nome. Sendo a personagem caracterizada como uma judia conversa, o nome “Blanca” nos remete à pureza, à limpeza, à paz, ao imaculado – embora, paradoxalmente, seja ela a portadora de todas as desgraças, desventuras e sofrimentos do povo judeu, mencionados ao longo do enredo planejado por Piqueras.

Um novo encontro entre as personagens Beatriz e Blanca propicia outra possibilidade de retratar-se o drama em que viviam os judeus naqueles dias. Desta vez não são apenas lembranças ou medos que apavoram as personagens. Blanca relata a história do tio que foi condenado à fogueira, juntamente com toda a sua família, por “judaizar” em segredo. Sua mãe, por haver testemunhado no julgamento, fora obrigada a presenciar a execução, não conseguindo mais se livrar das imagens que presenciou. Relatam-se os horrores da Inquisição, com seus meios e técnicas de conseguir uma confissão ainda que não houvesse culpa alguma. O cerco se fecha ao redor dos judeus. Aflita, Blanca relata que seu irmão fora delatado por um vizinho como “judaizante”, motivado por picuinhas de tempo de infância. O jovem se encontrava no calabouço, provavelmente sendo torturado pelos Inquisidores. A

suposição se confirma mais adiante, quando se relata a saída do rapaz da prisão, já que não haviam encontrado nele nada que o incriminasse. Seu estado é cadavérico, e os sinais de tortura estão em todo seu corpo, não tendo sequer forças para expressar a dor que sente. A partir daí, a família de Blanca passa a viver reclusa, saindo somente para as missas diárias e outras atividades imprescindíveis, esfriando-se, inclusive, a amizade entre Beatriz e Blanca, por não evocarem mais esses assuntos.

A apreensão da realidade pela visão de Beatriz, uma judia conversa, cristã-nova e devota, parceira de um estrangeiro que, apesar de não ter posses ou títulos, é estimado por um grande número de nobres, constitui, como já se viu, a principal linha norteadora do romance. Nos raros momentos em que esta visão é confrontada com a de Colombo é que se vê nele um homem mais erudito, letrado, instruído e capaz, inclusive, de tecer juízos apreciativos sobre os monarcas e sobre o momento histórico vivenciado. Os comentários de Colombo se apresentam num discurso sempre edificante, que, ao juntar-se ao do narrador, constitui um todo que admira, respeita e enaltece as pessoas e os feitos dos reis católicos. Esse discurso se registra sem qualquer restrição, adotando-se como técnica para tanto a visão dos protagonistas e seus discursos edificantes, justificativos das ações tomadas em relação à expulsão dos judeus. O romance ganha em qualidade quando busca distanciar-se um pouco do cerco à história e discorre sobre fatos não mencionados pela historiografia oficial, porém plausíveis, acerca do cotidiano das personagens, ou mesmo na recriação do ambiente.

Quando a narrativa enfoca o nascimento do filho das personagens, o narrador menciona que “[...] *se llama como quiso el navegante: Hernando, como el rey [...] con mis apellidos, como las leyes de Castilla ordenan, a la espera de cambiarlos por los de su padre si un día, como espero, así lo quiere él.*” (Piqueras, 2000:97). O discurso passa a ressaltar, então, os muitos cuidados que o navegante demonstrava pela mãe e o filho. Assim se cultiva a conhecida imagem de pai extremamente zeloso que se tem do Almirante, que na voz enunciadora é louvado, pois, segundo menciona “[...] *tenía el navegante un sentimiento paternal más allá de lo que era costumbre entre los castellanos.*” (Piqueras, 2000:99). A personagem de Piqueras, apesar de romantizada, extremamente condescendente e conformada, revela o quanto o conhecia:

*Por supuesto que le conocía y que sabía cuál era el orden que ocupaba en el mundo personal del navegante. Primero su aventura, después sus hijos y hermanos y seguidamente los reyes y quienes ayuda pudieran prestarle. Y más atrás, yo misma. Hablamos acaloradamente de ello, dio un portazo y se fue. Unas horas más tarde volvió. Ni hablamos ni nos miramos. Al día siguiente las cosas se sucedieron como si nada hubiera pasado, como si no hubiéramos discutido. Fue como si el navegante hubiera arrancado una página amarga de cualquiera de los libros que solía leer. Preferí no hablar nunca más de*

*aquello que nos enfrentó, pero tampoco perdí la esperanza de que al final las cosas fueran como yo deseaba.* (Piqueras, 2000:101).

A visão sonhadora de Beatriz frente a sua situação com Colombo é destaque nesta passagem. Por outro lado, ela se revela bastante consciente quando se trata de ocupar o lugar que lhe cabe na hierarquia que pessoas, fatos e situações ocupam na vida do Almirante. A rendição do último rei mouro, o jovem Boabdil – o maior empecilho para seus projetos – já estava acertada. Para possibilitar a descrição desta parte marcante da história de Colombo, o navegante insiste para que ela e seu filho também viagem a Granada e se façam presentes nos atos de rendição. Este é um dos únicos fatos historicamente improváveis dos quais Piqueras é, de certa forma, forçado a se valer. De outra forma não alcançaria, pelo foco narrativo eleito, a visão de tão importante evento num relato em primeira pessoa. Deste modo, Beatriz presencia este evento, que, em seguida, nos é narrado na voz consciente de Beatriz que registra: *“Se irá lejos de nosotros. De mí. Y temo que ese alejamiento haya comenzado ya, aquí en Granada”*. (Piqueras, 2000:114). Nesse discurso de Beatriz evidenciam-se futuros acontecimentos – uma técnica narrativa que poderia ser uma prolepse não fossem os conhecimentos históricos *a posteriori* tão explícitos e a narrativa posterior incorrer exatamente na confirmação desta premonição da protagonista.

Diante da iminência da viagem de Colombo, os ânimos de Beatriz só se renovam com o pedido que lhe faz o navegante para cuidar de seu filho mais velho, Diego, durante a viagem. Destaca-se que o Almirante pensa que é bom que os irmãos estejam juntos. Esta nova situação faz com a protagonista volte a vislumbrar, novamente, um futuro ao lado do homem a quem ama. Suas esperanças são expostas nas palavras:

*Entendía que aquello era, sin serlo oficialmente, una especie de compromiso para conmigo. No quise preguntarle y poco a poco empecé a construir en mi pensamiento la idea de una boda postrera a su navegación. Imaginé la llegada de Diego con la emoción con que una madre espera la vuelta de un hijo.* (Piqueras, 2000:123).

Esta visão idealizada, confiante num futuro feliz, e de certa forma ingênua, de Beatriz ajusta-se à situação sócio-histórica na qual está inserida. O narrador busca verossimilhança também ao destacar a amizade e a importância do primo de Beatriz, Rodrigo de Harana, ao longo de todo o projeto de Colombo. Este seria, na futura travessia, um dos homens mais importantes do Almirante, um dos tantos que tiveram a infeliz missão de construir o *Forte Navidad* e que, como se sabe pela história, tiveram todos um fim trágico. O narrador aponta que os pertences de Rodrigo de Harana, após a tragédia, são entregues a Beatriz. Entre eles há algumas anotações que, inseridas na obra, servem como meio de romper os mitos



criados por Colombo a respeito das *Índias Occidentales*. Encerra-se o episódio da estada de Colombo em Córdoba, preparando-se para a grande jornada, com a sua despedida, para só retornar, muito tempo depois, após a grande façanha.

O narrador registra que a longa espera sem quaisquer notícias das aventuras de Colombo pelo Mar Tenebroso trouxe consigo também os problemas e os comentários do povo. Estes comentários são recordados com amargura por Beatriz nas horas finais de sua vida: “[...] *sonríen a mi paso como si en mi soledad fuera yo la expresión viva de un fracaso que todos dan por cierto.*” (Piqueras, 2000:141). Essa situação em breve mudaria, quando todos se reuniram, esquecendo diferenças, para celebrar o triunfo do Almirante, que confirma a existência de terras por ele descobertas ao oeste das ilhas Canárias.

Como em todos os momentos que evocam feitos históricos, o narrador é fiel no modo como descreve o retorno do navegante. Quando chega, enfim, a notícia do regresso de Colombo, divulgada em toda a Europa pela impressão da carta que este escreveu aos reis Católicos ainda em Lisboa, a Espanha toda louva e presta homenagens ao intrépido marinheiro. Missas são realizadas em todas as partes e, com toda a celebridade, é anunciada a nova do descobrimento de terras ao oeste, por Cristóvão Colombo.

Também em Córdoba isso ocorre. Portanto, Beatriz, ansiosa por novidades, apressa-se em ir ao templo. No caminho encontra uma multidão e ouve comentários a respeito de Colombo. O narrador vale-se, assim, desta perspectiva para traçar um perfil daquilo que o povo pensava sobre o feito na época e de como o relacionamento de Colombo com Beatriz era visto. Isso se evidencia na seguinte passagem: “– *Es genovés o florentino, no sé muy bien. Pero vive en Córdoba. Va y viene de la ciudad – dijo otra, para añadir con cara ácida y tono burlón –: Aquí tiene hijo y barragana*” (Piqueras, 2000:144). A personagem, embora seja uma construção discursiva artisticamente composta, não se liberta completamente das amarras que os historiadores tradicionais lhe impuseram a fim de silenciar sua voz e escurecer sua visão. O silêncio e o sofrimento parecem ser inerentes à sua construção discursiva.

Colombo, celebrado em toda a nação pelos nobres da corte espanhola, bem como pelos próprios reis, não dá notícias aos mais próximos. A voz de Beatriz, conformada com a situação de abandono, marcada pela solidão, expressa: “[...] *echo de menos aunque una sola línea, dirigida a mí o a sus hijos.*” (Piqueras, 2000:146). Esta é a manifestação da personagem encarregada de cuidar de seus dois filhos que, constantemente, questionam sobre o pai que não dá notícias, não escreve, não os procura.

Beatriz, idealizada como mãe devota e amante romântica, tudo faz para preservar, diante dos filhos de Colombo, a imagem do Almirante como pai zeloso e amoroso. Isso se percebe em seu discurso edificador desta imagem transmitida a Fernando e Diego: “*Tu padre vendrá muy pronto, o bien mandará a buscarnos. Ahora está muy ocupado. Todos quieren estar con él, empezando por los reyes. Con sus descubrimientos ha avanzado sobremanera en el aprecio que de él tiene la corte.*” (Piqueras, 2000:148).

Novas notícias são trazidas a Córdoba por Juanoto Berardi e transmitida aos amigos de Colombo na botica de Esbarroya. Beatriz, como voz e visão do narrador, é convidada para a ocasião, quando fica sabendo como foi a sua recepção na corte, da grandiosidade, da pom-

pa e do luxo na ocasião. Tal descrição leva a personagem a adotar outra postura diante da situação. A humanização com que está construída permite-lhe refletir sobre suas angústias e temores diante de tanta glória, diante de um mundo que não é o seu. As palavras ouvidas na rua tomam, agora, uma outra dimensão. Beatriz se pergunta se ocorrerá com Colombo o que costumava ocorrer na época, ou seja, se acaso se buscará para ele esposa digna entre as damas da corte. A relação entre eles já havia tomado outros rumos, e as palavras dela, que a seguir destacamos, revelam o novo estado de sua relação com o celebrado marinheiro: *“Dimos esos pasos como dos desconocidos a quienes el destino obliga a estar juntos en un determinado momento de sus vidas, sin que nada tengan en común.”* (Piqueras, 2000:160). O narrador registra que Colombo justifica suas atitudes pouco louváveis com relação à Beatriz e aos seus filhos recorrendo à grandeza de seus feitos, o que se revela na seguinte frase: *“[...] tengo órdenes precisas de los reyes para la partida. Hoy soy menos dueño de mí y de mi tiempo que cuando contigo compartía casa y lecho y los triunfos me eran aún lejanos.”* (Piqueras, 2000:163). Ainda que distanciada do Almirante, Beatriz acompanha os sucessos de sua vida ao longo dos anos de desventura que se seguiram à glória do primeiro regresso. Seguindo a cronologia histórica, Beatriz é informada da morte de Colombo pela carta que lhe escreveu Diego, inserida na obra, citando o pedido que fizera seu pai e que fora registrado em seu testamento, de que se encarregasse dela. Diante da notícia, Beatriz anuncia: *“[...] ni una sola lágrima escapó de mis ojos, secos de tanto sufrimiento pasado.”* (Piqueras, 2000:185). A narrativa se estende e contempla aspectos históricos, como a morte da rainha e do rei e a passagem de Fernando para os serviços de don Carlos. Relata-se a guerra das Comunidades e a Revolta dos Encobertos, instabilidades pelas quais passou o reino espanhol após a morte dos Reis Católicos. Surgem os sintomas dos problemas de saúde de Beatriz, que acaba acamada, sempre acompanhada de Ana, passando a um estado de debilidade completa. Neste ponto Beatriz se encontra no princípio da narrativa e no último capítulo da obra.

No último capítulo a narrativa retorna a seu presente. Em companhia do sacerdote, a quem esperava no princípio da narrativa para a confissão final e os atos de extrema-unção, a personagem – à espera de consolo por parte deste representante de Deus –, recebe mais um golpe duro da vida e da realidade em que se encontra inserida. O golpe veio nas palavras do sacerdote: *“Debes pedir perdón por haber vivido en pecado. Por concebir un hijo sin el Santo Sacramento del matrimonio y por arrastrar en vida esa deshonra e insulto para la iglesia. Dios, que te ve en esta hora, está dispuesto a perdonarte.”* (Piqueras, 2000:213).

O narrador aproxima-se da mente da protagonista e revela sua decepção, pois, diante destas palavras acusadoras do sacerdote, só consegue pensar: *“[...] no puedo arrepentirme de aquello que quise, de aquello que fue bueno...”* (Piqueras, 2000:215). Beatriz, num último esforço, consegue expressar o que sente em poucas palavras. Estas, ao que tudo indica, não foram entendidas pelo sacerdote.

A obra se fecha com a declaração de Fernando, doando os bens herdados da mãe para seu primo Pedro de Harana, uma das únicas vezes que ele mencionou o nome de Beatriz em sua vida. Estas inserções de documentos históricos, marcados pela tipologia e pela lin-

guagem original, conferem à obra um tom de veracidade e autenticidade, características buscadas antes pelo discurso historiográfico, em oposição à liberdade inventiva inerente ao discurso poético da arte romanesca também nesta vertente histórica contemporânea.

O extremo apego aos fatos historicamente registrados e a tentativa de reproduzi-los mimeticamente na ficção insere a obra de Piqueras na vertente tradicional do romance histórico, que antes legitima o discurso hegemônico da história oficial do que problematiza o passado. São, pois, ecos da voz de Beatriz que seguem, mesmo na contemporaneidade, presos a outros discursos que dela se valem. Sua real condição, e o privilégio de seus olhos, poderiam revelar outras verdades além das já evidenciadas nas páginas que a história dedicou a seu filho e a seu companheiro, sem dela se lembrar, pois o discurso literário é, acima de tudo, arte – liberdade de criação e expressão.

## Bibliografía

- CARPENTIER, A. 1994, *El arpa y la sombra*. 18ª ed.; México, Siglo Veintiuno.
- DELAMARE, A. 1936, *Christovão Colombo: Perfil psicológico de Cristo-Feren*, Rio de Janeiro, Pimenta de Melo.
- FERNÁNDEZ ÁLVAREZ, M., 1936, *Casadas, Monjas, Rameras, y Brujas: La olvidada historia de la mujer española en el renacimiento*, Madrid, Espasa- Calpe.
- FRENEAU, P.M., 1902-1907, *The poems of Philip Freneau, poet of the American Revolution*, Ed. Fred Lewis Pattee, Princeton, N.J, The New Jersey University Library.
- GÁRATE CÓRDOBA, J. M., 1977, *La poesía del descubrimiento*, Madrid, Ediciones Cultura Hispánica.
- GARCÍA GUAL, C., 2002, *Apología de la novela histórica y otros ensayos*, Barcelona, Península.
- GENETTE, G., 1982, *Palimpsestes: la littérature au second degré*, Paris, Seuil.
- LARIOS, M. A., 1997, “Espejo de dos rostros. Modernidad y postmodernidad en el tratamiento de la historia”, In: KOHUT, K. (Ed.). *La invención del pasado. La novela histórica en el marco de la posmodernidad*, Frankfurt/Madrid, Vervuert.
- MADARIAGA, S. de., 1947, *Vida del muy magnífico Señor Cristóbal Colón*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana.
- MAINGUENEAU, D., 2001, *Análise de textos de comunicação*. Trad. Cecília P. De Souza e Silva e Décio Rocha. São Paulo, Cortez.
- PIQUERAS, P., 2000, *Colón a los ojos de Beatriz*, Barcelona, Ediciones Martínez Roca.
- TODOROV, T., 1993, *Las morales de la historia*, Trad. Marta Bertrán Alcánzar. Buenos Aires, Paidós.
- ROA BASTOS, A., 1992, *Vigilia del Almirante*, Asunción, RP Ediciones.
- STAVANS, I., 1993, *Imagining Columbus – the literary voyage*, New York, Palgrave.
- VARGAS LLOSA, M., 2002, *La verdad de las mentiras*, Buenos Aires, Alfaguara.
- WASSERMANN, J., 1930, *Cristóbal Colón: El Quijote del Océano*, Trad. Eugenio Asensio, Madrid, Ulises.

# Histórias a partir da História: Leituras de *Plata quemada*, de Ricardo Piglia

Isis Milreu

Universidade Estadual Paulista- UNESP

**RESUMO:** Esse trabalho pretende analisar a recriação de uma história real, ocorrida em 1965, na Argentina, a qual é reconstruída em *Plata quemada*. Nessa narrativa há múltiplos pontos de vista, os quais possibilitam várias interpretações para o romance. Dessa maneira, abordaremos algumas possibilidades de leitura dessa narrativa.

**PALAVRAS-CHAVE:** história, literatura, romance histórico, Ricardo Piglia.

**ABSTRACT:** This work intends to analyse the creation of a real story, happened in 1965, in Argentina, which it was rebuilding in *Plata quemada*. In this narrative it has multiple points of view, that can make possible a lot of interpretations to the novel. At this way, we'll analyse some possibilities of reading of that narrative.

**KEYWORDS:** history, literature, historical novel, Ricardo Piglia.

## Histórias a partir da História: Leituras de Plata quemada, de Ricardo Piglia

*Plata quemada* recria um fato que ocorreu em 1965, em San Fernando, província de Buenos Aires. Um grupo decide assaltar, em plena tarde, um banco. Roubam o dinheiro que era destinado ao pagamento de funcionários e às obras de saneamento básico. Entretanto, apesar do êxito do roubo, a situação se complica para os assaltantes, pois decidem trair seus cúmplices e fugir com todo o dinheiro que obtiveram no roubo. Eles partem para o Uruguai, mas o seu objetivo era chegar ao Brasil.

Começa então uma grande perseguição, pois os cúmplices dos assaltantes eram policiais e políticos, os quais estavam interessados em que os fatos não viessem a público, além de desejarem recuperar o quinhão do dinheiro que lhes cabia. Apesar de grande parte da polícia estar procurando os assaltantes e ter prendido alguns membros do grupo, eles não foram encontrados. E, claro, o dinheiro não foi recuperado.

Depois de algum tempo escondidos, os assaltantes são descobertos casualmente quando estavam trocando as placas de um carro. Fogem e conseguem se instalar em um apartamento no centro de Montevidéu. São sitiados pela polícia e resistem a mais de quinze horas de cerco. Entretanto, apesar da grande demonstração de coragem, apenas um assaltante consegue sobreviver à intensa luta: o *Gaúcho* Dorda, protagonista do romance.

Paralelamente, a esta trama central, encontramos outros relatos no romance. Durante a fuga e a resistência ao cerco, os assaltantes rememoram suas vidas e assim compõem várias narrativas que se interpenetram: experiências com as drogas, passagens por prisões e manicômios, a relação homossexual entre dois homens “da pesada”... Além disso, encontramos na narrativa a descrição de como um escritor acessa suas fontes e como elabora seus textos, o que nos leva à metaficção.

A partir do entrecruzamento dessas histórias, o romance permite um grande leque de leituras. Antes de abordarmos as possibilidades de interpretação de *Plata quemada*, é importante lembrarmos que a poética de Piglia é definida por Jorge Fornet a partir de duas linhas básicas:

*[...] por un lado la propuesta de una lectura diferente de las tradiciones literarias argentinas [...] – lo cual tendría que ver con una preocupación crítica y polémica y, por, el otro, con sus aportes como escritor, en el sentido de lo que resulta en sus textos - como innovación, como cambio en el sistema – de la poética que ha venido construyendo. (FORNET, 2000, pp.346-347).*

De acordo com o crítico, é nesta proposta de leitura diferenciada da tradição literária, principalmente argentina, que está a grande marca da poética de Ricardo Piglia. Neste sentido, destaca-se a contaminação dos gêneros nas obras do escritor, os quais ao serem deslocados de seu lugar original e mesclados com outros, são reinventados. Quem ganha é o sistema literário, que é renovado.

Através de uma constante reflexão sobre o papel da literatura no mundo contemporâ-

neo, o escritor argentino mantém-se alerta para as mudanças da sociedade em que vive e as relata. Suas obras mesclam aspectos ficcionais e críticos, pois ele insere em seus romances reflexões sobre a literatura, ao mesmo tempo em que, em vários ensaios, introduz elementos ficcionais. Os seus artigos e entrevistas têm vários personagens e fatos fictícios apresentados como reais. Sua poética torna-se, então, bastante polêmica, pois há vários críticos que não aceitam as inovações que ele realiza com o sistema literário.

Ainda segundo Fonet, Piglia utiliza o mesmo sistema de contaminação dos gêneros realizado por Borges, mas vai além. Ele coloca suas preocupações sobre literatura e política na forma de textos heterodoxos. Além disso, em suas entrevistas-ensaios, o escritor argentino vai preparando o cenário de uma leitura de sua obra, pois tenta familiarizar o possível leitor com recursos e fatos nos quais os seus textos se apóiam.

Em algumas entrevistas anteriores à publicação de *Plata quemada*, Piglia abordou alguns temas que aparecem no romance. Entre eles, destaca-se a epígrafe de Brecht que abre a narrativa, a qual foi citada literalmente em uma entrevista. Desta forma, Piglia estabeleceu o seu metatexto, fazendo com que o seu romance dialogue com algumas entrevistas que concedeu.

*Los textos narrativos, por lo tanto, tienen su metatexto y si éste da cuenta de su poética, aquéllos la encarnan. Los dos campos se unen en lo que podemos llamar el “efecto de la recepción”, que se hace cargo de lo que esos cuentos y novelas intentarían, a saber: expresar una alternativa muy definida en la búsqueda de una narración diferente, en la instancia histórica denominada, en el título de este volumen, “la narración gana la partida.” (FONET, 2000, p.349).*

Estabelecendo diálogo entre seus romances e suas entrevistas, Piglia prepara os leitores para uma leitura diferenciada de sua obra. Dessa forma, se insere no contexto de produção literária de seu país, no qual os escritores buscavam uma narração diferente. É a esse contexto histórico que Fonet refere-se acima. O crítico nos lembra o fato de que a narração ganha o papel principal na Argentina a partir da metade da década de 60.

Elsa Drucaroff também reflete sobre esse tema:

*En un entorno en el que la idea de un “relato social”, de una cierta gesta cotidiana o bien de una voluntad generalizada de autocomprensión de un futuro, gozaba de alguna hegemonía, el gesto de armar y contar historias “gana la partida” a otros gestos posibles de la escritura, ya por las posibilidades de pensar, denunciar y hasta actuar en el mundo que otorga a la novela la perspectiva de Lucács, ya por la libertad y el espacio para la experimentación de técnicas y poéticas que su*

*protéica forma permite.* (DRUCAROFF,2000, p.8).

Após, essas observações gerais, precisamos voltar às reflexões de Fornet sobre as obras de Piglia. O crítico ressalta que uma das características desse autor é o hábito de contar uma história como se estivesse contando outra. Ao mesmo tempo em que se narra, se cala:

*La necesidad de ocultar la historia que “debería ser contada” favorece, correlativamente, la digresión y la proliferación de historias menores o subsidiarias que crean un ritmo que tiene un efecto particular de lecturas; sea como fuere, la digresión es una base de esta estrategia narrativa y conforma sus relatos principales [...] (FORNET, 2000, p.355).*

Para Fornet, a poética de Piglia pode ser resumida em dois termos: a modificação e a transformação. A partir dessas reflexões, apontaremos algumas possibilidades de leitura de *Plata quemada*, pois não é um romance que possa simplesmente ser etiquetado ou enquadrado nas definições tradicionais de gênero. Seu autor utiliza diferentes estratégias para inserir-se e separar-se da tradição literária, cruzando vários gêneros narrativos e, desta forma, proporciona outros olhares para a literatura. Ao mesmo tempo em que adota várias características de um gênero ou de um discurso, ele os subverte.

Em uma entrevista a Carlos Damaso Martínez, Piglia avalia o seu livro *Respiración artificial* e o qualifica de tradicional. Também expressa o desejo de escrever o romance ideal: *“Habría que poder escribir una novela que se leyera como un tratado científico y como la descripción de una batalla pero que fuera también un relato criminal y una historia política.”* (PIGLIA, 2006, p.92).

Pode-se dizer que esta aspiração é concretizada em *Plata quemada*, pois esse romance pode ser lido sob as perspectivas apontadas por Piglia, mas também permite outras abordagens. Nenhuma delas é definitiva, pois estamos diante de uma obra aberta, o que permite diversas interpretações.

Por essas razões, é possível fazermos várias leituras de *Plata quemada*. O romance pode ser lido como romance policial, relato jornalístico, tragédia e romance histórico. Esses são apenas alguns caminhos que se podem percorrer nesse labirinto textual. Neste trabalho, exploraremos algumas dessas possibilidades, sem esquecer que a última palavra é a do leitor, pois a leitura depende do pacto que ele faz com a obra.

## O enigma

Se fizermos uma leitura superficial do romance, a primeira conclusão a que podemos chegar é a de que esta narrativa é um romance policial. Há um crime que precisa ser investigado para descobrir porque ocorreu. Nós, leitores, já sabemos quem são os criminosos e

conhecemos todos os detalhes do que aconteceu. Inclusive temos acesso aos planos dos assaltantes antes de sua ação. Desta forma, o papel do investigador tradicional é anulado, pois não precisamos dele para desvendar o mistério. Ao mesmo tempo, a leitura torna-se mais intrigante, pois cada leitor terá que desenvolver a sua própria hipótese sobre o motivo do crime. Não basta descobrir o criminoso, mas saber o que o levou a cometer a infração.

Para entendermos o enigma, precisamos lembrar a importância que os romances policiais tiveram na formação da obra de Piglia. No começo de sua carreira, seus contos eram baseados na estrutura do romance negro ou “*romain noir*”. Piglia também publicou a antologia *Cuentos policiales en la serie negra*, em 1969, na Argentina. Tornou-se a partir daí o grande divulgador deste gênero em seu país, o qual era ignorado pela maioria dos escritores argentinos.

Este gênero ficou assim conhecido devido à designação de Marcel Duhamel, da editora Gallimard de Paris, quando iniciou a “*serie noir*” na qual publicou quase todos os escritores norte-americanos que produziam este tipo de texto. É importante lembrarmos que os romances negros são diferentes do gênero policial clássico.

A preferência de Piglia pelos romances negros é a procura por uma alternativa para o que ele considerava como a ditadura da esquerda intelectual da década de sessenta. Com o romance negro, o escritor argentino encontra outra possibilidade de trabalho, pois embora os romances da série negra trabalhem o social de uma forma enigmática, as questões sociais aparecem de forma direta e aberta. Ele consegue, desta maneira, pôr em prática a “responsabilidade civil do intelectual” sem precisar submeter-se a nenhuma imposição metodológica ou mercadológica.

Mempo Giardinelli acredita que Piglia foi influenciado pelos romances negros. O crítico também defende que vários escritores hispano-americanos também sofreram influências do gênero e tenta explicar o porquê desse fato:

*los escritores hispanoamericanos contemporáneos [...] frecuentan cada vez más el género negro porque: a) no consideran que la ficción policial sea un lujo para un público sofisticado; b) no creen que sea un tipo de literatura que evita contacto directo con la realidad, sino que al contrario, la incorpora plenamente; c) no sólo no admiran y aceptan menos a la fuerza policial y al poder de la justicia, sino que los temen, los cuestionan y los detestan; y d) no se desaniman por eso, sino que embisten contra eso, con obras variadas, desmañadas o excelentes. (GIARDINELLI, 1991, p.592).*

Giardinelli também aponta outras características deste gênero. Segundo ele, os autores norte-americanos que exerceram influências sobre os hispano-americanos não pertencem somente ao gênero policial. Entre as características da literatura negra estão o estilo seco, duro, não narcisista e até violento, imaginativo, mas, sobretudo, verossímil. Além disso,



através das observações de Juan Carlos Martini, o autor tenta definir como o gênero aborda o seu tema predileto:

*Sus protagonistas saben de antemano - a diferencia de los sofisticados protagonistas de la novela- problema - que el conflicto no tiene solución: las causas de un crimen no se remedian con el descubrimiento del criminal, porque las causas del crimen – casi siempre – se encuentran en la base misma del sistema social. (GIARDINELLI, 1991, p.588).*

Encontramos várias das características apontadas por Giardinelli em *Plata quemada*, a qual é permeada por marcas discursivas do romance negro. Há uma intensa crítica à força policial, os problemas sociais são colocados abertamente e o estilo é seco, duro e violento. Essas características são suficientes para afirmarmos que estamos diante de um romance policial, mesmo que “negro”? Para entendermos a possível mescla desses dois tipos de romances, torna-se necessário averiguarmos a sua concepção de gênero policial. Segundo Piglia:

*Las reglas del policial clásico se afirman sobre todo en el fetiche de la inteligencia pura. Se valora antes que nada la omnipotencia del pensamiento y la lógica imbatible de los personajes encargados de proteger la vida burguesa. A partir de esa forma, construida sobre la figura del investigador como el razonador puro, como el gran racionalista que defiende la ley y descifra los enigmas (porque descifra los enigmas es el defensor de la ley), está claro que las novelas de la serie negra eran ilegibles: quiero decir, eran relatos salvajes, primitivos, sin lógica, irracionales. Porque mientras en la policial inglesa todo se resuelve a partir de una secuencia lógica de presupuestos, hipótesis, deducciones, con el detective quieto y analítico [...], en la novela negra no parece haber otro criterio de verdad que la experiencia; el investigador se lanza, ciegamente, al encuentro de los hechos, se deja llevar por los acontecimientos y su investigación produce fatalmente nuevos crímenes; una cadena de acontecimientos cuyo efecto es el descubrimiento, el desciframiento. (PIGLIA, 2006, p.60).*

Com base nestas observações, iremos analisar a presença do discurso do gênero policial em *Plata quemada*, começando pelo papel dos detetives. Encontramos no romance dois investigadores diferentes: o delegado Silva e o jornalista Renzi, os quais não se encaixam nas definições de Piglia, apontadas anteriormente.

Silva é o profissional da investigação, o representante do Estado. Ele não prima pela

inteligência, mas pela força, pois os seus principais métodos de trabalho não são convencionais. Também não usa a lógica e, muitas vezes, os seus procedimentos são meramente instintivos. Outras vezes age baseado em simpatias e antipatias. Além disso, Silva, apesar de ter o dever de proteger a ordem burguesa, acaba aliando-se a vários personagens que lhe transmitem informações, mas que ao mesmo tempo atentam contra esta ordem. Ele também não encontra o paradeiro dos assaltantes, pois eles são descobertos acidentalmente no momento em que são denunciados pela dona de uma padaria por trocarem uma placa de carro. Ela não imaginava que se tratava dos assaltantes do banco de San Fernando.

Por outro lado, Renzi ganha a vida fazendo perguntas. Assim, ao invés de um detetive, nos deparamos com dois. Renzi também não se encaixa na definição de investigador dos romances policiais clássicos. Tampouco pode ser catalogado na série negra. Ele investiga para sobreviver. O resultado de sua investigação é o recebimento de seu salário e a publicação de suas matérias. Muitas vezes não consegue nem publicá-las, pois as mesmas têm que passar pelo crivo do editor e são censuradas se houver possibilidade de ferir algum interesse.

O trabalho investigativo de Renzi opõe-se ao de Silva. As versões que o policial constrói são desmascaradas pelo jornalista. Renzi é o verdadeiro detetive, na visão de Piglia, pois ele não tem vínculos com a sociedade. É solteiro, mora em um hotel, ou seja, possui a distância necessária para perceber o que realmente ocorre e se aprofundar nas investigações.

Em oposição, o processo de investigação de Silva é definido da seguinte maneira no romance: “*No investiga, sencillamente tortura y usa la delación como método.*” (PIGLIA, 1997, p.66). Dessa forma, o uso da inteligência é descartado e só há espaço para a força bruta. Ele também não tem família, mas não é por opção. Sua mulher o abandonou devido ao fato de ele viver só para o trabalho. Silva representa o Estado, do qual é funcionário, mas tem razões particulares para isso. Não tem vida pessoal, é uma máquina de trabalhar. O policial é apenas mais um elemento da cadeia estatal, pois suas ações são respaldadas por seus chefes.

Apesar da diferença dos detetives de *Plata quemada* com os da série negra, há algumas características deste gênero no romance, tais como o estilo seco, duro e violento. Além disso, o escritor argentino aborda os problemas sociais de maneira direta e aberta. Outra marca que merece destaque é a ênfase na causa social do delito e não na discriminação de quem praticou o ato.

Embora sua obra tenha vários pontos de contato com este gênero, é preciso salientar que Piglia rompe com a estrutura tradicional da literatura negra. Segundo ele: “*Si yo he hecho algo con el género, ha sido trabajar el modelo de la investigación fuera del esquema del delito: poner la investigación como forma en relación con objetos que no tenían por qué ser criminales en un sentido directo.*” (PIGLIA, 2006, p.177).

Desta maneira, muda-se o foco do delito e o dinheiro passa a ser visto como o grande elemento criminoso, pois é o maior representante do sistema econômico vigente. Denuncia-se o sistema capitalista que faz com que as pessoas tornem-se escravas e passem a ser apenas consumidoras compulsivas, esquecendo-se de suas dimensões humanas. É a lei da selva, na qual muitos seres humanos deixam de lado valores e regras sociais para obterem

dinheiro.

As mazelas sociais são trabalhadas na obra de forma direta, através do uso da linguagem coloquial e de gírias. Muitas vezes, as falas dos personagens são violentas e agressivas. Denuncia-se a exploração à qual as pessoas estão expostas na sociedade capitalista através de personagens que estão à margem do sistema e contam suas histórias. A linguagem dos personagens é a demonstração, em nível de discurso, das feridas que sofreram. Ela é uma maneira de atacar, mas também de se defender.

Questiona-se até o salário de quem trabalha com dinheiro, pois eles ganham para proteger o patrimônio alheio, mas não têm uma contrapartida justa. É o caso dos policiais e de funcionários de banco, os quais estão em constante risco. Os primeiros arriscam a própria vida para defender a propriedade de outros. Os segundos vivem em tensão e pensam constantemente em roubar o lugar onde trabalham, como é o caso do tesoureiro da prefeitura.

Sob esta perspectiva, o roubo pode ser visto como uma consequência do sistema social, pois os assaltantes são excluídos da sociedade de consumo e querem entrar em seu universo a qualquer preço. É possível chegar a ver os assaltantes como vítimas, pois eles são usados para roubar o banco por políticos e policiais. Seriam estes últimos que teriam lucros se o plano original tivesse sido seguido à risca, pois eles apenas idealizaram o assalto e não arriscaram as suas vidas. A intenção dos policiais e políticos, ao “contratarem” os assaltantes foi encontrar quem realizasse o trabalho “sujo”, enquanto eles mantinham a sua aparência de honestidade.

Nesta ótica, o dinheiro adquire características peculiares em Plata quemada e proporciona uma leitura social da obra. Piglia define o seu romance da seguinte maneira:

*O dinheiro é o mal: o mal puro, o demônio, a encarnação do mal. E o dinheiro também funciona como um enigma. Nesse sentido, eu diria que é um romance sobre o dinheiro porque é um romance sobre o mal em seu sentido mais puro. Não porque os personagens o encarnem em si mesmos, mas porque essa relação com o mal e com o dinheiro cruza suas vidas.* (PEREIRA, 1999, p. 63).

A relação das personagens com o dinheiro define suas trajetórias. Os assaltantes, ao roubarem o banco ficam presos ao produto do furto. Ao decidirem trair seus cúmplices e fugirem, escolhem o seu destino. Deixam de ser vítimas dos mentores do assalto e assumem o risco por sua atitude, substituindo a segurança que teriam se dividissem o dinheiro, pelo perigo constante. A partir daí já não possuem mais o respaldo que tinham de seus cúmplices, os quais passam a ser seus inimigos. Sem escapatória, eles colocam o seu destino nas mãos do acaso.

A sua decisão definitiva ocorre no momento em que são sitiados pela polícia. Resolvem não se entregar. Tentam resistir ao cerco policial, mas sabem que é uma tarefa impossível. Antes de morrerem, destroem o que motivou as suas vidas até então: o dinheiro. O grande

enigma do romance passa a ser o que fundamentou essa atitude final dos assaltantes.

Resta-nos uma grande dúvida: por que utilizar-se do gênero policial? O escritor argentino acredita que o policial americano se move entre o relato jornalístico e o romance de enigma. Trataria então de um meio termo entre os dois gêneros? Seria uma escolha conciliatória? É preciso refletir um pouco mais sobre essas questões.

Outro elemento que chama a atenção do escritor argentino neste gênero, além dos que foram expostos acima, é o fato de que este tipo de narrativa trabalha a realidade de forma materialista. De acordo com Piglia:

*hay un modo de narrar en la serie negra que está ligado a un manejo de la realidad que yo llamaría materialista. Basta pensar en el lugar que tiene el dinero en esos relatos. Quiero decir, basta pensar en la compleja relación que establecen entre el dinero y la ley: en primer lugar, el que representa la ley sólo está motivado por el interés, el detective es un profesional, alguien que hace su trabajo y recibe un sueldo [...] en segundo lugar, el crimen, el delito, está siempre sostenido por el dinero: asesinatos, robos, estafas, extorsiones, secuestros, la cadena es siempre económica. (PIGLIA, 2006, pp.61-62).*

Mais uma vez a questão financeira adquire relevância na interpretação da obra. Desta forma, poderíamos dizer que a sua opção por este gênero está baseada na proximidade de sua grande temática: o dinheiro como o mal. Entretanto, a questão não é tão simples. Precisamos lembrar que ele subverte as regras do gênero policial e desta forma o parodia. Também podemos dizer que ele aponta para uma relação mais complexa: o capitalismo. Segundo ele: “*el único enigma que proponen – y nunca resuelven – las novelas de la serie negra es el de las relaciones capitalistas: el dinero que legisla la moral y sostiene la ley es la única razón de estos relatos donde todo se paga.*” (PIGLIA, 2006, p.62).

O dinheiro realmente regula a moral em *Plata quemada*. Tanto a polícia quanto os políticos envolvem-se com os assaltantes para obterem dinheiro. Sua ética fica comprometida por sua participação no assalto. A lei não existe mais.

A atitude da mãe de Blanca frente ao dinheiro que o namorado da filha lhe entrega também é uma explicitação da moral distorcida pela ganância. Ela permite que sua filha adolescente envolva-se com um assaltante simplesmente para obter lucro. Também reclama do marido que trabalha nas obras de saneamento e ganha pouco, induzindo Blanca a pedir dinheiro ao seu amante. É como se ela estivesse “vendendo” a filha em troca de dinheiro.

A trama do romance nos permite até pensar na institucionalização do roubo, pois ao aliar-se aos assaltantes, os policiais permitem que ocorra um crime dentro de determinadas regras, as quais foram impostas por representantes do Estado. Todavia, os assaltantes não respeitam estas regras, pois crêem que são prejudicados por elas. Por outro lado, os policiais sentem-se traídos pelos assaltantes. Há uma desconfiança generalizada. Surge aí o grande

conflito do romance e o enigma permanece: por que queimar o dinheiro?

### **Jornalismo e literatura**

Ao parodiar o discurso do gênero policial, Piglia aproxima-o do gênero jornalístico. Entretanto, indica a superioridade do primeiro. Segundo ele:

*En el medio, entre la novela de enigma y la novela dura, está el relato periodístico, la página de crímenes, los hechos reales. Auden decía que el género policial había venido a compensar las deficiencias del género narrativo no ficcional (la noticia policial) que fundaba el conocimiento de la realidad en la pura narración de los hechos. (PIGLIA, 2006, p.60).*

Qual seria, então, a função do gênero jornalístico em *Plata quemada*? O jornalismo é somente um intermediário entre o romance policial e o romance negro? São questões sobre as quais precisamos refletir um pouco mais detidamente.

Inicialmente, é preciso lembrar que na década de 60 houve uma grande proliferação de romances-reportagens. Se pensarmos que Piglia recria uma história dos anos 60, poderíamos supor que ele escolheu essa forma narrativa para aproximar-se da produção da época e, assim, recriá-la sob uma forma mais próxima ao período em que ocorre a ação.

Na década de 60, surgiu nos Estados Unidos o Novo Jornalismo, protagonizado por Tom Wolf e Norman Mailer, entre outros. O novo Jornalismo foi criado a partir do desencanto de profissionais da comunicação com o jornalismo tradicional. Podemos citar como características desse subgênero: a dinamização do seu potencial de representação da realidade, o uso de técnicas narrativas, a subjetividade autoral e o realismo social. Estes elementos também estão em *Plata quemada*.

A principal forma de expressão deste gênero foi o romance-reportagem. Nele, encontramos o predomínio da forma narrativa, a humanização do relato, a elaboração de um texto de natureza impressionista e a objetividade dos fatos narrados. O seu objetivo é representar a realidade de maneira verídica, mas com elementos literários. Precisamos recordar que nessa época havia uma forte descrença no papel da imprensa, sobretudo por causa da cobertura da Guerra do Vietnã.

Apesar de ter surgido nos Estados Unidos, o Novo Jornalismo influenciou escritores de diversos países, principalmente nas décadas de 60 e 70. Aníbal González resume a relação entre literatura e jornalismo na América Latina:

*[...] o desenvolvimento da literatura hispano-americana se deu em meio a um enriquecedor e estratégico processo de mimesis mútua, de imitação de um pelo outro, entre a narrativa ficcional e o jornalismo. Impulsionado pela censura e repressão político-ideológica em nosso continente, o processo de*

*intercâmbio retórico entre os dois discursos levou a que ambas formas de manejar a linguagem que tem origens e fins distintos, se assemelhem cada vez mais. Frequentemente, as circunstâncias históricas fazem com que a ficção cumpra funções jornalísticas quando o jornalismo não pode fazê-lo. Por outro lado, o jornalismo adota e adapta muitos dos procedimentos estruturais e retóricos da ficção para dar maior interesse às informações ou, em certos casos, para escudar-se na ambigüidade da linguagem literária. Neste contínuo intercâmbio, a literatura absorveu do jornalismo seu aã de modernidade. (GONZÁLEZ, 2002, p.2).*

Na Argentina, a relação entre esses dois gêneros discursivos também deixa suas marcas. O que singulariza essa relação é que a literatura tem se sobressaído ao jornalismo, pois a recente produção literária argentina vem utilizando várias técnicas deste gênero e também parodiando-o.

Tomás Eloy Martínez é um dos escritores argentinos que utilizam técnicas jornalísticas e as parodia. Essa forma de escrita está presente em dois dos seus romances: *Santa Evit* e *O romance de Perón*. A sua opção deveu-se ao fato de acreditar que o relato jornalístico é muito limitado se comparado a um romance. Martínez define o Novo Jornalismo da seguinte maneira:

*[...] el nuevo periodismo pone en escena datos de la realidad que la cuestionan pero no la niegan. Puede subrayar algunos acontecimientos nimios por encima de otros acontecimientos resonantes, puede dramatizar detalles triviales, pero siempre es pasivo (o, si se prefiere, siempre es fiel) ante la realidad. (MARTÍNEZ, 2004, p.126).*

Não é isto o que vemos no romance de Piglia, o qual questiona a realidade, mas nega dados dela. Ele vai além do Novo Jornalismo, pois não permanece preso aos padrões jornalísticos. Sabemos que por escrever uma obra de ficção, o seu compromisso não é com a veracidade dos fatos, mas com a possibilidade de interpretá-los e recriá-los. O escritor argentino chega a colocar em seu romance um personagem de outras obras suas, Emílio Renzi. Com isso, a realidade é negada e a ficção entra em cena. Podemos dizer que nesta luta entre gêneros, a narração ganha a partida.

Continuando nossas reflexões, podemos acrescentar que Martínez defende que a literatura é superior ao Novo Jornalismo na tarefa de narrar. Para ele:

*A diferencia del periodismo o de la historia, una novela es una afirmación de libertad plena y, por lo tanto, un novelista puede*

*intentar cualquier malabarismo, cualquier irreverencia con la realidad, y también, por supuesto, con la historia.*  
(MARTÍNEZ, 2004, p.127).

Partindo das observações de Martínez, é possível dizer que Piglia deu um passo além do Novo Jornalismo. Ele recriou uma história real, mas converteu a realidade em ficção. Dessa maneira, muitas vezes, temos dúvidas sobre os fatos que ele relata e isto não ocorre com o gênero jornalístico, que busca ser fiel aos fatos, mesmo quando utiliza técnicas literárias. Assim, é possível afirmarmos que o escritor argentino parodia o gênero jornalístico. Essa paródia pode ser entendida como uma busca em desnudar a pretensa “fidelidade aos fatos” do jornalismo tradicional. Dessa maneira, é possível pensarmos que o romance se aproxima do Novo Jornalismo, que ao apontar para a literatura, também assume a subjetividade e a parcialidade desse gênero.

Reconhecemos que o Novo Jornalismo foi um avanço em relação ao jornalismo tradicional, mas ele não é a forma predominante de *Plata quemada*. Apesar disso, há vários elementos jornalísticos presentes na obra. Entre eles, poderíamos pensar no personagem Renzi, o qual aparece na narrativa como correspondente do jornal *El Mundo*. Também nos deparamos com o seu processo de trabalho, que é descrito enquanto ele realiza suas entrevistas, escreve suas matérias, procura o título mais adequado para suas reportagens. A trajetória dessa personagem é um claro exemplo de metaficção, através do qual o processo de produção jornalística é desnudado.

Outra presença forte do discurso jornalístico na obra é a inclusão de fragmentos de notícias na narrativa. Às vezes, aparecem trechos de reportagens entre aspas. Outras, surgem parênteses indicando que o trecho transcrito é a opinião dos jornais e não do autor ou do narrador. Intensificando a paródia, há várias versões para os mesmos fatos. Também aparece o efeito da notícia produzida pelos jornais no líder do grupo: Malito. Ele sente-se ao mesmo tempo feliz por não ser descoberto, mas triste por não ter a sua foto publicada no jornal. Assim, ressalta-se a ambigüidade da personagem. O elemento comum entre estas citações ou parênteses é que todos eles são frutos das páginas policiais.

Tudo isso nos faz pensar que o discurso jornalístico, representado por fragmentos de notícias, assume, em vários momentos do romance, o papel de condutor da narrativa. Ele é um mapa que precisamos decifrar. É através dos jornais que os assaltantes mantêm-se informados sobre o avanço nas investigações da polícia. O delegado Silva também usa os jornais para despistar os assaltantes, escondendo o que sabe nas entrevistas que dá ou ditando o que deve ser escrito no jornal, bem como proibindo a circulação de outras informações. Enfim, a construção do discurso jornalístico é um grande meio de disputa entre os assaltantes e os policiais.

Os jornalistas também servem para suscitar esperanças nos assaltantes. Quando estão cercados pela polícia e cogitam entregar-se, os assaltantes lembram que com tantos jornalistas presentes os policiais não poderiam matá-los. Mas logo minimizam a importância desses profissionais e acreditam que serão mortos mesmo com a presença deles.

Renzi é a personificação do espírito jornalista idealista. Busca sempre a veracidade dos fatos. Ele entrevista o delegado Silva e lhe diz que quer fazer uma reportagem veraz sobre o que está ocorrendo. Renzi acaba sendo interrogado pelo delegado, que acusa o jornalista de não ter coragem para escrever verazmente.

A ameaça contra a liberdade de imprensa, idealizada por Renzi, é explícita e retoma a velha discussão da verdade no jornalismo. A partir dessa passagem, podemos afirmar que o jornal é insuficiente para contar a verdade dos fatos. A “verdade” (ou verdades) só pode ser alcançada através da literatura. De acordo com Piglia: “*La ficción trabaja con la verdad para construir un discurso que no es ni verdadero ni falso. Que no pretende ser ni verdadero ni falso.*” (PIGLIA, 2006, p.13). Assim, a verdade passa a ser o ponto de vista que cada leitor adota diante dos acontecimentos narrados, o que gera inúmeras versões para os fatos.

O jornalista é incapaz de levar adiante o seu ideal de ser imparcial e objetivo. Assim, destrói-se o mito da imparcialidade dos meios de comunicação. Este mito já havia sido atacado pela explicitação da manipulação da imprensa pelo delegado Silva e agora é estilhaçado pela ameaça do mesmo. Alude-se à censura dos meios de comunicação, a qual mesmo quando não é explícita, como nos períodos ditatoriais, é permeada por interesses econômicos, mercadológicos, empresariais ou de força, ou melhor, de “interesse do Estado”.

Precisamos lembrar que o mito da objetividade da imprensa também é destruído, pois há sempre interferência do sujeito que está escrevendo na textualização dos fatos. Esta desconstrução é protagonizada por Renzi, o qual demonstra no romance os caminhos de elaboração de uma notícia, bem como as interferências que sofre para redigi-la e publicá-la. O personagem de Piglia é ameaçado pelo delegado Silva, além de ter que se submeter ao editor até para que a permanência do título que escolheu seja garantida. Sua “liberdade” de expressão é cerceada o tempo todo.

Sabemos que a objetividade é uma grande ilusão, pois quando alguém escreve, a sua observação e a sua elaboração textual dependem da sua leitura e da sua interpretação. Também é notório que o jornalista, ao construir o seu discurso, seleciona o fato, interpreta-o e o organiza de acordo com a sua visão de mundo. Assim, é impossível existir imparcialidade ou objetividade. Essa velha discussão é representada pela trajetória do personagem Renzi no romance.

Para compreendermos melhor o que foi dito anteriormente, é necessário recordarmos que o jornalismo nasceu com o desenvolvimento industrial e capitalista, pois era necessário um canal que atingisse as massas. Os meios de comunicação de massa difundem informações a partir de determinados pontos de vista e, em sua maioria, são controlados pela classe dominante. De acordo com essa perspectiva, precisamos entender a presença desse elemento em *Plata quemada*.

Podemos fazer algumas suposições sobre o objetivo de Piglia em utilizar a “estrutura jornalística” em seu romance. Sabemos que na escrita jornalística há um pacto com o leitor e que este, ao ler um jornal, presume estar diante da verdade, pois o meio decide que ela está ali. Entretanto, um jornalista tem que publicar a informação que obteve e, muitas vezes, só



depois é que vai verificar sua veracidade. Há uma grande guerra por notícias e vendagens. O meio pede-lhe urgência, pois as notícias têm que renovar-se de forma extremamente rápida para atender as necessidades do mercado consumidor. Isso define o caráter imediatista da informação. Uma notícia hoje é rapidamente substituída por outra amanhã.

É possível pensar que Piglia, ao adotar a presença de elementos jornalísticos em seu romance quis dar verossimilhança à sua obra, bem como criticar os meios de comunicação de massa. O escritor argentino utiliza o meio que “exprime a verdade” para difundir várias verdades. Os jornais aparecem como coniventes com o poder local, o qual revelou ser corrupto. Além da crítica localizada, também questiona o papel global deste meio que é um dos grandes pilares de sustentação do capitalismo e que tem como princípio básico a obtenção de lucro. Também precisamos lembrar que ele não adota a linha convencional do jornalismo, mas sim a do novo jornalismo. A tensão entre o gênero literário e o jornalístico é presença marcante em *Plata quemada*.

Piglia critica ainda a fomentação da violência exercida pelos meios de comunicação de massa, que lucram com a exploração de tragédias sociais. Como há um público que as consome, os jornais abusam do sensacionalismo em busca das lucrativas vendagens.

Esse questionamento aparece no desejo expresso por Dorda de aparecer morto na capa da *Crónica*, um jornal argentino sensacionalista da década de 60. Dorda imagina até o título que darão para a sua morte: “*Cayó la hiena Dorda.*” (PIGLIA, 1997, p.220). Dessa forma, deixa clara a participação dos meios de comunicação de massa na fomentação da violência. Além disso, mostra a visão divergente que os marginais e a polícia têm da imprensa.

A opinião do chefe da quadrilha sobre os meios de comunicação é interessante:

*Al leer los diarios, Malito se asombró de la velocidad con que la policía se les venía encima. De la misma forma repulsiva y abyecta de siempre (según Malito), los diarios informaban ahora con la desvergüenza y la precisión en los detalles que son característicos de la brutalidad con la que tratan los hechos.* (PIGLIA, 1997, p.56).

Malito era, segundo o narrador, como todos os bandidos profissionais da época, um ávido leitor da página policial dos jornais, e essa era uma de suas fraquezas. Também somos informados pelo narrador que diante do sensacionalismo dos meios de comunicação, o chefe do grupo considerava-se próximo das pessoas que liam jornais e que escreviam as notícias. Assim, questiona-se a página policial dos jornais, cuja leitura produzia no líder do grupo sentimentos ambíguos:

*A veces, la cruel delectación con la que leía las noticias policiales era una prueba de su imposibilidad de dilucidar la raíz moral de los hechos de su vida, porque al leer sobre lo que él mismo había hecho, se mostraba satisfecho por no ser reco-*

*nocido, pero a la vez triste por no ver su foto, y secretamente admirado por la difusión de la desgracia que es devorada con ansiedad por miles y miles de lectores. (PIGLIA, 1997, pp.56-57).*

O orgulho em ter os seus minutos de fama luta com a necessidade de permanecer incógnito. Malito representa o anti-bovarismo. Não é a partir da leitura que ele age, mas lê-se como personagem e suas ações são lidas por milhares de pessoas. Ele é leitor e ator ao mesmo tempo.

Os meios de comunicação oferecem chances das pessoas alcançarem notoriedade mesmo em circunstâncias bastante cruéis. Essa necessidade de aparecer também é representada na narrativa quando os expectadores do cerco aos assaltantes aparecem na televisão fornecendo declarações ilógicas ou dando opiniões incoerentes. Tudo é válido para obter alguns segundos de fama.

Para o representante da ordem burguesa, os meios de comunicação de massa servem para alterar, criar ou ocultar dados. Silva nega que Cambaio Bazán foi preso antes de ser encontrado assassinado, dá uma desculpa agressiva ao jornalista Renzi quando este lhe pergunta o porquê de ter fraturado a sua mão (esteve batendo em Blanca), pede para divulgar que Yamandú estava colaborando com a polícia, além de criar fatos para despistar os assaltantes.

O romance apresenta vários indícios da manipulação das notícias: a escolha de títulos sensacionalistas (*Los diarios de la noche trajeron títulos catastróficos con las noticias*, p.53); a omissão de informações (*Las informaciones circulaban entre líneas*, p.54) e a existência de diferentes versões (*Una versión*, p.137), (*Una fuente*, p.137), (*Otra versión*, p.137). O uso destas expressões marca a desconstrução do discurso jornalístico objetivo, o qual passa a ser visto através de múltiplos pontos de vista. Elimina-se a verdade absoluta e apresentam-se versões sobre os fatos. .

Outra desconstrução do discurso, pretensamente, neutro do jornalismo aparece no capítulo oito, no qual Renzi pergunta diretamente a Silva se era verdade que alguns policiais teriam possibilitado a fuga dos assaltantes em troca de uma parte do dinheiro. Silva responde que os assaltantes são doentes mentais. Renzi diz que doentes mentais precisam ir para o manicômio e não ser executados. Silva responde que: *“Estos señores son psicópatas, homosexuales. - Miró a Renzi. - Casos clínicos, basura humana.”* (PIGLIA, 1997, p.197).

Apesar desta visão limitada e preconceituosa dos assaltantes, de acordo com o narrador, Silva estaria mais próximo deles do que de Renzi: *“Por supuesto estaba más cerca de ellos, que de los periodistas maricones, hijitos de mamá, aspirantes a héroes, pedantes, malnacidos.”* (PIGLIA, 1997, p.198). Na opinião do policial, os jornalistas são piores que os assaltantes.

Em seguida, passa a interrogar Renzi, o qual lhe diz que: *“Soy estudiante y me gano la vida como periodista, como usted se la gana como oficial de policía, y si hago preguntas es porque quiero escribir una crónica veraz de lo que está pasando.”* (PIGLIA, 1997, p.199).

Ironicamente, Silva lhe responde: *“-¿Una crónica? ¿Veraz? No creo que tengas bolas.”*

(PIGLIA, 1997, p.199). Dessa maneira, mostra-se a submissão dos meios de comunicação de massa aos órgãos de repressão do Estado, o qual utiliza-se da coerção e da força para impedir que fatos que lhe interessam não sejam divulgados e vice-versa.

Por fim, é preciso destacar o papel que a televisão ocupa na narrativa. A sedução da imagem e a ânsia pela informação são tão grandes que moradores próximos ao local do conflito, mesmo correndo risco de serem atingidos por uma bala perdida, assistem aos acontecimentos pela televisão. Para acompanhar o desenrolar dos fatos, alguns vêm a TV embaixo da mesa. Até os assaltantes acompanham os fatos dos quais são ao mesmo tempo protagonistas e expectadores. Ao exagerar o papel de sedução que a televisão exerceria sobre o público, critica-se esse meio de comunicação, o qual teve a sua expansão na década de 60.

Em seu livro *La década rebelde*, Sergio Pujol (2002) informa que o número de televisores na Argentina passou de um milhão e meio em 1959, para quase doze milhões em 1968. O crítico também ressalta que no início da TV na Argentina havia uma preocupação com a difusão do saber e da cultura, mas isso foi abandonado com o decorrer dos anos. Depois, a ênfase foi para a distração, para as vendas através de anúncios e, com isso, iniciou-se uma guerra pela audiência. Com a televisão, os argentinos substituíram as suas experiências reais pela atitude de *voyeur* frente a uma tela. Essas informações são relevantes, pois no momento histórico em que ocorreram os fatos narrados em *Plata quemada*, a sociedade argentina passou por grandes transformações.

Na contramão da sociedade argentina, o protagonista de *Plata quemada* procura transformar a ficção em realidade, tentando pôr em prática o que assistiu nas telas. Desde criança, ao assistir filmes, ele tentava participar deles. Por isso foi retirado de um cinema no momento em que estava urinando em público. O seu ato foi a reprodução de uma cena que estava vendo na tela. Essa atitude era uma marca do comportamento de Dorda, o qual “[...] *traducía siempre la película, como si él estuviera metido en la pantalla, como si lo hubiera vivido todo.*” (PIGLIA, 1997, p.81). De acordo com o narrador, a cabeça de Dorda é uma máquina de traduzir. Isso explicaria o fato de ele agir como se estivesse dentro de uma tela.

A influência dos filmes que assistiu na infância se manifesta em seus atos. O *Gaicho* também é conhecido por ser o “camarada mais rápido do Oeste”, devido a sua habilidade em arrombar carros com incrível agilidade. É uma ironia aos filmes de faroeste.

Na narrativa, há outras referências a TV e ao cinema. Os dois representam a era do espetáculo, a qual está sendo criticada no romance.

Nene critica a vida na prisão: “*Vivís en la cabeza, te metés ahí, te hacés otra vida, adentro de la sabiola, vas, venís, en la mente, como si tuvieras una pantalla, una tele personal, la metés en el canal tuyo y te proyectás la vida que podrías estar viviendo [...]*” (PIGLIA, 1997, p.95). Assim, para superar as dificuldades da vida prisional, o personagem cria uma vida interior, a qual é construída detalhadamente por ele.

Essa idéia de tevê pessoal é retomada no romance através de Lucía Passeros, a qual assistiu o combate entre os assaltantes e os policiais através dos vidros de sua padaria. Segundo ela “*Fue como ver una película proyectada para ella sola, una experiencia inolvidable [...]*” (PIGLIA, 1997, p.124).

Encontramos ainda no romance uma crítica ao uso de informações que podem ser utilizados para distintas finalidades, inclusive para fomentar a violência. Um dos assaltantes declara que assistiu na TV a um programa sobre as falhas de segurança em cinemas e explica para os demais, a partir dessas informações, como realizar um assalto nesses estabelecimentos. Assim, questionam-se as informações que a televisão transmite ao público, pois as mesmas podem ter diferentes usos.

A televisão pode ser vista também como um meio de desmistificação da realidade:

*Porque los que mueren heridos por las balas no mueren limpiamente como en las películas de guerra donde los heridos dan un giro elegante y caen, enteros, como un muñeco de cera; no, los que mueren en un tiroteo, son desgarrados por los tiros y trozos de sus cuerpos quedan desparramados en el piso, como restos de un animal salido del matadero.*

*Las cámaras hacían sus paneos sobre los heridos porque por primera vez en la historia era posible transmitir en vivo, sin censura, los visajes de los muertos en la batalla de la ley contra el crimen. Tarda un hombre en morir y la muerte es más sucia de lo que uno se puede imaginar: pedazos de carne y huesos quebrados y la sangre que mancha la vereda y los quejidos horribles de los moribundos. (PIGLIA, 1997, p.166).*

Essa visão realista da morte contrapõe-se a dos assaltantes, pois eles a vêem apenas como um ato trágico. Segundo Silva, eles viram muitos filmes de guerra e agem como se estivessem em uma tela. A morte é vista como um sacrifício ou uma libertação. Ao mesmo tempo em que se denuncia a venda da imagem da morte como algo glorioso, na passagem acima ela é retratada nos seus aspectos mais sórdidos. A morte é representada como o fim absoluto.

Pode-se dizer que a presença dos meios de comunicação de massa no romance, seja jornais ou a TV, tem a função de criticar a sociedade argentina que vê os acontecimentos trágicos como se eles fossem ficção e não analisa o motivo dessas ações. A força da imagem é sedutora, mas aliena quem as encara como verdade absoluta. E a maior parte dos espectadores se deixa seduzir pela força imagética.

Aparentemente a TV reflete a realidade, mas na verdade ela também é uma construção. Embora os fatos possam ser transmitidos no momento em que ocorrem, há sempre interferências na maneira como eles são relatados. Isso aparece quando Gisele surge na TV fazendo afirmações inverídicas para se livrar da polícia. Ela chega a dizer que foi estuprada pelos assaltantes, sendo que ela se relacionou apenas com Nene e por vontade própria. Quem acompanhou a narrativa sabe que as declarações dela são falsas, mas quem apenas assiste pode pensar que se trata da verdade.

Ao misturar a ficção com a realidade, através da relação dos personagens com os meios de comunicação de massa, a narrativa nos lembra que todas as vezes em que assistimos televisão

ou lemos jornais, precisamos nos perguntar: de quem é a verdade que está sendo difundida?

## Tragédia argentina

Além das possibilidades já apontadas, o romance pode ser lido como uma batalha entre a ordem e a desordem, ou melhor, entre os representantes do Estado e os assaltantes. Os dois mundos travam uma luta ferrenha e, para sobreviverem nesta guerra, utilizam todos os artificios que possuem.

Simbolicamente, a guerra é a imagem da calamidade universal, do triunfo da força cega. De acordo com a visão idealista, a guerra tem por fim a destruição do mal, o restabelecimento da paz, da justiça, da harmonia. A guerra também é a manifestação defensiva da vida. Todas essas perspectivas são exploradas no romance. Todavia, predomina na narrativa o questionamento sobre a idealização da guerra e sua propaganda. As conseqüências da guerra são mostradas de maneira realista:

*Mas que dos jóvenes que se hubieran marchado de esta vida parecía que (según el cronista de El mundo), lanzados por una mezcladora de cemento, no hubiera más que trozos de huesos, pedazos de intestinos y de tejidos colgantes a los que era imposible suponer que habían estado dotados de vida.*

(PIGLIA, 1997, pp. 165 -166).

No final do combate, a representação da guerra enquanto imagem do caos é reforçada quando Renzi examina o apartamento e o compara ao Inferno de Dante. Por outro lado, o idealismo da guerra é demonstrado com a destruição do grande mal: o dinheiro. Apesar disso, a paz não é restabelecida.

Na narrativa, predomina a visão da guerra como a defesa da vida. Isso justifica a incrível resistência dos assaltantes ao cerco policial. Essa idéia é reforçada pelo chefe de polícia: “*Sobrevivir es la única gloria em una guerra.*” (PIGLIA, 1997, p.198).

Sobre a presença da batalha em *Plata quemada*, Piglia diz que:

*[...] o que eu tinha na cabeça era um relato de guerra: um filme de guerra em que há uma patrulha que está isolada, um pequeno grupo de vanguarda que está cercado na linha inimiga e que quer combater até o fim, e a violência que se supõe num combate. Nesse romance, a idéia dos filmes de guerra está muito presente: as batalhas históricas, o contexto, a história como se os personagens do romance pertencessem à grande épica histórica.* (PEREIRA, 1999, p. 61).

Realmente, podemos acompanhar a narrativa como se estivéssemos em um filme de guerra ou em uma narrativa épica. O ritmo fragmentado da narrativa permite pensarmos que esta-

mos diante de um filme, no qual a câmera se movimenta rapidamente e as ações se alternam consecutivamente. As constantes disputas entre a desordem e a ordem lembram as grandes batalhas, especialmente quando os assaltantes são surpreendidos pela polícia no Uruguai.

A idéia de filme de guerra é reforçada na narrativa através de alusões a guerras reais como a Guerra do Vietnam ou da Segunda Guerra Mundial. Elas são mencionadas no romance por expectadores que estão assistindo a resistência dos assaltantes ao cerco policial, como se estivessem vendo um filme.

Por outro lado, com o uso das drogas, os assaltantes se sentem dentro de um filme. Mereles chega a referir-se ao filme *Arenas de Iwo Jima* no qual um grupo joga-se em um poço para resistir aos tanques de guerra. As reflexões do Corvo corroboram a opinião do chefe de polícia sobre a maneira de agir dos assaltantes:

*Seguro que se pasaban la vida viendo películas de guerra y ahora actuaban como si fueran un comando suicida que pelea atrás de las líneas contrarias, en territorio extranjero, sorprendidos por los rusos en un departamento en Berlín oriental, del otro lado del Muro, rodeados, resistiendo hasta que llegaran a salvarlos, imaginaba, y se daba manija Mereles.* (PIGLIA, 1997, p.200).

Enquanto estão sob o efeito das drogas, os assaltantes continuam cercados, presos em um apartamento no centro de Montevidéu. Esperam ser salvos pelo líder do grupo, Malito. Entretanto, ele não aparece. Imaginam várias maneiras de fugir e chegam a pensar em soluções desesperadas, tais como jogarem-se no esgoto e escavarem um buraco. Apesar de não terem escapatória, resistem até o fim.

Esta leitura aproxima o romance da tragédia, a qual é vista por Piglia como a chegada de uma mensagem enigmática, sobrenatural, mas que o herói não consegue compreender. A solução racional para o problema que os assaltantes enfrentam é a de se entregarem. Entretanto, eles não traem os seus princípios e resolvem cumprir o seu destino trágico: a morte.

Diz Piglia: “*En el caso de Plata quemada, se trataba para mí de sacar la historia del lugar inicial, cambiar el registro, la novela empieza con la crónica de unos maleantes de un barrio reo de Buenos Aires y avanza hacia una hecatombe trágica, vamos a llamarla así.*” (PIGLIA, 2006, p. 185).

Desta forma, o escritor argentino subverte a sua narrativa e o que seria uma crônica do cotidiano passa a ter traços de tragédia grega. Apesar de estarem cercados, os assaltantes lutam até a morte, demonstrando sua coragem e também a imposição do destino. Eles seguem fielmente sua lei de combater a polícia até o fim e para cumprirmos o seu fado, antes de serem assassinados, queimam o dinheiro que roubaram.

Piglia fornece uma explicação para esse ato dos assaltantes: “Eu acredito que, em Dinheiro queimado e já presente no título, o dinheiro funciona como o destino: o sentido grego do destino é a causa de tudo e ao mesmo tempo é a desgraça.” (PEREIRA, 1999, p.63).

Assim, os assaltantes cumprem a sua sorte que os leva à morte. Todavia, o Gaucho Dorda consegue sair do apartamento vivo e é espancado. Ele é inclusive comparado a Cristo: “*Un Cristo, anotó el chico de El Mundo, el chivo expiatorio, el idiota que sufre el dolor de todos.*” (PIGLIA, 1997, p.240). Dessa forma, Dorda sofre por todos os demais assaltantes e os expectadores encontram uma maneira de descarregar sua fúria.

Apesar de todas as agressões que sofreu, Dorda é levado vivo para um hospital. O seu fim é apenas adiado, pois ele é deportado para a Argentina e depois de uma temporada na prisão é morto. Com essa morte completa-se a tragédia.

Há outros indícios que aproximam o romance da tragédia grega. No epílogo, o narrador diz que a medida que investigava, a crônica policial adquiria o *pathos* de uma lenda. Esta palavra grega significa experiência, sofrimento, emoção. Enfim, é alguma qualidade ou conjunto de circunstâncias que provoca piedade ou tristeza. Assim, mostra o envolvimento do narrador com o que relatou. O que era uma notícia esquecida de um jornal passa a provocar sentimentos. Desta forma, Piglia recontextualiza a noção de tragédia e nos faz pensar que *Plata quemada* pode ser considerada como uma versão argentina da tragédia grega.

Em seu estudo sobre a tragédia grega, Leski afirma que:

*[...] a palavra “trágico”, sem dúvida alguma, desligou-se da forma artística com que a vemos vinculada no classicismo helênico e converteu-se num adjetivo que serve para designar destinos fatídicos de caráter bem definido e, acima de tudo, com uma bem determinada dimensão de profundidade.*  
(LESKI, 2003, p.26).

Leski também defende alguns requisitos para a existência do trágico e entre eles: “[...] o que designamos por possibilidade de relação com o nosso próprio mundo. O caso deve interessar-nos, afetar-nos, comover-nos.” (LESKI, 2003, p.33).

Esta identificação ocorreu em *Plata quemada*, pois o narrador confessa no epílogo: “*Esta novela cuenta una historia real. Se trata de un caso menor y ya olvidado de la crónica policial que adquirió sin embargo para mí, a medida que investigaba, la luz y el pathos de una leyenda.*” (PIGLIA, 1997, p.245).

*Plata quemada* também retrata as conseqüências da globalização no mundo contemporâneo. Em sentido amplo, podemos dizer que a globalização é a grande tragédia da atualidade. Desta forma, acompanhamos a aspiração dos assaltantes em chegarem até Nova Iorque e abrirem um restaurante argentino. A sua identidade com a pátria está fragmentada e o consumismo e o individualismo os seduz. A ideologia liberal norte americana os contamina e cega para a realidade. O folclore do modo americano de viver consegue novos adeptos.

Os assaltantes podem ser vistos como vítimas do poder disciplinar e da estrutura capitalista, a qual se expande cada vez mais com a globalização. Assim, ao não perceberem a realidade e se deixarem contaminar pela ideologia norte-americana, cumprem os seus

destinos trágicos. Tudo o que viram em filmes e propagandas transforma-se em fumaça, por estar distante da realidade.

Continuando a analisar o fragmento citado acima da obra de Piglia, precisamos nos deter nos termos que ele abarca. Entre eles, o termo latino *lenda* é relevante para as nossas reflexões. Em latim, *legenda* quer dizer coisas que devem ser lidas. Também designa toda narrativa em que um fato histórico se amplifica e se transforma sob o efeito da imaginação popular. Desta forma, não se tem certeza da veracidade dos fatos que estão sendo narrados.

A crônica policial apresenta a ilusão de veracidade, mas ao vermos o relato sob a perspectiva de uma lenda, tal ilusão se desfaz. Este deslocamento de ponto de vista nos permite também interpretarmos o romance como uma tragédia, ou, como diz o autor da narrativa, uma “hecatombe trágica”.

A palavra crônica também merece ser analisada. Ela é formada pela junção de duas palavras: um termo grego e um latino. Em grego ela significa tempo (*krónos*). Em latim *ano*, *ânua*, *anais* (*annu*). Esta palavra possuiu diversos significados de acordo com cada época.

A crônica pode ser vista como uma lista ou relação de acontecimentos, arrumados conforme a seqüência linear do tempo. Assim, sua função era registrar os eventos, sem aprofundar-lhes as causas ou dar-lhes qualquer interpretação. O termo também foi utilizado para definir obras que narravam os acontecimentos com abundância de pormenores e algo de exegese ou situavam-se numa perspectiva individual da história.

No século XIX a crônica passa a ser uma prática literária. Entretanto, a chamada crônica moderna é, via de regra, publicada em jornal ou revista e muitas vezes reunida posteriormente em livro. Ela concentra-se num acontecimento diário que tenha chamado a atenção do escritor, e semelha à primeira vista não apresentar caráter próprio ou limites muito precisos. Enfim, a crônica expressa uma visão pessoal, subjetiva, diante de um fato qualquer do cotidiano.

## Para não concluir

*Plata quemada* é um romance híbrido e devido a sua estrutura permite um grande leque de interpretações, algumas das quais foram apontadas nesse trabalho. Ao escolher recriar um fato histórico, Piglia aproxima a literatura da história e amplia as possibilidades de leitura do romance. Ao mesclar uma crônica do cotidiano com elementos da tragédia grega, ele subverte os gêneros e entra no domínio do Novo Romance Histórico. Mas isso já é tema para um outro trabalho.

## Bibliografia

- DRUCAROFF, E., 2000, “La narración gana la partida”, en Noé Jitrik (dir.), *Historia crítica de la literatura argentina*, vol. XI, Buenos Aires, Emecé, pp.7-15.
- FORNET, J., 2000, “Un debate de poéticas: Las narraciones de Ricardo Piglia.”, en Noé Jitrik (dir.), *Historia crítica de la literatura argentina*, vol.XI, Buenos Aires, Emecé, pp.345-



360.

GIARDINELLI, M., 1991, “La novela policial y detectivesca en América latina: coincidencias, divergencias e influencias de esta literatura latinoamericana.”, en Norma Klahn y Wilfrido Corral (comp.), *Los novelistas como críticos*, México, FCE, pp.585-593.

GIARDINELLI, M., 1997, “Historia y novela en la Argentina de los 90.”, en Karl Kohut (ed.), *La invención del pasado. La novela histórica en el marco de la postmodernidad*, Frankfurt; Madrid, Vervuet, pp.177-183.

GONZÁLEZ, A. Ficção e jornalismo se imitam. *Jornal do Brasil*. 27 abr. 2002.

LESKI, A., 2003, *A tragédia grega*, São Paulo, Perspectiva.

MARTÍNEZ, T.E., 2004, *Las vidas del general*, Buenos Aires, Aguillar.

PEREIRA, M. A., 1999, *Palavras ao Sul*, Belo Horizonte, Autêntica.

PIGLIA, R., 1997, *Plata quemada*, Argentina, Planeta.

PIGLIA, R., 2006, *Crítica y ficción*, Buenos Aires, Anagrana.

PUJOL, S., 2002 *La década rebelde. Los años 60 en la Argentina*, Buenos Aires, Emecé.

# **A crítica feminista na América Latina: tendências e perspectivas**

Jacicarla Souza da Silva  
UNIOESTE – Cascavel

**RESUMO:** Percebe-se uma certa ojeriza por parte de alguns pesquisadores que, por desconhecerem os estudos da crítica literária feminista, acabam, muitas vezes, desprestigiando esse discurso. Em vista disso, o presente trabalho tenta mostrar a importante contribuição dessa crítica aos estudos literários na América Latina, pontuando suas especificidades dentro do contexto latino-americano.

**PALAVRAS-CHAVE:** Estudos literários, literatura latino-americana, crítica literária, crítica literária feminista, feminismo.

**ABSTRACT:** We still notice a certain rejection of the feminist literary criticism by some researches who, once they don't know such studies well, they very often devalue this discourse. Considering this situation, this paper tries to show the important contribution of these critical literary studies in Latin America, pointing out their specifications inside this Latin American context.

**KEYWORDS:** Literary studies; Latin American Literature; literary criticism, feminist literary criticism; feminism.

## A crítica feminista na América Latina: tendências e perspectivas

*Al buscar nuestra palabra y exponerla en forma de escritura estamos estableciendo nuestro orden simbólico. Al abrir nuestra palabra estamos concurriendo con una visión más en las diversas visiones del imaginario colectivo que es la cultura. Al atrevernos a exponer nuestro deseo en la palabra, no estamos ya hablando desde la carencia. Pero al escribirnos, sobre todo, nos estamos “constituyendo como raza”, inventándonos, creando nuestra identidad – realidad – sujeto mujer y mestiza.*  
(Soledad Farina)

É diante do quadro de desigualdade de status e poder gerado pela supremacia da cultura masculina que o Movimento Feminista, em linhas gerais, questionará a ordem estabelecida pela organização patriarcal, esse modelo único que nega a pluralidade representada pela voz feminina. Nesse sentido, não é de se estranhar que as reivindicações do Movimento, inicialmente, irão focar as questões igualitárias. Isto, por sua vez, produzirá uma situação de impasse, já que as mulheres, ao mesmo tempo em que tentam romper com a representação que limita o seu espaço, têm que dar conta tanto da esfera pública como privada: “[...] as mulheres descobrem que o acesso às funções masculinas não basta para assentar a igualdade e que a igualdade, compreendida como integração unilateral no mundo dos homens, não é a liberdade.” (Oliveira, 1999:47)

Esse mesmo embate proporcionará reflexões sobre o feminismo da diferença que serão latentes a partir da década de 80 do século XX:

*Redefinir o feminino é não ter mais um passado nostálgico, já repudiado, ao qual se referir, nem tampouco um modelo masculino ao qual aderir. Reconstruir o feminino é o destino do movimento das mulheres. [...] porque a verdadeira igualdade é a aceitação da diferença sem hierarquias.*  
(Oliveira, 1999:74)

Com base nessas questões que giram em torno da “diferença”, a crítica feminista na América Latina irá enfatizar as particularidades das mulheres inseridas nesse contexto, atentando para a importância de olhar as especificidades existentes na produção de autoria feminina latino-americana, propondo, desta forma, uma releitura das teorias vindas de outros países, em especial, as discussões apresentadas pelas feministas francesas e anglo-americanas.

A prática do feminismo em países do Terceiro Mundo apresenta um traço bastante peculiar, manifestando-se junto às atividades políticas. Estudiosas como Beatriz Sarlo e Jean Franco chamam a atenção para a importância que as mulheres tiveram no processo político latino-americano.

*Na América Latina, dois eventos contribuíram para o ressurgimento dos movimentos de mulheres – os regimes autoritários dos anos 70 e a dificuldade extrema provocada pela crise das dívidas externas e pelas políticas neoconservadoras postas em prática sem o escudo protetor do Estado de bem-estar social. (Franco, 1992:11)*

Sabe-se que a presença da mulher brasileira na vida pública começa de maneira efetiva no início do século XX. No Brasil, até o ano de 1916 o Código Civil considerava as mulheres como: “menores perpétuos sob Lei” (apud Pinto, 1990:34). Em outras palavras, elas ficavam sujeitas à vontade dos homens (marido ou pai).

Tal realidade também é comum em outros países da América Latina, como a Argentina, que se valerá de leis parecidas com essa para manter a autoridade masculina. Após a segunda metade do século XIX, entretanto, surgem no Brasil, assim como no Chile e em outros países latino-americanos, movimentos de mulheres descontentes com a situação à qual elas estavam condicionadas.

É importante frisar que é por meio do movimento feminista que as mulheres começam efetivamente a se conscientizar e se questionar acerca da sua condição. Os estudos literários, diante desse contexto, vão ao encontro das discussões que permeiam a contestação do discurso patriarcal em relação às produções de autoria feminina.

*A ênfase do enfoque sobre a mulher nas diversas áreas de estudo é resultado direto do movimento feminista das décadas de 60 e 70, pretendeu/pretende principalmente, destruir os mitos da inferioridade “natural”, resgatar a história das mulheres, reivindicar a condição de sujeito na investigação da própria história, além de rever, criticamente, o que os homens até então, tinham escrito a respeito. (Duarte, 1990:15)*

Dentre as autoras no século XIX, vale lembrar o nome de Flora Tristán (1803-1844) com sua obra *Peregrinaciones de una paria*, publicada em Paris no ano de 1838 e que se tornou símbolo da luta pelos direitos das mulheres humildes. Há uma crítica à “situação social dos negros, das mulheres, dos escravos e, de uma forma geral, à opressão que incide sobre as classes trabalhadoras da América.” (Cruz, 2005:83) Trata-se de um livro de viagens que “reúne as observações de uma europeia sobre a América Latina, incluindo diversos aspectos sociais que aparecem em seus comentários sobre cidades como Cabo Verde e Valparaíso.” (Cruz, 2005: 84) *Peregrinaciones* foi queimado tanto na principal praça de Arequipa quanto no palco de um teatro limenho por volta dos anos de 1837 a 1839. (Palma, 1968 apud Guiñazú, 2002) Fato que, conforme aponta Clara Angélica A. S. Cruz (2005:83), representa um retrocesso para a cidade de Lima, já que a capital havia se tornado um importante centro de atividades artísticas que, inclusive, driblava as determinações da realeza sobre os vetos

que proibiam a circulação de romances. Por conta da repercussão dessa mesma obra, em outro ato de repressão, seu tio, Pio Tristán cancela os pagamentos referentes à pensão que ele havia concedido a sua sobrinha.

É notável a influência que a figura de Flora Tristán e a sua produção exercem sobre outras escritoras. Prova disso é *Peregrinaciones de una alma triste*, de Juana Manuela Gorriti (1818-1892), publicado em Buenos Aires no ano de 1875, que também corresponde a um relato de viagens “que inclui comentários sobre a situação social dos índios, negros e escravos.” (Cruz, 2005: 84)

Ao exemplo de Tristán, tem-se no Peru, em comparação aos outros países hispano-americanos, um número significativo de mulheres que, ainda no século XIX, defenderam a autonomia feminina. Um exemplo é a argentina Juana Manuela Gorriti, mencionada anteriormente, que, em 1848, muda-se para Arequipa fundando uma escola destinada ao ensino de meninas de famílias ricas peruanas. Com este trabalho ela consegue manter o próprio sustento e das suas filhas. (Cruz, 2005:80) Tal postura, ousada para época, dará frutos, já que concomitante com a escola para meninas, Juana Manuela juntamente com a argentina Eduarda Mansilla (1834-1892) e a colombiana Soledad Acosta (1833-1913) promoviam tertúlias literárias, prática comum em países europeus, como França e Espanha. A proposta de realizar essas reuniões, mesmo que restrita a um grupo de mulheres pertencentes à classe burguesa, é bastante representativa para aquele momento.

Segundo destaca Cruz (2005:81): “Nessas tertúlias reunia-se o grupo mais seletivo da cultura limenha, que participava lendo seus textos e poesias. De tal grupo sairia, mais tarde, a primeira geração de escritoras peruanas.” Os encontros que ocorriam na casa de Gorriti foram freqüentados pela primeira geração de romancistas do Peru, como Clorinda Matto Turner (1852-1909), Mercedes Cabello de Carbonera (1845-1909), Teresa Gonzáles de Fanning (1836-1918), Carolina Freyre Jaymes (1844-1916), Juana Manuela Lazo de Eléspuro (séc. XIX-?), Rosa Mercedes Riglos de Obergoso (1845-1879), “todas elas conhecidas mais tarde como autoras de ensaios, poesias e romances, além de uma vasta obra jornalística em diversos periódicos da América.” (Cruz, 2005:81)

No tocante à presença de estudos teóricos nas décadas de 70 e 80, convém lembrar que é a partir da segunda metade dos anos 80 que aparecem notáveis reflexões que permeiam a crítica feminista na América Latina. Jorgelina Corbata (2002:15) cita como marco a obra *La sartén por el mango* (1985), organizado por Patricia Elena González e Eliana Ortega, em que se notam trabalhos pioneiros, como, “*La crítica literaria feminista y la escritora en América Latina*” de Sara Castro Klaren e “*Las tretas del débil*” de Josefina Ludmer. Corbata também destaca a atuação de Sylvia Molloy e Beatriz Sarlo no livro *Women’s Writing in Latin American* (1991). Essas autoras, em síntese, irão propor uma releitura das feministas francesas e anglo-americanas, pensando nas particularidades étnico-político-sociais do Terceiro Mundo.

Sob esse aspecto, os estudos de Gloria Anzaldúa, Tey Diana Rebolledo, Norma Aracón vão ao encontro das discussões que problematizam o poder e o discurso autoritário exercido pelas teorias vindas de fora do contexto latino-americano.

Com ênfase na relação entre Norte/Sul, Francine Masiello (1996) no artigo “*Tráfico de identidades: mujeres, cultura y política de representación en la era neoliberal*” resgata as reflexões de Jean Franco para alertar sobre os riscos que implicam o discurso dominante difundido pelas metrópoles. Acerca disso, Corbata comenta:

*En su análisis del poder de la mediación como discurso cultural, a Masiello le interesa sobre todo su examen en relación con la identidad femenina. Y es allí donde encuentra que las autoras norteamericanas que estudian mujeres latinoamericanas practican a menudo formas de rescate y conversión en el proceso de lo que llama “fantasear al otro”, acentuando en especial las diferencias entre el sistema del norte y del sur. (Corbata, 2002:31)*

Já Nelly Richard, sob influência da escola francesa, analisa as especificidades do feminino dentro do contexto latino-americano, observando:

*Esta concepción interactiva de la diferencia-mujer es sin duda la que mejor sirve de reflexión del feminismo latinoamericano ya que permite pluralizar el análisis de las muchas gramáticas de la violencia, de la imposición y de la segregación, de la colonización y de la dominación, que se intersecta en la experiencia de la subartenidad. (Richard apud Corbata, 2002:35)*

Ainda em relação às questões que permeiam os possíveis aspectos característicos da escrita de autoria feminina, tem-se o notável ensaio de Cristina Piña “*Las mujeres y la escritura: el gato de Cheshire*”. Nesse texto, com base nas idéias de Kristeva, a autora fala de alguns temas e formas recorrentes na produção de algumas escritoras.

No que se refere ao posicionamento da crítica tradicional, vale destacar as considerações de Sylvia Molloy (1991) que mostra como a imagem de muitas escritoras é construída de maneira estereotipada:

*[...] la visión de Delmira Agustini como la **virgen licenciosa**; Alfonsina Storni como una **ridícula virago**; Victoria Ocampo como la anfitriona con **veleidades intelectuales**; Gabriela Mistral como la **madre espiritual**; Norah Lange como la **dadaísta extravagante** y Silvina Ocampo como la **excéntrica perversa**. (Molloy apud Corbata, 2002:20-21, grifos do autor)*

Outro nome de grande representatividade, ainda no que diz respeito aos estudos da crítica feminista na América Latina, é o de Rosario Castellanos; segundo apontou Beth Miller

(1987:94), “Castellanos viu desde cedo os problemas da mulher dentro de um contexto social, econômico e histórico. Ela relaciona a luta da mulher com outras lutas.” Miller ainda considera a atuação da escritora mexicana como um “ponto de partida do movimento feminista contemporâneo no México”. (Miller, 1987:98)

Sob influência das obras de Woolf e Beauvoir, Castellanos também irá problematizar o desnível sócio-econômico existente entre a América Latina e os Estados Unidos, questionando a falta de iniciativa das mulheres mexicanas. “Será que não há mulheres entre nós? Será que os rituais de abnegação as atarantou de tal maneira que não se dão conta de quais são as suas condições de vida?”. (Castellanos apud Miller, 1987:97)

Ainda no México, destaca-se o nome de Eliana Poniatowska, como os de Luisa Valenzuela e Tununa Mercado, na Argentina; Cristina Peri Rossi, no Uruguai; Diamedela Eltit e Gabriela Mora, no Chile. Esta última vê a crítica feminista como aquela capaz de realizar uma leitura que questione “os cânones estabelecidos de hierarquias de qualidade, obrigando o reexame dos princípios e os métodos que têm contribuído para formar nossos juízos.” (Duarte, 1990:21)

Percebe-se que as idéias difundidas pelas francesas, assim como as anglo-americanas foram cruciais para a tomada de consciência das feministas nos países subdesenvolvidos. Ao tratar, entretanto, de crítica feminista dentro do contexto latino-americano, as preocupações atuais consistem em não perder de vista as particularidades evidentes na América Latina.

É importante mencionar que o enfoque pós-colonialista, com base nas idéias de Foucault sobre poder, irá despertar na crítica feminista latino-americana um olhar mais atento às questões que norteiam a condição de marginalizados quanto à língua, ao discurso e à identidade em relação à Europa.

Conforme destaca Heloisa Buarque de Hollanda, analisar as questões relacionadas aos diversos contextos sociais na América Latina é essencial, já que “apontam um caminho interessante para a própria ampliação e para o desenvolvimento da reflexão feminista contemporânea”. (Hollanda, 1992:9)

Compartilhando dessa idéia, em “Como e porque somos feministas”, Simone Pereira Schmidt (2004) atenta para a importância de olhar as especificidades do contexto latino-americano, sem deixar de lado a contribuição das “matriarcas”, como ela denomina, ou mesmo as teorias vindas de outros países.

*Não há como, efetivamente escrever a história do feminismo reivindicando uma especificidade construída a partir de fora da nossa experiência. Por isso talvez a tarefa mais urgente para a teoria feminista agora seja a de ler a história do movimento de mulheres na América Latina e as teorias produzidas no espaço acadêmico, traduzidas (no sentido de tradução assinalado por Homi Bhabha como tarefa da crítica pós-colonial) dos grandes centros hegemônicos.*

(Schmidt, 2004:21)

Ainda sobre esse assunto, Suely Gomes Costa (2004) observa que as discussões que giram em torno das desigualdades entre os sexos prevalecerem em relação ao tema da subordinação de classes/etnias/raças.

*Ainda que o paradigma do patriarcalismo tenha sido relevante para o processo de tomada de consciência das relações de poder e dominação entre os sexos, é preciso revê-lo. Esta escolha teórica oculta muito da complexidade social, quando desconsidera sistemas de poder e subordinação, postos pelas relações de classes etnias/raças e gerações em suas interseções; aqueles “entre lugares” de que fala Homi Bhabha.*  
(Costa, 2004:25)

A respeito dessa questão, Jean Franco chama a atenção também para o fato do movimento feminista ainda representar os interesses da classe média, presos aos ideais dos movimentos europeus e norte-americanos:

*[...] apesar do número crescente de grupos feministas na América Latina e do sucesso dos três encontros feministas, o feminismo enquanto tal, ainda está muito no âmbito das classes médias, principalmente da intelligentsia familiarizada com os movimentos da Europa e dos Estados Unidos. [...] Embora muitos grupos feministas da América Latina enfatizem sua “autonomia” por não desejarem que os objetivos feministas se subordinem à política dos movimentos de mulheres, é exatamente essa relação que dá ao feminismo latino-americano uma forma bem distinta. Há um imperativo social na América Latina do qual não se pode fugir. Esse imperativo social não aparece só nos encontros feministas, mas também, de forma mais perturbadora e controvertida, nos textos de mulheres.*  
(Franco, 1992:12)

Diante dessa perspectiva, pode-se afirmar que a principal proposta da crítica feminista na América Latina hoje é fazer outra leitura das teorias europeias e norte-americanas, com a finalidade de estabelecer um *corpus* teórico, fundamentado em suas respectivas circunstâncias, que apresente, portanto, as especificidades culturais latino-americanas.

No que concerne aos estudos da crítica feminista nesses últimos anos, Ana Pizarro (2004:168) chama a atenção para o discurso e o perfil de alguns grupos de escritoras que, nas primeiras décadas do século XX, estabelecem uma rede de contatos tanto intelectuais (leituras, diálogos) quanto pessoais. Isto acaba favorecendo uma postura de reflexão acerca da própria condição a que elas estavam circunscritas.



Levando em conta as dificuldades de comunicação da época, Pizarro acredita na formação de grupos que se constituem de maneira virtual, já que em alguns casos não haverá o contato concreto, porém, se observará a presença de uma linguagem que apresenta pontos em comum. A respeito disso, ela esclarece: “[...] *hay un lenguaje concidente en la tónica del discurso que hace a la existencia, como observaremos, de una especie de «invisible college», en donde la interlocución está más allá de los contactos*”. (Pizarro, 2004:169)

Em outras palavras, *o invisible college* equivaleria a uma espécie de *zeitgeist*, uma tendência que é compactuada simultaneamente por diferentes escritoras em distintos lugares. A idéia de “constituição de rede” também está relacionada com os problemas de revisão do cânone. Como forma de divulgar o trabalho de autoras “esquecidas” pela tradição, há uma preocupação em se falar da produção dessas mulheres, fazendo, portanto, com que seus nomes estejam sempre em circulação.

Ainda no que se refere à constituição dessa rede, Pizarro comenta:

*[...] un grupo articulado virtualmente en diálogo de lecturas, mudo, escrito y también realizado a través de encuentros. Un grupo disperso por el continente que tiene una postura común, en la diversidad de sus discursos frente al espacio de la mujer escritora y frente a la sensibilidad estética de los primeros decenios del siglo en América Latina. Este grupo – o red – condiciona internamente la potenciación de los discursos individuales y marca en su conjunto un momento primero, pero definitivo a nivel latinoamericano, del discurso de la mujer intelectual.* (Pizarro, 2004:175-176)

Ao considerar o contexto latino-americano, pode-se afirmar que essas autoras compartilham de um contexto cultural nada propício para desenvolverem sua atividade literária, mas mesmo diante desse quadro, elas conseguem formar uma rede de contatos. Como exemplo, Pizarro (2004) menciona as escritoras brasileiras Cecília Meireles e Henriqueta Lisboa; a chilena Gabriela Mistral e a cubana Dulce María Loynaz, salientando a importância de outros nomes representativos:

*Es así como pienso que es posible perfilar una constelación con mayores articulaciones que el de haberse destacado en su medio, formada por Gabriela Mistral – que hace un papel de eje – en Chile, Cecilia Meireles y Henriqueta Lisboa en el Brasil, Juana de Ibarbourou en Uruguay, Alfonsina Storni en Argentina, Delmira Agustini y Dulce María Loynaz en Cuba, y Teresa de la Parra en Venezuela. Transgresoras, este grupo*

---

<sup>1</sup>Vale esclarecer que Delmira Agustini é de nacionalidade uruguaia e não cubana, conforme aponta Pizarro neste trecho.

*de mujeres afirma una sensibilidad común, pero con vertientes diferentes.* (Pizarro, 2004:175)

Desta forma, esse grupo, embora articulado, encontra-se disperso no continente, apresentando uma postura comum que, diante das suas particularidades, consegue potencializar o discurso feminino intelectual na América Latina.

Ainda acerca da importância de analisar as especificidades que tangem à realidade dos diferentes contextos culturais, Vera Queiroz, lembra:

*Se a crítica feminista das representações constitui hoje uma vertente importante de pensamento e de intervenção no conjunto das práticas culturais, uma de suas contribuições mais efetivas tem sido exatamente essa: poder pensar não apenas das, nem nas, mas as margens; explicitá-las, expô-la, seu gesto político-epistemológico mais significativo.*  
(Queiroz, 1997: 142)

Sob esse aspecto, pode-se afirmar que a crítica feminista atual na América Latina preocupa-se em resgatar textos de autoria feminina “esquecidos” pela crítica tradicional, como também discutir a situação de “dupla margem” ocupada por essas mulheres latino-americanas.

Sobre as perspectivas do pensamento crítico feminista no Brasil, vale mencionar as considerações feitas por Heloisa Buarque de Hollanda:

*É inegável que o pensamento crítico feminista no Brasil, em fase de expansão e formação de um corpus teórico próprio, pelo menos na área das letras, já mostra quantitativa e qualitativamente sinais de seu potencial crítico e político. É inegável também [...] que a atual voga dos estudos feministas não é apenas mais uma moda acadêmica, mas é um entre os muitos resultados da longa trajetória das mulheres, com idas e vindas, estratégias e lutas, em busca não só de seus direitos civis, mas também de seu inalienável direito de interpretação.*  
(Hollanda, 1993: 34)

Como forma de destacar a importância dos estudos relacionados à escrita de autoria feminina, espera-se que este conciso panorama tenha servido para situar os propósitos sustentados por algumas de suas representantes, embora se saiba que pontuar alguns nomes é sempre uma tarefa árdua, pois se corre o risco de excluir outros significativos.

## Bibliografia

- CORBATA, Jorgelina., 2002, *Feminismo y escritura femenina en latinoamérica*, Buenos Aires: Corregidor,.
- COSTA, Suely Gomes., set.-dez. 2004, “Movimentos feministas, feminismos”, *Revista de estudos feministas*, Florianópolis, v.12, número especial, pp.23-36.
- CRUZ, Clara Angélica Agustina Suárez., 2005, *O espaço feminino na escritura de Juana Manuela Gorriti e Martha Mercarder*. 2005. 227f. Tese (Doutorado em Letras) – Faculdade de Ciências e Letras de Assis/ UNESP, Assis.
- DUARTE, Constanca Lima., 2º semestre de 1990, “Literatura feminina e crítica literária”. *Travessia: revista do curso de Pós-Graduação em Literatura Brasileira da UFSC*, Florianópolis, pp.15-23.
- FRANCO, Jean., 1992, “Rumo ao público/repovoando o privado”. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque (Org.). *¿Y nosotras latinoamericanas?: estudo sobre gênero e raça*, São Paulo, Fundação Memorial da América Latina, pp.11-17.
- GUIÑAZÚ, Cristina., 2002, “En el nombre del padre: Las peregrinaciones de una paria de Flora Tristán”, *Ciberletras: revista de crítica literaria y de cultura*, [New York], n.05. Disponível em: <<http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v05/guinazu.html>>. Acesso em: 01 maio 2007.
- HOLLANDA, Heloisa Buarque; ARAÚJO, Lucia Nascimento., 1993, *Ensaístas brasileiras*, Rio de Janeiro, Rocco.
- \_\_\_\_\_. (Ed.), 1992, “Apresentação”, *¿Y nosotras latinoamericanas?: estudo sobre gênero e raça*. By Holanda, São Paulo, Fundação Memorial da América Latina, pp.9-10.
- MILLER, Beth., 1987, *Uma consciência feminista: Rosário Castellanos*. Tradução de Suzana Vargas e Felipe Fortuna, São Paulo, Perspectiva.
- OLIVEIRA, Rosiska Darcy., 1999, *Elogio da diferença: o feminino emergente*, São Paulo, Brasiliense.
- PINTO, Cristina Ferreira., 1990, *O bildungsroman feminino: quatro exemplos brasileiros*, São Paulo: Perspectiva.
- PIZARRO, Ana., 2004, “El «invisible college»”. *Mujeres escritoras la primera mitad del siglo XX, Cuadernos de América sin nombre*, Alicante, n. 10, pp.163-176.
- QUEIROZ, Vera., 1997, *Crítica literária e estratégias de gênero*, Niterói, EdUFF.
- SCHMIDT, Simone Pereira., set.-dez. 2004, “Como e porque somos feministas”, *Revista de estudos feministas*, Florianópolis, v.12, número especial, pp.17-22.

# Memória, história e épica em *El sol de Breda*

Maria de Fatima Alves de Oliveira Marcari  
Universidade Estadual Paulista / UNESP-Assis

**RESUMO:** Este trabalho objetiva analisar o romance *El sol de Breda*, do autor espanhol Arturo Pérez-Reverte, destacando o hibridismo de gêneros presente na obra: romance de formação, memórias, relato testemunhal, relato épico e romance histórico.

**PALAVRAS-CHAVE:** Literatura e história; romance histórico contemporâneo; literatura espanhola; Arturo Pérez-Reverte; *El sol de Breda*.

**ABSTRACT:** The objective of this work is to analyse the novel *El sol de Breda*, of the Spanish novelist Arturo Pérez-Reverte, detaching the present hybridism of sorts in the work: romance of formation, memories, testimonial story, epic story and historical novel.

**KEYWORDS:** Literature and history; historical contemporary novel; Spanish literature; Arturo Pérez-Reverte; *El sol de Breda*.

## Memória, história e épica em *El sol de Breda*

*El sol de Breda* é o terceiro livro da bem-sucedida série *El capitán Alatriste*, do autor espanhol Arturo Pérez-Reverte, a qual já conta com seis volumes - *El Capitán Alatriste* (1996), *Limpieza de sangre* (1997), *El sol de Breda* (1998), *El oro del rey* (2000), *El caballero del jubón amarillo* (2003) e *Corsarios de Levante* (2006). Os romances articulam-se especialmente sobre dois temas: a reinterpretação do século XVII espanhol e a releitura da formação do caráter nacional, projetado principalmente na recriação da identidade coletiva do exército espanhol. A série narra as aventuras do jovem Íñigo Balboa ao lado do apócrifo Capitão Alatriste, soldado veterano e espadachim de aluguel em Madri durante as tréguas das guerras. O rapaz é filho de Lope Balboa, morto numa batalha, amigo e companheiro de armas do capitão. Como Alatriste havia prometido ao amigo que cuidaria de seu filho, Íñigo passa a ser o fiel escudeiro do capitão - misto de patrão e pai adotivo para o rapaz -, até se tornar oficialmente um soldado e, mais tarde, chefe da guarda particular do rei Felipe IV.

O terceiro volume da série apresenta um complexo entrecruzamento de gêneros: romance de formação, memórias, relato testemunhal, relato épico e romance histórico. Construído inicialmente como um romance de formação, o livro narra as memórias do jovem aprendiz de soldado Íñigo Balboa, o qual, ao mesmo tempo em que relata sua aprendizagem nos campos de Flandres, também conta a saga de um herói coletivo, os soldados espanhóis, agindo como um porta-voz destes que foram relegados ao esquecimento pelo discurso historiográfico.

*El sol de Breda* centra seu relato nas guerras de Flandres, mais especificamente na ficcionalização da tomada da cidade de Breda, ocorrida em setembro de 1625, a qual sucumbiu após o longo assédio das tropas espanholas. A guerra de Flandres também ficou conhecida como Guerra dos oitenta anos, iniciada em 1568 e finalizada apenas em 1648, com o reconhecimento da independência das sete Províncias Unidas, hoje conhecidas como Países Baixos. A narrativa certamente elege um dos últimos episódios gloriosos da guerra dos oitenta anos, protagonizado pelo exército espanhol, como objeto de sua recriação. Aquele que na realidade fora um longo e penoso assédio, o qual durou cerca de um ano, com numerosas baixas de ambos os lados, converte-se em uma série de quadros narrativos repletos de ação e dramaticidade, em que o autor utiliza com maestria técnicas pictóricas como os efeitos de iluminação, luzes e sombras, recursos cinematográficos como a combinação de primeros planos e *close-ups* com planos gerais, assim como a utilização de significativos efeitos sonoros.

O romance é narrado quase na sua totalidade em primeira pessoa; assim sendo, o narrador-personagem nos impõe seu ponto de vista, uma vez que vemos apenas o que Íñigo narra ou comenta. Ao servir-se de um gênero como as memórias, ao qual a tradição costuma conceder estatuto de veracidade, o relato busca converter a memória subjetiva do personagem Íñigo em memória histórica, narrando uma série de experiências vividas pelo narrador que se convertem em ensinamentos para o leitor.

O relato inicia-se em *media res*, narrando a ação do grupo de soldados que assalta a

fortificação da entrada de Oudkerk, cidade que dava acesso ao canal por onde os rebeldes holandeses enviavam socorros a seus compatriotas assediados em Breda. A memória histórica espanhola subordina-se à memória particular, subjetiva, do jovem Íñigo, cujo relato pseudotestemunhal adquire foros de relato verídico, ao descrever com realismo e riqueza de detalhes o assalto a Oudkerk: ele e seu companheiro Jaime Correas cortaram as cordas que sustentavam a ponte levadiça, assim como os primeiros holandeses degolados pelos soldados espanhóis banharam seu alforje de sangue. Na recriação do assalto, o narrador busca reabilitar o exército espanhol, justificando seus atos bárbaros:

*“Hoy los libros de Historia hablan del asalto a Oudkerk como de una matanza, mencionan la furia española de Amberes y toda esa parafernalia, (...). Y bueno... A mí no me lo contó nadie, porque estaba allí. Pero ya dirán vuestras mercedes de que otro modo toma uno por asalto, con ciento y cincuenta hombres, un pueblo fortificado holandés cuya guarnición es de setecientos.”* (PÉREZ-REVERTE, 2003, p. 15-16)

A citação alude ao episódio histórico ocorrido em 1576 que consolidou a qualificação de “fúria espanhola” ao exército do país: o saque e incêndio de Amberes (Antuérpia) por soldados espanhóis amotinados, que chocaram-se contra o exército e a população holandesa, causando cerca de sete mil mortes. Ao citar “a fúria espanhola (..) e toda essa parafernália”, o narrador busca depreciar o discurso histórico oficial, minimizando a cruel atuação do exército nos dois episódios, pois alega que em Oudkerk, assim como em Amberes, os soldados espanhóis estavam em menor número, assim como há mais de dois anos não recebiam seus soldos. Também contrapõe sua memória particular ao discurso historiográfico, desacreditando-o por intermédio da reivindicação de sua participação como sujeito da história - “a mí no me lo contó nadie, porque *estaba allí* (p. 16).”

A narrativa pode ser lida como um romance de formação, pois conta a trajetória de Íñigo, sua longa série de experiências dolorosas ao passar da inocência à maturidade, durante o período em que esteve em Flandres. Após o ataque a Oudkerk, o jovem participa do saque à cidade, entre envaidecido e satisfeito:

*“Yo me pavoneaba con un buen jubón de terciopelo rojo, (...), obtenido en una casa abandonada. (...) aquello me sumía en una especie de vértigo, de ebriedad juvenil con sabor a pólvora, gloria, exaltación y aventura. Así es, voto a Cristo, como llega a verse la guerra con la edad de los versos de un soneto, cuando la diosa Fortuna hace que no deba oficiar uno de víctima – Flandes no era mi tierra, ni mi gente – sino de testigo. Y a veces, también, de precoz verdugo.”* (PÉREZ-REVERTE, 2003, p. 20)

Íñigo rememora e qualifica as emoções passadas - *“aquello me sumía en una especie de vértigo, de ebriedad juvenil (...)”* -, e o uso do imperfeito concede um caráter inacabado aos sentimentos, recordados com nostalgia. A seguir, no presente da enunciação, o eu adulto parece desculpar-se, justificando seus sentimentos ao evocar sua pouca idade; ao mesmo tempo, antecipa que participou da matança, como um “precoce verdugo.” Por outro lado, a reconstrução da memória histórica dos soldados se faz não apenas por intermédio da evocação das próprias impressões, mas também pela recordação das impressões dos outros, os vencidos:

*“Nunca olvidaré el modo en que aquellas gentes nos miraban a nosotros, los españoles, allí en Oudkerk como en tantos otros lugares: la mezcla de sentimientos, odio y temor; cuando nos veían llegar a sus ciudades, (...) erizados de hierro y vestidos de andrajos, aún más peligrosos callados que vociferantes.”*  
(PÉREZ-REVERTE, 2003, p. 21)

Percebe-se que não há qualquer intenção de reconhecer a alteridade representada pelos holandeses, pois a evocação do olhar do outro tem apenas o intuito de destacar a figura dos soldados, cuja antitética qualificação – fortemente armados e esfarrapados, mais perigosos calados que vociferantes –, torna-os ainda mais impressionantes.

O aprendizado de Íñigo, que inicia em Flandres como mochileiro e acaba empunhando um arcabuz, se dá de modo instintivo, por intermédio dos sentidos, especialmente o olfato, mencionado sempre para confirmar sua evolução como aprendiz de soldado: *“Ya he contado que el olor a pólvora me era harto familiar (...). podía olfatear una cuerda de arcabuz encendida a media legua, distinguía las libras y las onzas de cada bala de cañón o mosquete por su zumbido (...)”* (p. 40).

O romance inova em relação aos outros da série por apresentar, sob a forma de um relato de tintas épicas, a história de um herói coletivo: os famosos *tercios* espanhóis, as unidades militares mais características da Espanha, sob o reinado dos Áustrias. Os *tercios* formaram, durante cerca de 170 anos (1534-1704), as unidades militares mais características da Espanha. Tais unidades cobriram a etapa mais importante nos anais militares espanhóis; no entanto, nunca se tentou a tarefa de reconstituí-los, assim como não se sabe qual foi o número de ações que tais unidades protagonizaram individualmente. O autor tenta preencher essa lacuna histórica por intermédio da recriação da história do *tercio* de Cartagena. Assim sendo, os soldados espanhóis, tropa sem nome e sem voz no discurso histórico oficial, são personificados na veterana esquadra de Cartagena. Não há registro histórico da existência deste regimento, mas os principais postos de recrutamento de soldados situavam-se em Barcelona, Sevilha e Cartagena. Talvez a escolha da pequena cidade portuária para nomeá-lo deva-se ao fato de que se trata da cidade natal do autor.

Os protagonistas do relato compõem uma esquadra singular, onde não havia um cabo ou sargento, sendo formadas por soldados veteranos chefiados pelo capitão Alatríste, o qual, apesar do título apócrifo, exercia efetivamente a liderança. Sua figura sobressai-se em re-

lação a Carmelo Bragado, capitão oficial que reconhece o valor de Alatríste a ponto de apelidá-lo também de capitão.

A ação é sobretudo externa, com a descrição das sangrentas batalhas entre os soldados espanhóis e holandeses; no entanto o espaço é mais fechado que nos livros anteriores, pois a narrativa focaliza, sob a ótica particular e subjetiva de Íñigo, o cotidiano dos soldados. Por vários dias, o ambiente chuvoso mantém os soldados encerrados nas casas holandesas. É a memória olfativa que traz à tona as recordações da atmosfera úmida e sufocante da guerra:

*“Todo se veía sucio, (...) y el olor de los cuerpos encerrados entre las paredes de la casa con la humedad filtrándose por las vigas y tejas, podía cortarse con cualquiera de las dagas o espadas que estaban por todas las partes, (...) Olía a cuartel, a invierno y a la miseria. Olía a soldados, y a Flandes.”*  
(PÉREZ-REVERTE, 2003, p. 47- 48).

Pedro de la Daga é o personagem ficício que personifica a crueldade e a intolerância dos comandantes das tropas, os chamados mestres de campo. Qualificado como *“avaro con el dinero, mezquino en sus favores y cruel en los castigos”* (p. 80), os soldados o apelidam Jiñalásoga, por ser aficionado em enforcar soldados indisciplinados. No episódio em que ordena o enforcamento de dois soldados que haviam ferido um sargento por tê-los insultado, destaca-se o heroísmo individual dos soldados, contido na aparente indiferença em relação à morte e, sobretudo, a consciência de seu valor. Em nenhum momento pedem clemência; apenas solicitam que sejam fuzilados com suas próprias balas aos invés de serem enforcados (a chamada *enfermedad de sogá*, na gíria soldadesca), procedimento considerado desonroso por todos os soldados:

*“Entonces, (...) pudimos oír al del pelo cano decir que era soldado viejo y, como el otro camarada, cumplidor de su obligación (...). Que morir iba de oficio; pero que hacerlo por enfermedad de sogá, estuviese la rama verde o seca, (...) pardiez, era afrenta impropia (...). Así que, puestos a verse despachados, él y su camarada pedían serlo por bala de arcabuz, como españoles y hombres de hígados, y no colgados como campesinos.”* (PÉREZ-REVERTE, 2003, p. 81)

Ao comentar o episódio, Íñigo ressalta ironicamente que, de qualquer maneira, *“cuerda o arcabuz o cantándoles coplas, a su camarada y a él los aviaban sin pagarles meio año de atrasos”* (p.81-82). Desse modo, o romance explicita as tensões humanas oriundas das relações de opressão, assim como denuncia as condições socioeconômicas que levaram as tropas a se amotinarem diversas vezes:



*“Había hambre en Europa, en España, en la milicia, y los tercios luchaban contra todo el mundo desde hacía un siglo largo, empezando a no saber exactamente para qué; si para defender las indulgencias o para que la Corte de Madrid siguiera sintiéndose, entre bailes y saraos, rectora del mundo. Y ni siquiera quedaba a los soldados la consideración de ser profesionales de la guerra, pues no cobraban; y no hay como el hambre para relajar la disciplina y la conciencia.”*  
(PÉREZ-REVERTE, 2003, p. 70)

Nota-se que o narrador-Íñigo, revestido da autoridade narrativa concedida pela forma das memórias, justifica os motins como sendo a única forma das tropas receberem seus soldos, assim como acrescenta o fato agravante de que, estando a milhares de quilômetros de sua pátria, os soldados não poderiam desertar, pois ficariam expostos a uma população que lhes era completamente hostil. O motim, deflagrado pela revolta dos soldados com o enfornamento dos companheiros, inspira-se em um episódio histórico ocorrido durante o assédio da cidade holandesa de Amberes, quando o capitão-geral da infantaria espanhola ordenou a dom Lope de Acuña, tenente-geral da cavalaria de Flandres (1557-1573), que disparasse contra os soldados amotinados. O capitão-geral pensou que as tropas sob o comando de Acuña, recém-chegadas da Itália, não haviam tido tempo de relacionar-se com as tropas amotinadas a ponto de desobedecerem tal ordem. Mas estava equivocado, pois os soldados de Lope de Acuña imediatamente se solidarizaram com os sublevados, sentando-se todos no solo como sinal de protesto.

A descrição do motim é uma das passagens mais significativas do romance. Assumindo um tom épico, a narrativa apresenta o curioso procedimento comum nos motins: para evitar a desonra da dissolução dos tercios, os amotinados costumavam gritar *“guzmanes, fuera”*, permitindo que os oficiais e alguns soldados, cuja qualidade e tempo de serviço supunha uma fidelidade indefectível ao serviço do rei, pudessem retirar-se. Na ocasião, Alatríste impede que Íñigo junte-se aos amotinados, dizendo apenas que *“tu rey es tu rey”*. No entanto, não chega a juntar-se aos oficiais, mantendo-se, assim como seu companheiro Copons e alguns poucos veteranos, quase a meio caminho entre os amotinados e a companhia, situando-se ao lado da bandeira de sua tropa: *“Sin arcabuz, con la espada en la vaina y los pulgares colgados del cinto, Diego Alatríste parecía hallarse allí sólo de vista, y nada en su actitud indicaba que estuviese dispuesto a acometer a sus antiguos compañeros.”* (p. 93). Assim como Copons, Alatríste despoja-se de suas armas, aparentando estar alheado da situação; no entanto, sua atitude é tão desafiadora quanto a dos amotinados. Ao manter-se desarmado, ao lado da bandeira e não dos oficiais, sua atitude demonstra fidelidade ao rei e não aos oficiais.

A rebelião atinge um terço das tropas e Pedro de la Daga, que queria “sangue ou obediência”, dá ordens para que as tropas avancem na direção dos amotinados, ficando as

tropas leais e rebeldes a poucos metros de distância umas das outras. A descrição da cena apresenta intensa dramaticidade:

*“- ¡ Sargento mayor!.... ¡Devuelva a esos hombres a la obediencia del rey!*

*El sargento mayor Idiáquez se adelantó bastón en mano e intimó a los rebeldes a deponer su actitud de inmediato. Era mero formulismo, e Idiáquez, (...) intervino breve e seco, volviéndose a nestras filas sin esperar respuesta.(...).*

*- ¡Orden de fuego!...¡A mi voz!*

*(...) Y ya alzaba la mano Jiñalaloga cuando todos vimos – o creímos ver; que es más propio – cómo Idiáquez hacía un levisimo ademán negativo con la cabeza: apenas un movimiento (...); un gesto inexistente, digo, y por tanto no reñido con la disciplina, de modo que más tarde, cuando se indagaron responsables, nadie pudo jurar haberlo visto.*

*Y con ese gesto, justo en el instante en que don Pedro de la Daga daba voz de “fuego”, las ocho compañías leales abatieron sus picas, y los arcabuceros, como un sólo hombre, dejaron sus armas en el suelo.” (PÉREZ-REVERTE, 2003, p. 93-95)*

O veterano sargento, que já havia se amotinado várias vezes em outras ocasiões, colocase ao lado dos soldados e não dos oficiais como ele. Assim, o motim das tropas encena a luta de classes, colocando em primeiro plano a união dos soldados, tanto os leais como os rebeldes, que revoltam-se não apenas contra a tirania do mestre de campo, mas sobretudo contra as condições adversas à dignidade humana que enfrentavam para exercer seu ofício.

Desse modo, no percurso narrativo do romance predomina a dialética entre micro e macro-história, relacionando acontecimentos históricos com questões cotidianas vividas pelos soldados, as quais ganham estatuto de veracidade por serem resultantes do processo histórico vivenciado por eles. Os problemas do país se refletem nas tropas, gerando o descontentamento e a indisciplina, resultante da penúria econômica. Os enfrentamentos entre os soldados e seus superiores explicitam as tensões humanas oriundas das relações de opressão, cujo ápice ocorre com a deflagração do motim.

O capítulo intitulado “*La fiel infantería*” concentra-se em narrar com intenso realismo a atuação do exército espanhol nos combates. Os soldados são surpreendidos em plena madrugada com a notícia da chegada de reforços holandeses e ingleses, enviados por Maurício de Nassau. A descrição metonímica do despertar das tropas, na metade da noite, capta a profusão de sons, as imagens e os movimentos dos soldados surpresos que se preparam para o contra-ataque:

*“(…) hachas encendidas, iluminando carreras, empujones y sobresaltos, rostros serenos, graves o atemorizados, órdenes contradictorias, gritos de capitanes y sargentos disponiendo apresuradamente filas de soldados soñolientos, a medio vestir, que se colocan los arreos de guerra; (...). Y brillo de acero, y relucir de picas (...). Y viejas banderas que son sacadas de sus fundas y se despliegan, (...), a la luz rojiza de las antorchas y las fogatas.” (PÉREZ-REVERTE, 2003, p. 124)*

Ao relatar o momento em que as tropas se apossam do moinho Ruyter, passagem obrigatória para os holandeses em direção à Breda, Íñigo descreve em detalhes o horror e a desorientação das vítimas anônimas da guerra: *“vi al molinero y su familia, mujer y cuatro hijos (...), mirando(...) cómo los soldados rompían puertas y ventanas,(...) lloraban los críos de terror (...) y se llevaba el molinero las manos a la cabeza, viéndose arruinado y devastada su hacienda(...)* (p. 127).” No mesmo parágrafo, entretanto, o narrador-Íñigo passa a situar-se no presente da enunciação e, já distanciado daqueles acontecimentos, tenta minimizar a crueldade dos soldados, afirmando que *“en la guerra toda tragedia viene a ser rutina, y el corazón del soldado se endurece tanto en la desgracia ajena como en la propia.”* (p. 127)

A seguir, as tropas alinham-se para a batalha junto ao moinho. A cena em primeiro plano pormenoriza a formação impávida do exército espanhol, realçada pela descrição apoiada em antíteses: *cetrinos, barbudos, país indisciplinado / inmovilidad absoluta, sin una voz o estremecimiento:*

*“Lo más particular era el silencio en que aguardaban; la inmovilidad absoluta con que aquellas filas de hombres cetrinos, barbudos, venidos del país más indisciplinado de la tierra, veían acercar el enemigo, sin una voz, un estremecimiento, un gesto que no estuviera regulado pelas ordenanzas del rey nuestro señor. (...) el tercio era en combate una máquina militar disciplinada, perfecta, en la que cada soldado conocía su oficio; y ésa era su fuerza y su orgullo.”*  
(PÉREZ-REVERTE, 2003, p. 133)

Assim como num romance de formação, o relato de Íñigo atribui à singular visão daquela “máquina militar perfeita” um caráter de lição: *“Fue ese día, (...) cuando alcancé muy de veras por qué nuestra infantería fue, (...) la más temida de Europa.”* (p.133). Desse modo, seu relato testemunhal busca atribuir estatuto de veracidade às suas considerações acerca da excelência do exército espanhol.

Ao recordar o momento em que ouviu pela primeira vez o famoso grito da infantaria espanhola - *“¡España!... ¡España!...¡Cierra, España!”* -, o jovem comenta que não conseguiu verificar se Alatríste também havia gritado ou não. Desse modo, a narrativa nunca

deixa clara a adesão patriótica do enigmático personagem, procurando sempre enfatizar a individualidade de suas ações, o que também transparece na seguinte descrição do herói:

*“Sus ojos, rodeados ahora del tizne que acentuaba las arrugas, rojizos los lagrimales irritados por el humo, seguían con obstinada concentración el avance de las filas holandesas, y cuando fijaba un nuevo enemigo al que apuntar, lo miraba todo el tiempo cual si temiera perderlo; como si matarlo a él y no a otro fuese una cuestión personal. Tuve la impresión de que elegía con cuidado a sus presas.”*

(PÉREZ-REVERTE, 2003, p. 139)

A descrição sob a forma de um intenso close-up individualiza Alatríste, elevando-o dentre os demais soldados, além de ressaltar seu profissionalismo de soldado veterano e sua fleuma, qualidade incomum nos espanhóis.

O jovem Íñigo atua como testemunha ocular da batalha junto aos diques; logo, o verbo ver é o mais utilizado em suas descrições, sobretudo ao narrar em primeiro plano o combate corpo a corpo entre os homens, quando a pólvora já se havia esgotado:

*“Vi a Mendieta voltear el arcabuz y agarrarlo por el caño, para usarlo como maza(...). Vi como Alatríste y Copons,(...), tiraban los arcabuces al suelo y desenvainaban toledanas, (...). También vi entrar picas holandesas por nuestras filas, y sus moharras herir y mutilar.*

(PÉREZ-REVERTE, 2003, p. 140)”.

No entanto, o narrador-Íñigo supera o relato meramente testemunhal, pois, ao recordar o que viu, emite juízos de valor, como ocorre em sua descrição das incursões entre os feridos, na qual revela os reais bastidores da guerra. Seu testemunho confere veracidade à denúncia sobre a falsa glória das conquistas bélicas, bem como desmascara o pseudo-heroísmo dos personagens que são exaltados pelo discurso histórico oficial:

*“Que los menguados que hablan de la gloria de la guerra y las batallas deberían (...) darse paseos como el que yo me di aquella mañana para conocer la verdadera trastienda, (...) los discursos inventados por bellacos y valentones de retaguardía; esos que salen de perfil en las monedas y en las estatuas sin haber oído jamás zumbir una bala, ni visto morir a los camaradas, ni mancharon nunca sus manos con sangre de un enemigo (...).”* (PÉREZ-REVERTE, 2003, p. 145)

Com o retrocesso dos holandeses, os soldados reincorporam-se e alguns aproveitam para despojar os cadáveres dos inimigos. O soldado Curro Garrote, fazendo jus ao apelido, sem o menor escrúpulo corta dedos dos cadáveres para embolsar anéis; no entanto é o único dentre os companheiros de Alatríste que o faz. Os demais, corroborando a heroicidade e o desprendimento atribuído a eles pela narrativa, apenas procuram armas, como Mendieta, que busca um novo arcabuz, pois o seu estava com o gatilho quebrado.

Íñigo reitera que a disciplina legendária dos *tercios*, o profissionalismo dos soldados e sua valentia foram os principais fatores para a vitória sobre os holandeses, apesar de estarem em menor número que os inimigos. Por outro lado, admite que alguns poucos espanhóis descompostos retrocediam, “*que no siempre Iberia parió leones*”. As recordações da guerra, como já mencionamos, são trazidas à tona principalmente através da memória sensorial, sobretudo a auditiva, como transparece na enumeração dos sinistros ruídos rememorados por Íñigo: “*Y de esas batallas, (...) recuerdo sobre todo los sonidos: gritos de los hombres, palilleo de picas, estrépito del acero contra el acero, golpes de las armas rasgando ropas, entrando en la carne, rompiendo huesos.*” (p. 153-154).

Já em plena maturidade, no presente da narração, Íñigo também enumera os sentimentos suscitados pela sua primeira participação em uma batalha. A utilização de verbos no presente demonstra que o personagem ainda traz dentro de si esse passado, como algo vivo e inacabado:

*“También recuerdo el orgullo. Entre los sentimientos que pasan por la cabeza, en el combate, cuéntanse el miedo, primero, y luego el ardor y la locura. Calan después (...) el cansancio, la resignación y la indiferencia. Mas si sobrevive, y si está hecho de la buena simiente con que germinan ciertos hombres, queda también el punto de honor del deber cumplido.”*

(PÉREZ-REVERTE, 20003, p. 154-155)

Com o recrudescimento da batalha, o deslumbramento inicial de Íñigo diante da formação das ‘murallas humanas’ cede lugar ao horror e ao assombro causados pela barbárie assistida de perto. A pura descrição documental, própria do discurso historiográfico, é superada pela densidade da cena, que expressa de modo sintético, em primeiro plano, o bárbaro espetáculo da carnificina:

*“Por vida del rey que parecían lobos. Dentro del caos de las primeras filas, la escuadra de mi amo peleaba agrupada (...): lanzando en torno golpes de espada y daga tan peligrosos que parecían dentelladas.(..) Sebastián Copons seguía con su ensangrentado cachirulo en torno a la cabeza, Garrote y Mendieta blandían medias picas para tener a raya a los holandeses, y Alatríste empuñaba en una mano la daga y en la otra la espada, enrojecidas una y otra hasta los gavilanes. (...).”*

(PÉREZ-REVERTE, 2003, p. 157).

Os companheiros de Alatríste, anteriormente qualificados como impávidos e terríveis, surgem agora animalizados no combate corpo a corpo, descritos já sem nenhum distanciamento pelo jovem. De posse de uma adaga curta, Íñigo passa efetivamente de mero espectador a participante da matança, e justifica com frieza a degola dos vencidos, confirmando a histórica ferocidade dos soldados espanhóis *“Se mató mucho, pues teníamos dónde; y habiendo tantos no podían degollarse pocos”* (p. 162). Os inimigos também são alvo de descrição animalizada: *“Aquello era al mismo tiempo matanza, juego y locura, y la batalla habíase tornado matadero de novillos ingleses y carnicería de tajadas flamencas”* (p. 161). A idéia da morte onipresente atravessa o capítulo, que combina um tom épico e dramático na narração das cenas de extrema violência.

Dentre os sentimentos díspares provocados pela guerra, Íñigo menciona pela primeira vez a vergonha, que pairava entre os companheiros de Alatríste, os quais evitavam mirar-se após participarem do saque das casas e da degolação dos vencidos. Mas, após alguns minutos, o rapaz escuta as conversas de outros grupos e impressiona-se profundamente ao ouvir o som de uma risada: *“(…) pues llegué a creer, después de semejante jornada, que la risa de los hombres habíase extinguido para siempre de la faz del mundo.”* (p. 164). O eu adulto do narrador reconstitui e reinterpreta os contraditórios sentimentos despertados naquele dia em que passou de menino a homem:

*“Yo estaba al mismo tiempo avergonzado y orgulloso, agotado y con la energía batiéndome el corazón, horrorizado, triste, amargo y feliz por estar vivo; y juro a vuestras mercedes que todas esas sensaciones y sentimientos, (...) pueden albergarse a la vez tras una batalla.”* (PÉREZ-REVERTE, 2003, p. 165)

Mas, acima de tudo, relembra o olhar fixo e imperturbável de Alatríste sobre ele, como se pretendesse ler algo em seu interior. A descrição da cena, que assemelha-se a um quadro de Velázquez, emprega técnicas pictóricas como os efeitos de iluminação, luzes e sombras:

*“[Alatríste] estaba sentado contra la pared, (...) Sebastián Copons se tenía a su lado, (...). Sus perfiles se recortaban a contraluz en el resplandor de una de las casas que ardían más allá, iluminados a intervalos con el vaivén de las llamas. Los ojos de Diego Alatríste, relucientes por el reflejo del incendio, me observaban con una suerte de cavilosa fijeza, como se pretendieran leer algo en mi interior.”* (PÉREZ-REVERTE, 2003, p. 164)

O rapaz, incomodado pelo olhar de seu herói, resolve afastar-se e entra numa das casas devastadas, com a desculpa de procurar algum alimento para seu grupo. Encontra então um jovem holandês moribundo, cuja face era uma terrível representação de Jano - tinha

um dos lados praticamente intacto, e o outro convertido em uma massa disforme de carne queimada: “*Parecía un viajero sentado a la orilla del río de los muertos; alguien a quien el barquero Caronte hubiese dejado atrás, olvidado, en un penúltimo viaje*” (p. 168). Com um resto de ingenuidade, pede que Alatríste socorra o holandês. O capitão responde afirmativamente e olha para Copons, que saca sua espada e, com golpe preciso, degola o rapaz. Aturdido, Íñigo volta-se contra Alatríste pela primeira vez em sua vida:

*“ -¿Quiere decir vuestra merced, capitán, que acabamos de hacer una buena obra? (...). (...). Los pasos se detuvieron y la voz de Alatríste sonó extrañamente opaca.(..) - Cuando llegue el momento – dijo – ruega a Dios que alguien te lo haga a ti.”*  
( PÉREZ-REVERTE, 2003, p. 173)

A cena representa o momento epifânico da narrativa: o jovem morto simboliza Jano, o deus bifronte, representante da mudança e da transição, dos começos e dos finais. Aturdido e vacilante, Íñigo ainda fica um longo tempo a olhar para o soldado morto, até que resolve sair da casa, ultrapassando definitivamente o umbral que separa a inocência da maturidade. A pena intensa, profunda, sentida como uma projeção de seu antigo eu sobre o outro, o jovem soldado, ambos jazendo sobre o solo, cede então lugar a “*una cólera desesperada, amarga, como los silencios del propio Alatríste.*” (p. 173) Os últimos resquícios da inocência de Íñigo sofrem seu derradeiro golpe e, a partir desse dia, passa a olhar o mundo de modo diferente:

*“Y vime en posesión de una verdad terrible, que hasta ese instante sólo había sabido intuir en la mirada glauca del Capitán Alatríste. (...) quien mata de lejos lo ignora todo sobre el acto de matar. Quien mata de lejos (...) ni arriesga, ni se mancha las manos de sangre, ni escucha la respiración del adversario, ni lee el espanto, el valor o la indiferencia en sus ojos. (..) ni crea fantasmas que luego acudirán de noche, puntuales a la cita, durante el resto de su vida.”*  
(PÉREZ-REVERTE, 2003, p. 174)

Neste sentido, a guerra funciona como um ritual de iniciação para Íñigo, que passa a assemelhar-se cada vez mais com Alatríste, uma vez que a construção de sua identidade se dá a partir de alteridades, como a de seus companheiros de batalha; no entanto, a principal delas é a do capitão.

Já próximos da muralha principal de Breda, os soldados passam a assediá-las fortificações holandesas. O foco narrativo alterna-se, passando o romance a ser narrado em terceira pessoa. O relato enfoca o cotidiano do grupo de Alatríste, que ocupa uma das trincheiras mais avançadas, arriscando-se a pouca distância das posições holandesas para atingi-los.

Outros grupos trabalham cavando túneis para inserir minas, a fim de abortar a passagem dos inimigos que faziam o mesmo trabalho do outro lado. Com a chegada do capitão Bragado, a esquadra de Alatrisme recebe a arriscada missão de percorrer as chamadas *caponeras*, que eram os túneis estreitos cavados com a finalidade de atingir os adversários. Como uma câmara, a narrativa pormenoriza o cenário percorrido pelos soldados sob a terra, descrevendo em detalhes uma verdadeira descida ao reino dos mortos:

*“Huesos. El túnel discurría bajo el cementerio y ahora caían huesos por todas partes, revueltos con la tierra. Huesos largos y cortos, cráneos descarnados, tibias y vértebras. Esqueletos enteros amortajados en sudarios rotos y sucios, (...). Todo ello mezclado con la polvareda y los escombros, astillas podridas de féretros, (...) y un hedor nauseabundo (...).”*  
(PÉREZ-REVERTE, 2003, p. 194)

A narrativa passa a focalizar internamente o capitão, explicitando seus pensamentos e sentimentos, que se revelam como uma mescla de profissionalismo e fatalismo. Alatrisme adapta-se com estoicismo ao seu destino, seja duelando nas ruas escuras de Madri, seja nas batalhas de Flandres; neste sentido, é também um herói trágico:

*“No pensaba. (...) No sentía. (...) Lo movía hacia adelante la resignación de lo inevitable, y el hecho de que un camarada avanzaba ante él y otro le seguía a los alcances. Ése era el lugar que el Destino le asignaba.(...) Absurdo, por tanto, malgastar tiempo y concentración en otra cosa que no fuera arrastrarse (...), sin más razón que repetir el macabro ritual que otros hombres habían repetido a lo largo de los siglos: matar para seguir vivo.”* (PÉREZ-REVERTE, 2003, p. 195)

No último capítulo, intitulado “O mestre e a bandeira”, o romance assume a forma de um peculiar relato épico ao criar um episódio em que o heroísmo dos soldados atinge o ápice: a defesa do quartel de Terheyden, local onde o mestre de campo Pedro de la Daga, escoltado apenas por sua guarda particular composta por meia dúzia de alemães e pela pequena esquadra de Alatrisme, resolve pernoitar para fazer uma ronda de inspeção das tropas italianas.

A súbita chegada de reforços ingleses, enviados por Enrique de Nassau, surpreende as tropas italianas avançadas, que fogem pelo dique. No entanto, o sargento maior impede a fuga do restante dos italianos, que retomam o combate pelo estreito dique. Ao situar o reduto onde estava Alatrisme e sua tropa numa pequena elevação de terra, próximo a um pântano, a narrativa impossibilita a opção de fuga para os companheiros do capitão, ao mesmo tempo em que os eleva em relação aos italianos que haviam fugido. A tropa de Alatrisme, que contava com cerca de vinte homens, e aos poucos era alcançada por quase uma centena



de ingleses, personifica a metáfora recorrente na narrativa: o soldado perdido em território inimigo, sem outro auxílio a não ser sua bravura. Ao situar Alatraste e seus companheiros lutando em um cenário isolado, longe dos muros de Breda - onde se negociava um final para o confronto, com a rendição dos holandeses -, o romance assume a forma de um relato épico particularizado, focalizado sob a perspectiva homodiegética do narrador-Íñigo, cujo eu narrativo relata a ação e nela se inclui (incluindo também o leitor). O episódio da retomada da bandeira do *tercio*, cuja captura pelos inimigos representaria uma desonra para os soldados, exemplifica essa técnica narrativa, assim como põe em relevo a coragem do galego Rivas:

*“Quedó la enseña tirada en el terraplén, junto al cadáver del alférez que tan honradamente había hecho su obligación, cuando Rivas saltó desde los cestones a buscarla. Ya conté a vuestras mercedes que Rivas era de Finesterre, (...); el último, pardiez, a quien uno imagina saliendo del parapeto en busca de una bandera que ni le va ni le viene. Pero con gallegos nunca se sabe, y hay hombres que te dan esa clase de sorpresas. El caso es que allá fue el buen Rivas, (...) y bajó seis o siete varas corriendo la cuesta, antes de caer pasado de varios tiros, rodando terraplén abajo, (...)”*  
(PÉREZ-REVERTE, 2003, p. 247)

A narrativa revela, assim, as possibilidades humanas de heroísmo sempre latentes em figuras do povo que surgem repentinamente quando uma dramática situação os necessita. Neste sentido, nesta passagem a narrativa alinha-se com a narrativa histórica clássica, mais especificamente com o *Ivanhoé* de Walter Scott - em que os companheiros de Cedric, em menor número que seus adversários, se unem para invadir o fortificado castelo dos normandos.

Ao final do penúltimo capítulo, a aprendizagem de Íñigo se completa. Como tantas vezes havia visto Alatraste e os demais soldados fazerem, empunha o arcabuz pela primeira vez em batalha: *“lo cargaba con torpeza, pues era enorme en mis manos, y sus coces de mula me dislocaban el hombro. Aun así hice no menos de cinco o seis disparos.”* (p. 252). Já é um soldado feito, pois repete os gestos e tem os mesmos sentimentos de Alatraste: não sente mais medo, apenas *“un cansancio muy hondo y muy viejo, y ganas de terminar todo aquello”*. A narração do momento decisivo na vida de Íñigo, em que ele assume o seu destino de soldado - o mesmo de seu herói -, apresenta extrema dramaticidade. A descrição dos mínimos gestos dos protagonistas (tremor das mãos, olhar eloquente), traduzem plasticamente toda a emoção da cena:

*“- La bandera – dijo Alatraste.  
(...) Lo entendí. Mejor junto a la bandera, peleando en torno a ella, que allí arriba tras los cestones, como conejos. (...) Noté como se me erizaba la piel de los brazos cuando eché mano a*

*mis riñones para desenfundar la daga. Mano y daga me temblaban, así que la apreté muy fuerte. Alatraste vió el gesto, y por una brevísima fracción de tiempo sus ojos claros relampaguearon en algo que era al mismo tiempo una disculpa y una sonrisa. Luego desnudó la toledana, se quitó el sombrero y el corraje con los doce apóstoles, y sin decir una palabra, fue a encaramarse al parapeto.”*

(PÉREZ-REVERTE, 2003, p. 251-252)

Ao verem Alatraste descer a ladeira, numa acometida feroz e suicida, todos o imitam e caem sobre os ingleses, que fogem espantados com aquela aparição selvagem e inesperada. O patriotismo também se manifesta quando Íñigo rola sobre a bandeira, a fim de impedir que os ingleses a capturem; contudo esta era um símbolo não só da nação, mas sobretudo da honra espanhola.. O grito de guerra de Curro Garrote, por sua vez, - “*¡Ni España ni leches! ¡Mis cojones!... ¡Cierran mis cojones!*” – é conclusivo por evidenciar que lutam, em última instância, em defesa de sua própria honra, à margem da idéia de bandeira ou nação.

No epílogo do romance, ocorre um salto temporal de cerca de dez anos. Íñigo encontra-se com o pintor Diego Velázquez, com quem o jovem nos “informa” haver mantido longas conversas sobre os detalhes do assédio e rendição de Breda, que auxiliariam o pintor na elaboração de seu famoso quadro *Las lanzas* (1635). Se Velázquez, dentro da estética barroca, opta por retratar em primeiro plano o momento histórico, superficial e teatralizado, da entrega das chaves de Breda por Justino de Nassau ao general Ambrósio Spínola, a narrativa literária vai além e determina todos os antecedentes do momento histórico imortalizado pelo quadro: a história do cotidiano dos soldados na guerra, as privações e penalidades sofridas, crueldades perpetradas, o horror e desespero nos ataques suicidas. Desse modo, o romance concede o protagonismo aos soldados, dando nome e voz àqueles que foram relegados ao esquecimento, considerados apenas “*carne de cañón*”, paisagem de fundo sobre a qual a outra Espanha, a oficial, tomava posse das chaves de Breda:

*“Sería un gran cuadro y el mundo, tal vez, recordase a nuestra infeliz España embellecida a través de ese lienzo, (...). Pero la realidad, mis verdaderos recuerdos, estaban en el segundo plano de la escena; (...) más allá de la composición central que me importaba un gentil carajo: en la vieja bandera ajedrezada (...), tenida al hombro por un porta enseña (...), que bien podía ser el alférez Chacón, a quien vi morir intentando salvar ese mismo lienzo (...). En los arcabuceros – Rivas, Lop y los otros que no volvieron a España ni a ningún outro sitio – vueltos de espaldas a la escena principal, o en el bosque de lanzas disciplinadas, anónimas en la pintura, a las que yo podía sin embargo, una por una, poner nombres de camaradas*

*vivos y muertos que las habían paseado por Europa, sosteniéndolas con el sudor y con la sangre (...)*  
(PÉREZ-REVERTE, 2003, p. 263)

O desmascaramento dos protagonistas da história oficial, que ocupam imerecidamente o centro da pintura e do discurso histórico, bem como a reivindicação de um novo olhar para o quadro e, conseqüentemente, para o passado espanhol, são elementos plenamente realizados no romance. A narrativa inverte a perspectiva tanto do quadro como do discurso histórico tradicional, que nomeia apenas os personagens célebres e narra a história sob seu exclusivo ponto de vista. Assim sendo, o romance procura demonstrar a supremacia do discurso literário em relação ao pictórico, descrevendo não apenas a atuação dos soldados, mas sobretudo os mecanismos interiores que os motivam a seguir combatendo em condições adversas à dignidade humana. O quadro, por sua vez, immortaliza o momento histórico, mas na verdade representa apenas o precário desfecho de uma guerra que ainda seria retomada várias vezes, até o completo ocaso do império espanhol.

Maria de Fatima Alves de Oliveira Marcari  
UNESP – Assis /CNPq

### **Bibliografia:**

- LUKÁCS, Georg, 1977, *La novela histórica*, Trad. J. Reuter, México, Era.  
PÉREZ-REVERTE, Arturo. 1996, *El Capitán Alatriste*, Madri, Santillana.  
\_\_\_\_\_. 1997, *Limpieza de sangre*, Madri, Santillana.  
\_\_\_\_\_. 2003, *El sol de Breda*, Madri, Suma de Letras.  
\_\_\_\_\_. 2000, *El oro del rey*, Madri, Santillana.  
\_\_\_\_\_. 2006, *Corsarios de Levante*, Madri, Alfaguara.

# **De poderes contrariados y amores desgraciados. Visiones negativas de la mujer en el teatro español**

María Isabel Martínez López  
Universidad de La Rioja

**RESUMEN:** De la mayoría de las creaciones del teatro barroco español se desprende una mirada amable hacia la mujer, pero una mirada, a la vez, de desconfianza hacia el sexo femenino. Analizaremos aquí el tratamiento que reciben las protagonistas femeninas de dos leyendas que nos acercan a un enfoque negativo, transgresor y subversivo de la mujer en el teatro español: Inés de Castro y la judía Raquel.

**PALAVRAS CLAVE:** teatro español, mujer transgresora, poder

**ABSTRACT:** With the majority of the creations of the baroque Spanish theatre a nice look parts towards the woman, but a look, simultaneously, with distrust towards the feminine sex. We will analyze here the treatment that there receive the feminine protagonists of two legends that bring us over to a negative approach, transgressor and subversive of the woman in the Spanish theatre: Inés de Castro and the Jewish Raquel.

**KEYWORDS:** Spanish theatre, subversive woman, power

De la mayoría de las creaciones del teatro barroco español se desprende una mirada amable hacia la mujer, pero una mirada, a la vez, de desconfianza hacia el sexo femenino. La razón es que la mujer siempre ha sido vista y temida por los hombres como encarnación de lo mejor y de lo peor: reflejo de la divinidad y tentación pecaminosa.

En la mayoría de los dramas y tragedias del teatro español del Siglo de Oro, el papel de la mujer se reduce a ser la depositaria del honor. En las obras de amor conyugal la acción viene determinada por los celos del marido, generalmente infundados, y que suelen terminar con la muerte de la esposa. Pero hay también enfoques en los que predomina la visión de la mujer como puro objeto sexual, caso de los dramas de comendadores, cuyos temas son el honor y las relaciones sociales entre los diferentes estamentos, en una sociedad fuertemente jerarquizada. En el otro extremo, se hallarían las representaciones de las mujeres libres que aparecen en las comedias áureas, en las cuales la mujer pasa de ser el objeto pasivo sujeto a la voluntad del hombre, propio de la concepción social de esa época, a convertirse en la astuta enamorada capaz de idear cualquier ingeniosa estrategia para lograr el amor y el matrimonio con el hombre que ella ha elegido. Su actitud y sus acciones son un verdadero atentado contra el orden social. Dentro de estas representaciones transgresoras de la mujer uno de los roles más frecuentes quizá sea el de cortesana, unas veces enredadora y mentirosa, tratada con antipatía, que no consigue lo que desea (*El anzuelo de Fenisa*), y otras igualmente enredadora y egoísta, pero simpática por lo que logra su propósito (*Abre el ojo*). Por otro lado, el rol de mujer decente y discreta que actúa con inteligencia y picardía para conseguir lo que quiere. Se trata de mujeres libres, que se salen de la conducta femenina más convencional entrando en el terreno masculino, “discretas y de ánimo varonil”, como define Lucindo a Fenisa en *La discreta enamorada*.<sup>1</sup>

Otra visión, que aparece ya en el mundo clásico, presenta un amplio listado de personajes femeninos relacionados con la hechicería. Las mujeres son interpretadas como “malas” por su gran capacidad para influir en el ánimo del hombre, lo que en su origen se atribuía a poderes mágicos, y que poco a poco pasa a radicar simplemente en su atractivo sexual.

Ese atractivo sexual será el error imperdonable de Inés de Castro y de la judía Raquel, protagonistas femeninas de dos leyendas que nos acercan a un enfoque negativo, transgresor y subversivo de la mujer en el teatro español. Ambas leyendas presentan varias reescrituras a lo largo de los siglos en la literatura española, de las cuales nos vamos a centrar en cuatro: tres obras del teatro barroco y la última, obra del siglo XVIII pero con estructura igualmente de drama áureo. Por un lado, la tragedia *Doña Inés de Castro, reina de Portugal*, escrita por el Licenciado Mexía de la Cerda; y la comedia *Reinar después de morir*, de Luis Vélez de Guevara, ambas sobre la leyenda de Inés de Castro, segunda esposa de Pedro I de Portugal. Por otro, *Las paces de los Reyes y judía de Toledo* de Lope de Vega; y *La Raquel*, de Vicente García de la Huerta, que tratan los amores adúlteros de Alfonso VIII de Castilla con la judía Raquel.

La leyenda de Inés de Castro surge como el relato de una trágica historia de amor. En ese

---

<sup>1</sup>Ver Luis M. González González, “La mujer en el teatro del Siglo de Oro español”. *Teatro: Revista de estudios teatrales*, nº 6-7, 1995, pp. 41-70.

aspecto radica su belleza y su popularidad y es lo que hace que el tema sea tan literario. Así es como lo plantean en su esencia las dos obras que aquí analizamos. Los motivos políticos que desencadenan la tragedia en la realidad histórica están presentes, pero en ambas obras son una mera herramienta que ayuda en el desenlace trágico. No son la única causa que lleva a los amantes a su desgracia, sino que tanto Mexía de la Cerda como Vélez de Guevara sitúan en un lugar primordial la motivación amorosa de los desdeñados.

Paralela a esa leyenda se puede analizar la de la judía Raquel. En la obra de Lope de Vega el aspecto humano y sentimental de los personajes cobra importancia para crear una comedia amorosa, aunque se parta de una base histórico-legendaria. Frente a ese planteamiento, en *La Raquel* de Vicente García de la Huerta los personajes están caracterizados con claros matices ideológicos, siendo nuclear el aspecto político.<sup>2</sup> García de la Huerta, compartiendo la visión negativa que impulsará al pueblo al asesinato de Raquel, presenta a una mujer ambiciosa de poder, que sólo al final recuerda que es el amor el desencadenante de su tragedia. En las otras tres obras, las protagonistas son vistas por el pueblo y por la nobleza como mujeres dañinas para la política de sus reinos y para el progreso personal y político de sus Reyes. Pero la visión de los autores hacia ellas es amable.

Ni Inés ni Raquel utilizaron su belleza como arma de conquista y dominio, pero sedujeron sin proponérselo y pasaron a ser ellas las conquistadas en la batalla del amor. Su entrega apasionada hace olvidar a sus amantes que existe otro mundo fuera de sus brazos. Esto las convierte ante la sociedad en hechiceras, porque si bien nada demuestra que posean poderes mágicos, los lazos que se han creado parecen indestructibles. En Vélez de Guevara don Pedro se llama “esclavo” de Inés, y en García de la Huerta Alfonso considera a Raquel su “dueña”, signo de que sus voluntades están dominadas por ellas. Aunque su único delito sea el amor correspondido, representan el mal en una época en que los valores políticos están por encima de cualquier otra consideración.

Ni Inés ni Raquel son reconocidas en el momento de su asesinato como mujeres legítimas de don Pedro y don Alfonso, -Raquel no lo fue nunca-, en una época en la que pese a que las relaciones extramatrimoniales se consideraban pecaminosas, era visto con normalidad que los reyes tuvieran amantes. El interés de las esposas en compartir el lecho de sus maridos consistía únicamente en dar un sucesor al trono, y fuera de esa relación sexual, en su papel de reinas, intervenían activamente en la política. Frente a ellas, las amantes despiertan y sacian el apetito erótico de los reyes, siendo vistas como mujeres objeto sometidas a la voluntad de su poderoso amante.<sup>3</sup>

<sup>2</sup>Como señala René Andioc en el prólogo a su edición de *La Raquel* de Vicente García de la Huerta (Clásicos Castalia. Madrid, 1982), éste se plantea con las particularidades del siglo XVIII. Para Andioc esta obra cobra verdadero sentido cuando se la relaciona con las luchas político-ideológicas de 1760.

<sup>3</sup>María Helena Sánchez Ortega (“La mujer como fuente del mal; el maleficio”, *Manuscritos* N° 9, Bellaterra, Enero de 1991, pp. 41-81) afirma que “las relaciones de los reyes con sus concubinas no fueron causa de escándalo durante este periodo, de acuerdo con todos los datos conservados en las crónicas, hasta la Baja Edad Media. Alfonso X reconoce en las Partidas que la Iglesia no autoriza a los hombres a desposar más que a una única mujer, pero las contempla con tolerancia considerándolas como un mal menor. De hecho, los nombres y datos de que disponemos acerca de las concubinas reales demuestran que pertenecían, por lo general, a la alta nobleza, eran parientes próximas de los propios monarcas, y siempre fueron respetadas y aceptadas, al parecer, de buen grado por las cónyuges oficiales. Por lo menos, hasta fines del siglo XIII.” (pp. 57-58) En *La mujer y la sexualidad en el Antiguo Régimen. La perspectiva inquisitorial* (Akal, Madrid, 1992) Sánchez Ortega indica que “desde Carlos I a Carlos II apenas hubo un rey que se privara del trato con una o varias amantes, y el resto de la nobleza no era, desde luego, una excepción” (p. 24).

Esta división de funciones está clara en las obras. Por un lado, el personaje de don Pedro creado por Vélez de Guevara dice a su padre que no cree tener obligación de casarse ya que su primera esposa le dio el sucesor que el reino necesita. Por otro, la visión de mujer objeto está recogida en *Las paces de los reyes*, cuando la pasión de Alfonso por Raquel se compara con la que el rey David sintió por Betsabé y cuando desea robarla como a Europa. Y también como tal parece ser considerada Inés por el rey don Alfonso en *Reinar después de morir*; cuando éste explica que la culpa que determina la muerte de ella es haber nacido hermosa.

La imagen que los cuatro dramaturgos dan de estas mujeres nunca es sórdida o lasciva. Y sus muertes son el sacrificio que sus amantes deben aceptar para que se restablezcan el orden social y el religioso.<sup>4</sup>

Ambas protagonistas son vistas como nuevas Evas de la historia, ambientándose sus amores en entornos naturales de gran belleza, recreaciones de un paraíso. Así, Lope de Vega compara a Alfonso, cuando ve por primera vez a Raquel, con Adán.

Las obras que literaturizan la historia de doña Inés de Castro están ambientadas durante el reinado de Alfonso IV el Bravo, rey de Portugal entre 1325 y 1357.

El argumento de *Doña Inés de Castro, reina de Portugal*, de Mexía de la Cerda, nos cuenta que, tras tres años de amistad, el príncipe don Pedro de Portugal, viudo, declara su amor a doña Inés. Ella inicialmente lo rechaza porque no quiere faltar a la memoria de la reina difunta, pero acepta cuando él le ofrece matrimonio. Al enterarse don Rodrigo, primo de don Pedro y enamorado de doña Inés, decide vengarse. Tras esta escena inicial, don Pedro va a palacio para hablar con su padre, pero el rey don Alfonso quiere obligar a su hijo a que acepte el casamiento que ha concertado con la infanta de Aragón. Por otra parte, don Rodrigo declara su amor a doña Inés y cuando ella lo rechaza él pone al rey contra la pareja. Como resultado don Pedro es desterrado y doña Inés le sigue sin pensarlo. Transcurren nueve años, tras los cuales, encabezados por don Rodrigo, los caballeros de la Corte aseguran al rey que el pueblo pide la muerte de Inés. Es asesinada, aunque enterrada con los honores propios de su rango. Se presenta entonces detalladamente la reacción de don Pedro ante la muerte de su esposa y también la de su padre, quien no ha podido soportar el dolor por la injusticia permitida. Ejecutados los traidores, don Pedro manda desenterrar a doña Inés para que se les corone juntos. La obra acaba con el infante don Fernando, hijo del primer matrimonio, que ofrece su lealtad a su padre y le pide lo que es suyo: su derecho al trono. El rey lo nombra su príncipe heredero y pone a su cargo a sus hermanastros. Con este final, el conflicto político, causa histórica de la tragedia, cobra plena importancia dejando en un segundo plano la trama amorosa y los celos como desencadenante de la misma.

*Reinar después de morir*, de Luis Vélez de Guevara, comienza cuando don Pedro y doña Inés ya están casados y tienen dos hijos. En esta ocasión el autor opta por presentar igualmente un oponente celoso a esos amores que desencadene la tragedia, pero en esta ocasión es doña Blanca, infanta de Navarra, con quien el rey don Alfonso, desconocedor del matrimonio secreto, ha desposado a su hijo. Quiriendo ser honesto, don Pedro cuenta

<sup>4</sup>Así lo muestra Lilia Dapaz Strout en "El proceso de individuación en *Las paces de los reyes* y *judía de Toledo*: el amor y el rol de lo femenino", en *Lope de Vega y los orígenes del teatro español. Actas I Congreso Internacional sobre Lope de Vega*. Edi-6, SA. Madrid. 1981, pp. 485-490.

la verdad a Doña Blanca, pero ésta se ofende y para vengarse descubre todo al rey. Éste inmediatamente acude a casa de doña Inés dispuesto a castigarla, pero al conocerla a ella y a sus nietos, se enterece y decide actuar con cortesía. Para desenojar a doña Blanca y evitar la guerra, ordena la prisión de don Pedro en Santarem. El desenlace de la historia es el que conocemos. Los nobles, con la excusa de que es pedido por el pueblo, asesinan a doña Inés. Don Pedro se entera de esto por la propia doña Blanca. Se dice que el rey don Alfonso ha muerto. Los traidores son castigados y se prepara un gran entierro a doña Inés, pero antes es coronada como reina de Portugal.

En esta obra la acción que desarrolla el amor entre doña Inés de Castro y el príncipe don Pedro de Portugal es la principal, cobrando importancia la figura de la mujer desdeñada, doña Blanca. Vélez de Guevara presenta una escena en la que enfrenta a las dos damas, mostrando la altivez y casta de ambas. Las actuaciones de los nobles del reino en contra de ese amor tienen una motivación política, pero el autor plantea la historia como una trama amorosa en la cual la base histórica se pierde. Los motivos políticos que desencadenan la tragedia son una mera herramienta para lo realmente importante: la imposibilidad de vivir el amor elegido que lleva a la muerte a Inés. La obra responde básicamente al esquema de las comedias de enredo amoroso. Quizá por ello, pese a ser una tragedia en lo que se refiere a los personajes que aparecen y al desenlace de la historia, el autor encabeza el título con la denominación de “comedia”.

La visión que de Inés dan ambos dramaturgos es amable, y apoyan esa simpatía varios personajes de las obras. En la obra de Vélez de Guevara incluso su oponente en el amor, la infanta doña Blanca, reconoce su bizarria y hermosura, y confiesa que nunca deseó ese final. Por otra parte, los asesinos apenas están dibujados en la comedia de Vélez de Guevara, y si en la obra de Mexía de la Cerda el traidor don Rodrigo tiene un papel importante, su motivación es más amorosa que política.

Hay que señalar los calificativos y referentes positivos por parte de su enamorado y de quienes objetivamente reconocen sus virtudes. Desde esa perspectiva, Inés es “discreta”, “gentil”, “ángel”, “sol”, “hermosa” y “noble”. En *Reinar después de morir*, Vélez de Guevara establece en varias ocasiones un paralelismo entre Inés y una garza, siendo ésta considerada en la mitología un ave favorable, símbolo de la mañana y de la generación vital. Es interesante, en la obra de Mexía de la Cerda, la identificación que don Pedro hace de doña Inés con Penélope, la fiel esposa que esperó veinte años hasta el regreso de su marido Ulises, prototipo de la castidad y de la fidelidad conyugal. Como ella, Inés espera fielmente el regreso de don Pedro del exilio al que ha sido enviado. En la siguiente leyenda, el tratamiento de Raquel, por el contrario, no va a ser tan favorable en ningún caso, ya que es hebrea y es la amante del rey y no la legítima esposa. Quizá por esto los adjetivos positivos se reducirán a destacar su belleza.

La historia de Raquel, la hermosa hebrea que enamoró al rey de Castilla Alfonso VIII el Bueno, y lo retuvo en sus brazos, alejado de sus obligaciones como gobernante durante



años, se recoge en la *Crónica General* de Alfonso X y ha sido reescrita buen número de veces en la literatura española.<sup>5</sup>

Lope de Vega en *Las paces de los Reyes y judía de Toledo* cuenta en el Acto I la historia de Alfonso niño, cuando, muerto su padre, vive las rencillas entre Castros y Laras, pretendientes de la tutela del rey. Los Actos II y III nos presentan a Alfonso casado con doña Leonor de Inglaterra, que, recién estrenado su matrimonio, se enamora de la judía toledana y, olvidando todo lo demás, se queda a vivir con ella en los palacios de Galiana. En ningún momento se da una pista de cuándo ha podido convivir con su esposa Leonor y dejarla embarazada del heredero al trono, el infante Enrique que cumple una función de apoyo a la figura de la reina, encargada de las obligaciones de gobierno del reino y cabeza de familia en los años de ausencia del rey.

La Raquel que crea Lope de Vega es una mujer bella, enamorada y entregada a su amor, que consigue la empatía del receptor. Aparece acompañada por su hermana, Sibila, que actúa como dama de compañía. Lope también da entrada en la obra a su padre, David, y a su hermano, Leví, quienes la quieren y protegen. Por otro lado, su asesinato es cometido por instigación de la reina. No obstante, su muerte tiene una justificación fundamentalmente política. La actuación de la reina Leonor no está motivada por los celos, aunque se pueda creer esto, sino por la consciencia del deber que como reina tiene con su pueblo: debe recuperar a Alfonso para que vuelva a ser un buen gobernante. Y también actúa como madre del futuro rey, el infante Enrique, cuyo derecho al trono, como él mismo dice a los nobles, podría verse perjudicado si la amante diera a Alfonso hijos bastardos.<sup>6</sup> El problema de la sucesión planteado por la existencia de hijos ilegítimos subyace en ambas leyendas.<sup>7</sup>

Alfonso, realmente enamorado o simplemente encaprichado de Raquel, no cede en ningún momento ante las presiones de los nobles, de la reina y de su hijo para abandonar a su amante. Sin embargo, ante la visión de un ángel que le hace ser consciente de que su actitud tiene enojado a Dios -se compara a sí mismo con San Pablo-, acepta de buen grado la muerte de Raquel, perdona a sus asesinos, y vuelve cariñoso junto a su esposa.

Raquel no es el personaje principal de la obra, aunque sí la causa fundamental del conflicto que se plantea: el abandono de las obligaciones de gobierno por parte del rey Alfonso. Pero Lope no atribuye a este personaje la ambición de poder.<sup>8</sup> Su delito es el amor correspondido, falta grave tratándose de una mujer que rompe el matrimonio del rey, y más grave aún por ser hebrea en una época en la que la no limpieza de sangre era sinónimo de maldad. La simpatía de Lope hacia este personaje queda clara cuando antes de morir se convierte a la fe cristiana. Con ese gesto su pecado, su “maldad”, es menor, perdiendo igualmente gravedad la falta del rey.<sup>9</sup>

<sup>5</sup>Juan Antonio Ríos Carratalá (“Versiones decimonónicas de la leyenda de la Judía de Toledo”, en *Anales de la Literatura Española*, nº 5, 1986-1987, pp. 425-436.) señala algunas de las versiones de esta leyenda hay en la literatura española: *Desdichada Raquel*, de Mira de Amescua; *La Raquel*, de Luis de Ulloa Pereyra; *La judía de Toledo*, de Juan Bautista Diamante; *Raquel o los amores de Alfonso VIII, Rey de Castilla. Drama histórico en cinco actos y en prosa*, de Joaquín Pardo de la Casta; Diálogo trágico titulado “*La Raquel*”, fácil de ejecutar en casa particulares, sacado de la *Historia y adornado con intervalos de música*, por un aficionado; etc.

<sup>6</sup>El infante don Enrique teme que “de aquesta esclava Agar, saldrá algún niño Ismael”.

<sup>7</sup>Recordemos que a partir del siglo XIII la monogamia fue la única relación sexual autorizada, en gran medida, como forma de luchar contra el peligro de los hijos ilegítimos, que en el caso de los reyes planteaba frecuentemente graves problemas políticos, especialmente sucesorios.

<sup>8</sup>De hecho, no se habla de su intervención en los asuntos políticos de Castilla, excepto una mención hecha por la Reina doña Leonor.

<sup>9</sup>El tratamiento que Lope de Vega hace del personaje de Raquel lo analiza Jesús Cañas Murillo en “*Las paces de los reyes y judía de Toledo*, de Lope de Vega. Un primer preludio de *Raquel*” (*Anuario de estudios filológicos*. Vol. 11. 1988, pp. 59-82).

Aunque el personaje de Raquel tiene un espacio pequeño en la obra de Lope, está bien caracterizada desde las visiones positivas y negativas que los otros personajes tienen de ella. En su primera aparición, junto con su hermana Sibila, se muestra orgullosa de ser española y segura de su belleza y de su valor. En la conversación que ambas hermanas mantienen muestra que es una mujer nacida para amar, y que la visión del rey Alfonso la ha conmovido. La reina Leonor reconoce que es hermosa, pero la tilda de traidora y culpable de que Alfonso ya no responda a su pseudónimo de “el Bueno”. El noble Garcerán Manrique y el jardinero Belardo dicen que es mujer “mal nacida”, de “infame ley”, por tener la “falta de ser judía”, y que por ello mancha el honor de Alfonso<sup>10</sup>. Garcerán, amigo inseparable del rey, que le acompaña en esta aventura amorosa, espera que se trate de un capricho y que se canse de ella una vez la haya gozado. Y así mismo lo cree el propio rey que, aconsejado por Belardo de que siendo mujer judía no es buena para nada, le responde “no me quiero yo casar”.

Distinta es la caracterización de Raquel en la obra de Vicente García de la Huerta: extremadamente ambiciosa y malvada desde el primer momento, de ella se dice que es una “vil hebrea”, una “ramera vil”, “deshonra, lujo, avaricia y todo vicio”. A lo largo de toda la obra no hace ningún gesto que muestre que su relación con Alfonso es producto del amor, por el contrario, sus palabras y acciones están motivadas por el ansia de poder. Se justifica su ambición presentándola acompañada de Rubén, verdadera cabeza perversa en esa pareja que forman. Delante de quienes serán sus ejecutores, antes de morir, Raquel se da cuenta de que ha actuado mal dejándose aconsejar por él, y confiesa que su único pecado ha sido amar profundamente a Alfonso.

Vicente García de la Huerta coloca a Raquel como auténtica protagonista de la historia y dramatiza no el amor de la pareja sino el desenlace de la misma. Cuando la obra comienza el rey Alfonso y Raquel ya llevan siete años de amor, y el pueblo se queja, por boca de los nobles, de su desdicha, porque en ese tiempo ella ha agotado los tesoros del reino, ha adquirido mucho poder y es muy temida. Los ricos-hombres están ofendidos con ella porque concede a los hebreos los favores que debieran ser para ellos. Al grito de “muera Raquel, para que Alfonso viva” se ha levantado toda la población de Toledo. Ante esta situación, el rey duda entre su amor y su pueblo pero, cumpliendo con su deber, destierra a Raquel. Rubén, el malvado consejero de la protagonista, le indica cómo reconquistar al rey por encima de cualquier obligación que aquél pueda sentir. Conseguido esto, las acciones de la hebrea se endurecen, lo que lleva a que nada detenga a quienes creen que deben matarla para liberar a su rey. Alfonso comprende que el pueblo ha actuado por lealtad hacia él y perdona a todos los que han tomado parte en el asesinato, excepto al ejecutor material, que ha sido el propio Rubén.

Ni la historia, ni la leyenda ni la literatura han tratado igual las figuras de Inés de Castro y de Raquel, dado el diferente carácter de la relación que tuvieron con los hombres cuyas

<sup>10</sup>Pilar Concejo señala la manera en que Raquel es vista por los otros personajes en “Función y simbolismo de la mujer en *La hermosa Ester* y en *La judía de Toledo*”, en *Lope de Vega y los orígenes del teatro español. Actas I Congreso Internacional sobre Lope de Vega*. Edi-6, SA. Madrid. 1981, pp. 461-471.

vidas marcaron y por cuyo amor fueron convertidas en mujeres legendarias. Sin embargo hay coincidencias en el tratamiento negativo que de ellas se da en estas obras teatrales, como algunos de los calificativos que reciben por parte de otros personajes. En las cuatro obras se habla de su belleza, una hermosura que como ya se ha visto no es entendida como un rasgo positivo sino como una culpa en ellas. En tres de las cuatro obras ambas mujeres son calificadas como “basilisco”, ese animal fabuloso y maligno con forma de serpiente que mataba sólo con mirar. Inés en Mexía y Raquel en Lope son comparadas con la Cava<sup>11</sup> –“segunda cava y traidora”, dice la reina Leonor de Raquel-, y con la hechicera Circe, maga cruel que, para reinar sola envenenó a su marido, que convertía en bestias a los marineros que llegaban hasta su palacio, y que por un año retuvo a su lado a Ulises, olvidado de su patria, esposa e hijos. Raquel, además, con Elena, esposa del rey Menelao, que, robada por Paris y conducida a Troya, fue la causa de la guerra y la ruina de esta ciudad. En *Las paces de los reyes* para referirse a Raquel también se nombra a Medea, la hechicera que ayudó a Jasón a conquistar el Velloco de oro, que luego se casó con él, pero tras ser abandonada mató a los hijos que habían tenido juntos.

Para el rey Alfonso, que la ve por primera vez bañándose en el río, Raquel es una “ninfa” - en Lope de Vega-. De la misma forma, para don Rodrigo Inés es “sirena” - en Mexía de la Cerda-. En ambos casos, se trata de referentes mitológicos símbolo de la tentación y del deseo.

Desde la perspectiva del amante desdeñado, en la obra de Mexía para el personaje de don Rodrigo Inés es “bulto de mármol helado”, “mágico alabastro” y “carne cancerada” del príncipe don Pedro. Cuando el traidor don Rodrigo cuenta al rey la pasión que el príncipe siente por Inés, la dibuja como algo maligno y perjudicial, como “el fuego que enciende el Minotauro”. Envidioso de ese amor correspondido, siente que le han arrebatado algo que le corresponde y mientras considera que don Pedro es “Jacob dichoso”, él es “Esaú desdichado”.<sup>12</sup> Curiosamente, en la obra de Lope de Vega, cuando el rey Alfonso espera reunirse con Raquel por primera vez, dice para sí: “espera Raquel / a Jacob, tu nuevo amante”, tomando como referencia los siete años que este personaje bíblico sirvió a su tío Labán a cambio de la mano de su hija Raquel.

En las tres obras barrocas, además de las referencias históricas, mitológicas y bíblicas están presentes también en estos amores los indicios sobrenaturales. En el caso de Inés se trata de señales en las que los espíritus sensibles de Inés y Pedro, -unidos por un amor puro y cuyo único pecado estriba fundamentalmente en que la mujer elegida por el príncipe no es la elegida por su padre ni por el pueblo-, son capaces de presentir e interpretar la desgracia. En la obra *Doña Inés de Castro* cuando don Pedro le ofrece la corona de flores a su esposa como símbolo de la corona real que algún día ceñirá, ésta cae al suelo ante lo cual doña Inés se asusta por considerarlo signo de que su destino se verá truncado (acto I). En *Reinar después de morir* el primer encuentro que presenciamos entre la pareja protagonista (jornada I)

---

<sup>11</sup>Como estas, otra mujer amada por un rey: de ella se enamoró el rey Rodrigo y su loco afán por poseerla le costó la pérdida de España.

<sup>12</sup>Esaú era el hermano gemelo de Jacob, por quien fue suplantado dos veces, primero en la progeneritura y luego para recibir la bendición paterna. (Génesis 25,19 –36,43). Eran hijos de Isaac y nietos de Abraham.

comienza con doña Inés dormida soñando con que un león coronado le arrebatara a sus hijos y luego la mata.

En la leyenda de Raquel, al tratarse de una concubina, una hebrea y por haber apartado a Alfonso de sus obligaciones de gobernante, las premoniciones, signos de la desgracia y otras señales sobrenaturales son avisos del Cielo ante su mala conducta. Así, en *Las paces de los reyes*, cuando el rey Alfonso va a pasar su primera noche con Raquel, a la entrada de la huerta de Galiana, la impaciencia por verla le consume. Pero hay malos presagios que demoran su entrada: sobre la huerta el cielo está cubierto, muy oscuro y con violenta tormenta; sobre la ciudad está despejado. Cuando se decide a entrar una sombra le impide el paso. Más tarde, el rey y Raquel están pescando y acuerdan que lo que saque Raquel sea para Alfonso y viceversa. Alfonso saca una calavera y Raquel un ramo de oliva, lo que según Belardo significa que muerta Raquel, el reino quedará en paz.

En definitiva, estas dos mujeres legendarias fueron vistas como elementos disruptivos por la sociedad: se las consideró un peligro ya que su presencia en la vida de ambos gobernantes rompió el orden socio-político aceptable, y fueron asesinadas, en nombre de la lealtad, porque sus amantes no supieron anteponer sus obligaciones de gobierno a los encantos con que ellas los atraían.

No podemos olvidar al analizar estos textos que estamos ante leyendas populares. Pero tampoco se puede olvidar que se encuadran dentro del teatro histórico porque en la Historia se encuentra su base. Que la leyenda supone una desvinculación de la Historia al introducir nuevos elementos y variar otros con el fin de dar mayor intensidad lírica a lo relatado es una clave de ese género literario. En las obras que aquí tomamos como punto de referencia, las protagonistas femeninas, desde esa imagen perniciososa de ellas, son el enfoque elegido por los autores para dar la intensidad dramática y el lirismo necesario a las historias que protagonizaron.

### **Bibliografía**

- ARALUCE CUENCA, Ramón, 1981, “Lope de Vega y la pérdida de España: El último godo”, en *Lope de Vega y los orígenes del teatro español. Actas I Congreso Internacional sobre Lope de Vega*. Madrid, Edi-6, SA., pp.473-477.
- ARTIGAS, M<sup>a</sup> del Carmen, “*Las paces de los reyes y la judía de Toledo* de Lope de Vega: una aproximación al lenguaje equívoco”, 1998-1999, en *Explicación de textos literarios*, vol.27, n<sup>o</sup> 1, pp. 1-13.
- BIRRIEL SALCEDO, Margarita M<sup>a</sup>, “Mujeres y género en la España del Siglo de Oro”, 1998, en *Las mujeres en la sociedad española del Siglo de Oro. Ficción teatral y realidad histórica*. Juan Antonio Martínez Berbel y Roberto Castillo Pérez (eds.). Universidad de Granada, pp. 37-55.
- BOTTA, Patrizia. “Inés de Castro y el romancero”, 1995, en *Lexis*, vol. XIX, n<sup>o</sup> 2, pp. 325-338.
- CALERO FERNÁNDEZ, M<sup>a</sup> Ángeles (coord.), *La imagen de la mujer en la literatura*, 1996, Scriptura. Universidad de Lleida.
- CAMACHO MARTÍNEZ, Rosario y Aurora Miró Domínguez (eds.), *Iconografía y*

creación artística. *Estudios sobre la identidad femenina desde las relaciones de poder*, 2001, Málaga, Servicio de Publicaciones Centro de Ediciones de la Diputación de Málaga (CEDMA).

CRISTÓBAL, Vicente, *Mujer y piedra. El mito de Anaxárete en la literatura española*, 2002, Huelva, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Huelva.

DE LA GRANJA, Agustín, “Bibliografía sobre las mujeres en la sociedad y en el teatro del Siglo de Oro”, 1998, en *Las mujeres en la sociedad española del Siglo de Oro. Ficción teatral y realidad histórica*. Juan Antonio Martínez Berbel y Roberto Castillo Pérez (eds.). Universidad de Granada, pp. 581-601.

DE LA PASCUA SÁNCHEZ, M<sup>a</sup> José, *Mujeres solas: Historias de amor y de abandono en el mundo hispánico*, 1998. Málaga, Servicio de Publicaciones Centro de Ediciones de la Diputación de Málaga (CEDMA).

JIMÉNEZ MORALES, M<sup>a</sup> Isabel y Amparo Quiles Faz (coords.), *De otras miradas: reflexiones sobre la mujer de los siglos XVII al XX*. 1998, Málaga, Atenea. Estudios sobre la Mujer, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Málaga.

P. BOYER, Harriet, “Las famosas asturianas y la mujer heroica”, 1981, en *Lope de Vega y los orígenes del teatro español. Actas I Congreso Internacional sobre Lope de Vega*. Madrid, Edi-6, SA., pp. 479-484.

PALACIOS FERNÁNDEZ, Emilio, 2002, *La mujer y las letras en la España del siglo XVIII*. Madrid, Arcadia de las Letras, Ediciones del Laberinto.

PERRY, Mary Elizabeth, 1993, *Ni espada rota ni mujer que trota*. Crítica. Barcelona.

REYES, Graciela, “La mujer mala y la mujer santa. Tratamiento de mitos populares en la prensa argentina”, 1984, en *Lingüística Española Actual*. N<sup>o</sup> VI / 1. Madrid, Instituto de Cooperación Iberoamericana, pp. 77-99.

SÁNCHEZ ORTEGA, M<sup>a</sup> Helena, 1992, *La mujer y la sexualidad en el Antiguo Régimen. La perspectiva inquisitorial*. Madrid, Akal.

VÉLEZ DE GUEVARA, Luis, *Reinar después de morir. El diablo está en Castilla*, 1969, Edición, prólogo y notas de Manuel Muñoz Cortés. Madrid, Espasa-Calpe.

WALTHAUS, Rina, 1998, “Mujeres en el teatro de tema clásico de Francisco de Rojas Zorrilla: Entre tradicionalismo y subversión”, en *Las mujeres en la sociedad española del Siglo de Oro. Ficción teatral y realidad histórica*. Juan Antonio Martínez Berbel y Roberto Castillo Pérez (eds.). Universidad de Granada, pp. 137- 157.

# Ante el altar de la diosa positiva. Una revisión del *Curso de lengua universal* del profesor español Pedro Mata (1862)

Paula Torricella  
Universidad de Buenos Aires

La primera dificultad de una etnología del *aquí* es que siempre tiene algo que ver con *el afuera*, sin que el estatuto de este afuera pueda constituirse en objeto singular y distinto (exótico). En este sentido es muy revelador el recurso al inglés básico de las tecnologías de la comunicación o del marketing: esto no marca tanto el triunfo de una lengua sobre las otras como la invasión de todas las lenguas por un vocabulario de audiencia universal. Lo significativo es la necesidad de este vocabulario generalizado y no tanto el hecho de que sea el inglés. El debilitamiento lingüístico (si se denomina así a la disminución de la competencia semántica y sintáctica en la práctica media de las lenguas habladas) es más imputable a esta generalización que a la contaminación y a la subversión de una lengua por otra.

Marc Augé (2001)

## 1. Introducción

Comenzar este trabajo citando a un antropólogo es ya una toma de posición en el debate acerca de la lengua universal. Aquel proceso al que Marc Augé acusa de provocar un debilitamiento lingüístico (una disminución de la competencia comunicativa de los hablantes medios) no siempre ha tenido una connotación negativa. La creación de un vocabulario y una gramática universales que permitan simplificar la comunicación humana ha sido uno de los objetivos más apasionantes de la modernidad.

En este artículo analizo un manual -un tanto exótico para el público actual- escrito por el Profesor español Pedro Mata; se trata del *Curso de Lengua Universal* editado en Madrid en 1862. Este libro reúne las once lecciones del Profesor Mata en el Ateneo Científico y Literario de Madrid durante el año 1861 dedicadas a la propaganda del proyecto de una lengua universal. Allí no sólo se explica a los asistentes en qué consiste esta lengua universal (su grafía, gramática y vocabulario) sino también las razones que justificarían su implementación.

Actualmente, *lengua universal* es sinónimo de inglés básico. Nadie discute su existen-

cia: esta versión universal del inglés fue implementada a nivel mundial al mismo tiempo que un modelo político-económico, y ha sabido ser discreta y parecer razonable.

Por este mismo motivo -paradójicamente- el debate tiene más vigencia que nunca. La importancia que adquiere una disciplina como la Historia de las Ideas Lingüísticas es que permite historizar los argumentos actuales acerca del lenguaje y de las lenguas, haciendo visible sus coordenadas sociohistóricas de existencia y desnaturalizándolas. De este modo, restituyéndolas a la historia, se crean las condiciones necesarias para su discusión y eventual aceptación, reformulación o rechazo.

## 2. Metodología

En la primera parte del desarrollo me detendré en el clima de época que reinaba cuando Mata da forma a su proyecto. No iré más allá de la modernidad en busca de otras épocas en donde hayan surgido proyectos similares. Y esto no sólo por cuestiones de espacio en este trabajo. Sostengo que una lengua universal puede ser pensada como la *culminación paroxística* del sujeto de conocimiento moderno.

Las reflexiones de Sylvain Auroux, en su revelador estudio sobre la revolución tecnológica de la gramatización, permitirán enmarcar las condiciones de existencia de las gramáticas como *tecnologías de la lengua*, tanto de aquellas que se reconocen como instrumentos pedagógicos como de las que privilegian un fin filosófico y especulativo.

La segunda parte del desarrollo está dedicada al análisis propiamente dicho del texto de Pedro Mata. Este libro, aunque extenso, redundante en una serie de principios que debe cumplir la comunicación humana. Es para satisfacerlos que Mata diseña su lengua universal. Analizaré los argumentos que propone este autor, tanto aquellos a favor del uso universal de una lengua como aquellos que se refieren a la naturaleza de la lengua en cuestión.

En una tercera parte del desarrollo, relacionaré brevemente las implicaciones éticas del proyecto de lengua universal en lo que concierne a la comunicación entre los hombres y el respeto por las diferencias de *lo otro*: las otras culturas, las otras lenguas. En esta instancia, me serviré de las reflexiones optimistas de Paul Ricoeur en su relectura del mito de Babel y su consideración del hecho de la diversidad de las lenguas.

Una vez más, y para concluir, mencionaré los aportes de Auroux en lo que respecta a las relaciones entre gramáticas, traducción y experiencias de lo extranjero.

## 3. Desarrollo

### 3.1 Las gramáticas como *tecnologías de la lengua*

Las gramáticas como objeto son a la vez un medio de describir una lengua y una técnica pedagógica de aprendizaje de la misma. Sylvain Auroux (1992) sostiene que ambas finalidades (la pedagógica y la descriptiva) no siempre han coexistido con lo que se da en llamar una finalidad filosófica o especulativa.

Por el contrario, han sido éstas las primeras motivaciones para la reflexión sobre la len-

gua (podemos pensar en los presocráticos y sus primeras disquisiciones acerca de lo natural y lo convencional en el lenguaje). El cambio de orientación práctica de las gramáticas, que podemos situar en una contingencia histórica específica, ha sido tardío en relación con estas primeras reflexiones filosóficas.

Es a finales del siglo XV que tiene lugar desde Europa un proceso de gramatización masiva de las lenguas europeas y americanas. ¿Cuándo y bajo qué condiciones una gramática deja de ser principalmente materia de especulación y se transforma en una técnica general de aprendizaje, aplicable a toda lengua, incluida la materna?

Durante el siglo VII el latín vulgar iba siendo progresivamente reemplazado por las lenguas vernáculas. Sin embargo, el latín se conservará por mucho tiempo más en los ámbitos de la administración, la cultura y la religión, incluso en aquellos lugares donde los vernáculos no eran descendientes del mismo.

El latín es en ese momento una segunda lengua que debe aprenderse. Este aprendizaje no puede llevarse a cabo por la técnica de *inmersión* sino mediante un instrumento pedagógico específico: la gramática de orientación didáctica.

En este proceso, las gramáticas del latín se simplifican<sup>1</sup> y se hace necesaria una cierta preparación previa en la lengua vernácula. El metalenguaje se traslada así del latín al vernáculo, y luego de éste a otros vernáculos, transmitiéndose de esta manera la *latinidad* entre las lenguas.

Auroux llama a esta transmisión “constitución en red del conocimiento lingüístico en el proceso masivo de gramatización”. Este proceso de gramatización masiva a partir del siglo XV tiene como modelo al latín y explica por qué las gramáticas de las distintas lenguas podían ser perfectamente traducciones unas de otras. Hay una cierta universalidad en las categorías que se aplican a las lenguas, incluso forzándolas para que entren en el molde latino. La declinación latina, por ejemplo, será utilizada aproximadamente por todas las lenguas gramatizadas en el Renacimiento.

Como factor determinante de la gramatización masiva es necesario mencionar también a la formación de los estados-nación y a la creación de la imprenta.

### 3.2 Condiciones de existencia del *Curso de lengua universal* de Pedro Mata

Es importante remarcar en este punto que incluso las lenguas que no descendían del latín fueron gramatizadas siguiendo el modelo latino. Esto hizo posible pensar en rasgos comunes y generales de las lenguas, y permitirá que más adelante se revitalicen las investigaciones sobre la lengua perfecta o universal.

La gramática filosófica, cuyo aporte más significativo es la gramática universal, había estudiado los vernáculos y llegado a la conclusión de que existía algo común entre los hombres y que las diferencias existentes entre las lenguas no eran más que un conjunto de accidentes históricos.

<sup>1</sup>Paradigma de esta simplificación es la gramática latina de Donato, en comparación con la compleja gramática de Prisciano. Si bien ambas datan de los inicios de la era cristiana serán utilizadas por mucho tiempo para la enseñanza del latín durante la Edad Media.



La *Gramática general y razonada* de Port Royal se propone enunciar esos principios a los que obedecen todas las lenguas y que ofrecen la explicación profunda de sus usos. ¿Qué es eso que comparten los hombres y que permite hablar de universales lingüísticos? La lógica. En este momento histórico no había dudas de la universalidad de la estructura del pensamiento lógico. Esta convicción sostendrá los proyectos de lengua universal, en particular el proyecto de Pedro Mata.

El curso que analizaremos está fechado en 1862. En el momento en que Mata piensa la posibilidad de la lengua universal, el francés cumplía algunas de sus funciones: era la lengua más usada en el mundo científico, mercantil y diplomático. Sin embargo, dada la cantidad de sentimientos asociados a la lengua de un estado -entre otros obstáculos- su implementación no dejaba de causar resistencias en esos ámbitos. El propio proyecto de Mata, aunque él lo hubiera negado, puede ser pensado como una apuesta política en contra de la lengua francesa como lengua universal<sup>2</sup>.

Los argumentos que él brindará no son políticos: habla de la arbitrariedad de toda lengua natural, de la poca economía de sus recursos, de la irracionalidad de los acentos y dialectos, de la variación que entorpece la comunicación entre los hombres. Al mismo tiempo, presenta un escenario mundial en donde la lengua universal es llamada a gritos por los continuos avances científico-tecnológicos. Dentro de este panorama, la lengua universal es pensada como el correlato espiritual de las rutas económicas que unen a los diferentes pueblos. Sin embargo, se la presenta también como la *condición* -y no sólo la consecuencia- de que tal entendimiento mutuo entre los hombres pueda llevarse a cabo con éxito.

### 3.3 Análisis del Curso de lengua universal de P. Mata

El profesor Mata comienza su exposición<sup>3</sup> diferenciando y acentuando aquellos pares de categorías sobre los que se basa la modernidad. La oposición cuerpo-mente rige la lista: le siguen los pares razón-emoción, ciencia-historia, esencia-accidente.

El par universal-particular no sólo se refiere a las lenguas. A finales del siglo XIX la idea de progreso suponía un conjunto de habilidades que todos los hombres poseían (en acto o en potencia) y que habían desarrollado diferencialmente, por culpa de la historia.

Todos los sistemas de comunicación eran históricos y ninguna lengua había que fuera *hija de la ciencia*. Mata entiende que había llegado al momento en que era posible inventar tal lengua (y deseable implementarla).

Determinar lo que es común a todo lenguaje humano es un movimiento previo al proyecto de la lengua universal, y es así como aparece en el razonamiento la idea de la Gramática Universal. Herencia remota de la escuela de Port Royal, la gramática universal es para Mata una manifestación divina en el mundo de los hombres. *Dios está del lado de la naturaleza;*

<sup>2</sup>Qué interesante resulta comparar este gesto político con el de los gramáticos de Port Royal: una de las intenciones manifiestas de la gramática general fue acabar con el privilegio otorgado en los siglos precedentes a la gramática latina y la tendencia a hacer de ella el modelo de toda gramática. La gramática general ya no es latina, así como no es francesa o alemana, sino que trasciende todas las lenguas.

<sup>3</sup>Recordemos que se trata de lecciones orales en el Ateneo de Madrid que luego fueron transcritas para llegar al formato libro. En cierto momento del Curso, el Prof. Mata agradece al Sr. D. Bonifacio Sotos Ochando, a quien menciona por haber gestado el proyecto del que Mata es a la vez continuador y divulgador.

la razón humana sólo debe descubrir esas leyes, basándose en lo más impersonal del pensamiento: los mecanismos lógico-deductivos.

Mata constata que entre la ley fundamental y las leyes orgánicas del habla (gramática universal y gramáticas particulares) hay un desajuste fundamental. Esta discrepancia es “fruto de la cólera divina, que en los tiempos de Noé fulminó sus rayos no sobre el orden lógico del pensamiento sino sobre el orden lógico de las palabras”(32). Su proyecto es borrar la marca de esa condena divina eliminando lo que constituye la diferencia humana: su lenguaje.

El proyecto moderno, de esta manera, revela una cara que no siempre fue evidente: la entronización de la razón en el mundo de los hombres no elimina lo numinoso sino que lo devuelve al centro de la escena, pero con otro nombre: *naturaleza*.

Mata establece que hay dos órdenes de ventajas con respecto a la lengua universal, según se considere la universalidad del uso o según se consideren las cualidades de la lengua en cuestión.

Las ventajas del primer orden han sido saboreadas en distintas épocas. El latín sirvió como lengua imperial cuando era todavía era lengua materna. Más tarde cumplió las funciones de una lengua transmisora de cultura (función, como ya se ha dicho, que en el momento en que Mata escribe cumplía parcialmente la lengua francesa).

### 3.4 Las ventajas de la universalidad del uso de una lengua

Esta serie de ventajas pueden resumirse en la idea de proximidad entre los hombres: se trataría de aproximar las ideas, los sentimientos (en un momento en el que progresivamente se habían aproximado cuerpos y materiales).

“Todos los puntos del planeta que habitamos serian nuestra patria: entonces todos podríamos llamarnos verdaderamente hijos de una misma madre, todos seríamos como hermanos, porque todos hablaríamos el lenguaje de la familia” (p.45)<sup>4</sup>

Se lograría casi una confusión de las nacionalidades, o bien su desaparición lisa y llana<sup>5</sup>.

“Sucedería lo que dijo Voltaire de la lengua latina en tiempo de la dominación de los romanos y todavía en mayor escala.

Podríamos, por ejemplo, nosotros los hijos de España, después de haber recorrido el Portugal, salir de la Península ibérica, salvar los Pirineos, visitar toda la Francia, las islas británicas, las árticas, todas las naciones del Norte; bajar a la Turquía asiática, pasar a la Europea, a la Grecia, a las infinitas islas del Archipiélago, a la Siria, la Italia, el Egipto, la Argelia, Marruecos; dar la

<sup>4</sup> En esta cita y en las siguientes respeto la ortografía de la edición original del *Curso*.

<sup>5</sup> Esto no impide a Mata una efusión nacionalista, al afirmar que trabajando en bien de la humanidad “al mismo tiempo vengo a solicitar para mi patria una gran gloria”. Si bien la lengua universal propuesta no es la lengua de la nación española, al menos “podría cabernos la satisfacción de que a un Español se debiera la iniciativa en tales tareas” (14).

vuelta al África, visitar la India y la Australia, recorrer todo el Oriente, entrar y penetrar en ambas Américas, dar, en una palabra, la gran vuelta al mundo, como en los célebres viajeros, sin intérpretes, sin llevar en nuestra mente la torre de Babel, mas difícil todavía en ella que en las comarcas vecinas a Sennaar, escitando en todas partes las simpatías que engendra la igualdad del habla, siendo por todos entendidos y entendiendo nosotros a todos, como si no fuéramos extranjeros en nación alguna, como si no hubiéramos salido de las márgenes de Manzanares, del Tajo, del Duero, Guadalquivir o del Ebro. Sucedería lo que decía Leibnitz; el genio y el progreso no hallarían ninguno de esos continuos y gravísimos obstáculos que por todas partes les opone hoy día la multitud y diversidad de lenguas ” (45)

La lengua universal es pensada como un medio de civilización y de cultura, de progreso y fraternidad entre los hombres. Uno de sus logros sería el de fomentar el progreso material e industrial, generalizando la actividad dinámica por todas las naciones del mundo, y civilizando a las bárbaras.

Al mismo tiempo, impediría la centralización de saberes. Mata menciona a Francia como esos grandes focos de instrucción que están destinados a desaparecer:

“¿De qué sirve que en las naciones cuyo idioma no es tan feliz como el francés, haya grandes hombres, genios raros, cuyo talento y producciones sean ya que no superiores a los mayores de la Francia, iguales, si al fin y al cabo han de pasar desapercibidos, ignorados, en menos estimación que las medianías francesas, no solo entre los extraños sino entre los compatriotas? (...) Sustituid al francés o a cualquier otro idioma por el universal, y todo eso desaparece como por encantamiento. Esa centralización del saber, esos grandes focos de instrucción, esos privilegios de ciertas naciones, y más que de ciertas naciones de una nación determinada, con no pocos perjuicios de tantas otras, si no acabarán del todo, si no desaparecerán por completo, al menos tendrán todas sus ventajas sin ninguno de sus inconvenientes” (49)

La civilización, la cultura y el progreso serían llevados a todas las regiones del mundo. El objetivo final de la empresa consistía en igualar a todos los seres humanos.

### **3.5 Las ventajas que se derivan de la estructura de la lengua elegida**

Sin embargo, aunque la universalidad del uso de la lengua reporta varias ventajas, no pueden ser capitalizadas del mismo modo por todos los pueblos. Es necesario que para que haya igualdad exista sólo una lengua y que esta sea por completo una novedad moderna.

Esta lengua nueva, si su construcción es científica, podrá cumplir otro tipo de objetivos:

“La universalidad de lenguaje proporcionaría a todas las naciones de la tierra las innumerables ventajas que, en el seno de cada una de aquellas, facilita a sus respectivos pueblos el idioma de cada uno de ellos hablado.

Pero la estructura de una lengua que reúna las condiciones exigidas por la filosofía del lenguaje, no sólo hará más fáciles, más rápidas y más extensas esas ventajas entre las naciones sino que desarrollará, hasta en las más civilizadas, mucho más su inteligencia y todo lo que esta abarca, de lo que puede hacerlo su lengua respectiva, siquiera sea la más culta y perfeccionada.

(...) Elevar por todas partes al mismo nivel del progreso material la inteligencia y el sentimiento; perfeccionar estas dos actitudes psíquicas en igual grado o superior que el material, completar la comunicación de los pueblos y fomentar a la vez todos los elementos sociales, es la misión exclusiva de una lengua cuya construcción sea científica”(65)

Debe rechazarse todo idioma conocido y hasta los elementos de otras lenguas. Es necesario formar una lengua a priori, completamente nueva, precediendo a esta formación un inventario general, una clasificación metódica de todas las ideas humanas. La ciencia está en condiciones de realizar tal tarea. El mundo no es un caos, hay jerarquías naturales que habría que deducir:

“Una lengua bien hecha no es al fin más que una nomenclatura metódica, lógicamente fundada en determinadas bases (...) Hecha esa clasificación general comprensiva de todas las nociones humanas; ordenadas metódicamente todas las ideas particulares y generales, que hoy existen, tal vez en una confusión espantosa, dando origen a mil interminables disputas y discrepancias, unas puramente especulativas, académicas, otras prácticas y a menudo de terribles consecuencias para la paz y la prosperidad de las naciones; estableciendo el orden lógico de todos los conceptos; ordenando todo lo correspondiente a la actividad mental; vendrá el trabajo ya más fácil de la formación de las lenguas para expresar ese orden, esa clasificación, esa nomenclatura y aparecerá en primer término el alfabeto, ese alfabeto que pedía Leibnitz para la formación de una buena lengua; un alfabeto universal compuesto de letras de fácil pronunciación, de sonido igual para todos los labios y oídos, sin variación alguna que dependa de la colocación de las letras en cada voz ella compuesta” (85)

Ninguna de las lenguas conocidas reúne las condiciones exigidas por las ciencias y necesarias para el progreso intelectual. Es decir, una lengua hecha con arreglo a un principio a priori que establezca la razón. Mata pretende llevar a los hechos aquella utopía de una lengua racional, filosófica y analítica, cuyas palabras sigan fielmente el orden lógico del pensamiento.

Una lengua que fundada en la relación íntima entre las ideas y sus signos, producto

de una clasificación metódica y científica de todas las nociones adquiridas y por adquirir, estampe en cada palabra su sello analítico, su clave hermenéutica, y que por ello se pueda saber no solo su significado sino la rama del saber humano al que pertenezca. El entendimiento, no la memoria, serían su garantía.

La lengua universal debía ser también un manantial inagotable de vocablos más que suficientes para satisfacer todas las necesidades técnicas de tiempos futuros. Cualquier novedad debería ser expresada con una palabra propia y exclusiva, racional, lógica y analítica como todas las demás. Debía tener una etimología expuesta o explícita: llevar consigo la explicación de su significado y el análisis de todos sus predicables. Su significado estaría a disposición de todo aquél que posea la clave del lenguaje, y por lo tanto no existirían elites intelectuales, hombres enciclopédicos en posesión de más conocimientos que otros. Esto eliminaría toda especialización del trabajo intelectual, y es en sí misma una utopía de democratización de los conocimientos humanos.

“Háse dicho, y con sobrada razón, que cada progreso verificado en la industria, como efecto de la demasía en la división del trabajo, ha hecho descender en grado la inteligencia del obrero (...) La división del trabajo científico ha producido el mismo efecto que la división del trabajo mecánico o industrial: porque a cada progreso especial científico ha debido descender un grado y quizás más la inteligencia de los especialistas.

(...) Arrojad en medio de los sabios especiales una palabra relativa a una noción extraña a la ciencia a la que cultiven, y veréis a esos sabios tan corridos como el mismo vulgo indocto; y es que para entender esa palabra necesitan toda la ciencia a que se refiere, porque esa palabra no es analítica, no se explica por sí misma, no emana de una clave única.

Formad una lengua filosófica; haced que todas las palabras se expliquen por sí mismas, que todas emanen de una clave conocida, y pronunciad la que queráis: todos os dirán lo que significa y a que ramo del saber humano pertenece” (86-89)

Mata se ocupa de desarrollar esta lengua en las lecciones subsiguientes. Por lo pronto, he analizado su argumentación inicial en lo que respecta a las posibilidades y ventajas de su existencia, y a su condición previa, una clasificación definitiva del mundo. Queda para un trabajo futuro analizar sus reflexiones acerca de la grafía de la nueva lengua, la pronunciación, el vocabulario y la sintaxis.

### 3.6 Predisposición para la utopía

Es interesante reparar en las trampas a las que cae el profesor Mata. Por un lado, exige a los asistentes que tengan *fe* en su proyecto. Pide un voto de confianza y reniega de los intelectuales que razonan demasiado un proyecto que debería entusiasmarlos a primera vista.

Sin embargo, repite incesantemente las cualidades *racionales* de su proyecto.

“Id y preguntad a todos los que han visto ferrocarriles y volar por ellos potentes locomotoras, arrastrando en pos de sí largos trenes cargados de pasajeros y mercancías, si es posible que esas máquinas, animadas por el vapor, se muevan por sí mismas, o por ese poderoso agente, que es su vida y su alma y arrastren con tanta majestad como fuerza todo ese peso.

¿Quién dirá hoy en día que no es posible, que eso no se ha realizado?

Nadie, fuera de algunos de esos imbéciles que pican de inteligentes, que presumen de listos, que dicen con énfasis ridículo lo que aquel paleta tan malicioso como estúpido, «a mí no me la pegan, pretendiendo que esos coches se muevan y corran sin mulas ni caballos: los caballos y las mulas van dentro de la máquina».

(...) Un célebre ingeniero francés, apoyándose en razones tomadas de las matemáticas en general y de la estática y dinámica en particular, demostró muy sabia y científicamente que las locomotoras no podían moverse por un camino de hierro.

También querían probarle científicamente los físicos a Galileo que la tierra no rodaba debajo de sus pies; los geógrafos y náuticos, a Colon que no podía haber antipodas; los copistas a Guttemberg que no podía imprimir libros; y los médicos a Gener que la vacuna no preservaba de las viruelas.

(...) La lengua universal se encuentra en un caso análogo al que se encontró el inventor de la locomotora, de la vacuna, de la imprenta, del descubrimiento de América y del movimiento de la tierra sobre sí misma alrededor del sol”

*Ver para creer.* Mata se enfrenta, al momento de contestar las objeciones al proyecto de lengua universal, con la exigencia moderna de reducir todo lo existente -o lo posible- a lo que efectivamente se ve. Sugiere al auditorio que *se deje llevar*; que se abra a las posibilidades de lo nunca visto (una clasificación metódica del mundo con la que todos acuerden, por ejemplo) y que suspenda por un tiempo el juicio racional guiado por el ojo<sup>6</sup>. A tal punto que se describe a sí mismo en el momento de brindar estas lecciones como el oficiante de una ceremonia que inicia a los asistentes en un culto moderno. El Ateneo Científico Literario de Madrid hace las veces de altar. La deidad a la que se dedica el culto es, aunque parezca paradójico, la Diosa Razón.

Por otro lado, para exponer otra de las contradicciones inherentes al proyecto de Mata, la lengua nueva no permitiría equívocos, anfibologías, confusiones de ideas, por la mala correspondencia de estos con sus signos representativos.

<sup>6</sup>Es imposible no mencionar aquí el famoso cuento de Jorge Luis Borges “El idioma analítico de John Wilkins”. Con la ironía que caracteriza su estilo, Borges expone algunas delirantes clasificaciones posibles del mundo, para terminar concluyendo que “no hay clasificación del universo que no sea arbitraria y conjetural”. En este cuento, por otra parte, aparecen citados los nombres de Mata y Sotos Ochando como fuentes a las cuales el narrador recurre para obtener información acerca de lenguas artificiales efectivamente creadas.

Debería ser un lenguaje que no permita tropos, metáforas, figuras, retóricas ni inversiones de sintaxis. “Ni la elocuencia ni la poesía habrán de hallarse bien con ella” aclara. Tampoco serían posible los idiotismos.

Sin embargo, él mismo hace uso de una retórica particular que incluye usos acabados de todos estos recursos de la lengua. Cito una de sus efusivas frases:

“¿Con qué ventajas para todos no desaparecerán las voces ambiguas, las sinonimias confusas, los equivoquillos tornasolados con que, en daño y menoscabo de la sociedad, la benevolencia y la justicia, aguza sus flechas el epigrama, aviva su ponzoña el sofisma y redobla sus tinieblas la sutileza dialéctica?” (85)

Mata, que reniega de todo recurso retórico, exhibe en su discurso un manejo admirable de recursos expresivos. Esto da cuenta de hasta que punto no es conciente de las condiciones de existencia del debate que propone (en realidad, de las condiciones de existencia de cualquier debate).

Reclama para su futura lengua claridad, facilidad, sencillez, limpieza de concepción, cabal correspondencia entre la idea y el signo exterior que la represente. Frases terminantes y de sentidos únicos.

La consecuencia forzosa de estas condiciones habría de ser, cuando no la desaparición total, la notable disminución de las disidencias en el modo de concebir las cosas.

#### **4. Conclusión: La comunicación como un proyecto ético**

*¿Por qué tantas lenguas?* ha sido quizás una de las preguntas más repetidas de la historia. ¿Por qué no una sola lengua? ¿Por qué tantas, 5 o 6 mil según los etnólogos?

La interpretación más corriente de un pasaje de la Biblia, el episodio de Babel, señala el hecho de la diversidad de lenguas como un castigo divino a la soberbia humana. La dispersión – confusión que origina (dispersión en el plano del espacio, confusión en el plano de la comunicación) es percibida como una catástrofe lingüística irremediable. En palabras de Mata:

“La gramática general es universal; llama a la humanidad a la unidad del lenguaje, sus vías son converjentes hacia una lengua única; es igual para todo el género humano; representa el tiempo anterior a la torre de Babel; es el lazo común de todos los hombres.

Las lenguas especiales son particulares; fraccionan la humanidad en la manifestación de sus pensamientos; sus vías son divergentes conduciendo a tantas formas del habla, cuantas sean esas vías; representan el tiempo posterior a la torre de Babel; son el sostén de la disgregación humana” (14)

Entendido de esta manera, el mito de Babel presupone una lengua paradisiaca perdida, un fondo común que en el mundo posbabilístico haría posible la traducción entre lenguas.

Pero entonces sería posible reencontrar ese fondo común, seguir las pistas de esa lengua originaria. O bien reconstruirla lógicamente y llegar por fin a la lengua universal.

Ninguno de los dos objetivos ha sido logrado hasta el momento.

Otras posturas (Sapir - Whorf) han sostenido que la diversidad de lenguas como catástrofe lingüística expresa una heterogeneidad radical en lo que respecta a los recortes fonéticos, fonológicos, sintácticos y semánticos, lo que llevaría a plantear teóricamente la imposibilidad de la traducción. Sin embargo, la práctica de la traducción ha existido siempre.

Paul Ricoeur, en la segunda mitad del siglo XX, ha intervenido en el debate con el objetivo de liberarse de esta alternativa inconducente: traducibilidad garantizada por un fondo común vs. heterogeneidad radical / intraducibilidad de las lenguas.

Este autor hizo una relectura optimista del mito de Babel, entendiéndolo como los antropólogos entienden a los mitos de origen: en ellos se cuenta el origen de una condición humana irreversible, especialmente en lo que se refiere a la expulsión del ser humano de la naturaleza y su definitiva inclusión cultural.

Según Ricoeur, el estar siempre ya en un mundo posbabilístico hace de la comunicación entre los hombres un proyecto ético y no un simple hecho de la naturaleza. Unos y otros no estamos *condenados a entendernos*, condena cuya garantía sería un fondo común a las distintas maneras superficiales de la lengua. Porque el no entenderse no es consecuencia de la diversidad de las lenguas sino de diferentes posturas vitales ante el mundo. No sólo las lenguas son las diferentes, lo que son diferentes son los valores culturales que sostienen las distintas comunidades, grupos, personas.

Y esto es precisamente lo que el proyecto de lengua universal de la modernidad no tuvo en cuenta. En particular, por estar basado en la creencia de que el pensamiento lógico es universal y garantiza el entendimiento entre los hombres.

Para concluir, traigo a colación una exclamación admirativa del propio Mata hacia su proyecto: “Diríase que el ingenio humano ha llegado al verdadero *non plus ultra*” (40) La ilusión de que no hay un más allá, no hay otros, puede haber sido quizás una consecuencia del progresivo avance colonizador de la modernidad. El primer encuentro con los territorios que serían las futuras colonias de los imperios modernos fue un encuentro con lo absolutamente más heterogéneo. Sin embargo, con la progresiva colonización y civilización de los territorios se impone un sentimiento de clausura del mundo, una especie de intuición de lo que Marshall McLuhan llamaría en el siglo XX la *aldeia global*.

No es menor recordar que el proceso de gramatización masiva acompaña la formación de los estados nación. Según Auroux, en la Edad Media no se gramatizaron los vernáculos no por falta de medios sino de intereses. Son los estados nacionales de la modernidad que se imaginan a sí mismos como comunidades en donde coinciden los límites del territorio y de la lengua.

El ejemplo obligado en este caso es la gramática de Nebrija (1492), la primera del español. En el prólogo, el autor nos recuerda que la lengua ha sido siempre compañera del imperio.

Es por eso que el inicio de la gramatización masiva no puede dejar de pensarse sin esta referencia a los imperialismos y a los modos en que los pueblos han digerido las experiencias de lo extranjero.



## **Bibliografía**

Augé, Marc, 2001, Los “no lugares”. Espacios del anonimato, Buenos Aires, Gedisa,

Auroux, Sylvain, 1992, A Revolução Tecnológica da Gramatização. Campinas, Editora da Unicamp

Borges, Jorge Luis, 1960, “El idioma analítico de John Wilkins” en: Otras Inquisiciones, Buenos Aires, Emecé

Mata, Pedro, 1886, Curso de lengua universal. Lecciones dadas en el Ateneo científico y literario de Madrid, Buenos Aires, Taller Tipográfico de la Penitenciaría

Ricoeur, Paul, 2005, Sobre la traducción Buenos Aires, Paidós

Robins, R. H., 1992, “Historia de la lingüística” en *Panorama de la lingüística moderna* Madrid, Paraninfo

*Estudios Lingüísticos*



# Análisis de errores en estudiantes lusófonos referidos a los determinantes en español

Dr. Agustín Torijano  
Universidad de Salamanca

**RESUMEN:** El estudio empírico es un intento de aplicación práctica del Análisis Contrastivo (AC), el Análisis de Errores (AE) y el estudio de la Interlengua (IL) realizados sobre la producción escrita (PE) de estudiantes de español cuya lengua nativa es el portugués, en las dos variedades más significativas: la europea y la americana.

Es objetivo fundamental de nuestro estudio es analizar, clasificar y describir los errores según el *criterio de recurrencia* o frecuencia en un amplio grupo de estudiantes con el portugués como Lengua Materna (LM). La finalidad será determinar cuáles son las zonas de mayor dificultad en el aprendizaje de los determinantes españoles, de tal manera que los resultados de dicho estudio deberían ofrecernos los indicios de cómo es la *interlengua* colectiva.

Los objetivos fundamentales que nos proponemos alcanzar son:

- a) conocer más acerca de la interlengua referida a los determinantes de estos estudiantes, como grupo representativo de los hablantes de su lengua;
- b) describir e intentar explicar las causas de las producciones erróneas;
- c) reflexionar y actuar sobre el problema.

## O. Introducción

El estudio empírico que presentamos pretende ser un intento de aplicación práctica de los principios teóricos y metodológicos de los paradigmas de investigación del aprendizaje de segundas lenguas –Análisis Contrastivo (AC), Análisis de Errores (AE) e Interlengua (IL)–, aunque centrándonos más en los dos últimos, realizados sobre la producción escrita (PE) de estudiantes de español cuya lengua nativa es el portugués, en las dos variedades más significativas: la europea y la americana<sup>1</sup>.

<sup>1</sup>A modo de comparación complementaria, haremos también referencias al comportamiento que muchos de los fenómenos estudiados presentan en una lengua que, como el inglés, mantiene con el español y con el portugués una mayor distancia interlingüística.

Igualmente, y por tratarse de una lengua no romance, puede presentar errores de utilidad en comparaciones que podríamos llamar “triangulares”, sin olvidar la peculiaridad del inglés como línea vehicular entre estudiantes de lenguas lejanas al español, lo cual le confiere la condición de lengua de origen, materna o no, de muchos candidatos.

Para ello, hemos realizado calas de selección y análisis sobre la PE de estudiantes cuya lengua nativa es el inglés, principalmente norteamericanos, y, en menor medida, británicos.

Es objetivo fundamental de nuestro estudio analizar, clasificar y describir los errores más frecuentes, es decir, seguir fundamentalmente un criterio de recurrencia o, si se prefiere, de *frecuencia* en un amplio grupo de estudiantes<sup>2</sup> que presentan la condición común de tener el portugués como Lengua Materna (LM). La finalidad será determinar cuáles son las zonas de mayor dificultad en el aprendizaje de los determinantes españoles, de tal manera que los resultados de dicho estudio deberían ofrecernos los indicios de cómo es la interlengua, lo que hemos llamado la *interlengua colectiva* (Torijano, 2003), que usan estos estudiantes en lo referente a esa parte de la oración.

En consonancia con la idea de que los diferentes paradigmas no son sino complementarios entre sí, hemos optado por el paradigma de AE, opción que no significa la exclusión absoluta de las aportaciones del AC ni del punto de vista descriptivo de los fundamentos de la IL, ya que los tres paradigmas constituyen los pilares de análisis y estudio de la lengua del estudiante, en este caso, de español como lengua extranjera.

Los objetivos fundamentales que nos proponemos alcanzar son:

- a) conocer más acerca de la interlengua referida a los determinantes de estos estudiantes, como grupo representativo de los hablantes de su lengua;
- b) describir e intentar explicar las causas de las producciones erróneas;
- c) reflexionar y actuar sobre el problema.

El esquema básico será muy sencillo, pero no necesariamente simple, para lo cual nos atendremos a una triple medida que pretende cuantificar y calificar el estado de la cuestión de manera satisfactoria. Dicha medida se basa en los problemas generales producidos por

- la omisión de elementos necesarios,
- la adición de partes innecesarias y
- la elección errónea y problemas afines.

Somos conscientes de la amplitud de este tercer epígrafe –interesada actualización ad hoc del modelo propuesto por G. Vázquez para su Criterio Descriptivo (1986), después Lingüístico (1991 y 1999)–, pero lo establecemos de este modo convencidos de que todos los elementos de una lengua no presentan las mismas características para que deban ser rasados de forma indiscriminada, por lo que tales problemas afines se concretarán según sus características propias.

De manera oportuna, profundizaremos en aquellos problemas específicos de las dos lenguas en liza, de manera que sea más diáfano el contraste entre ambas. Como queda dicho, el análisis se establece sobre las PE de los candidatos de habla portuguesa, de ambos lados del Atlántico, especialmente de Brasil, por lo que siempre que no se indique lo contrario, debe

---

<sup>2</sup>La cifra de las Producciones Escritas analizada se estableció en torno a las 2.750 redacciones del Diploma de Español como Lengua Extranjera, en su nivel denominado básico: DBE.

entenderse que hablamos del portugués, con puntuales menciones al inglés o a otras lenguas que sirvan de comparación y contraste.

## 1. ANÁLISIS DE LOS DETERMINANTES

### 1.1. Artículos

#### 1.1.A. Artículos Definidos<sup>3</sup>

Se trata de una de las partes de la oración que más problemas causa a los estudiantes lusófonos de español, debidos a dos razones fundamentales:

- la diferencia morfológica de estos artículos en ambas lenguas (o, a, os, as en portugués), con una diferencia interlingüística claramente mayor que las existentes, a este respecto, entre las otras lenguas romances, a excepción del rumano, que presenta un sistema de flexión por sufijación excepcional;
- la coincidencia morfológica del artículo lo, equivalente al artículo masculino y neutro portugués o.

El artículo definido se presta de manera conveniente a detenernos en el problema de la distancia interlingüística. Se afirma que una mayor distancia entre la L1 y la L2 podría significar mayores dificultades y mayor número previsible de errores. Sin embargo, al describir las diferencias que afectan a los artículos –por referirnos a este caso concreto–, esto no siempre es así, sino a veces exactamente al contrario.

En efecto, cuando la proximidad lingüística es mínima, el aprendiz debe enfrentarse al problema de la interferencia, mientras que cuando dicha distancia es mayor y no hay término de comparación, suele ocurrir que no hay problemas de contaminación. Éste es el caso, por ejemplo, de los estudiantes japoneses<sup>4</sup>, para quienes no suele ser problema el género de los artículos (ni, por tanto de los sustantivos, que ellos intentan aprender al mismo tiempo), aunque es causa de muchos errores la diferencia entre los artículos definidos y los indefinidos, así como los debidos a la omisión de alguno de ellos. En términos generales, la proximidad lingüística la L1 y la L2 puede considerarse como punto de referencia en las primeras etapas del aprendizaje, mientras que en niveles avanzados la ayuda se convierte en problema al ser causa de muchos errores, con tendencia a la fosilización.

En el caso concreto del portugués, los estudiantes, de alguna manera, no pasan por esas primeras etapas de aprendizaje, es decir, no inician su aprendizaje desde lo que nosotros denominamos el “punto de partida”, de conocimiento cero, común al resto de los

<sup>3</sup>Algunos autores presentan nomenclaturas diferentes para esta parte de la oración, y se barajan nombres como *artículo determinado* frente a artículo indeterminado (S. Fernández, 1997; I. Santos, 1993) o *determinativo artículo* frente a *determinativo indefinido* (Gómez Torrego, 1998), etc. Nosotros optamos por artículo definido frente a artículo indefinido, como hacen E. Alarcos (1994) o I. Bosque y V. Demonte (1999). Sin embargo, no nos resulta inconveniente hacer uso esporádico de diferentes nomenclaturas.

<sup>4</sup>Por su parte, los aprendices anglófonos deben superar mayores problemas aun, tanto por frecuencia de uso como de eficacia comunicativa, dado que en inglés hay que añadir el problema de la neutralización morfológica y de género. Esquemáticamente, sus obstáculos son los siguientes:

- diferencia morfológica de los artículos entre español e inglés;
- neutralización de géneros en dicho idioma, con la consecuente ausencia de marcadores;
- coincidencia morfológica del artículo lo, equivalente al artículo “masculino” y “neutro” inglés the.

estudiantes de una clase lingüísticamente heterogénea, por lo que el problema de la interferencia se les presenta sin haber pasado por una fase previa, de eventual aprovechamiento de la escasa distancia interlingüística.

En cuanto a nuestro análisis de errores, constatamos que, teniendo en cuenta que estamos ante una categoría gramatical, digamos no nuclear, el artículo se revela como el causante de un alto número de problemas y de errores.

### 1.1.A.a. Omisión.

No es este error el más común en lo que atañe al artículo, dado que es precisamente el contrario, el de la adición, el que más aparece entre los aprendices lusófonos. Se aprecian, no obstante, casos como los siguientes:

*\*en febrero de Ø 91; \*en septiembre de Ø 91; \*tener tanto miedo de Ø caballos; \*en mi nombre y en Ø tuyo; \*saber tu calendario para hacer proyecciones a Ø respecto; \*llegó Ø domingo esperado; \*no tengo que preocuparme con Ø autobuses; \*sentimientos que quedan con frecuencia en Ø memoria; \*en la compañía Ø que trabajo<sup>5</sup>; etc.<sup>6</sup>.*

### 1.1.A.b. Adición.

Por una evidente causa de interferencia, los informantes de lengua portuguesa cometen una mayor cantidad de errores por la adición –innecesaria– de artículos definidos. Esto es especialmente patente en la expresión de la posesión, para la que el portugués (más el europeo que el americano) necesita –con algunas excepciones referidas a parentesco, a títulos, a algunas perífrasis, demostrativos, etc.– del concurso del artículo definido y del posesivo:

*a minha terra, o meu cão, os seus livros.*

Así, los ejemplos se repiten con todos los posesivos:

*\*un de los míos amigos; \*tengo acordado de las nuestras charlas; \*hablarme sobre el tu país; \*ahora es la mía vez de hacerte una visita; \*para que seamos justos a los nuestros hijos; etc.<sup>7</sup>.*

---

<sup>5</sup>Sobre la gravedad o levedad de este error, en comparación con lo que producen muchos nativos, digamos que la desviación de la norma es mínima.

<sup>6</sup>A modo de rápida referencia de contraste, el problema de omisión del artículo es mucho mayor en aprendices anglófonos, lo cual vendría a reafirmar la idea de la interferencia de su LM. Los ejemplos son abundantes, y destacamos aquí algunos:

\* aunque no es para todas Ø personas; \*regresé a mi pueblito Ø jueves a eso de Ø diez por la mañana; \*por ser Ø día de la llegada de Joe; \*la semana de Ø 7 de noviembre; \*Ø hombres beben mas que Ø muchachas; \*enteresada sobre Ø música; etc.

<sup>7</sup>El contraste con la lengua inglesa nuevamente produce la paradoja de situarla más próxima en este aspecto al español que al portugués. La ausencia total de secuencias para expresar la posesión en la que se añade el artículo indefinido nos induce a pensar nuevamente en una transferencia positiva, que libera a los estudiantes de este tipo de errores.

Por otra parte, y en relación con los topónimos, también encontramos una notable presencia de errores por adición, en un nuevo caso de interferencia negativa de la LM, dado que, además de con antropónimos, en portugués es normativo el uso de artículos con la inmensa mayoría de los nombres de lugar, con las excepciones de los nombres de ciudades, nombres como Portugal, Castela, Marrocos, São Salvador, etc., y opcionalmente algunos nombres de países, especialmente después de preposición.

Al intentar escribir en español, por tanto, producen sentencias como:

*\*viajar por la Europa; \*un país ideal sería la Inglaterra; \*en la Alemanha; \*pre-  
tiendo viajar para a España,*

ejemplo este último que conserva la forma del artículo portugués, salvo que se trate de una redundancia de la preposición de dirección.

*\*en esa parte hay los autocares que van a Coimbra; \*hay la necesidad de hacermos  
alguna cosa; etc<sup>8</sup>.*

También podrían verse ejemplos de ultracorrección, en un intento del estudiante por no omitir ningún artículo, a fin de superar los errores contrarios, y evitar los casos erróneos de omisión incorrecta. Baste citar este ejemplo:

*\*[yo iré] en el final de]junio de este año;*

Por último, no deben descartarse causas de distracción, o de confusión temporal, dado que no son atribuibles a problemas de interferencias ni intraferencias del sistema de la L2, y que parecen errores de mera realización, de actuación. Sirva este ejemplo de modelo:

*\*tengo una la sospecha de no volver.*

### 1.1. A.c. Elección errónea y problemas afines.

Es un tipo de error francamente escaso, dado que los conceptos de definición e indefinición que diferencian ambos artículos en sus respectivas LM son, en términos generales, las mismas que las existentes en español.

Sin embargo, merece mención especial el caso de errores producidos por neutralización entre los artículos masculino y neutro. Se trata, efectivamente, de una confusión de ambos significantes en portugués, lo cual convertiría el asunto en un problema de género stricto sensu del que hablaremos más adelante. Morfológicamente la confusión es tal que llega a

<sup>8</sup>El inglés vuelve a parecer más cercano al español, al no admitir la presencia de artículo delante de los topónimos, con algunas excepciones entre la que destaca la del nombre de Estados Unidos, reducido con frecuencia a *The States*, en un claro ejemplo de antonomasia.



producir errores en ambos sentidos, equiparándose, en cierto grado, a problemas similares como los que causan otros conocidos pares de elementos (*estar/ser o para/por*). A este respecto la existencia de errores hacia ambos elementos parece confirmar la extensión y *gravedad* del problema.

En efecto, a fin de poder conocer más exactamente estas desviaciones, demasiado frecuentes en el Proceso de Enseñanza-Aprendizaje (PEA), conviene establecer una diferenciación entre los que llamamos (a) *pares biunívocos*, frente a los que llamaríamos (b) *unívocos*:

(a) Consideramos en el primer grupo aquellos casos en los que un par de elementos problemáticos tienen una presencia similar en las producciones erróneas de los estudiantes. Ejemplifican este grupo los ya citados pares de *estar/ser; para/por; el/la* (para estudiantes anglófonos, por ejemplo), etc.

(b) Por el contrario, llamamos unívocos a aquellos binomios en los que uno de los elementos en cuestión solapa la presencia del otro en las producciones de los estudiantes. Ejemplos de este segundo tipo lo encontramos en las parejas *pero/sino o a* (de C.D.)/ $\emptyset$ , de las que el primer elemento es, con mucho, el más utilizado en detrimento del segundo.

Debe tenerse en cuenta que tanto un tipo como el otro comparten el llamado “Tipo de Dificultad” del desdoblamiento –un único elemento de la L1 se bifurca en dos en la LO–, como enunciaban Stockwell, Bowen y Martin (1965), al establecer las primeras pautas sobre la *jerarquía de la dificultad* entre el inglés y el español.

Pero no sólo es una posible cuestión de confusión de forma. Sucede también que estamos ante una estrategia de generalización, que lleva a los estudiantes lusófonos a aplicar el mismo proceso de españolización de su artículo femenino (a ~ la) al masculino (o ~ lo), en el que el modelo de la flexión del plural no es en absoluto ajeno.

La secuencia, por tanto, sería la siguiente:

*as* raparigas **das** outras turmas → **las** chicas de **las** outras clases;

*a* rapariga **da** outra turma → **la** chica de **la** outra classe;

*os* cães **do** vizinho → **los** perros de **los** vizinhos;

o cão **do** vizinho → **\*lo** perro de **lo** vizinho

Observando estos modelos, se descubre un problema añadido al de los artículos, y directamente vinculado a él, cual es el de las contracciones con preposición, tanto por exceso como por defecto.

Veamos por ahora ejemplos del corpus que ilustran el problema de la neutralización de masculino y neutro, diferenciando opciones diversas aun dentro del error.

a. Confusión de *el /lo* a favor de *el*:

*\*Defender el social sobre el individuo; \*escribeme el mas breve posible; \*ahora el más importante es vernos; \*después del ocurrido, nadie habló; \*el que resulta más gastos [lo cual produce más gastos]; \*al que yo he respondido; \*le pido que me envíe el libro o, al mejor,...; etc.*

b1. Confusión de *el /lo* a favor de *lo*:

*\*lo más cruel de los tiranos; \*lo más viejo de los hermanos; \*preocupado con lo hecho; \*no alcanzar lo puesto que deseabas; \*y vino en lo domingo anterior; \*mi cariño por ti es lo mismo; etc.*

b2. Confusión de *el /lo* a favor de *lo*, especialmente + preposición:

*\*i también pelo éxito; \*el hombre está caminando pelo camino errado; \*comunicando pelo rádio; etc.*

Este último error contiene un caso de conservación, de calco puro desde la LM, especialmente abundante en las formas contractas, y aunque menos frecuente, también se produce con la forma de artículo: se recurre al uso de las formas de la LM por desconocimiento de las correspondientes a la L2:

*\*o chico más guapo de la clase; \*una respuesta o más pronto posible; \*detener o que ellos mismos hicieron; \*no saben o qué hacer para agradar; etc.*

También aplicable a las formas del femenino:

*\*sentir a necesidad de verte;*

o en sentido inverso, por ultracorrección, es decir, confundiendo la preposición con el artículo, algo que, por otra parte, sólo puede ocurrir con este género:

*\*la medida que nuestro país avanza.*

Esta conservación de las formas maternas es mucho más frecuente cuando se trata de contracciones con preposiciones, mucho más abundantes en portugués que en español:

*\*no confío nas personas que usan asi la ecología; \*nos tiempos actuales; \*dibujos antiguos do mismo sitio;*

*\*salió a trabajar a fuerza; \*llego a conclusión que... ; \*algunas veces voy a playa; etc.*

En los últimos ejemplos no sólo hay conservación del artículo femenino sino además la

contracción portuguesa –en este caso sin acento grave (*à*)–, resultado de unir la preposición a más el artículo femenino *a*, en la tan frecuente crase portuguesa, o crasis en español.

Por último, existe el esperable error de los artículos ante sustantivos femeninos que comienzan por *a*– tónica. No nos referimos ahora a problemas del género de los sustantivos (*\*las árboles o \*un golpe en el nariz*), sino de un aspecto próximo a cuestiones estilísticas pero perfectamente exigible a candidatos al DBE, como debería serlo a hispanohablantes nativos:

*\*la agua que beben no es buena; \*con relación [...] a la agua que bebemos; etc.*

### 1.1.B. Artículos Indefinidos.

Como adelantábamos más arriba, el artículo indefinido origina menos problemas que el definido, por la similitud de paradigmas de aquél y la disimilitud de éste. Cabe reseñar que las formas portuguesas (*um, uma, uns, umas*) no presentan demasiadas dificultades –comparadas con los artículos definidos–, como puede demostrar la ausencia de problemas de adición y omisión de este tipo de artículo.

#### 1.1.B.a. Omisión / Adición.

El examen del corpus nos ratifica que al compartir ambas lenguas con enorme precisión los usos de este artículo, la presencia de errores en lo que los estudiantes hubieran añadido u omitido un artículo innecesariamente es nula. Debe recordarse que, a diferencia de lo que ocurre en otras lenguas romances (francés: *un autre homme*; italiano: *uno altro uomo*; rumano: *un alt om*), el portugués, como el español, no añade el artículo indefinido al adjetivo o cuantificador indefinido otro<sup>9</sup>.

#### 1.1.B.b. Elección errónea y problemas afines.

Aunque no es exactamente una elección errónea, sí se trata de procesos de selección de formas, dejamos constancia de dos fenómenos repetidos con bastante frecuencia:

1. Uno de ellos consiste en la sistematización de la forma plena del masculino singular ante sustantivo, cuando la norma exige el apócope. Se trata de un problema de ultracorrección, debido, en nuestra opinión, a una intraferencia de la LO, cuando el candidato ha llegado a la etapa de aprender la nueva forma *uno* (frente a la portuguesa *um*) y la aplica indiscriminadamente sin atender a la posición en la que aparece.

Son casos como los siguientes:

---

<sup>9</sup>Por lo que respecta a la adición en el caso del inglés, es destacable la presencia de casos de *un*, una ante sustantivos de profesión o dedicación, por interferencia de su LM:

*\*pasar tiempo en las escuelas como una observante o \*yo quiero a estar un mediano famoso.*

*\*lo vio en uno periódico; \*me despido con uno abrazo; \*para estar aqui uno solo día; \*uno regalo muy especial; \*el lloro de uno niño; etc.*

El caso contrario, ejemplificado en frases como

*\*un de los mios amigos,*

muestra lo que podría parecer un “exceso” de apócope, aunque estimamos que más propiamente debería considerarse un mero calco de la forma portuguesa (*um*), guiados por el hecho de que la frase sigue demasiado fielmente la morfología y la sintaxis portuguesas, con ese mantenimiento del artículo determinado ante el posesivo, además de la nueva falta de apócope del propio posesivo.

2. El otro fenómeno, ya visto para los artículos definidos, de artículos ante sustantivos femeninos que comienzan por a- tónica, también afecta, lógicamente, a los indefinidos, aunque no es excesivamente abundante:

*\*una agua purísima; \*una aula [clase] poco interesante; etc.<sup>10</sup>.*

Concluimos este apartado del artículo y, a modo de resumen, podemos establecer que, por tratarse de una de las partes de la oración que antes entra a formar parte de los contenidos del PEA, más reciben las interferencias de la LM. El estudiante de las primeras etapas busca, consciente o inconscientemente, la ayuda de la L1 y parece inevitable que, en los casos de diferencias con la L2, se produzca el error.

## 1.2. Demostrativos.

Continuando con el análisis de los determinantes, y de manera contigua al apartado dedicado a los artículos –con los que los demostrativos mantienen una estricta relación morfológica y funcional–, procederemos por el mismo método de análisis de los errores producidos por *Omisión, Adición y Elección errónea y problemas afines*.

Varias son las diferencias morfológicas y de uso entre el portugués y el español, disimilitudes que pueden provocar, como en el caso de los artículos, errores de interferencia, dada también la temprana presencia de los demostrativos en las unidades didácticas de enseñanza del español.

A fin de tener más presentes dichas diferencias, comparemos los paradigmas de los demostrativos:

<sup>10</sup>Los candidatos anglófonos, como también podría esperarse, cometen, aunque no en exceso, este tipo de error, y producen frases como:

Formas Variables (masculinas y femeninas)	
Español	Portugués
<i>este, ese, aquel, estos, esos, aquellos</i>	<i>este, esse, aquele, estes, esses, aqueles</i>
<i>esta, esa, aquella, estas, esas aquellas</i>	<i>esta, essa, aquela, estas, essas, aquelas.</i>

Formas Invariables (neutras)	
Español	Portugués
<i>esto, eso, aquello</i>	<i>isto, isso, aquilo</i>

Como se ve, en español no existen diferencias morfológicas de raíz entre las formas variables y las invariables, al contrario de lo que ocurre en portugués, aunque comparte con éste la distribución funcional: las formas variables pueden usarse como actualizadores (delante –como el artículo– de un sustantivo), modificadores (detrás de éste) o pronombres (en ausencia de éste), mientras que las formas invariables sólo pueden ser pronombres.

Sin embargo, y frente a la impermeabilidad de las formas españolas, las portuguesas gozan de una enorme posibilidad de contracciones con las preposiciones, lo que origina errores de “excesos” de contracciones, como pudimos comprobar al hablar de ellas cuando intervienen los artículos en 1.1.A.c. Elección errónea y problemas afines.

### 1.2.a. Omisión / Adición.

Por razones paralelas a las que veíamos en el apartado de los artículos indefinidos, y a la vista de la ausencia de casos en los corpus, podría afirmarse que el estudiante lusófono, tanto el brasileño como el portugués, por término general, no encuentra mayor problema en el uso correcto de los determinantes demostrativos, dado que siguen el mismo esquema de su LM. Al tratarse de elementos que hacen sus aparición con bastante prontitud en la materia de estudio, el aprendiz, todavía demasiado apegado al sistema de su L1, recibe la transferencia, en este caso afirmativa, a veces demasiado directamente, hasta el punto de usar las formas portuguesas sin transformación.

### 1.2.b. Elección errónea y problemas afines.

Frente a la ausencia de errores referidos a la omisión / adición errónea de los determinantes demostrativos, son abundantes los casos referidos a tres tipos de errores que, por las proximidades funcionales de ambas partes de la oración, coinciden con los analizados en los artículos definidos.

La morfología de los demostrativos es, per se, posible causa de error especialmente por la confusión masculino y neutro. Casi de manera exacta pueden aplicarse aquí las consideraciones

*\*es por eso que nuestro simbol es **una** aguilá; o \*nadie sabia que el guardaba **una** arma secreta.*

apuntadas sobre los artículos definidos, haciendo especial hincapié en ese tipo de relaciones *biunívocas*, que afectan de forma similar a ambos elementos de pares conflictivos.

Reproduciendo el esquema del apartado mencionado (1.1.A.c. Elección errónea y problemas afines), es fácil ejemplificar los mismos problemas con demostrativos, dado que los casos se multiplican:

a. Confusión de *ese/eso, este/esto, aquel/aquello* a favor de ***ese, este, aquel***:  
*\*para que eses empresarios; \*deseo mucho estes encuentros; \*festejando aquellos momentos tan maravillosos; etc.*

b1. Confusión de *ese/eso, este/esto, aquel/aquello* a favor de ***eso, esto, aquello***:  
*\*las vacaciones serán propias para eso viaje; \*eso mismo sitio; \*eso recuerdo no olvidaré; \*esto efecto producira la muerte de animales; \*esto encuentro será el último; \*esto tipo de cosa; \*aquello hijo no volvió; etc.*

b2. Confusión de *ese/eso, este/esto, aquel/aquello* con preposición:  
*\*las razones deso olvidamiento están en los nuevos valores; \*un caso que ocurrió al principio desto año; etc.*

Este último caso, de neutralización y contracción al mismo tiempo, no es exactamente un calco del portugués –cuyas formas contractas con esta preposición son *disto, disso, daquilo*–, pero se aproxima considerablemente, por lo que podría decirse que el mecanismo de adquisición del nuevo paradigma se ha puesto en funcionamiento, aunque sin empezar desde el “punto de partida”, al que nos hemos referido ya.

Este error de interferencia morfológica se observa también en casos sin preposición, donde sí puede hablarse de un calco como estrategia de solución ante el desconocimiento o la duda de las nuevas formas:

*\*me alegra saber que has obtenido aquella puesto; \*festejando aquellos momentos tan maravillosos; etc.*<sup>11</sup>

Digamos en conclusión, que estos determinantes se comportan, de manera casi esperable, de un modo muy similar a lo visto en el caso de los artículos, por lo que puede aplicarse lo inferido entonces.

<sup>11</sup>Entre los candidatos anglófonos, nos encontramos con una positiva ausencia de secuencias erróneas, al lado de un relativo buen conocimiento de estos determinantes, como se aprecia por la alta frecuencia de uso de éstos, en algunos casos con ciertos intentos de dominio de la lengua: *\*espero que estes condiciones son mejores; \*a esa dicha reunión; \*a mi pueblito jueves a eso de 0 diez por la mañana; etc.*

### 1.3. Indefinidos<sup>12</sup>.

#### 1.3.a. Omisión / Adición.

Como queda apuntado (vid. supra), y dada la escasa distancia interlingüística que, en términos generales, separa al español del portugués, no son excesivamente graves ni frecuentes los eventuales problemas de omisión / adición de estos determinantes indefinidos que ahora nos ocupan<sup>13</sup>. Baste concretar el dato de que, de entre las más de 1.700 entradas correspondientes a São Paulo, apenas unas 50 afectan a estas partes de la oración.

No obstante, esto no es óbice para constatar que, por causas debidas a problemas de *Elección errónea y problemas afines*, estas desviaciones generalizadas alcanzan un número considerables, como ahora analizaremos.

#### 1.3.b. Elección errónea y problemas afines.

De entre las muestras observadas y de forma esquemática, podríamos sintetizar que son tres los problemas globales detectados:

1. El primero, motivado por una *elección errónea* en sentido estricto, se refiere al cuantificador *mucho*, debido a la neutralización portuguesa de *mucho* y *muy* en *muuito*. Como era previsible, dicha simplificación morfosintáctica se transfiere a la L2 sin que el estudiante pueda discernir la conveniencia (o la corrección) de utilizar una u otra forma.

No es difícil, por tanto, encontrar secuencias como las siguientes:

*\*todo va **muchísimo** bien; \*ellos tienen una percepción **mucho** acurada; \*es una cosa **mucho** peligrosa; etc.*

Esta neutralización sería la causa de esa aparente falta de concordancia de género de los dos últimos casos, y quizá de producciones como éstas:

*\*que tenía **mucho** más importancia; \*tengo **mucho** mas esperanza,*

dado que no parece aplicable el principio de falta de concordancia de género por interferencia con su LM: en portugués el sintagma es exactamente igual:

---

<sup>12</sup>A pesar de que algunos autores (L. Gómez Torrego, 1998) incluyen los aquí llamados artículos indefinidos en un grupo denominado determinativos indefinidos, nosotros hemos preferido hacerlo bajo el epígrafe de Artículos. Llamamos indefinidos en general a los otros determinantes así considerados tradicionalmente, y que se reconocen como cuantificadores.

<sup>13</sup>Cabe citar algún caso excepcional de adición errónea como en secuencias del tipo

*\*una cierta vez,*

aunque debe reconocerse que últimamente estamos asistiendo a la invasión de esta fórmula redundante entre hablantes de español, incluso cultos, quizá por influencia del francés.

*muita mais importância; muita mais esperança; etc.*

Idéntica razón parece causar la presencia de errores que afectan a la elección del indefinido *todo*. La existencia en portugués de una forma pronominal neutra *tudo* puede ser la causa de un error de identificación con una forma inexistente en español, como ejemplifica esta secuencia:

*\*empezó por agradar **tudo** perro que encontrase.*

2. El segundo de los problemas es similar al estudiado en el caso de los demostrativos, y parece deberse a una clara interferencia morfológica de la L1. Los casos se repiten y muestran una falta de interiorización por la proximidad de ambos sistemas:

*\*yo hizo **alguns** viajes interesantes; \*de aquí a **alguns** años; etc.*

Se ha producido una transferencia negativa de las formas del plural que son exactamente así en portugués. Por otra parte, no es difícil encontrar secuencias como las siguientes:

*\*quedó se com **algunas** dolores; \*alguna reportaje; etc.,*

por calco directo del género femenino de las palabras correspondientes (a dor, a reportagem) en la LM.

Por el contrario, y dentro de los problemas de género, se debería a lo que hemos llamado intraferencia la existencia de errores como

*\*me prometiste que venias **cualquiera** semana,*

donde el estudiante elige la forma plena, sin apocopar, quizá forzado por una supuesta necesidad de tener que mantener norma de concordancia con el sustantivo femenino al que acompaña.

3. El tercer problema, *afín* a los de *elección errónea*, y que se debe a las diferencias estructurales entre ambas lenguas, atañe a una cuestión del orden de los elementos de la frase.

El aprendiz puede alterar la colocación correcta por diversas razones, y crear desde problemas de ambigüedad (allí citábamos la secuencia

*Se quedaba en casa despierto hasta que sentía a su padre viendo la tele),*



hasta meras alteraciones mínimas que apenas influyen en la comprensión global ni en la comunicatividad. Son la mayoría de los casos encontrados, en los que se observa tanto (a) la posposición, como (b) la anteposición:

- (a) *\*para conocer el mundo **todo**; \*en el mundo **todo** la gente habla de amor; \*les hago dibujar el tiempo **todo**; \*ellos quieren ter prestigio en el país **todo**<sup>14</sup>; etc.*
- (b) *\*no tengo **más** ninguna palabra; \*su padre no tendría **más** ninguna oportunidad; \*No pude verla **mas** ningún otro día; \***mas** una vez muchas felicidades; \*Diego iba a hacer **más** una vez una travesura; etc.<sup>15</sup>*

#### 1.4. Posesivos.

Los determinantes (o determinativos) posesivos suponen una de las fuentes de error más abundantes en el PEA de los estudiantes lusófonos de español. Al hablar de los artículos con los que estos otros determinantes están tan estrechamente vinculados en portugués, adelantábamos que los posesivos pueden considerarse, por su frecuencia de uso, uno de los elementos más problemáticos del sistema.

##### 1.4.a. Omisión.

En consonancia con lo expuesto, no es la *omisión* el problema más abundante en las producciones erróneas de los estudiantes lusófonos, sino que la mayoría de las desviaciones vienen del proceso contrario. Sin embargo, uno de los problemas mayores se debe a una estrategia de perífrasis, motivada por dos causas fundamentales:

- por ser un recurso que subsana el desconocimiento de las formas correctas;
- por influencia de la LM.

La estrategia consiste en hacer uso de la forma *analítica* de la expresión de la posesión (*\*de mí, \*de ti, de ella, etc.*), frente a la *sintética* (*mi, tu su, etc.*), como recurso ante la posibilidad de error, proceso forzado por una transferencia negativa de su primera lengua.

En efecto, como es sabido, en español, las formas *su hijo, sus hijos, etc.* pueden referirse tanto a un poseedor o a varios poseedores de tercera persona de ambos géneros y números, como a poseedores de segunda persona singular y plural con los pronombres de tratamiento *usted, ustedes*. El problema, compartido plenamente en portugués, tiene en esa lengua la estrategia sistematizada por los propios hablantes nativos, dado que, en los contextos pose-

---

<sup>14</sup> Esta colocación es habitual. Obsérvese, por ejemplo, el último eslogan del Partido Social Demócrata portugués, ahora en el Gobierno: *Somos todos Portugal*, frente al español, que diría *Todos somos Portugal o Portugal somos todos*, como aquel tan popular hace unos años en España de *Hacienda somos todos*.

<sup>15</sup> Los estudiantes anglófonos, por su parte, presentan problemas diferentes, debidos a razones léxicas o a meras transferencias negativas de la LM: *\*en **todo** mis vacaciones; \*ahora me encantan **muchísimo** los pueblos; \*me había divertida **tan mucho**; etc.*

sivos de tercera persona, se utilizan siempre las formas analíticas:

*o carro dele, o carro dela, a casa dele, a casa dela, os carros dele, os carros dela, os carros deles, a casa deles, os carros deles, as casas deles.*

Como recurso estilístico, es habitual observar las formas *seu carro, sua casa, seus carros, suas casas* reservadas para las fórmulas de tratamiento, en la llamada *segunda pessoa indireta*: *você, vocês, o senhor, a senhora, os senhores, as senhoras...*

En español (y, en cierta manera también en inglés con la forma *your* para *tuyo/a/os/as, vuestro/a/os/as* y *suyo/a/os/as* 'de usted'), y aunque con profundo sabor arcaizante, todavía puede recogerse alguna conversación entre hablantes nativos de cierta edad que precisan el significado de referencia del posesivo con lo que podríamos llamar una traducción explicativa.

Como afirma S. Gili Gaya (1961):

*Para remediar esta vaguedad, el idioma se vale, desde antes de la época clásica, del recurso de añadir a su el nombre del poseedor, o el pronombre que lo representa, acompañado de la preposición de, siempre que pueda haber duda: su casa de Luis; su casa de ellos; su madre de usted, etc.*

Ilustramos este tipo de error por omisión con algunos ejemplos del corpus:

*\*¿Y se la madre **de ella** no viene?; \*La casa **de mí** es más vieja; \*acima de la cama **de ella**; etc.*

#### 1.4.b. Adición.

Por lo que respecta al fenómeno contrario, la tendencia general observada es menos frecuente que en el caso de la omisión, excepción hecha de un uso también extraño en portugués pero absolutamente correcto en otros idiomas, como en inglés o en alemán, que podría considerarse, por interferencia indirecta o *triangular*, la causa. Nos referimos al uso inapropiado de los posesivos con partes del cuerpo y ropa, contextos frecuentes en los que encontrar secuencias del tipo

*\*duele **mi** cabeza o \*mi hermano lavó **sus** ropas,*

prototipos de un error generalmente fosilizado entre estudiantes anglófonos<sup>16</sup> y que realmente oculta un problema de mayor calado como es el de la sistematización del pronombre átono, de conocida dificultad para estos estudiantes.

<sup>16</sup> Como no podría ser de otro modo, este tipo de construcciones está empezando a arraigar en muchas traducciones del inglés al español, especialmente en canciones destinadas al público juvenil, en cuyas letras se confunde la intensidad expresiva con la redundancia del tipo *\*voy a mirarte a tus ojos; \*te besaré tu boca, etc.*

Sin poder considerarse frecuente, debemos al menos constatar la presencia de casos como:

*\*para cambiar su ropa todas las semanas; \*la gaviota recuperava de su herida; \*todo lo que le passaba por su cabeza; etc.*

El inglés presenta este error más comúnmente, tanto para nombres de ropa, o partes del cuerpo como, incluso, ejemplos de uso del posesivo ante objetos [–Humanos]:

*\*las lágrimas que ocurrían mi visión; \*ese era su número [de una puerta]; \*cuando vi su puerta [de una casa]; \*va en su vestido domingo;*

Merece especial atención un caso de adición presente en los corpus de los estudiantes anglófonos –y en algunos de los lusófonos–, y que consiste en la anteposición de un posesivo ante el sustantivo en expresiones de vocativo (*my darling; my God; my friend; etc.*), usadas frecuentemente como encabezamiento de cartas y notas, contextos para los cuales en español se prefiere la posposición, con la forma plena, del posesivo (*cariño mío; Dios mío; amigo mío; etc.*), excepto en presencia de un adjetivo (*mi querido amigo*). Parece evidente una influencia de la norma del español americano –los informantes pertenecen a los centros de Houston y Chicago–, donde es posible encontrar, especialmente en la conversación, vocativos del tipo *¡hola, mi amigo!, ¿cómo le fue, mi hermano?*, etc. Este tipo de construcción en los contextos epistolares se ejemplifica con casos como

*\*Mi amigo Javier:[...]; \*Mi amiga Pilar:[...]; etc.*

Debe aceptarse, no obstante, que se trata de una excepción de uso, dado que, para los mismos contextos, no se considera extraño el sintagma *Mi amor: [...], Mi vida: [...], Mi cielo: [...], Mi niño: [...], mi al/rma, etc.*, aunque, por el contrario, no se aceptan, para estos usos y como vocativos, *\*Mi compañero: [...] o \*Mi hermano: [...]*.

#### 1.4.c. Elección errónea y problemas afines.

Uno de los casos más relevantes de falta de sistematización de los determinantes, además del ya visto de los artículos, se encuentra en la utilización de formas plenas antepuestas en lugar de las formas apocopadas. Los casos detectados son del siguiente tipo:

*\*el chico hacía todo a sua voluntad; \*recebi suya carta; \*suyas vacaciones; \*un de los mios amigos; \*Mía querida amiga: [...]; \*ahora es la mia vez de hacer una visita; etc.*

No parece extraño hablar en este caso de interferencia de la LM, como parecen demostrar estas dos características morfosintácticas del portugués:

- a) no existen las formas apocopadas;  
 b) en expresiones vocativas el posesivo debe estar antepuesto:

*¡Dios **mío!** -> **Meu** Dios!, o  
 Tendrás tu regalo, hijo **mío** -> Você terá a sua prenda, **meu** filho.*

Otro error que representa claramente un problema de elección es el que se detecta igualmente entre hablantes nativos de español, y que consiste en una hipergeneralización de los valores de la preposición *de*, al aplicarle una función de posesión cuando aparece en un complemento prepositivo de lugar. Así, no es difícil oír en la conversación vulgar frases como

*\*se puso detrás **mío/mía** y no lo vieron; \*pero si lo tienes delante **tuyo/tuya**, hombre.*

Igualmente constituyen muestras de la interlengua colectiva frases del tipo

*\*las personas en **suya** frente o \*y [el gato] salto para **nuestra** cima,*

que revelan el mismo tipo de error de los hablantes de español como L1, al producirse, además, la metátesis de *frente* o *cima*, usadas aquí como sustantivos.

Por último y por su abundancia en los corpus, debemos constatar la existencia de un fenómeno que consiste en la falta absoluta de concordancia entre la persona referida y su determinante posesivo. Los efectos de la interferencia de la LM es innegable, habida cuenta de que en el portugués coloquial de Brasil se suelen mezclar los posesivos de segunda persona (*teu(s) / tua(s)*) con el pronombre personal *ocê*, de tal manera que no es extraño oír secuencias orales del tipo

***Você** trouxe o **teu** livro?*

*en lugar de un teóricamente correspondiente posesivo de tercera persona*

*... o **seu** livro?*

El tratamiento equivalente al español *tú es você*, con la dificultad de que debe concordar con la 3ª persona del singular, lo que crea esa discordancia entre forma y referente, causa del error que estamos examinando, y que es causa de producciones como éstas:

*\*Gracias, José: Recibí **vuestra** carta donde me cuentas; \*que enviaras noticias de su familia; \*por favor, **da** mis recuerdos a **su** novia, etc.*

Parecería que el informante se dirige en su escrito a varias personas, aunque no exactamente físicas sino gramaticales, confusión debida al sistema de tratamientos de la LM<sup>17</sup>.

Planteamos aquí el asunto, si bien debería abordarse también desde la perspectiva de los pronombres y de la pragmática.

## 2. Conclusiones

A modo de suma de conclusiones parciales, y a la vista de los resultados incontestables del análisis de las producciones, parece confirmarse el hecho de que, también en los determinantes, la proximidad de ambas lenguas, lejos de facilitar un conocimiento real de la lengua que se aprende, constituye un obstáculo en sí misma.

El portugués y el español, por decirlo de alguna forma, se parecen demasiado para facilitar el aprendizaje de una de ellas desde la otra, por lo que estamos con W. Lee (1968) cuando asegura —oponiéndose radicalmente a R. Lado (1957)— que son precisamente las grandes diferencias las que podrían ayudar a eliminar cualquier rastro de la L1:

*Donde las similitudes son grandes, la confusión es casi inevitable.*

La idea sostenida por otros muchos autores, es así sintetizada por S. Fernández (1997):

*la mayor proximidad es factor de facilitación, aunque es justamente también en las estructuras más próximas donde es más viable la interferencia.*

Conscientes de este hecho, estimamos que, pese a la rentabilidad y comodidad que en determinados momentos puede proporcionar la similitud de dos lenguas, podría asegurarse que a menor distancia interlingüística, mayor cantidad de determinados errores, y, lo que es más grave, mayor capacidad de fosilización y mayor resistencia a la eliminación de tales desviaciones, especialmente las referidas a partes de la oración como los determinantes y similares.

Se impone, por tanto, tratar de iniciar el estudio de cualquiera de estas dos lenguas desde su hermana situándose en estas dos actitudes:

1. Debe evitarse en todo momento iniciar la enseñanza y el aprendizaje *in medias res*, por tener la impresión de que no es necesario comenzar por el principio, por o que debe hacerse *tabula rasa* del supuesto conocimiento previo que el estudiante crea tener de la lengua que empieza a estudiar; y

---

<sup>17</sup>Salvando las distancias se crea una sensación similar a la percibida al oír a hablantes del andaluz occidental cuando construyen, de forma coloquial, secuencias del tipo

\*ustedes (vosotros) sabéis dónde está el hotel; \*ustedes venís con nosotros; etc.

Igualmente es asimilable el fenómeno del voseo rioplatense -y de otras zonas- por la combinación de la forma de sujeto vos con los correspondientes pronombres complemento a partir de tú: te, tuyo, etc.:

Vos tenés que diferenciar entre lo tuyo y lo mío.

Las causas son muy diversas, pero el efecto en el oyente ajeno es parecido.

2. Pese a que la capacidad de *entendernos* sea un elemento favorecedor y socialmente atractivo, nunca debe prevalecer la comodidad de conformarse con comunicarnos sobre la necesidad de aprender correctamente la L2 desde el principio.

Esta segunda actitud encierra el eterno debate sobre corrección y comunicatividad, aunque no sea este el momento ni el espacio para ello.

### 3. Actitudes Pedagógicas

La vocación de aproximación al tema de estas líneas impide el desarrollo de prácticas reales que traten de paliar o, de forma más deseable, de evitar los errores referidos a los determinantes en español.

En términos generales, nuestra actitud pedagógica en clase debe concordar con la propuesta de S. Corder (1981) en torno a su *remedial teaching*, y llevarlo a cabo de una manera permanente en el aula.

Nuestra propuesta es combinar la doble idea de la *reflexión* y la *ejercitación*, mediante la cual podrían llevarse a cabo actuaciones que persigan este objetivo: que el alumno sea consciente de su error para practicar lo correcto.

Para ello, es prioritario que nuestros estudiantes de español o de portugués, como lengua extranjera, interioricen la premisa fundamental siguiente: “aunque el profesor te ha entendido, eso que acabas de decir no es correcto”, porque estamos convencidos de que es absolutamente necesario que el alumno sea capaz de establecer una clara diferencia entre su capacidad de comunicarse y su aptitud para expresarse correctamente según el contexto, algo que no todos los profesores aceptan, por razones de muy diversa índole.

Digamos, por último, que si hacemos nuestra la idea de *corregir para avanzar* seremos capaces de recoger frutos de mejor calidad que si sólo nos dedicamos a avanzar sin corregir.

### 4. Bibliografía de Consulta y de Referencia

- ALARCOS LLORACH, E. (1994): *Gramática de la lengua española*. Madrid: Real Academia Española/Espasa-Calpe (Col. Nebrija y Bello).
- BOSQUE, I. Y V. DEMONTE, (eds.) (1999): *Gramática descriptiva de la lengua española*. (3 vols.). Madrid: Real Academia de la Lengua / Espasa Calpe (Col. Nebrija y Bello).
- BUARQUE DE HOLANDA FERREIRA, A. (1999): *Novo Aurélio Século XXI: O Dicionário da Língua Portuguesa*. Río de Janeiro: Nova Fronteira.
- CIPRO NETO, P. Y U. INFANTE (1999): *Gramática da língua portuguesa*. São Paulo: Editora Scipione.
- CORDER, S. P. (1981): *Error Analysis and Interlanguage*. Oxford: Oxford University Press.
- CUNHA, C. Y L. CINTRA (1991): *Gramática do português contemporâneo*. Lisboa: Edições João Sá da Costa.

- DURÃO, A. B. DE A. B. (1999): *Análisis de errores e interlengua de brasileños aprendices de español y de españoles aprendices de portugués*. Londrina, Paraná (Brasil): Universidad Estatal de Londrina.
- GILI GAYA, S. (1961): *Curso superior de sintaxis española*. Madrid: Bibliograf.
- GÓMEZ TORREGO, L. (1998): *Gramática didáctica del español*. Madrid: SM.
- FERNÁNDEZ LÓPEZ, S. (1997): *Interlengua y análisis de errores en el aprendizaje del español como lengua extranjera*. Madrid: Edelsa.
- LADO, R. (1957): *Linguistics across Cultures: Applied linguistics for Language Teachers*. Ann Arbor: University of Michigan Press.
- LEE, W. (1968): "Thoughts in Contrastive Linguistics in the Context of Language Teaching". En: ALATIS (ed.): "Report on the XIXth Annual Roundtable Meeting on Linguistics and Language Studies." *Contrastive Linguistics and its Pedagogical Implications*. Washington: Georgetown University. 185-194.
- PIMENTEL PINTO, E. (1992): *A língua escrita no Brasil*. São Paulo: Editora Ática, Série Fundamentos.
- ROMERO SILVA, L. M. T. (2000): *Análisis de errores léxicos en el español de estudiantes brasileños*. Memoria final del máster "Lengua y cultura españolas", de la Universidad de Salamanca. Inédita.
- SANTOS GARGALLO, I. (1993): *Análisis Contrastivo, Análisis de Errores e Interlengua en el marco de la Lingüística Contrastiva*. Madrid: Síntesis.
- TORIJANO, J. AGUSTÍN (2003): *Análisis teórico-práctico de los errores gramaticales en el aprendizaje del español, L-2: expresión escrita*. Salamanca: Universidad de Salamanca.
- (2004): *Errores de aprendizaje, aprendizaje de los errores*. Madrid: Arco/Libros.
- (2006a): "Conciencia de error en los buenos aprendices integrados en un entorno hispanohablante", en Bustos, J. y J. Sánchez (coords.): *Errores estabilizados en estudiantes de ELE. Conciencia y error efectivo*. Salamanca: Luso-española de Ediciones,
- (2006b) "Lo que nos enseñan los errores", en la revista "Signum: Estudos da Linguagem", volumen monográfico sobre Lingüística Contrastiva. Londrina, Paraná (Brasil): Publicación anual de la Universidad Estatal de Londrina, N° 9/1- 2006.
- TORIJANO, J. AGUSTÍN Y A. BUITRAGO (2002): *Ortografía esencial del español*. Madrid: Espasa Calpe.
- STOCKWELL, R. P., J. D. BOWEN Y J. W. MARTIN (1965): *The Grammatical Structures of English and Spanish*. University of Chicago Press.
- VÁZQUEZ, G. (1991): *Análisis de errores y aprendizaje de español / lengua extranjera. Análisis, explicación y terapia de errores transitorios y fosilizables en el proceso de aprendizaje del español como lengua extranjera en cursos universitarios para hablantes nativos de alemán*. Frankfurt am Main, Peter Lang.
- VÁZQUEZ CUESTA, P. Y M<sup>a</sup> A. MENDES DA LUZ (1987): *Gramática portuguesa*. (2 vols.) Madrid, Gredos.

# Español Instrumental: Propuesta de una Tarea para Hostelería

Claudia Bruno Galván  
FECAP / Colegio Miguel de Cervantes

**RESUMEN:** Este trabajo presenta una tarea implementada en investigación realizada durante el primer semestre de 2004, en una institución privada de nivel superior situada en la ciudad de São Paulo, en el curso de Diplomatura en Hostelería, en la disciplina Lengua Extranjera Moderna - Español. La investigación tenía la finalidad de implementar un curso de español instrumental basado en tareas, con el propósito de desarrollar las competencias profesionales de los alumnos, juntamente con las competencias comunicativas necesarias para trabajar en la recepción hotelera. También tenía el objetivo de verificar la percepción de los alumnos con relación a las competencias desarrolladas.

Como constructo teórico, me fundamenté en el concepto de Abordaje Instrumental para la enseñanza de lenguas, de Hutchinson & Waters (1987), Strevens (1988) y Dudley-Evans & St. John (1998). El concepto de tarea deriva de Nunan (1989).

El trabajo estima haber contribuido con el área hotelera, en la que el español tiene relevancia en función de una necesidad económica característica de la realidad brasileña actual, y con el área de enseñanza-aprendizaje, en la que hay escasez de cursos específicos de español que contemplen las necesidades reales de los alumnos.

## Introducción

Este artículo se incluye en el ámbito de la enseñanza-aprendizaje del idioma español, más específicamente, en el contexto del Abordaje Instrumental. Enfoca una propuesta de tarea en un curso instrumental con una motivación que surge de mi práctica docente, del deseo de mejorarla y de poder contribuir en esta área. Implementé esta tarea en 2004 en el curso de Diplomatura en Hostelería de una institución de enseñanza superior, en la disciplina de Lengua Extranjera Moderna - Español.

El sector hotelero en Brasil crece constantemente. El Ministro de Turismo, Sr. Walfrido dos Mares Guia, declaró, en la Bolsa Internacional de Turismo (ITB), la mayor feria de la industria turística mundial, realizada entre el 11 y el 15 de marzo de 2005 en Berlín, que el Brasil tuvo un crecimiento del 20% en el turismo de extranjeros, incluyendo los países de América del Sur. Actualmente, el número de visitantes de América Latina a este país es significativo y, ante la perspectiva del aumento en el sector del turismo, es posible también



prever, que los profesionales de esa área necesitarán también dominar cada vez mejor la lengua española. En la organización hotelera, la recepción es el departamento que trata directamente con el cliente, por lo tanto, cuando éste es extranjero, un recepcionista que lo atienda de forma adecuada y eficiente en una segunda lengua, además de establecer un diferencial capaz de conquistar la fidelidad del huésped, podrá también hacer que aumenten la posibilidad de permanecer y ascender en el mercado de trabajo.

La enseñanza de lengua extranjera, en este contexto el español específicamente, tiene un papel relevante en la formación profesional, pues ofrece las condiciones necesarias para que la lengua sea un medio de capacitación y una forma de interrelacionar los saberes. Para ello, es importante ofrecerles, a los alumnos en formación, un curso que considere sus necesidades profesionales, y que sea coherente con la realidad del mercado de trabajo.

Es importante destacar la carencia de cursos de español para esta área, como lo corrobora una investigación digital que realicé; los resultados muestran que la mayoría de los pocos cursos existentes en el área de enseñanza instrumental de español enfoca la lectura, mientras que otros cursos instrumentales que se le ofrecen a los docentes de lengua extranjera, abordan la enseñanza instrumental de lengua extranjera. Creo que esta propuesta puede contribuir con esta área, la hotelera, en la que el español tiene relevancia en virtud de una necesidad económica y en la que hay escasez de cursos que contemplen las necesidades específicas de un área en constante desarrollo.

## 1. El Abordaje Instrumental

Hutchinson & Waters (1987: 18-19) definen el abordaje instrumental por lo que él no es: no es enseñar la lengua de forma diferente; no es enseñar palabras específicas o gramática específica para determinada área; no existe metodología específica de enseñanza instrumental. Para ellos, “abordaje instrumental es un abordaje para la enseñanza de lenguas donde todas las decisiones relacionadas con el contenido o con el método se fundamentan en la razón que el aprendiz tiene para aprender”<sup>1</sup>. En ese sentido, lo que caracteriza a la enseñanza instrumental es: el propósito del aprendizaje y el detalle de las situaciones en las que es necesario utilizar la lengua meta. En otras palabras, es preciso definir las situaciones en las que la lengua será usada para poder establecer lo que es necesario aprender.

Algunos autores amplían esas características del concepto de abordaje instrumental y las dividen en características absolutas y variables.

Para Strevens (1988:2), el abordaje instrumental se distingue por medio de cuatro características absolutas y dos variables. Según el autor, las características absolutas son: atender a las necesidades específicas del alumno; relacionar su contenido (temas e ítems) con las disciplinas, ocupaciones y actividades profesionales a los que se destina; centrarse en el lenguaje apropiado para estas actividades (sintaxis, léxico, discurso, semántica, etc.); estar

---

<sup>1</sup>Yo traduje para el portugués de todas las citaciones de obras en inglés o en español.

en contraste con la lengua general. El autor considera dos características variables: que el abordaje puede (aunque no necesariamente debe) restringirse a algunas de las habilidades de la lengua que se aprende (como por ejemplo, solamente la lectura), y que puede enseñarse de acuerdo con cualquier metodología preordenada.

Dudley-Evans & St. John (1998: 4-5) destacan dos características absolutas y cuatro variables. La primera característica absoluta, como lo indica Strevens, es que el curso debe ser planificado para satisfacer las necesidades de los aprendices, y la segunda es que el curso debe utilizar la metodología y las actividades subyacentes a las disciplinas a las que la lengua extranjera instrumental sirve. En el contexto de este trabajo, el español se relaciona específicamente con la disciplina que trata de la recepción hotelera, que trabaja los conceptos y procedimientos necesarios para que el alumno pueda actuar profesionalmente de forma eficiente en las situaciones meta comprendidas en el ejercicio de su profesión.

Dudley-Evans & St. John (1998) indican también cuatro características variables: la lengua extranjera instrumental puede relacionarse o destinarse a disciplinas específicas; puede, en circunstancias específicas de enseñanza utilizar metodología diferente de la enseñanza de lengua extranjera general; puede ser planificada para aprendices adultos, para cursos de graduación o para situaciones de trabajo profesional; y, por último, puede usarse con alumnos principiantes, intermedios o avanzados.

Reflexionar sobre los conceptos y la caracterización propuestos por los autores mencionados anteriormente me permite percibir el potencial del Abordaje Instrumental en relación con un curso con el foco en el contexto profesional de este trabajo: recepción hotelera. El propósito del aprendizaje, las razones por las que se desea aprender la lengua y las necesidades de la situación meta deben orientar la propuesta. Para poder cumplir estos elementos, es necesario conocerlos y proponer un contenido que considere el contexto específico del uso de la lengua. También es vital centrarse en la lengua apropiada para desarrollar las actividades profesionales típicas de una recepción de hotel. En ese aspecto, el alumno estará expuesto a situaciones reales de uso de la lengua extranjera meta, y se preparará para un mercado de trabajo que espera que él le ofrezca al huésped un servicio eficiente y de calidad para de este modo, conquistar al cliente.

Hutchinson & Waters (1987:53-63) establecen una distinción entre dos tipos de necesidades: las necesidades específicas de la situación meta y las necesidades de aprendizaje. Proponen que consideremos las necesidades de la situación meta (needs) en forma de necesidades (*necessities*), lagunas (*lacks*) y deseos (*wants*). Los aprendices tienen *necesidades*, que se refieren a lo que ellos deben saber para actuar en la situación meta de forma eficiente, además de deseos, que se refieren a las cuestiones que ellos desean o creen que precisan aprender; en cambio las *lagunas* se refieren a la diferencia entre lo que los aprendices ya saben y lo que deberían saber para actuar satisfactoriamente en la situación meta. También según los autores, esas necesidades de aprendizaje se dividen en objetivas y subjetivas. Para conocer las necesidades objetivas, se buscan respuestas para preguntas sobre quiénes son los alumnos, por qué hacen el curso, cuál es su conocimiento previo de la lengua, cómo, dónde y cuándo aprenden y cuáles son los recursos disponibles. Para conocer las necesida-

des subjetivas, las preguntas deben abordar aspectos afectivos y cognitivos, así como sus expectativas, intereses y motivación con relación a la lengua.

## 2. El Concepto de Tarea

El concepto de tarea tiene varias interpretaciones, y algunos autores proponen diferentes definiciones y estructuras de tarea considerando diferentes componentes.

Para Nunan (1989: 10), tarea comunicativa “es una actividad comunicativa que lleva a los alumnos a la comprensión, manipulación, producción y/o interacción, en la lengua meta, mientras su atención se dirige al significado y no a la forma”. Para el autor, ella tiene una existencia propia, sendo capaz de establecerse como un acto comunicativo por sí sola (Nunan, 1989: 2).

La función de la tarea comunicativa es la de envolver al alumno en actividades que realiza diariamente, en situaciones comunicativas en las que el foco es el significado y no la forma (gramática, sintaxis, pronunciación) de la lengua meta. El autor entiende la tarea comunicativa como significativa, según el alcance que ella tenga para el alumno, representando algo que existe en el mundo real. De ese modo, al tener su foco en el significado, el lenguaje comienza a mediar en la situación comunicativa.

Nunan (1989: 48-49) propone una estructura de tarea comunicativa que considera los objetivos, el *input* y las actividades como elementos esenciales, destacando, además de éstos, el papel del profesor, el papel del alumno y las ambientaciones (*settings*)<sup>2</sup> como otros componentes. Los objetivos proporcionan el punto de contacto entre la tarea y el curriculum y no siempre están explícitos. En algunos casos, una tarea compleja que abarque una serie de actividades puede encaminar al alumno simultáneamente a varios objetivos. Sus resultados pueden ser simultáneos, generales (comunicativos, afectivos, cognitivos), o pueden también, describir la conducta del profesor o del alumno.

Nunan (1989: 53-59) sostiene que el *input* puede ser de naturaleza lingüística o no-lingüística (cartas, fotos, cuadros, etc.) y lo considera el como punto de partida de la tarea.

Las actividades determinan lo que los alumnos deben hacer y, en este aspecto, el autor las clasifica en tres categorías: 1) ensayo para el mundo real, 2) uso de habilidades, y 3) desarrollo de la fluidez/precisión. Las actividades como ensayo para el mundo real le proporcionan al alumno la oportunidad de recrear situaciones profesionales en las que, las interacciones se producen en situaciones comunicativas, y la construcción de significados pueden potenciar el aprendizaje, pues los significados se construyen dentro de un contexto y en usos específicos, y capacitan comunicativamente a ese alumno, a partir de las necesidades de la situación meta. Las actividades de uso de habilidades se relacionan con la distinción tradicional entre las actividades de práctica controlada y las actividades de transferencia. Las actividades de fluidez y precisión se relacionan con el grado de control del profesor y del alumno, inherente a cualquier actividad. En actividades centradas en la forma, el control

---

<sup>2</sup>El autor usa el término *settings*, que aquí traduzco como ambientación. Debo resaltar que esta traducción no representa la connotación actualmente dada al término, utilizada para contraponer la ambientación presencial y la digital.

suele ser del profesor, mientras que, en las actividades con foco en el significado, es el alumno que ejerce un mayor control.

Nunan (1989:79) destaca la importancia de los papeles que el alumno y el profesor desempeñan, que comprenden tanto las funciones que desempeñan en el desarrollo de la tarea, como las que aluden a la relación social e interpersonal entre ellos.

Entiendo la tarea como una actividad comunicativa realizada en la lengua meta, con la atención dirigida hacia el significado, con el foco en la acción y no en la lengua. La gramática queda diluida, las tareas propuestas contemplan las que el alumno realizará profesionalmente en la vida real y, por lo tanto, deben llegar a un resultado – son un ensayo para el mundo real. El *input* puede resultar de la experiencia en el mercado de trabajo, de conocimientos académicos, de experiencias personales, de investigaciones o entrevistas realizadas por los alumnos, no siendo por lo tanto, limitado, anteponiendo el papel activo y autónomo del alumno en la construcción de su conocimiento.

Creo que la propuesta del abordaje instrumental armoniza perfectamente con la propuesta de enfoque en tareas, pues sostiene que el alumno las realice como ensayo para el mundo real, para las situaciones meta que vivenciará en la recepción de un hotel. El diseño de la tarea se fundamenta en las necesidades de la situación meta y en las necesidades y propósitos de aprendizaje de los alumnos, y los temas propuestos se relacionan directamente con las tareas realizadas profesionalmente.

Esas tareas permiten recrear situaciones comunicativas y profesionales reales, en las que el alumno puede usar significativamente la lengua meta, reflexionar sobre el lenguaje en uso, destacar su función social y desarrollar fluidez y precisión.

El profesor del curso instrumental es el especialista en la lengua extranjera y el alumno es el que tiene los conocimientos del área, en virtud de la propia diplomatura y de su experiencia de trabajo, ya que prácticamente todos los alumnos participantes de este grupo integran el mercado. El profesor y el alumno participan conjuntamente: ambos contribuyen y reciben, hay un intercambio de experiencias y de conocimientos, y ambos se enriquecen personalmente y profesionalmente. El alumno es responsable por su aprendizaje, debe buscar informaciones y conocimientos y desarrollare su autonomía.

### 3. La tarea propuesta: *Check-in* de un huésped con preferencias/restricciones alimentarias

Para realizar el trabajo, escogí la *recepción*, entre las situaciones meta identificadas en la investigación, por ser un área en la que hay un contacto muy frecuente con el huésped extranjero. Entre las tareas consideradas más recurrentes en la recepción, se encuentran el *check-in* y el *check-out*<sup>3</sup>.

La tarea propuesta se subdividió en actividades secuenciadas, con la finalidad de orientar el trabajo del alumno en razón de las especificidades de las situaciones meta seleccionadas. Los alumnos realizaron las actividades propuestas en la lengua meta, el español, o

<sup>3</sup>Los resultados del trabajo realizado por Cardoso (2003: 52) corroboran estas informaciones, al indicar, por medio del análisis de necesidades para el contexto de la recepción hotelera, que las tareas que los gerentes de hospedaje consideran recurrentes son el *check-in* y el *check-out*.

en portugués, de acuerdo con la demanda inherente a la actividad. En la presentación de la tarea, no todos los alumnos utilizaron la lengua meta, porque la propuesta se centraba en las tareas de la vida real, y en el contexto de la recepción en Brasil, el profesional utiliza la lengua extranjera sólo en eventos comunicativos con huéspedes extranjeros.

La finalidad general de la tarea era la de efectuar el check-in de un huésped que tuviese preferencias o restricciones alimentarias. Esto requería que se observase la secuencia de todos los procedimientos operacionales necesarios, la realización de opciones lingüísticas adecuadas al contexto y el uso correcto del *software* CMVHS<sup>4</sup>.

Consideré que no era imprescindible que el *input* fuese suministrado por mí, profesora, pues el futuro profesional debe estar preparado para, tomar la iniciativa de buscar informaciones y de actualizarse constantemente. Para ello, los alumnos, en diversos momentos, realizaron investigaciones y entrevistas, y estos resultados sirvieron de *input* para realizar las actividades.

Los papeles del profesor y del alumno están bien definidos. Cabe al profesor actuar como un facilitador de la organización de la tarea y de las actividades propuestas.

Participa activamente, suministrando las explicaciones y orientando el uso de la lengua extranjera en el contexto profesional de la recepción hotelera. Observa la presentación de la tarea para evaluar el desempeño de los alumnos, comenta posteriormente y orienta a los alumnos que demuestran tener dificultades. El alumno es responsable por su aprendizaje, es el constructor activo de su conocimiento. Participa efectivamente, con los conocimientos adquiridos en la propia diplomatura y con su conocimiento previo del mercado de trabajo. También es investigador y autónomo.

La finalidad general de la tarea era materializada en una presentación realizada por los alumnos al finalizarla. A continuación presento, de forma esquemática, la estructura y el desarrollo de la tarea propuesta, especificando el objetivo de cada actividad, el *input* suministrado y las ambientaciones donde se desarrollaron.

Objetivos	<i>Input</i>	Actividades	Ambientaciones
Conocer las preferencias y las restricciones alimentarias más comunes y considerarlas como posibles diferencias culturales.	1 – Conocimiento previo de los alumnos sobre el mercado de trabajo.  2 – Lista elaborada en la actividad 1. Investigación digital en la lengua meta. Investigación bibliográfica de literatura del área.	1 – Elaborar la nómina de posibles preferencias o limitaciones alimentarias de los huéspedes, relacionándolas como características de medios de hospedaje de diferentes segmentos de mercado, de determinados países, regiones, etc.  2 – Seleccionar e investigar una de ellas.	1 – Salón de clase  2 – Salón de clase, biblioteca, internet.

<sup>4</sup>Ese material es el más utilizado en hostelería y ya había sido estudiado en la disciplina *Informática Aplicada a la Hostelería*.

<p>Investigar en el mercado de trabajo cuáles son las posibilidades de atender las demandas de un huésped que desea determinado tipo de alimentación.</p>	<p>Menú del hotel</p>	<p>1 - Visitar un hotel y examinar en el menú lo que pueden ofrecerle al huésped que tiene la preferencia o la limitación alimentaria que están investigando.</p> <p>2 -Verificar en la recepción del hotel los procedimientos habituales cuando un huésped solicita determinada alimentación y no es posible atenderlo. Si el tipo de preferencia alimentaria investigada no está en el menú, preguntar específicamente sobre ese tipo.</p> <p>3 - Solicitar y traer un menú.</p>	<p>Hotel seleccionado</p>
<p>Seleccionar o sugerir platos considerando el perfil del huésped del hotel investigado.</p>	<p>- Menú del hotel. - Informaciones obtenidas por medio de la investigación de la preferencia / limitación elegida.</p>	<p>Sugerir platos o ampliar las opciones ofrecidas por el menú, considerando el perfil del huésped que utiliza sus servicios.</p>	<p>Salón de clase</p>
<p>Discutir y seleccionar la situación que desean presentar al realizar el <i>check-in</i>.</p>	<p>Informaciones obtenidas a partir de los datos que se reunieron en las actividades anteriores.</p>	<p>Analizar las informaciones reunidas de acuerdo con los siguientes criterios:</p> <p>(a) el hotel contempla las necesidades del huésped / posibles consecuencias, (b) el hotel no contempla las necesidades, pero le ofrece una solución satisfactoria al huésped/ posibles consecuencias, o (c) el hotel no contempla las necesidades y no ofrece soluciones satisfactorias/ posibles consecuencias. El grupo debe mostrar cómo un recepcionista bien preparado, que conoce el menú del hotel y que reconoce las diferencias alimentarias, puede entender y atender al huésped de forma satisfactoria, eficaz y competente.</p>	<p>Salón de clase.</p>

Preparar la realización del <i>check-in</i> y una presentación de la preferencia / limitación alimentaria investigada.	<p>1 – Informaciones obtenidas por medio de investigación bibliográfica y digital.</p> <p>2 – Informaciones obtenidas a partir de los datos reunidos en las actividades anteriores.</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- Procedimientos operacionales del <i>check-in</i>.</li> <li>- Procedimientos y utilización del software CMVHS</li> </ul>	<p>1 – Preparar una breve presentación de las principales características, y sus implicaciones, de la preferencia / limitación alimentaria investigada.</p> <p>2 - Preparar la realización del <i>check-in</i>:</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- reunir las informaciones investigadas/estudiadas/ analizadas en las actividades anteriores</li> <li>- volver a los procedimientos del <i>check-in</i></li> <li>- prepararse lingüísticamente para realizar el <i>check-in</i></li> <li>- elaborar un itinerario de presentación</li> <li>- redactar el texto de la presentación</li> </ul>	<p>1- Salón de clase.</p> <p>2 – Salón de clase. Laboratorio de Informática. Laboratorio de Recepción.</p>
Compartir los datos de la investigación.	Informaciones obtenidas por medio de la realización de las actividades anteriores.	Presentar ante los demás grupos las principales características de la preferencia / limitación investigada/estudiada/ analizada y sus implicaciones en la lengua meta.	Salón de clase.

### Esquema de la Tarea: Check-in de huésped con preferencias/restricciones alimentarias.

#### 4. Observaciones finales

Las tareas como ensayo para el mundo real (Nunan, 1989) le proporcionan al alumno la oportunidad de recrear situaciones profesionales en las que, las interacciones se producen en situaciones comunicativas y, para el autor, la construcción de significados ocurre en la situación meta. Creo que, de esa forma, prepara al alumno para las situaciones que enfrentará en el mundo profesional permitiéndole desarrollar las competencias necesarias. Cuando el foco no está más en la lengua y se centra en el significado (Nunan, 1989), los alumnos construyen los significados en la lengua meta y en la situación meta, y esto hace que la tarea y el aprendizaje sean significativos.

El foco del aprendizaje del idioma está en la construcción del significado a partir de las necesidades de la situación meta, o sea, considerando *para qué* el alumno precisa la lengua extranjera. Para realizar la tarea, el alumno utiliza conocimientos de otras disciplinas, del mercado de trabajo, de investigaciones, además de construir los significados con sus colegas por medio de la lengua extranjera.

En un curso instrumental con enfoque en tareas, las necesidades de la situación meta son las que orientan las tareas; *qué hacer, cómo hacer y qué aprender* atienden directamente los

intereses específicos de los alumnos. La realización de tareas de la vida real le permite al alumno vivenciar las situaciones meta y construir los significados, y prepararse para realizar esas tareas de forma competente, en su futura actuación profesional.

### **Referencias Bibliográficas**

CARDOSO, Zélia. *Análise de necessidades para recepção de hotel: primeiro passo para uma sugestão de curso*. Dissertação de mestrado. LAEL, PUC-SP. 2003.

DUDLEY-EVANS, Tony & ST JOHN, Maggie Jo. *Developments in English for Specific Purposes: a multi-disciplinary approach*. Cambridge: Cambridge University Press. 1998.

HUTCHINSON, Tom e WATERS, Alan. *English for specific purposes: a learning-centered approach*. Cambridge: Cambridge University Press. 1987.

NUNAN, David. *Designing task for the communicative classroom*. Cambridge University Press. 1989.

STREVEENS, P. *ESP after twenty years: a re-appraisal*. In: M. L. Tickoo (ed.): *ESP: state of the art*. Anthology Series 21. SEAMEO Regional Language center. (p.1-3) (1988).





## “*Plata Quemada*, ficção e política”

Livia Grotto  
IEL-UNICAMP

**RESUMEN:** Esse ensaio sobre o romance *Plata quemada* de Ricardo Piglia, publicado em 1997, situa o texto com relação à produção anterior, explora a atuação do acaso e em que medida os bandidos se contrapõem às outras personagens como alternativas à organização social, econômica e cultural.

**ABSTRACT:** This essay about Ricardo Piglia’s novel *Plata quemada*, published in 1997, explores this text regarding his previous production, the role of chance and how bandits are against the others characters as alternatives to the social, economic and cultural organizations.

## Plata quemada, ficção e política

Trinta e dois anos atrás, a contar da data de publicação do romance, uma quadrilha assaltou um carro-forte que percorria uma distância de duzentos metros, entre um banco e a prefeitura de San Fernando, província de Buenos Aires. Apesar de alguns assassinatos, a operação foi bem sucedida. O bando decide, todavia, não dividir os seiscentos mil pesos nem com os informantes, nem com a polícia. Um dos ladrões, porque tinha um acordo prévio, delata o restante do grupo. Alguns colaboradores são presos e a perseguição tem início. Seguem-se mais extermínios, até que os bandidos conseguem fugir para o Uruguai. Um descuido, no entanto, faz com que sejam de novo denunciados, quando estavam prestes a fugir definitivamente, dessa vez em direção ao Brasil. O grupo se divide e três de seus integrantes são cercados num esconderijo no centro de Montevideú. Caíram numa armadilha, mas resistirão por cerca de quinze horas a trezentos policiais, muitos jornalistas e curiosos.

Um enredo desse tipo talvez quebrasse a continuidade do estilo de Ricardo Piglia<sup>1</sup> O embaralhamento de tempos, nos romances anteriores, *Respiración artificial* e *La ciudad ausente*, simularia em *Plata quemada* uma ordem mais linear, pois seus nove capítulos percorrem os antecedentes do assalto, as complicações e, por fim, o desfecho trágico. Desaparecem, igualmente, os inúmeros intertextos que marcavam os relatos anteriores, uns identificáveis e outros não, promovendo oscilações de sentido. Em vários contos de *Nombre falso*, como “El precio del amor” e “La loca y el relato del crimen”, o dinheiro era tema. Em “Nombre falso”, especialmente, o autor se transfigura em personagem e compra um relato inédito de Roberto Arlt. Todos os elementos formais desta novela parecem, no entanto, abandonados. A experimentação com os gêneros literários permite que “Nombre falso” seja interpretada ora como autobiografia, ora como um conjunto de notas para a edição de um conto, ou como um policial, ao instaurar uma investigação sobre o paradeiro de um relato inédito. A narrativa pode ainda ser entendida como um discurso crítico sobre a obra de Arlt ou um estudo filológico e editorial que introduz um conto, “Luba”. Este último, suscita, além disso, um questionamento sobre a propriedade do texto literário ao incorporar longos trechos de uma narrativa de Leônidas Andreiev<sup>2</sup>.

Em *Plata quemada*, diferentemente, há pouca fluidez em termos de gênero literário e, num primeiro momento, o romance separa-se de implicações que reflitam sobre o papel da literatura. O assalto ao carro-forte, de fato, não pode resultar senão num policial. Para não deixar dúvidas, o epílogo declara, tanto mais, que a história é uma aventura verídica reconstituída com a ajuda de documentos e colaboradores. A linguagem desse romance é radicalmente outra: são gírias, expressões obscenas, palavras chulas e xingamentos empregados para recortar o mundo rude das personagens principais. Acumulam-se cenas de sexo, de uso de drogas, de surpreendente brutalidade e falta de complacência, todas pouco exploradas

<sup>1</sup>Alguns críticos assinalam esse corte narrativo, tão pouco “cerebral”. Entre eles Jorge Fornet (1998), com uma boa resenha e Adriana Rodríguez Périco (2004). Piglia, por sua vez, sublinharia em mais de uma oportunidade que os escritores dos quais se sente próximo trabalham com muitos estilos. “El estilo no es único”, diria em entrevista a Graciela Speranza, (1995:131).

<sup>2</sup>Em outras edições, “Nombre falso” foi nomeada “Homenaje a Roberto Arlt”. Sobre essa novela e seu conto enquadrado, consultar FORNET (1994). Entre Ellen McCracken e Maria Eugenia Mudrovic se estabeleceu um debate, compilado em FORNET (2000). Rita Gnutzmann (1992) rastreou parte dos diálogos da novela.

na produção anterior. Universo de homens baixos que apenas se insinuara em contos como “Mi amigo” de *La invasión*, em que se lê a confissão rememorativa de Miguel sobre seu “amigo” Santiago Santos, um “cabecita seco”/migrante sem dinheiro, que tentava seduzi-lo para a vida fácil do roubo.

Vidas que se deixam conduzir pelo acaso, cuja irrupção determina o desenrolar das ações, como em “Prisión perpetua”, em que um presidiário foge, mata um homem, vai ao cassino e ganha no jogo. No conto de *Nombre falso*, “El Laucha Benítez cantaba boleros”, o tema do azar ressurge. Dois boxeadores sem talento, mas que permanecem nos ringues, pois nenhuma outra oportunidade lhes cruza o caminho, têm uma história de amor. O descompasso entre o peso-mosca e o peso pesado culmina, de modo obscuro, na morte do primeiro. Em “La caja de vidrio”, do mesmo livro, o vínculo sensual entre as personagens é mais ambíguo, mas o acaso as divide igualmente: Genz, que se omitira no acidente fatal de um menino, desconfia que Rinaldi, seu companheiro de quarto de pensão que presenciara a cena à distância, tenha interpretado sua inércia como um assassinato.

*Plata quemada* retorna com mais veemência a essa simbiose entre homens unidos pelo acaso. São Nene Brignone e Gaucho Rubio, este último mais conhecido por Dorda: gêmeos que nem são irmãos, nem se parecem. Figuras patéticas, como “una pareja de boxeadores o una pareja de empleados de una empresa de pompas fúnebres” (2000a:11). Conheceram-se quando foram presos num centro de detenção de menores e, anos mais tarde, reencontram-se na estação ferroviária de Constitución, em Buenos Aires. Gaucho Rubio dorme na plataforma quando Nene o interpela, chegando de Mar del Plata, onde jogou no Casino e ganhou um bom dinheiro<sup>3</sup>

Reconhecem-se e vão viver juntos.

No primeiro capítulo, ambos vão em direção ao apartamento planejado por Malito para ser o esconderijo da quadrilha. Chefe e idealizador da operação, é considerado misterioso pelos comparsas. Trata-se de um obcecado, leitor compulsivo de jornais e hábil em lidar com engenhocas. A maior parte das personagens é apresentada nas primeiras páginas de *Plata quemada*. Assim, à guarida da rua Arenales, onde estão Dorda e Nene, juntam-se outros. Cuervo Mereles, que participará diretamente do roubo, e Atir Omar Nocito, chamado artisticamente Fontán Reyes, pois era cantor de tango. Este último queria dar o golpe, mudar de país e começar de novo. Por isso aceitou ser um dos informantes, indicando o número de funcionários que fariam o transporte do dinheiro, o tipo de veículo utilizado, as posições estratégicas. Também está Blanquita Galeano, amante de Cuervo Mereles, uma adolescente de classe média e de “boa família”, com “lar saudável” e estimado pelos vizinhos, mas que não hesitou, ao descobrir quem realmente era o namorado, em manter o relacionamento. Ainda cursava o secundário quando se casou; Mereles cumpria prontamente todas as suas vontades. A certidão de casamento, no entanto, era falsa. Blanca não se inteirou da negociação da quadrilha, apenas estava por perto e percebia que tramavam qualquer coisa. Descobria o sexo e a cocaína.

\* \* \*

<sup>3</sup>O jogo no cassino e a morte combinam-se em outros textos de Piglia: na novela “Prisión perpetua”(1998), previamente referida, em “Tesis sobre el cuento” (2001) e no relato “Una mujer” (1995 e 1998).

Em *A Ópera dos três tostões* de Bertolt Brecht (1959), a intriga tem início com o casamento de Polly Peachum, uma menina inocente que se encanta com os bens conseguidos pelo namorado, Mac Navalha. Jonathan Peachum, pai de Polly, não é a fórmula comum do velho avaro, apesar de explorar mendigos ao lhes fornecer meios de conseguir a piedade dos doadores e, assim, receber parte da esmola. Exceção no modo como apreende a função do capital, não acredita no dinheiro: este é um meio de defesa insuficiente e não será a soma extorquida na primeira cena da peça que poderá salvá-lo. É por essa razão que não trabalha.

Outros papéis de Brecht têm paralelos com as personagens de Ricardo Piglia. Jenny dos Lupanares, prostituta enciumada que denuncia Mac à polícia, pode ser comparada com Margarita Taibo, jovem que ao se transferir do interior para Montevidéu e ingressar na prostituição se autodenomina Giselle. Quando Cuervo Mereles, Dorda e Nene são encurralados no apartamento uruguaio, todos desconfiam dela, pois mantivera alguns encontros com Nene. Na peça de Brecht, conhece-se ainda Jackie Brown, chefe da polícia de Londres, amigo de Mac, corrompido por sua amizade e pelo dinheiro. Talvez como o delegado Silva de *Plata quemada*, segundo algumas testemunhas, obrigado a trucidar os bandidos para que seus vínculos ilegais, e os de seus colegas de trabalho, não fossem descobertos.

Os temas da peça de Brecht – traição, meretrício, luxúria, exploração do homem pelo homem, corrupção policial e poder dos criminosos – decorrem do uso ilícito do dinheiro. São malfetores porque repudiam as normas do capital conforme regulado pelas leis e, por extensão, negam a sociedade. A riqueza e suas tentações são novamente submetidas ao exame do leitor em *Plata quemada*. A tênue fronteira entre o crime e a cidadania é definida pela epígrafe do romance, tomada de uma das frases de Mac Navalha: “¿Qué es robar un banco comparado con fundarlo?”<sup>4</sup> O delito é uma resposta cultural, política, econômica, jurídica, social e literária (LUDMER, 2002:11)<sup>5</sup>. O roubo visível é o dos pequenos ladrões que podem ser mortos ou presos com o fim de desviar as infrações verdadeiramente graves, e por isso menos críveis, como a de grandes empresas e bancos, grupos que se consolidam sob a irônica expressão “sociedade anônima”.

\* \* \*

Diferentemente dos textos anteriores, a lei sob suspeita e o gosto pelo subversivo se alternam como um convite ilícito e um deslocamento do ponto de vista costumaz do leitor de Piglia. O transgressor se assemelha ao homem comum, como no capítulo dois do romance, quando a idéia de roubar um banco é desejo compartilhado por todos, inclusive pelo próprio tesoureiro do banco, Alberto Martínez Tobar, encarregado da transferência do dinheiro para a municipalidade de San Fernando. No momento da ação restam a ele duas horas de uma vida em que, várias vezes, sonhou substituir as notas verdadeiras por falsas:

<sup>4</sup>Sem referência explícita a Brecht, a frase já fizera parte de “Nombre falso”, nas palavras da personagem Rinaldi (1997:95).

<sup>5</sup>Diversos textos ficcionais argentinos são interpretados pela autora com base no delito, “conceito visível” e “noção articuladora”, presente em todos os campos.

(...) cuando no podía dormir, le contaba a su mujer cómo pensaba hacer el cambio. Hablaba en la oscuridad y ella lo escuchaba subyugada. Era una idea que lo ayudaba a vivir y le agregaba cierto espíritu de aventura y cierto interés personal al traslado de dinero que hacía todos los meses. (2000a:32)

O assassinato dessa personagem secundária, que deixará a esposa e a filha doente, presta-se a conciliar comiseração e uma forte impressão de descontinuidade na monotonia daquela vida, subjugada pela moral e pela norma. Antes do assalto, pela última vez, o funcionário “miró lo que siempre miraba sin ver” (2000a:33). A perspectiva priorizada expressa a ação dos criminosos como um ato de liberdade, tal qual sonhara Martínez Tobar e provavelmente os outros dois guardas que o escoltavam, os aposentados que tomavam sol no banco da praça durante a ação, o freguês que lia jornal num bar em frente, o marceneiro Diego García que não resistiu a uma bala perdida. Talvez como outros que, logo em seguida, presenciaram a fuga a partir de seus carros que se moviam na velocidade do dia-a-dia, das janelas das casas vizinhas, da porta da escola de onde saíam os estudantes. Poucos entenderam o que havia ocorrido, “una ráfaga de violencia brutal, un estallido ciego” (2000a:41). Tinha sido como uma impressão fantástica e avassaladora que, de repente, se desfez.

Como sonho e realidade, legalidade e ilegalidade se fundem nos depoimentos posteriores. Testemunhas dirão que dois dos assaltantes “tenían el pelo cortado al estilo militar, muy corto” (2000a:39). Malito, além disso, concebera o assalto como uma operação militar. Exitosa a fuga inicial, seu colega de carceragem, Nando, assumiria o compromisso de realizar a “retirada definitiva” para o Uruguai. Para tanto, esse ex-integrante do grupo de choque de apoio a Perón, que mantinha contato com alguns sindicalistas, providenciaria identidades e documentos falsos.

Antes de chegarem ao Uruguai, entretanto, durante a fuga inicial, uma bala passou de raspão pelo pescoço de Dorda. Cuervo Mereles dirigia, célere, vendo a linha imaginária que o conduziria à liberdade. Carregavam o dinheiro, que pesava como se fosse pedra e estava ali, todo com eles, tranquilizando-os como a cocaína que esfregavam nas gengivas. Devaneavam com a outra vida que teriam. Já na autopista, quebram com tiros de metralhadora as cancelas da passagem de nível. Em seguida, topam com um posto da polícia rodoviária em alerta. Começa a perseguição, mas Mereles se mantém tranquilo sob o efeito de um dos calmantes de que é dependente. Mais à frente, uma barreira policial impede bruscamente que continuem. Um dos guardas é ferido e o carro fica imóvel, atravessado na pista, destruído pela batida.

Por sorte, um homem, que não compreendia o que se passava, parou seu automóvel pensando em ajudar a resolver o que supôs serem problemas mecânicos. Nene, Dorda e Mereles apontam as armas, descem e vão em direção ao veículo do senhor Eduardo Busch, que diria, em seguida: “todo fue tan rápido y tan confuso, como en un sueño” (2000a:50). A quadrilha desaparece, sem rastros.

\* \* \*

No terceiro capítulo surgem as hipóteses sobre quem são os bandidos e com quem mantêm negócios. Juntam-se proposições de jornais e de investigadores: seriam um comando, um grupo nacionalista, gente da resistência peronista, militares treinados pela guerrilha argelina, delinquentes comuns? Atento a esses discursos, o narrador ganha voz onisciente no segundo parágrafo para explicar o que realmente se passava. Do amálgama de possibilidades, conclui: “Y algo de eso había” (2000a:54), como se as dúvidas trouxessem consigo rudimentos de verdade. Com mais vigor a partir desse momento, o texto será um conjunto heterogêneo e incompleto, que “diz alguma coisa”, como sintetizara o narrador. Serão argumentos de autoridade distribuídos a toda parte, que ao invés de contribuírem na comprovação dos fatos, implodem as ações, fazendo com que as opiniões sejam tão relevantes quanto os acontecimentos. Elas assomam, intrometendo-se na confrontação de asserções. Entre um parágrafo e outro, ou mesmo entre as frases, aparecem os “según algunos”, “según otros”, “según los canas”, “(dicen los diarios)”, “según informaciones de último momento”, “anoche al cierre de esta edición”, “(según Malito)”, etc. A manipulação dos documentos, os mais variados, é ineludível.

Quanto mais informantes e provas de como tudo se passou – discursos midiáticos, institucionais, não-autorizados – menos certezas do valor da verdade. As digressões, constitutivas dos romances anteriores, mascarando o que se contava por elipses, são deixadas de lado: as pequenas histórias entretecidas em *Plata quemada* continuam a ação e tentam explicá-la melhor. Também se abandonam as linhas em branco, como em *La ciudad ausente*, que indicavam uma interrupção na continuidade narrativa, com mudança do ponto de vista e por vezes de episódio. Não existirão quebras na dinâmica textual, apesar de se alternarem o narrador, aparentando conhecer toda a história, Emilio Renzi, ao fazer suas primeiras colaborações para o jornal *El Mundo*, um médico que atesta as alucinações de Dorda, e os bandidos, os policiais, os conhecidos dos envolvidos, as pessoas que simplesmente acompanham o espetáculo. Embora se tenha clareza de que são muitas as contribuições, precisar os limites de cada uma é tarefa impossível. O narrador serpenteia pelas histórias, costuradas com os parênteses e as atribuições do texto a outras personagens quando, sem prévio aviso, sua voz se imiscui no romance e reconstrói eventos, tomando posição a respeito deles.

A ação, portanto, prossegue ininterruptamente, com grande efeito de velocidade, tal qual um *thriller*. Não apenas porque é curto o tempo abordado, mas porque sobrevêm essas opiniões que interceptam uma proposição para continuá-la de outro ângulo, em *flashs*. As variáveis serão lidas como um pequeno caos, sem deixar, entretanto, de traçar um percurso. Vozes diferentes narram, julgando os ladrões ora como assassinos, ora como heróis, numa ambivalência permanente. Ainda que muitas forças se agitem, haverá um fino equilíbrio entre as constatações relativamente favoráveis aos bandidos – tanto do narrador quanto de Emilio Renzi, estremecendo noções como a de má consciência e picardia – e o sistema vizinho de divergências.

<sup>6</sup>Em função dessa característica, talvez o romance tenha sido escolhido pelo diretor Marcelo Piñeyro para se tornar o filme homônimo, em 1998. A respeito dele, diz Piglia: “la película me parece digna. En cuanto al matiz, hay un toque que podríamos denominar pornoshop, una especie de estética de revista gay o exteriorización publicitaria de lo que es ese mundo. Esto, en su peor momento; en el mejor, la película tiene intensidad, tiende a lo metafísico, es una película sobre la espera”, (ROFFÉ, 2001:104).

O poder das declarações, mais do que a ação, converterá os crimes em realidade, revelando a supremacia da palavra, gesto freqüente na obra de Ricardo Piglia. Quando Nene, Dorda e Mereles estiverem presos no apartamento uruguaio, as cenas de batalha serão transmitidas ao vivo, por rádio e televisão. Até os envolvidos poderão entender o que se passa a partir da cobertura sensacionalista. Malito, logo depois do assalto, reconhecerá a brutalidade, o horror e a desgraça impetrados por ele através da mediação daquelas ações pelo jornal, narradas com a mesma fúria, o mesmo sadismo degenerado. A notícia constrói a realidade e impulsiona a obstinação da personagem, como Red Scharlach de “La muerte y la brújula” de Jorge Luis Borges, atento ao que é publicado. Para Malito, haveria uma estranha sintonia entre seu pensamento e o dos jornalistas, capazes de idêntico sangue frio. Segundo ele, durante a leitura de toda aquela crueldade, irmanam-se bandidos e gente comum. Descobre-se, na ansiedade pela desgraça, o assassino no cidadão, e o cidadão no assassino:

De la misma forma repulsiva y abyecta de siempre (según Malito), los diarios informaban ahora con la desvergüenza y la precisión en los detalles que son característicos de la brutalidad con la que tratan los hechos (“...la niña Andrea Clara Fonseca, de seis años, que se desprendió de la mano de su madre, fue alcanzada por una ráfaga de metralla que uno de los delincuentes había disparado y su rostro quedó convertido en una cavidad sangrante...”). Una cavidad sangrante, volvió a leer las palabras con lentitud Malito, sin pensar en nada, sin ver otra cosa que las letras y la imagen borrosa de una nena rubia parecida al angelito desnudo de una iglesia. A veces, la cruel delectación con la que leía las noticias policiales era una prueba de su imposibilidad de dilucidar la raíz moral de los hechos de su vida, porque al leer sobre lo que él mismo había hecho, se mostraba satisfecho por no ser reconocido, pero a la vez triste por no ver su foto, y secretamente admirado por la difusión de la desgracia que es devorada con ansiedad por miles y miles de lectores. (2000a:56-57)

\* \* \*

No ensaio “Sobre el género policial”(2000), de 1976, Piglia confronta a ficção de enigma, ou o policial clássico iniciado por Edgar Allan Poe em “Os crimes da rua Morgue”, com a ficção *noire*, negra ou dura, da qual Ernest Hemingway e seu conto “Os Assassinos” seria o predecessor. Além disso, aparta-se esteticamente de Borges, cuja exaltação das qualidades do romance inglês e dos contos de enigma teria servido para criar uma recepção adequada de sua poética, mas num movimento semelhante de difusão e de sugestão crítica. Indiretamente, a preferência de Piglia pelo policial duro proporcionaria uma das chaves de interpretação de sua obra.

O policial duro, oposto ao “refinamento” e à “harmonia” do conto de enigma, não deve-



ria ser lido de acordo com as premissas anteriores: pareceria ruim, confuso, informe, caótico e degradado<sup>7</sup>, uma vez que opera segundo os moldes do materialismo, ao abordar as funções do dinheiro, da lei, da droga, da sexualidade e das relações ambíguas entre esses elementos<sup>8</sup>. O detetive, nos contos de enigma, resolvia um crime gratuito por meio da lógica. No caso dos textos negros, o crime, motivado por dinheiro, seria solucionado pelo detetive porque este recebe um salário pelo trabalho que executa. *Plata quemada*, entretanto, se compreendido como reprodução do modelo de romance da série negra conforme descrito por Piglia, apresentaria uma grande distorção: os passos do detetive Silva são desprezados pela narrativa, pois este é um mero coadjuvante da história que realmente interessa, a dos ladrões.

Ainda no ensaio “Sobre el género policial”, Piglia defende que os relatos da série negra não têm um enigma a ser resolvido. Por essa razão, os escritores desse tipo de texto – Chase, Chandler, Hammet, Cain, Goodis, McBain – sem influências de Brecht, deveriam ser submetidos a uma leitura brechtiana, em que a inquietação residiria nas funções do capitalismo, capaz de legislar a moral e a lei. Essa interpretação partiria da frase que, mais de vinte anos depois da publicação do ensaio, seria a epígrafe de *Plata quemada*.

*Em outros textos críticos do autor, embora não se afirme claramente, pode-se apreender que a frase de Mac Navalha sobre os bancos como lugar institucionalizado do roubo também poderia ser assinada por Roberto Arlt. À sua obra, Piglia atribui uma associação entre riqueza e transgressão. A primeira é identificada com o poder, encerrando-se aí um mistério essencial para os textos de Arlt, sintetizado do seguinte modo: “enclaustrado detrás de ‘espesos muros’, el ‘hombre rico’ guarda el secreto de sus crímenes, sin que nadie pueda investigar la historia de esa apropiación” (1974:27).*

Em *Plata quemada*, os ricos são invisíveis e aparecem somente por meio dos efeitos que acarretam, colocando a intriga em andamento. Estão subentendidos, como na epígrafe. Na obra de Roberto Arlt, ao contrário, os que têm dinheiro aparecem como contrapontos necessários. São eles, em *El juguete rabioso*, Don Gaetano, dono de um sebo e patrão de Astier, e o engenheiro Vitri, a quem Astier denunciará o plano do amigo Rengo de roubá-lo. Em *Los siete locos*, Gregorio Barsut é dono de uma herança. Os homens pobres e quase sem expectativa de ascensão social são, no entanto, o centro das tramas – Silvio Astier no primeiro romance, Erdosain no segundo. Este, no trecho a seguir, imagina como deixar a condição social imposta desde o nascimento e que o destinava a uma vida de sofrimento, trabalho e injustiça:

Yo soy la nada para todos. Y sin embargo, si mañana tiro una bomba, o asesino a Barsut, me convierto en el todo, en el hombre que existe, el hombre para quien infinitas generaciones de jurisperitos prepararon

<sup>7</sup>A divulgação da série negra não estaria circunscrita ao ensaio “Sobre el género policial”, mas ao trabalho de Piglia como editor de romances policiais duros entre os anos de 1969 e 1976 para as editoras Jorge Alvarez e Tiempo Contemporáneo, e entre 1990 e 1992 para Sudamericana, coleção Sol Negro. De modo análogo a Borges e Bioy Casares, nas décadas de 40 e 50, responsáveis pela seleção de romances ingleses para a coleção “El séptimo círculo” da editora Emecé.

<sup>8</sup>Sem ter em vista esse ensaio, mas o movimento de publicações de textos críticos que antecedem e emolduram a ficção, verificar o estudo de Jorge Fornet (DRUCAROFF, 2000:345-360) que, ademais, traça uma boa síntese do projeto literário de Piglia.

castigos, cárceles y teorías. Yo, que soy la nada, de pronto pondré en movimiento ese terrible mecanismo de polizontes, secretarios, periodistas, abogados, fiscales, guarda cárceles, coches celulares, y nadie verá en mí un desdichado sino un hombre antisocial, el enemigo que hay que separar de la sociedad. ¡Eso sí que es curioso! Y sin embargo, sólo el crimen puede afirmar mi existencia, como sólo el mal afirma la presencia del hombre sobre la tierra. (1978:55)<sup>9</sup>

A única solução encontrada pela personagem de *Los siete locos* é o crime, conclusão idêntica a de Silvio Astier em *El juguete rabioso*. Este último visualiza inúmeras medidas a serem tomadas para alterar sua situação, comparando seus passos com os de Rocambole, personagem folhetinesca de Ponson du Terrail (1829-1871). Conjugando bandidagem e literatura, Astier sonhava. Antes de trabalhar num sebo, uma de suas primeiras decisões em busca de mudança fora roubar a biblioteca de uma escola<sup>10</sup>. As personagens principais de *Plata quemada*, como se verá mais adiante, estão desligadas de uma identificação com as classes desprivilegiadas e, portanto, não buscam alternativas para escapar à determinação social. O romance se concentra nelas quando já conquistaram a singularidade almejada por Erdosain e colocaram em movimento “esse terrível mecanismo de tiras, escrivães, jornalistas, advogados, fiscais, guardas, camburões”.

Além de inventores como Malito e ladrões que lêem revistas de mecânica, como Dorda, Piglia apropriaria da obra de Arlt o uso de clichês da literatura popular, com sua postura considerada anti-literária porque excessiva, de mau gosto deliberado e núcleos temáticos que fazem fronteira com o melodrama. Seguindo seus passos, retrataria a impostura da lógica do capital e desenvolveria um “estilo sujo”, capaz de alcançar os sentidos processados pelos que estão fora da ordem econômica. Arlt tomou posse do lunfardo para explorar o mundo daqueles que falavam essa variedade lingüística discriminada na Argentina da primeira metade do século XX. Piglia transcreverá a linguagem dos delinquentes como contrapartida do poder e contra-sentido incapaz de se arvorar a instrumento de reivindicação. Precisamente porque Plata quemada é ficção, a língua falada pelas personagens principais tem um lugar e pode fornecer indícios que expliquem os motivos do delito<sup>11</sup>.

\* \* \*

<sup>9</sup>Sobre a função do delito em Arlt, cf. o estudo de Josefina Ludmer (2002).

<sup>10</sup>“Entonces yo soñaba con ser bandido y estrangular corregidores libidinosos; enderezaría entuertos, protegería a las viudas y me amarían singulares doncellas” (1995:23). Ainda a respeito dos encadeamentos econômicos na ficção de Arlt, cf. PIGLIA, R. “Roberto Arlt, una crítica de la economía literaria” (MANCINI, 2004).

<sup>11</sup>Em “Sarmiento, escritor”, Piglia relaciona a não-escrita de Sarmiento e sua ascensão ao poder. A autonomia literária excluiria a participação do Estado: “Momento decisivo, gesto simbólico, la escritura ha llegado al lugar del poder: a partir de ahí casi no habrá espacio, ni separación, ni lugar para la literatura”. Se, nas palavras de Piglia, Sarmiento se aproximara da barbárie com a língua mais culta e empolada do século XIX, partindo de uma citação francesa mal traduzida, em Plata quemada haveria um movimento semelhante, mas num esforço de compreensão interno, quem sabe analogamente a El Matadero de Echeverría, segundo a descrição de Piglia: “Los letrados se cuentan a sí mismos bajo la forma del relato verdadero y cuentan al otro con la ficción” (1998a:19, 24). Em “Notas sobre Facundo”, Piglia (1980) descreveria com mais pormenores a cultura literária de Sarmiento, “ostentatoria y de segunda mano”.

No conto de Poe de 1841, “Os crimes da rua Morgue”, mencionado por Piglia como um dos fundadores do policial clássico, o enigma da morte de duas mulheres é resolvido com base na observação precisa de Dupin. O narrador, tomado de admiração, passa a viver com essa personagem, sobre a qual oferece comprovações de criatividade aliada a rigor matemático. Depois de algumas considerações sobre as diferenças entre jogos de xadrez e de damas, a história se desenvolve como um comentário e um exemplo de que um “homem verdadeiramente imaginativo não deixa jamais de ser analítico”(2003:104). Ao folhear um jornal, Dupin lê sobre os “crimes extraordinários” cometidos contra Madame L’Espanaye e sua filha. A cena das mortes e a presença de vizinhos e *gendarmes* que ouviram gritos e vozes é noticiada, também ao leitor, que tem em mãos o recorte da *Gazette des tribunaux*. No dia seguinte aos assassinatos, novos pormenores são acrescentados: declarações recolhidas sobre o que muitos viram e ouviram. Entre eles estão Pauline Dubourg, lavadeira; Pierre Moreau, tabaqueiro; Isidore Musèt, gendarme; Henri Duval, prateiro; Odenheimer, restaurador holandês; Jules Mignaud, banqueiro; Adolphe Le Bon, empregado de Mignaud; William Bird, alfaiate inglês; Alfonzo Carcio, agente funerário natural da Espanha; Alberto Montani, confeitiro italiano. Apesar de tantos informantes, Dupin receia que o jornal não tenha “penetrado no insólito horror” do que ocorrera (2003:121), pois não se inquietara com o particular daquela situação: o exagero na mutilação das vítimas, as duas vezes descritas pelas testemunhas que, certamente, não eram as das vítimas e, sobretudo, a convergência nas declarações de que uma das vozes pertencia a um francês e a outra – estridente, áspera, rápida e desigual – a um outro, um estrangeiro.

A solução do crime pauta-se, assim, pela percepção de que muitas línguas foram convocadas para conjecturar o assassino como “o outro”, o estrangeiro cuja fala é impossível compreender. Em *Plata quemada* os bandidos têm o mesmo idioma dos que tentam entender suas ações e, apesar de a narrativa se concentrar entre a Argentina e o Uruguai, a língua, em aparência comum, não permitirá entendimento ou concessão.

No conto de Poe as versões sobre os crimes foram concebidas por personagens que não participaram das ações. Em *Plata quemada*, contrariamente, não há espectadores. O papel do observador ou voyeur foi excluído. Mesmo o leitor é obrigado a situar-se criticamente para que os julgamentos, contraditórios entre si, não o atordoem demasiado, e para que a leitura prossiga, discordante em alguns pontos, conciliada em outros. As tentativas de entender o assalto e os infratores, além disso, ocorrem no calor da hora, sem a formalidade da delegacia, ao contrário dos de Poe, em que as reconstituições remetem a um passado recente e são fornecidas primeiro à polícia, depois aos jornais. Soma-se, ainda, os pontos de vista em “Os crimes da rua Morgue” serem descartados, pois nenhum fora suficiente para esclarecer os crimes. No lugar deles, ressaí a voz do grande detetive Dupin, movido pelo prazer investigativo e por sua inclinação natural à análise. No romance de Piglia, o comissário Silva é aviltado pelos assaltantes e as opiniões, veiculadas apenas em parte pela imprensa, elaboram um acontecimento fidedigno, partindo de muitas posturas.

De qualquer maneira, os dois textos devem suas principais conseqüências ao fato de se erigirem a partir da linguagem, cuja manifestação define o funcionamento da história.

Quão estranho, pois, não foi aquele assalto ao furgão, sobre o qual puderam ser feitas tantas declarações! Estas últimas, no entanto, diferem substancialmente das prestadas pelos depoentes do conto. As testemunhas dos assassinatos da rua Morgue são individualizadas pelos nomes, sobrenomes e profissões, separadas umas das outras pelas línguas que falam e nações que integram, também pela disposição dos parágrafos e dos itálicos do jornal. São, portanto, incompatíveis com as de *Plata quemada*, pois no romance cada vítima, jornalista, psiquiatra e policial será alçado ao coletivo. Essa constitui não só a principal diferença com relação ao conto de Poe, mas, igualmente, no tocante aos textos anteriores de Piglia. As vozes, encenadas por meio de sentidos comuns e expressões lingüísticas que demarcam de forma agressiva grupos distintos dentro de uma sociedade, falarão pelo conjunto, do qual emergem como representantes.

\* \* \*

Chueco Bazán circulava pelos bairros pobres, com drogas e prostitutas. Para comprar essa liberdade, era informante da polícia. Integrou a quadrilha de Malito e depois do assalto contou o que sabia ao delegado Silva. Por essa razão, a quadrilha se vingou:

Al día siguiente los diarios fotografiaron al comisario Silva en el momento de reconocer el cadáver del Chueco Bazán en un bar cerca del puerto. Sus declaraciones eran sentenciosas y contradictorias (y aun incompatibles), como cuadra al razonamiento policial. (2000a:83)

Este início do capítulo quatro deriva de informações jornalísticas. Segue-se ao dado aparentemente imparcial da constatação das fotografias, a frase do narrador que julga as palavras de Silva com um paradoxo – “declarações sentenciosas e contraditórias” – colocado em destaque pelo parêntese que o justifica e sublinha. A um só tempo, intensifica-se o modo com que o delegado prestou contas a respeito da morte de Bazán e faz-se recair sobre o próprio narrador o mesmo parecer que atribui à fala de Silva. Tanto a explicação de um quanto a descrição de outro são “sentenciosas e contraditórias”. O narrador, como Silva, não se preocupa em lançar asserções sem justificá-las.

Silva está com a mão enfaixada por esbofetear Blanca Galeano, obrigando-a a falar. Depois desse episódio, Renzi o interroga, mas são de mundos tão antagônicos que o diálogo não pode seguir em frente. Os travessões são substituídos por um perfil do delegado no qual um instante de sua vida sintetiza seu caráter e sua conduta. A cada manhã relembra a história de uma cicatriz no rosto: um moleque o havia cortado sem maiores razões, “porque sí”, segundo aquele que narra, talvez Emilio Renzi, talvez o narrador. Acasos como esse desagradam os que representam a lei e exigem um combate, como o de Silva, obsessivo por seu trabalho. Por isso o esconderijo da rua Arenales será em breve descoberto e vasculhado, e outros cúmplices serão detidos, dentre os quais, Fontán Reyes:

— Parecía nervioso. Lógico. Todos se ponen nerviosos cuando les hablo — dijo el comisario.

De este modo (según los diarios) pudo saberse cómo fue planeado el atraco a los pagadores de la comuna. (2000a:87)

A autoridade policial intimida a todos, é o delegado Silva quem admite. Sua fala, marcada pelos travessões, interrompe o comentário sobre a maneira com que se aproximou de Fontán Reyes no bar Esmeralda. A quem Silva transmite a vanglória de deixar nervosos os interrogados? Continuando a ação, o parágrafo seguinte detém a fala do delegado, contrastando a figura do narrador, que poderia tê-la transcrito, e os parênteses, que apontam para outra fonte dos dados. A expressão “De este modo”, comumente utilizada como explicativa e com o objetivo de retomar a idéia anterior dando-lhe seqüência, não cumpre nenhuma das duas funções. Por qual modo, afinal, sabe-se como foi planejado o ataque, se a conversa com Fontán Reyes não foi transcrita, se a frase de Silva não fala claramente a esse respeito? A satisfação “de este modo”, que ironicamente não esclarece, é atribuída aos jornais. Que interesses os meios de comunicação mantêm para que nem tudo seja dito? Por que aquele que agrupa e seleciona as vozes não escreve a respeito e não acusa a imprensa diretamente, separando os bons veículos dos tendenciosos?

A narrativa segue sobrepondo opiniões e aglomerando sucessos. As vozes mudam, alternando-se em espaços cada vez menores de texto. Assim, o primeiro parágrafo transcrito a seguir coloca em cena o narrador que, por seu turno, deixa entrever uma hipótese da polícia por meio de uma indeterminação: “se tem a impressão”. O outro parágrafo traz entre aspas a voz de Silva, retirada de fontes sigilosas, *off-the-record*. No terceiro, por fim, a palavra grega “hybris” surge de uma reflexão de Emilio Renzi, ao escrever um artigo, submetido aos controles do que será publicado pelo jornal *El Mundo*:

En círculos bien informados se tiene la impresión de que la policía está convencida de que los delinquentes argentinos han logrado ya cruzar al Uruguay.

“Los que huyeron (ha dicho off the record el comisario Silva) son sujetos peligrosos, antisociales, homosexuales, y drogadictos”, y agregó el jefe de Policía “no son tacuaras ni peronistas de la resistencia, son delinquentes comunes, psicópatas y asesinos con frondosos prontuarios”.

“Hybris”, buscó en el diccionario el chico que hacía policiales en *El Mundo*: “la arrogancia de quien desafía a los dioses y busca su propia ruina”. Decidió preguntar si podía ponerle ese título a la crónica y empezó a escribir. (2000a:91)

Renzi traçará, a partir desse instante, o perfil daquele que trucidara os guardas do banco. É Nene Brignone, chamado por alguns “Cara de Ángel”, filho de um abastado empresário

da construção. Quando era mais jovem, dera carona a alguns amigos. Estes, de acordo com a perspectiva de Nene interpretado por Renzi, desceram do carro, foram até uma casa e retornaram. No dia seguinte, Nene seria preso como réu primário por cumplicidade em roubo e assassinato. Seu pai morre de uma síncope cardíaca. “El juez le dijo que si bien la pena era de simple complicidad merecía ser condenado por parricidio.”(2000a:92)

Depois desse intervalo aparentemente jornalístico, a voz de Nene leva adiante a narrativa para contar, ele mesmo, alguns episódios de sua vida a Dorda, enquanto descansam no meio da fuga. Ao término desse quarto capítulo, estarão no Uruguai, num novo esconderijo, à espera que Nando lhes mande um contato para cruzarem por terra até o Brasil.

\* \* \*

O acaso, ao contrário do que talvez pensasse o delegado Silva, também agia contra os fora da lei. Lucía Passero, quando abria a panificadora onde trabalhava, desconfiou de dois homens que, ainda de madrugada, trocavam a placa de um carro. Por prevenção, telefona para a polícia. Dois guardas foram checar a denúncia e um deles foi exterminado por Dorda antes que dissesse a primeira palavra. O uruguaio Yamandú Raymond Acevedo, que acompanhava Dorda, Nene e Cuervo Mereles, foi baleado pelo outro policial. Os bandidos fogem, mas abandonam o companheiro. Decidiram rapidamente que, ferido, não cumpriria a função de intermediador da fuga até o Rio Grande do Sul. Para que não falasse à polícia, Dorda tenta matá-lo enquanto o carro se afasta, mas erra os tiros.

Depois de receber os primeiros socorros no Hospital Militar, Yamandú reconheceu os três assaltantes na galeria de fotos da delegacia e colaborou com o que pôde. Outros envolvidos são presos, dentre eles Nando, que mesmo sob tortura não revelou o paradeiro de Malito, para ele um herói popular que lutava pela causa nacional. Graças a Nando, o principal articulador do roubo nunca mais será visto pelos comparsas, nem capturado. À delação de Yamandú, soma-se a de um taxi-boy que se apresentou espontaneamente. Ele contaria sobre as festas, as orgias e as depravações. Falaria sobre Giselle, em seguida, interrogada.

Quase sem contatos, Dorda, Nene e Mereles pensam ter conseguido um novo abrigo, no centro de Montevideu. Muitas versões tentam explicar como caíram na armadilha daquele apartamento, um refúgio escolhido pela polícia, que esperava do lado de fora. Essa atitude era erro grave – segundo Emilio Renzi, cronista de jornal, ou segundo o narrador, responsável pela crônica de *Plata quemada* – ao menos que os quisessem mortos, impedindo-os de incriminar os oficiais que participaram da operação sem receber a parte combinada do butim.

No novo apartamento, os amigos jogavam cartas quando soou uma voz microfonada que os convidava a se render. Era de novo o acaso:

La voz llegaba distorsionada, en falsete, una típica voz de guanaco, retorcida y prepotente, vacía de cualquier sentimiento que no fuera el verdugueo. Tipos que gritan seguros de que el otro va a obedecer o se

va a hundir. Esa es la voz de la autoridad, la que se escucha por el altavoz en los calabozos, en los pasillos de los hospitales, en los celulares que llevan a los presos en medio de la noche por la ciudad vacía a los sótanos de las comisarías para darles goma y máquina. (2000a:149)

\* \* \*

Como nos romances anteriores, existe um complô. Há, entretanto, uma amplificação, porque um maior número de vozes divisa a ação. No romance de estréia do autor havia a conspiração de um pequeno núcleo de personagens – sobretudo Maggi, Renzi e Tardewski – demonstrando no microcosmo a perseguição da ditadura contra todos os que ousavam pensar. Em *La ciudad ausente*, apenas um produto da ficção e da ciência – a máquina de Macedonio e de Russo – era capaz de contra-espionar as ações estatais. Em *Plata quemada*, especialmente Mereles, Nene e Dorda, são percebidos como singulares, ao passo que os policiais são um tecido social, em que cada um pode ser substituído por outra peça idêntica. Se há, nos três, pontos de contato com o que poderia ser identificado com o primitivo, pois matam, roubam e têm sexualidades que escapam ao aceito como padrão; a um só tempo, são profundamente civilizados, uma vez que tudo é feito pelo dinheiro. Perturbam os comportamentos sexuais depravados, equivalentes a condutas sociais torpes na estética naturalista, pois são, antes do exemplo anormal-ruim, o anormal como exceção às regras que coagem.

Da perspectiva das vítimas, o policial é o que representa e defende interesses de outros: dos ricos e do *status quo*. Aos perseguidos resta o ódio<sup>12</sup>, como o expresso pelos criminosos. Entretanto, estes não devem ser qualificados como vítimas. Desde que tem início o assalto, eles as produzem em série, como carrascos em potencial aos quais uma fagulha basta para que exterminem. São tão particulares que não têm lugar. Marginais entre os marginais, violam as regras implícitas entre a bandidagem, como explicaria à polícia o uruguaio Yamandú. São o perigo, a clandestinidade, o que deve ser excluído porque não pode ser enquadrado. Encarnam a imaturidade, a irracionalidade, a anarquia, o indigno.

Resistem, além disso, a qualquer estereótipo, porque independem de um ofício para sobreviver e, portanto, não se especializaram numa forma de observar o mundo que os circunda. A reflexão do narrador, por exemplo, aproxima-se de um experimento estético: escolhem-se os bandidos como objeto de análise porque estranhos e passíveis de uma apresentação capaz de suscitar contradições, idéias e sentimentos supostamente desconhecidos. O policial fala a partir da oposição legal/ilegal. As palavras do Dr. Bungler, psiquiatra, medem-se pela ciência. Emilio Renzi, cuja profissão de jornalista é assegurada pelo crachá, tem consciência dos pequenos desvios que executa no padrão da escrita da mídia impressa e, justamente por isso, pede permissão a superiores para nomear seus artigos de um modo ou de outro. Nene, Dorda e Mereles, sem domínios de atuação, apreendem o mundo com

<sup>12</sup>Sobre o “ódio das vítimas”, cf. ensaio de Mempo Giardinelli, também sobre as diferenças do gênero negro em oposição ao conto de enigma. “La novela policial y detectivesca en América Latina” (KLAHN & CORRAL, 1991:585-593).

pasmo e desordenamento. No Uruguai serão forasteiros, na Argentina, anormais. Cuervo Mereles violou a barreira da união entre classes sociais desniveladas casando-se com Blanca e aplicando um golpe, pois a certidão era falsa. Nene Brignone abandonou a classe de que era proveniente, negando a sucessão na riqueza que herdaria e mandando o pai à morte. A espessura dessas personagens, instaurada pelas convenções das quais se livram, exige que tenham epítetos, pois entre os que têm apenas nome e sobrenome, já se destacaram. Na escala de crimes contra as leis, Dorda supera em muito os companheiros e por esse motivo a narrativa concentra-se mais em seu retrato e nos monólogos que produz. Apesar do sombrio e do mau agouro trazido em Cuervo, da ironia em Nene, homem que recordaria um menino, é Dorda quem oferece através de seu apelido a noção de contrariedade a tudo o que pareça racional. Diversas passagens do romance confirmariam a impressão causada pela alcunha, ainda sobreposta por outra, Gaucho Rubio. Sua maldade advém como traço individual, confessada pela própria mãe. Geralmente lacônico, libera-se com as drogas que o permitem expor seu insólito padrão de raciocínio. Sua idiossincrasia reúne a fê e a violência cegas:

La maldad, decía la madre, se le dio con la misma obstinación y la misma fuerza que sus hermanos y padre usaban para trabajar la tierra. (...)

— Estamos hechos de leche, de aire y de sangre — dijo el Gaucho una noche volado con coca, y locuaz. (...)

— Hay unos tubitos — decía Dorda y se tocaba el pecho — que van por acá — y se buscaba con los dedos entre las costillas — ; son como de plástico y se vacían y se llenan, se vacían y se llenan. Cuando están llenos, pensás, cuando están vacíos, dormís. Lo que te acordás, ponele de cuando sos chico, es porque patinan en el aire, pasan por ahí, las cosas que te acordás, los recuerdos. ¿No, Nene? (...)

Muy creyente, Dorda, siempre quiso estar en la gracia de Dios e incluso su madre (declaró) que había querido ser sacerdote en Del Valle (pueblo próximo a cinco kilómetros de la casa de la familia) donde están los hermanos del Sagrado Corazón, pero cuando fue, se lo levantó un linyera en el camino y ahí empezaron todas sus desdichas (...)

(2000a:74; 78; 81)

Semelhante à personagem Lenny de *Ratos e Homens* de John Steinbeck, Dorda cruza quaisquer limites porque é um “chiflado”/demente. Dotado de um sistema de funcionamento autônomo às leis que regem, inclusive, a natureza habitual do homem, beira a monstruosidade. Paradoxalmente, é, entre todas as personagens, a mais sensível<sup>13</sup>. Vive entre o audível

<sup>13</sup>Em “Clase media, cuerpo y destino”, Piglia discorre sobre as implicações do romance de Puig, *La traición de Rita Hayworth*, e assevera que um dos mitos da classe média é pensar que a sensibilidade é privilégio dos que estão à margem da economia (LAFFORGUE, 1972:359).



e o inaudível e isso significa que de suas limitações e deficiências se elevam lampejos que o atormentam com outra realidade. Escuta vozes:

Dorda deja la ametralladora en el piso, se sienta con la espalda apoyada en la pared, abre una cajita rectangular, de metal, plateada y luego de una rápida y complicada maniobra, se da un pico de cocaína en la vena del brazo derecho. Lo hace porque está oyendo lejos, voces, ahora, voces suaves, de mujer, y no las quiere oír, quiere que la blanca lo cure, la blancura que sube por las venas le borre las voces que suenan, en las placas del cráneo, entre los huesos, los canales tienen venitas por donde vienen ahora las voces finas de las mujeres. Eso oye Dorda, todo el tiempo (...) (2000a:151)

\* \* \*

A revolta dos ladrões, desprovida de cerne, torna a subversão espantosa. É certo que o móvel do roubo e dos crimes é o dinheiro, mas as personagens têm fúria, o que possibilita que continuem. Encarados os fatos, optam sempre pelo contrário do bom senso e do admitido. A partir dessa desrazão talvez se possa compreender porque o romance foi submetido ao jurado do controverso Premio Planeta com o título provisório *Por amor al arte*<sup>14</sup>. A arte, considerada como espaço de contra-realidade, é alegorizada pelos bandidos: sem padrão, lei ou sistema. Essa figuração, se comparada com a produção narrativa anterior de Piglia, comporta uma mudança fundamental. Em “La loca y el relato del crimen”, de *Nombre falso*, a escrita é desencadeada para reparar um erro da Justiça e da investigação policial: o conto mostrava, com as palavras de Renzi, a retidão da personagem incriminada. Em *La ciudad ausente*, a máquina, apesar de trancafiada ao final da narrativa, continua cumprindo seu papel justiceiro de observar com a liberdade proporcionada pela ficção. A função da literatura, nesses dois textos, é positiva e representa uma melhora com relação ao que é dado pelo real, uma correção do que fora mal compreendido. Mesmo em “Nombre falso” a reflexão sobre a literatura como falsificação implicaria uma rebeldia salutar contra princípios como autenticidade e originalidade. Em *Plata quemada*, os contornos do que significa a literatura adquirem um poder maligno, que acompanharia o livre arbítrio. Retirados de páginas policiais truculentas, de onde precipitam sínteses sobre a ordem social, os bandidos representam não apenas a irresponsabilidade, a futilidade e o ócio, mas a indecência, a imoralidade e a falta de sentido. Culpados, são a entrada para o desvalor, o feio, o indigesto.

---

<sup>14</sup>A polêmica que girou em torno de um livro cujo tema é o dinheiro não podia ter redundado em maior coincidência, incrementando as notas na mídia impressa. Piglia se inscreveu no Premio Planeta e o venceu, recebendo 40 mil dólares, além do direito à publicação e distribuição do livro. O texto foi julgado por Mario Benedetti, María Esther de Miguel, Tomás Eloy Martínez, Augusto Roa Bastos e Guillermo Schavelzon. Logo depois da premiação, a imprensa noticiou possível manipulação do resultado, mencionando que Piglia teria um acordo prévio com Planeta. Gustavo Nielsen, segundo colocado, processou a editora, Piglia e o editor Schavelzon, conseguindo uma indenização no valor de 10 mil pesos de cada um dos envolvidos.

Nem a verdade, nem a mentira; são legítimos para a literatura porque ilegítimos para o Estado, a sociedade e as instituições. O caráter alegórico do texto, nesse sentido, pode ser uma das chaves para a afinação do narrador e de Emilio Renzi com os bandidos. Engajados pela escrita e pelo que esta produz, encontram na circulação de uma história urbana verídica um halo poético em que os fatos representam mais do que são. “No se trata de ver la presencia de la realidad en la ficción (realismo) – asseveraría Piglia anos antes da publicação desse romance – sino de ver la presencia de la ficción en la realidad (utopía)” (2000:131)<sup>15</sup>.

Essa operação de busca da ficção na realidade promoveria, em algumas passagens da narrativa, um desajuste temporal, capaz de fazer com que aquelas aventuras da década de 1960 se estendessem para adiante e, num parêntese imediato, fossem recolocadas no passado. Nem o hoje, nem o ontem se referem somente ao dia anterior ou ao dia em que se narra, mas a uma dilatação visionária que funde a memória do passado do roubo com a antecipação do presente do leitor, tempos que conservam, desgraçadamente, os mesmos problemas: “Hoy (por ayer)” (2000a:131)<sup>16</sup>.

\* \* \*

No antepenúltimo capítulo, o nome do romance recebe justificativa: a primeira nota é queimada por Dorda, pensando naquele pecado e rindo. Logo a notícia se espalhou entre a multidão que acompanhava o espetáculo da rua, olhando para o apartamento. Os canais de tevê e as rádios não tardaram em anunciar e repetir a imagem daquela gratuidade. Dos sete milhões roubados, os cinco restantes voavam pela janela, como “mariposas de luz” (2000a:190), iluminando, sem explicar. “Ato de canibalismo”, gritos de horror e ódio, indignação, rugidos e estupefação qualificavam o modo como a novidade era recebida. Naqueles quinze minutos, durante os quais o dinheiro virava cinza, as pessoas se lembraram do que podia ter sido feito com ele: dos pobres, dos órfãos, das fundações benfeitoras.

Até esse momento, o romance poderia ser considerado uma releitura do culto à coragem e à hombridade, tão marcado pela literatura gauchesca e posteriormente sublinhado pelos *compadritos* de Borges. Entretanto, se antes os bandidos tinham admiradores discretos e eram quase heróis porque resistiam ao sistema e permitiam aceder à idéia de que a justiça não se fazia apenas pelos meios legais; se eram destemidos, honrando suas escolhas e a si próprios, sem voltar atrás e sem se entregar; se enfrentaram a polícia, valentia que na época, conta-se, ninguém ousava ter; depois da fogueira, a condenação é pregada por todos.

A lógica desumana do capital se renova, por isso eles devem ser aniquilados. Seus feitos são ampliados e tornados fatais em função do dinheiro, solução para os problemas e

<sup>15</sup>O título deste artigo é uma homenagem ao ensaio de Piglia. Sobre o escritor como ladrão, verificar sua argumentação a respeito da proposta arltiana em “Roberto Arlt, una crítica de la economía literaria”, (MANCINI, 2004:71), e também em sua ficção: “Por un lado Arlt identifica siempre la escritura con el crimen, la estafa, la falsificación, el robo. En este esquema, el crítico aparece como el policía que puede descubrir la verdad. Escritura clandestina y culpable, escritura fuera de la ley, se entiende que Arlt haya buscado que sus libros circularan en un espacio propio, fuera de todo control legal (...)” (1997:122). Piglia afirmaria: “En más de un sentido el crítico es el investigador y el escritor es el criminal” (2000:15).

<sup>16</sup>Para um estudo do limite entre verdade e ficção em *Plata quemada*, da verdade como reconstrução interpretativa e da impressão constante de simultaneidade, cf. o ensaio de Michelle Clayton, “Cómo habla la plata” (PÉRSICO, 2004:135-144).

mediador da felicidade. Intermédio que jamais poderia ser incendiado, impunemente. Attingiram o inadmissível, indo pela última vez em direção ao insensato. O caráter anti-social que os marcara até então antecipa o destino reservado para eles. Precisavam ser enforcados. Mais que isso, deveriam receber o mesmo tratamento que prestaram ao dinheiro: que lhes ateassem fogo! “Olho por olho, dente por dente”, é a antiga lei do talião.

Depois dos tiros de todos os lados, do gás lacrimogêneo, das investidas policiais pelas varandas vizinhas, pela porta de entrada do edifício, pelas perfurações realizadas no andar superior – o primeiro deles é atingido – Cuervo Mereles. Em seguida, para escapar de uma granada, é a vez de Nene Brignone, castigado pela saraivada de uma metralhadora.

O factual prevalece nesse instante do romance, mas não sua análise: para os que se manifestam é impossível ultrapassar a imagem do dinheiro queimando. As notas graúdas pegando fogo, como pura abstração, conglomeravam efeitos excessivamente díspares: crime e justiça contra o Estado e a sociedade em geral, em que as relações se pautam em torno do capital<sup>17</sup>. A queima injustificada estampava uma série de negações: à riqueza, ao poder do dinheiro, ao consumo, ao que o capital destrói para que continue existindo. Como um indício de revolução fracassada, e um anticlímax, permanece a imagem do dinheiro queimando, na memória dos que viram e dos que leram sobre os criminosos, como um sinal enigmático e hermético, um aviso talvez de que os costumes, os códigos culturais e os prejuízos, perceptíveis apenas quando envolvem um apelo econômico, não serão eternos.

O final em alguns instantes é antecipado, contrariando qualquer efeito de suspense. Em meio às vozes que Dorda escuta, o adiamento da ação ganha destaque, pois aquela aventura, todos sabiam, jamais poderia terminar bem.

As forças instituídas e menosprezadas por aqueles homens, para se provarem ainda atuantes, retornam legitimadas e violentas e inscrevem suas marcas no único sobrevivente. No último capítulo, depois de um longo delírio por causa da quantidade exorbitante de drogas que o dinheiro do roubo pôde comprar, por causa também da iminência de seu fim, em que recorda muitos momentos de sua vida, Dorda é ferido. Está próximo da morte quando o delegado Silva ordena o cessar fogo. Dois padioleiros o carregam, como uma “vítima sacrificial”. Então, a máquina do poder, como na “Na Colônia penal” de Franz Kafka, escreve sua mensagem. Antes de chegar à rua, na escada do prédio em que ficara trancafiado, recebe golpes furiosos de vizinhos e curiosos. “Un Cristo, anotó el chico de *El Mundo*, el chivo expiatorio, el idiota que sufre el dolor de todos.” (2000a:240).

Os policiais, tendo ouvido rumores de que um dos assaltantes sairia com vida, precipitam-se sobre ele para mais pancadas. Na rua, a contemplação do corpo ensangüentado

17 A transgressão não esfumaria apenas o caráter dos bandidos, mas o país de onde eram naturais, a Argentina, esse nome em que ressoa a “plata”, não apenas pela região geográfica e pelo “argento” como raiz etimológica. Também pelos anos que circundam a publicação de Plata quemada e emprestam ao romance a atmosfera de “patria financiera”, vivenciada a partir de 1976, quando se estabelece o acesso indiscriminado aos produtos importados. Durante a ditadura (1976-1983), o plano neoliberal do ministro José Martínez de Hoz promove a abertura do mercado e a supervalorização da moeda. Tanto a inflação quanto a taxa de juros permanecem altas, o que instaura a especulação financeira. Os planos econômicos implementados durante o governo de Raúl Alfonsín (1983-1989) não alcançam seus objetivos. No governo que o sucede, de Carlos Menem (1989-1999), iniciado com hiperinflação, há um forte processo de privatização das instituições públicas. Em 1991, o ministro da economia, Domingo Cavallo, promove a paridade e “convertibilidade” entre dólar e peso. As importações aumentam exponencialmente e há grande dificuldade para as exportações. As leis trabalhistas sofrem flexibilizações e os índices de desemprego sobem. Entre 2001 e 2002, durante o governo de Fernando de la Rúa, a Argentina enfrentará uma de suas mais graves crises, quando os fundos de investimento se retirarão do país, devido à insegurança do mercado.

durará pouco. Bastou que um primeiro o esmurrasse para que todo o resto viesse. Gente que estava por ali, policiais e suas coronhadas, jornalistas que afundavam suas câmeras no corpo inerte. Todos participaram daquele início de linchamento, chutando, socando, cuspidando. Os que não podiam alcançá-lo – e eram centenas – insultavam-no e exigiam sua morte.

\* \* \*

No romance *A sangue frio* de Truman Capote, o leitor conhece todos os pormenores: os integrantes da família Clutter, a pequena cidade de Holcomb onde moravam, quem foram seus assassinos e como se conheceram, a data e hora exata do crime, o modo brutal como foram executadas as vítimas, o dinheiro como motivação. Não se sabe, entretanto, de onde viera tamanha crueldade. Como seres humanos puderam praticar atos tão hediondos? Ao reconstituir os crimes, o narrador onisciente não toma partido e tenta responder a essa pergunta de vários modos – sistematizando o passado de todos, situando o que pensavam os conhecidos das vítimas e os criminosos, incluindo as investigações policiais e os boletins psicológicos dos malfeitores. A história de *Plata quemada*, como a de Capote, realmente ocorreu e é esse esclarecimento que a nota final do romance se reserva. Diferentemente de *A sangue frio*, entretanto, foi narrada com parcialidade e o enigma não se encontra na atrocidade dos ladrões, mas, antes, na queima de todo o dinheiro roubado. De qualquer maneira, em ambos os textos a solução do “mistério” é subjetiva e dependerá da índole de cada leitor.

O epílogo de *Plata quemada* é apresentado sem a assinatura do autor, somente com a data e o local em que supostamente foi escrito. Tendo o romance sido baseado em atas judiciais, escutas gravadas pela polícia, notas de jornal, documentos, entrevistas e declarações, o adendo é o espaço encontrado para encenar o agradecimento a tantas colaborações. Até então lido como a ficcionalização de fatos reais ou mesmo como pura ficção, o romance ganha uma reversão ao ser situado como não-ficção, semelhante à austera reconstrução empreendida por Capote. Essa demarcação impõe uma correlação mais evidente entre o policial documentado e suas implicações político-sociais: reorganiza-se um evento, como o assassinato da família Clutter, primeiro porque se supõem detalhes pouco ou nada perscrutados, segundo porque investiga paradigmas importantes para a sociedade em questão.

Os trechos de reportagem e os testemunhos que compunham o romance recobrem-se, então, pela verdade atestada no epílogo. Este último é usualmente o espaço em que o corte com a ficção já foi estabelecido e comparece o autor, complementando sentidos, expondo o destino final das personagens, explicando suas motivações e por vezes as condições em que desenvolveu a escrita ficcional. Com efeito, todas essas características estão presentes, mas a meias. Desse modo, revela-se apenas brevemente o destino final de Malito e Dorda. Quanto à preparação do romance, afirma-se que os primeiros esboços teriam sido feitos entre 1969 e 1970, depois retomados em 1995. A identidade daquele que escreve, todavia, está escamoteada. Fora do livro, em entrevistas, Piglia confirmaria as mesmas datas, fornecendo ainda mais ambigüidade ao sujeito que ordena o romance.

Mesmo depois da ênfase com que é certificada, a veracidade da história é motivo de desconfiança, pois muitos elementos claramente ficcionais foram partilhados com o leitor. Não apenas o dinheiro queimado “porque sim”, ao contrário de ser o último recurso de que dispunham os assaltantes para consumir o gás lacrimogêneo lançado a todo instante. Mas também Emilio Renzi, com quem o autor se confunde desde as primeiras ficções de sua obra<sup>18</sup>. O retorno à ficção, que parecia ter sido finalizada, é movimento do texto, em que se acentua:

Fueron de especial utilidad las crónicas y las notas de quien firmaba E. R., que cubrió el asalto y fue el enviado especial del diario argentino *El Mundo* al lugar de los hechos. He reproducido libremente esos materiales, sin los cuales hubiera sido imposible reconstruir con fidelidad los hechos narrados en este libro. (2000a:248)

Os fatos, demarcados como reais, recaem com mais força na ficção depois da sigla E. R. (Emilio Renzi) e da possibilidade de conjugar liberdade de exposição e fidelidade<sup>19</sup>.

A história dos ladrões, propositalmente mal disfarçada pelos agradecimentos e explicações que a compelem ao real, tem continuidade para receber uma dupla origem: a da história de *Plata quemada* e a do início de um escritor. Na segunda divisão do epílogo, sensível ao que se pode extrair do real para ser contado<sup>20</sup>, o narrador relembra como conheceu Blanca Galeano, num trem que seguia viagem para a Bolívia, em abril de 1966, logo depois de ter sido liberada pela polícia. A primeira frase desse trecho retomará o acaso, cujo caráter mutável garantiu coerência e verossimilhança ao romance, inclusive depois de sua falsa conclusão: “La primera conexión con la historia narrada en este libro (como sucede siempre en toda trama que no sea de ficción) surgió por azar.” (2000a:249).

A figura de Blanca Galeano reencenará a de uma outra mulher, numa outra viagem, com destino a Mar del Plata, em “El fin del viaje” de *Nombre falso*. Em ambas as travessias, tanto Emilio Renzi quanto o narrador do epílogo de *Plata quemada* ouvem histórias tão raras que têm dificuldade em tomá-las como reais. “Miente como otras lloran o se quejan”(1997:23) – pensa Renzi sobre aquela que o acompanha no trajeto. Blanca Galeano e Aída Monti, fugidias e frágeis, aproximam-se da invenção ao cativar aquele que as escuta, conservando sua companhia. Podem, dessa maneira, ser outras, ou elas mesmas, com suas confidências mais íntimas.

As lógicas da ficção e da realidade, intercambiadas tantas vezes, ganhariam vivacidade e angústia para além das páginas de *Plata quemada*. Em algumas situações os dois planos seriam, para muitos leitores, indistintos. Como para a própria Blanca Galeano, responsável por mover um processo judicial contra Piglia, a quem reclama um milhão de pesos alegando

<sup>18</sup>Edgardo Berg (1999) discorre sobre esse paradoxo, que “reduplica e bifurca a narração”.

<sup>19</sup>Movimento similar, mas de sentido inverso ao da nota final de Crítica y ficción, em que os entrevistadores e o escritor são lançados na ficção: “éste es un libro donde los interlocutores han inventado deliberadamente la escena de un diálogo para poder decir algo sobre la literatura”, (2000:245).

<sup>20</sup>A esse respeito, cf. o ensaio de Julio Premat (PÉRSICO, 2004:123-134), que, não obstante, considera Piglia o autor do epílogo de *Plata quemada*. No mesmo texto, sugere-se a leitura do romance como uma continuação de *El beso de la mujer araña*, de Puig.

prejuízos pessoais, usurpação de nome e dano moral, violação à privacidade, reputação e honra<sup>21</sup>.

Ao contrário do esforço de Capote para abolir a distância entre o observador que narra e o mundo, o epílogo de *Plata quemada* a sublinha como condição de escrita, tantos anos depois daquele assalto, na imagem de Blanca menina, com o rosto para fora da janela do trem, afastando-se da estação vazia. Ainda assim, a distância traçada pela ficção – “Esa lejanía [que] me ha ayudado a trabajar la historia como si se tratara del relato de un sueño”(2000a:251) – guardaria, como mostrado pouco depois pelo processo de Blanca Galeano, seus laços perigosos e ambíguos com o real.

## Bibliografia

- ABRAHAM, Tomás, 2004, “Aira y Piglia”, *Fricciones*, Buenos Aires, Sudamericana, pp. 107-176.
- ARLT, Roberto, 1978, *Los siete locos*, edición de Adolfo Prieto, Venezuela, Biblioteca Ayacucho.
- ARLT, Roberto, 1995, El juguete rabioso, prólogo de Horacio González, La Plata, Altamira.
- BERG, Edgardo, 1999, “Reseña, *Plata quemada*”, *Hispanica*, año XXVIII, nº 82, pp. 124-126.
- BRECHT, Bertolt, 1959, *Théâtre complet VII: L’Opéra de quat sous*, texte français de Jean-Claude Hémerly, Paris, L’Arche.
- DRUCAROFF, Elsa, 2000, *Historia crítica de la literatura argentina*, vol. 11, Buenos Aires, Emecé.
- FORNET, Jorge (comp.), 2000, *Ricardo Piglia*, Bogotá, Fondo Editorial Casa de las Américas, Instituto Caro y Cuervo.
- FORNET, Jorge, 1994, “Homenaje a Roberto Arlt’ o la literatura como plagio”, *Nueva Revista de Filología hispánica*, tomo XLII, nº 1, Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios El Colegio de México, pp. 115-141.
- FORNET, Jorge, 1998, “Asedios a *Plata quemada* (en nueve capítulos y un epílogo)”, Casa de las Américas, nº 212, jul.-sep., pp. 139-143.
- GNUTZMANN, Rita, 1992, “Homenaje a Arlt, Borges y Onetti de Ricardo Piglia”, *Revista Iberoamericana*, vol. LVIII, nº 159, ab.-jun., pp. 437-448.
- KLAHN, Norma & CORRAL, Wilfrido H. (comps.), 1991, *Los novelistas como críticos*, tomos I y II, México, Tierra Firme/ Fondo de Cultura Económica.
- LAFFORGUE, Jorge, 1972, *Nueva novela latinoamericana 2*, Buenos Aires, Paidós.
- LUDMER, Josefina, 2002, *O Corpo do delito, um manual*, trad. Maria Antonieta Pereira, Belo Horizonte, Editora da UFMG.
- MANCINI, A., 2004, *Ficciones argentinas*, Buenos Aires, Norma.
- PIGLIA, Ricardo, 1974, “Roberto Arlt: la ficción del dinero”, *Hispanica*, año III, nº 7, pp. 25-28.

<sup>21</sup>Somado ao escândalo do Premio Planeta, a agitação midiática promovida pelos processos parece ter arrefecido os ânimos e gerado um mal estar entre críticos e pesquisadores, como se o romance representasse um erro e uma fase ruim que deveriam ser esquecidos. Talvez aí esteja a explicação para a escassa produção a seu respeito. Sobre os dois processos é possível consultar o virulento e oxalá equivocado ensaio de Tomás Abraham, “Aira y Piglia”(2004:107-130).

- PIGLIA, Ricardo, 1980, "Notas sobre Facundo", *Punto de vista*, año III, n° 8, mar.-jun., pp. 15-18.
- PIGLIA, Ricardo, 1995, *La ciudad ausente*, Buenos Aires, Seix Barral/Biblioteca Breve.
- PIGLIA, Ricardo, 1997, *Nombre falso*, relatos, 2ª ed., Buenos Aires, Seix Barral/Biblioteca Breve.
- PIGLIA, Ricardo, 1998, *Cuentos morales, antología personal (1961-1990)*, 2ª ed., Planeta Bolsillo.
- PIGLIA, Ricardo, 1998, *Prisión perpetua*, Buenos Aires, Seix Barral/Biblioteca Breve.
- PIGLIA, Ricardo, 1998a, "Sarmiento, escritor", *Filología*, FFyL-UBA, vol. XXXI, n°s 1-2, pp. 19-34.
- PIGLIA, Ricardo, 2000, *Crítica y ficción*, Buenos Aires, Planeta.
- PIGLIA, Ricardo, 2000a, *Plata quemada*, novela, 12ª ed., Buenos Aires, Planeta.
- PIGLIA, Ricardo, 2001, *Formas breves*, 2ª ed., Barcelona, Anagrama.
- PIGLIA, Ricardo, 2003, *Respiración artificial*, 2ª ed., Buenos Aires, Seix Barral/Biblioteca Breve.
- POE, Edgar Allan, 2003, *Histórias extraordinárias*, trad. Brenno Silveira e outros, São Paulo, Nova Cultural.
- PUIG, Manuel, 2005, *La traición de Rita Hayworth*, Buenos Aires, Booket.
- RODRÍGUEZ PÉRSICO, Adriana, 2004, *Ricardo Piglia: una poética sin límites*, Serie Antonio Cornejo Polar, Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, Universidad de Pittsburgh.
- ROFFÉ, Reina, 2001, "Entrevista a Ricardo Piglia", *Cuadernos hispanoamericanos*, n° 607, enero, pp. 97-111.
- SPERANZA, Graciela, 1995, *Primera persona*, Buenos Aires, Norma.

# **Los diccionarios de Español como LE y su adecuación al Marco Común europeo de referencia para lenguas**

Michelle Kühn Fornari

Universidade Federal do Rio Grande do Sul

**RESUMEN:** El objetivo de este trabajo es establecer una correlación entre las propuestas curriculares para la enseñanza de Español como LE y lo que los diccionarios de español direccionados para este tipo de enseñanza ofrecen. Como metodología, adoptamos el Marco Común Europeo como instrumento de evaluación de los diccionarios, que serán considerados tanto en sus aspectos macro, micro y medioestructurales como en sus textos introductorios.

**PALAVRAS CLAVE:** enseñanza de español, lexicografía, macroestructura, microestructura, medioestructura

**ABSTRACT:** Wobjective of this work is to establish a correlation between the curricular proposals for the teaching of Spanish as a foreign language and that which the Spanish dictionaries used in that kind of teaching offer. As a methodology, we will use the Common European Framework of Reference for Languages as instrument in evaluating the dictionaries, which will be considered in its macro, micro and mediostructures aspects, as well as in its introductory texts.

**KEYWORDS:** Spanish teaching, lexicography, macrostructure, microstructure, mediostructure



## Los diccionarios de Español como LE y su adecuación al Marco Común europeo de referencia para lenguas

### 1. La Lexicografía y los estudiantes de LE

En las últimas décadas, ha sido posible observar el desarrollo de un tipo específico de lexicografía, la llamada lexicografía pedagógica, que resultó en la elaboración de diccionarios específicos para estudiantes de lenguas extranjeras. Hartmann; James (1998:107) definen lexicografía pedagógica como “un complejo de actividades relacionadas con la planificación, la compilación, el uso y la evaluación de diccionarios pedagógicos”. Un diccionario pedagógico, por otro lado, es “una obra de referencia proyectada especialmente para las necesidades didácticas prácticas de profesores y aprendices de una lengua” (cf. Hartmann; James: *ibid.*).

La lexicografía trabaja, actualmente, con dos principales tipos de diccionarios direccionados a estudiantes de LE<sup>1</sup>: el primer tipo de diccionario pedagógico es el learner’s dictionary (diccionario para aprendices), que, con relación a un diccionario monolingüe normal, trae como principales diferencias un número reducido de lemas, el lenguaje utilizado en las definiciones es más sencillo y los artículos léxicos contienen más ejemplos (cf. Humblé, 2006).

El segundo tipo de diccionario direccionado a estudiantes de LE es el diccionario bilingüalizado, tipo de obra lexicográfica que mezcla en su estructura los principios de un diccionario bilingüe y de un diccionario para aprendices. Según Humblé (2006), esos diccionarios suelen ser diccionarios para aprendices con la añadidura de una traducción, lo que resulta en un aumento de información con relación al learner’s dictionary. El diccionario bilingüalizado trae, en su *Back Matter*<sup>4</sup>, una lista de palabras en la lengua del estudiante con equivalencias en la lengua meta, lo que acaba evitando que el estudiante tenga que dirigirse a un diccionario bilingüe en el momento de la producción.

Sobrinho (2000:73) llama la atención para el hecho de que los profesores de LE no acostumbran a indicar diccionarios compatibles con el nivel de proficiencia del alumno, pues la mayoría de las veces creen que cualquier diccionario sirve, sin que sea necesario llevar en consideración el nivel de conocimiento del alumno con relación a la lengua meta. Además, no presentan normalmente una preocupación en orientar al alumno en la búsqueda en el diccionario. Una vez que el uso del diccionario debería estar ligado a la autonomía en el aprendizaje de la lengua<sup>5</sup>, es esencial que la obra lexicográfica esté direccionada a un

---

<sup>1</sup>[Pedagogical lexicography A complex of activities concerned with the design, compilation, use and evaluation of PEDAGOGICAL DICTIONARIES]. (Hartmann, James (1998:107))

<sup>2</sup>[Pedagogical dictionary: A REFERENCE WORK specifically designed for the practical didactic needs of teachers and learners of a language]. (Hartmann, James: *ibid.*)

<sup>3</sup>Hartmann (2001, apud Bugueño, 2006) añade todavía a la categoría de diccionarios pedagógicos los diccionarios para aprendizaje de una lengua con fines específicos, diccionarios de aprendizaje de una L2 con informaciones enciclopédicas, diccionarios onomasiológicos de aprendizaje de una L2 y diccionarios de aprendizaje para recepción y producción.

<sup>4</sup>En la literatura especializada no existe una fijación conceptual de que es exactamente el *Back Matter*. Tradicionalmente está asociado a una variedad muy heterogénea de apéndices.

<sup>5</sup>El principio de la autonomía se refiere a la capacidad que el estudiante debe tener de darle continuidad a su proceso de aprendizaje fuera de la clase de LE.

público específico, en el sentido de obtener una armonía entre el usuario (y su proficiencia) y las informaciones del diccionario. La obra lexicográfica puede y debe ser una herramienta poderosa para el desarrollo de la proficiencia del estudiante dentro y fuera del ambiente institucional de aprendizaje.

## 2. El Marco Común Europeo de referencia para lenguas y los diccionarios analizados

El Marco Común Europeo de referencia (Marco 2002) es un documento cuyo objetivo está centrado en la elaboración de programas, currículos y manuales, es decir, todo tipo de recurso empleado en la enseñanza de lenguas extranjeras. El Marco (2002) “describe de forma integradora lo que tienen que aprender a hacer los estudiantes de lenguas con el fin de utilizar una lengua para comunicarse, así como los conocimientos y destrezas que tienen que desarrollar para poder actuar de manera eficaz” (pág. 01).

Este trabajo forma parte de un proyecto de investigación que pretende proponer bases teórico-metodológicas para la elaboración de un diccionario monolingüe para aprendices brasileños de Español (de nivel universitario). En razón de que contamos con solamente una obra direccionada directamente a ese público<sup>6</sup> y que presenta claras deficiencias, creemos que es prioritario diseñar un instrumento lexicográfico que atienda a las necesidades específicas de este grupo de usuarios.

Nuestro objetivo es explorar los dos diccionarios más utilizados por aprendices brasileños de español, detectar divergencias y convergencias entre esas obras y compararlas con el documento que apunta las directrices para la elaboración de materiales para la enseñanza de lenguas extranjeras, el Marco (2002). Para eso, analizaremos las posibilidades que esos diccionarios ofrecen, en sus ámbitos macro, micro y medioestructurales. Los dos diccionarios elegidos para el análisis fueron el *Diccionario Salamanca de la lengua española*, (DSLE (1996)), diccionario de carácter monolingüe, y SDPELE – *Diccionario para la Enseñanza de la Lengua Española para Brasileños*, (SDPELE (2001)), obra que se incluye en la categoría de los diccionarios bilingüalizados. A continuación, presentaremos propuestas de parámetros para la estructuración de diccionarios de español para brasileños, teniendo en cuenta las directrices del Marco (2002).

Según lo dicho anteriormente, nuestro público meta son aprendices de nivel inicial. El Marco (2002) trabaja con tres niveles de estudiantes, A (Usuario básico), B (Usuario independiente) y C (Usuario competente), los cuales se dividen en dos subniveles: A (A1 y A2) – niveles *acceso y plataforma*, B (B1 y B2) – *niveles umbral y avanzado* y C (C1 y C2) – niveles de *dominio operativo eficaz y maestría*. Ya que nuestra investigación está centrada en estudiantes que están empezando su contacto formal con la lengua, tendremos en cuenta sólo los subniveles de Usuario Básico (A), *acceso* (A1) y *plataforma* (A2).

Con este trabajo, pretendemos responder a algunas cuestiones acerca de las posibles relaciones que el Marco (2002) y los diccionarios en cuestión pueden establecer entre sí:

<sup>6</sup>El *Diccionario para la enseñanza de la lengua española para brasileños*, una de las obras que analizaremos en este trabajo.

1) ¿Qué dice el Marco sobre la cantidad de vocabulario (léxico) que un estudiante de nivel inicial de Español LE debe adquirir?

2) ¿Qué dice el Marco sobre las informaciones semánticas y gramaticales que el estudiante de nivel inicial de Español LE debe conocer con respecto al léxico adquirido?

3) ¿Los diccionarios analizados le permiten al estudiante de Español LE, de nivel inicial, hablante nativo de Portugués (A1 y A2), obtener esos aprendizajes referentes a las respuestas de las cuestiones arriba?

4) ¿Cuáles son los parámetros (macro, micro y medioestructurales) esenciales en la elaboración de diccionarios de español para estudiantes brasileños de nivel inicial?

### **3. Ámbito Macroestructural**

La macroestructura es el conjunto de palabras que forman el conjunto léxico del diccionario (Cf. Hartmann, 2001:58). Hay dos parámetros de definición macroestructural: el primero es el parámetro cuantitativo. Dos criterios pueden ser adoptados en ese caso: el criterio sin- o (dia)sistémico y el criterio estadístico. El criterio sin- o (dia)sistémico emplea la sincronía como variable, considerando “algunas decenas de años” como límite, o sea, una palabra solamente será diccionarizada si se la encuentra en textos escritos dentro de un intervalo de tiempo establecido. El criterio estadístico se basa en la frecuencia de uso (“una frecuencia menor al número mínimo de ocurrencias implica que esa unidad léxica no debe aparecer en la nominata del diccionario” (Bugueño, 2007:265)).

Un diccionario de español LE para estudiantes brasileños universitarios de nivel inicial debe ser básicamente una obra de carácter sincrónico y debe tener en cuenta la frecuencia, una vez que sólo es interesante para ese público la lengua efectivamente en uso. Otra característica que debe tener el diccionario es la de la diferenciación diatópica, pues es en el léxico que se encuentra la mayor variación de la lengua española. No existe en ese idioma, variaciones sintácticas o morfológicas de mucha expresión, como ocurre con el portugués brasileño y el europeo si pensamos en frases como “estou a trabalhar”, construcción que un brasileño no utilizaría y “estou trabalhando”, oración que, por su vez, un portugués no utilizaría.

El segundo parámetro de selección macroestructural es el cualitativo. Se refiere a tipos de unidades que pueden formar parte de la macroestructura. Bugueño (2007:265) propone una taxonomía de soportes de elementos-guía, que el autor juzga como únicos pasibles de lematización. Esos elementos-guías se refieren a lexemas plenos (palabras), que pueden ser simples o compuestos y a expresiones idiomáticas.

A partir de eso, cabe preguntarnos respecto a la cantidad de léxico que un estudiante brasileño de Español LE de nivel inicial debe adquirir. Para buscar una respuesta, recurrimos al Marco (2002), en su escala de conocimiento de vocabulario (pág. 109):

### Riqueza de vocabulario

	Tiene suficiente vocabulario para desenvolverse en actividades habituales y en transacciones cotidianas que comprenden situaciones y temas conocidos.
A1	Tiene suficiente vocabulario para expresar necesidades comunicativas básicas. Tiene suficiente vocabulario para satisfacer necesidades sencillas de supervivencia.
A2	Tiene un repertorio básico de palabras y frases aisladas relativas a situaciones concretas.

### Dominio del vocabulario

A2	Domina un limitado repertorio relativo a necesidades concretas y cotidianas.
A1	No hay descriptor disponible.

(Marco, 2002:109)

Analizando los cuadros arriba, se puede percibir que el Marco (2002) no especifica cuantitativamente el vocabulario que debe adquirir un estudiante de nivel inicial, como sería interesante y útil para la práctica lexicográfica con relación a los diccionarios pedagógicos. Sin embargo, se puede percibir que existe una cierta definición cualitativa con relación a ese vocabulario: el Marco (2002) se refiere a un vocabulario básico, relacionado a situaciones cotidianas y a necesidades concretas.

Basados en eso, podemos decir que no es posible responder exactamente cuánto vocabulario debe adquirir un estudiante de nivel inicial de Español LE hablante nativo de portugués, pero podemos afirmar cuánto vocabulario ese estudiante no necesita, que se podría resumir básicamente en palabras de baja frecuencia, desusadas, de la zona rural, de carácter literario, excesivamente formales y tecnicismos.

En este punto, es importante establecer una relación entre el potencial usuario del diccionario y la funcionalidad de la obra. El usuario considerado en este trabajo es el estudiante brasileño, hablante nativo de portugués e insertado en el nivel inicial de proficiencia en la lengua meta. Por otro lado, los diccionarios pueden presentar carácter monofuncional o polifuncional. Un diccionario polifuncional es aquel que se propone resolver problemas de cualquier naturaleza en relación al léxico de la lengua y no es pensado y elaborado para un público específico. Un ejemplo de ese tipo de obra son los diccionarios generales.

A su vez, un diccionario monofuncional está articulado en el sentido de atender a una parcela específica de personas, que se insertan en un grupo con objetivos comunes. En ese caso, el diccionario se propone resolver los problemas peculiares del público al cual está direccionado. Para el usuario en cuestión (brasileño, de nivel inicial), el diccionario debe presentar carácter monofuncional. Eso significa decir que la elaboración de la obra debe estar basada en las necesidades de ese grupo.

Basándonos en lo expuesto arriba, comenzamos ahora el análisis de los dos dicciona-

rios seleccionados. DSLE (1996) posee una densidad macroestructural mayor que SDPELE (2000). Esto se debe probablemente al carácter polifuncional de este diccionario. Sobre este particular Bugueño (2006:01) comenta que “hace por lo menos unos 20 años que la teoría metalexigráfica asumió como principio rector en la compilación de un diccionario que las obras lexicográficas deberían tender a la monofuncionalidad”. DSLE (1996) no es un diccionario exclusivamente para el público de estudiantes de Español LE, sino 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 estudiar español” (pág. V).

Por otro lado, podemos afirmar que tampoco SDPELE (2000) es un diccionario de carácter monofuncional, como se presenta. Según Bugueño (2006:01), “el equipo redactor de SDPELE (2000), elaboró un diccionario polifuncional, que para el público de Lengua Portuguesa es presentado como monofuncional”. Eso se debe al hecho de que SDPELE (2000) tiene como público-meta principalmente estudiantes de Español LE o que tengan el español como L2, de acuerdo con su *Front Matter*<sup>7</sup>, aunque pueda también ser perfectamente utilizado por hablantes nativos de español. Aparentemente, parece raro que un diccionario que se designa como una obra para la enseñanza de español para brasileños pueda ser utilizado por hablantes nativos de español. Sin embargo, analizando el origen de SDPELE (2000), entendemos el porqué de eso:

Señas (2000) tiene su origen en el *Diccionario para la enseñanza de la lengua española* (1995), elaborado por un equipo de la Universidad de Alcalá de Henares. Para el mercado brasileño, se añadió al final de cada artículo léxico una equivalencia en lengua portuguesa que debería ser una especie de seña que aumentara el poder elucidativo de la paráfrasis definidora. Además de eso, el “Front Matter” de la edición española fue traducido para el portugués y en el “Back Matter” hay un pequeño glosario portugués/español. Exceptuándose esas modificaciones, se trata de la misma obra. Esa decisión es lamentable, porque si el diccionario es efectivamente un “diccionario para la enseñanza de la lengua española para brasileños”, según consta en el título, entonces la obra como un todo debería tener en cuenta las convergencias y divergencias tipológicas y genéticas entre el español y el portugués. (...)

(Bugueño, 2006:01)

SDPELE (2000), por lo tanto, es un diccionario de carácter polifuncional, en la medida en que no fue pensado para el público al cual está direccionado, sino que para usuarios de características distintas a las de los usuarios brasileños. Creer que la incorporación de equivalencias en la lengua portuguesa torna la obra adecuada al público brasileño es un desacierto. A partir de eso, podemos afirmar que en razón de esa polifuncionalidad, también SDPELE (2000) presenta una hinchazón macroestructural<sup>8</sup>, aunque en menor escala que DSLE (1996).

<sup>7</sup>Front Matter es el manual de instrucciones de la obra lexicográfica, donde están las informaciones sobre los objetivos y contenidos del diccionario. Para un estudio sobre este componente, ver Fornari (2006).

<sup>8</sup>Hinchazón macroestructural se refiere al exceso de palabras que forman el universo léxico del diccionario, incluyendo palabras desusadas, de baja

Para trabajar esa cuestión cuantitativa de la macroestructura, utilizaremos el criterio de Bugueño, Farias (2006) sobre informaciones discretas y discriminantes. Información discreta es aquella que posee un carácter efectivamente relevante para el usuario. Corresponde a un hecho de norma. Ya la información discriminante es aquella que permite al lector sacar algún provecho con relación al uso o conocimiento de la lengua. Bugueño (2006) alerta para la presencia de palabras de baja frecuencia de uso en SDPELE (2000), como *abarca*, *albarca*, *enarenar*, *endiñar*, *encabalgamiento*, *eneasílabo* y *enfoscar*. La presencia de esas palabras en el universo léxico de un diccionario para estudiantes de Español LE constituye informaciones no discretas y no discriminantes para el usuario.

Para explorar la densidad macroestructural de los dos diccionarios en cuestión, elegimos dos intervalos de lematización. Son ellos: *almacén – almeriense y flautista – flojera*. Dentro de esos dos intervalos encontramos palabras con muy baja frecuencia de uso, confirmando la hinchazón macroestructural de esos dos diccionarios. La primera palabra analizada fue *almáciga*. Los dos diccionarios traen acepciones distintas para ese término. DSLE (1996) lo define como “resina aromática de color amarillento” y SDPELE (2000) lo define como “recipiente donde se plantan las semillas para poner las plantas después en otro lugar”. Para verificar la frecuencia de las acepciones, utilizamos una herramienta de búsqueda (un banco de datos abierto) y el CREA. Para la acepción traída por DSLE (1996), fue encontrada una cantidad muy pequeña de ocurrencias. En el caso de la acepción de SDPELE (2000), el número de ocurrencias fue todavía menos significativo.

Las palabras *almadraba*, (palabra muy frecuente en la internet, como nombre propio de hoteles y restaurantes) *almazara* y *flexo* también tuvieron frecuencia muy baja tanto en la búsqueda realizada en la internet cuanto en la búsqueda en el CREA.

*Almendruco* fue un de los casos más graves encontrados: la frecuencia de esa palabra es extremadamente baja. Por otro lado, la expresión *el truco del almendruco* es extremadamente recurrente en la Lengua Española. Encontramos un número muy grande de ocurrencias. SDPELE (2000) no trae esa expresión lematizada. DSLE (1996) trae la expresión, aunque no presenta ninguna definición al usuario, la expresión solamente consta en el artículo léxico:

Almendruco s. m. Almendra todavía verde, con el grano aún tierno.

FR. Y LOC. El truco\* del ~ .

(DSLE, 1996 s.v. almendruco)

Lo ideal sería que los dos diccionarios trajeran la locución y su respectiva definición, pues también de nada sirve presentar la expresión al usuario sin explicar su significado, como hace DSLE (1996).

Otro caso también grave fue el de la palabra *flirt*, cuya frecuencia también es muy baja. Por otro lado, para la variación *flirteo* se encontraron muchas ocurrencias. SDPELE

(2000) trae en su macroestructura solamente *flirt*. DSLE (1996) presenta los dos lemas, siendo que para *flirt* trae la marca de uso afectado, que indica “lenguaje desusado o elevado, empleado fuera de lugar, tal como se indica” (pág. X). En ese caso tenemos una falla grave en la macroestructura de SDPELE (2000), que ni siquiera presenta flirteo en su selección léxica, y trae sólo *flirt* (sin ninguna marca de uso), y también tenemos un problema serio en DSLE (1996), no relaciona las dos palabras como variantes y mantiene en su macroestructura la forma de baja frecuencia *flirt*<sup>9</sup>. Creemos que lo mejor sería sacar la palabra del diccionario.

En lo que se refiere a los diccionarios para aprendices de Español LE, una macroestructura adecuada es aquella que abarca solamente palabras de amplio uso. En el caso de DSLE (1996), palabras como *flirt e almáciga* llevan marcas de uso que indican que están fuera de ese grupo de acepciones de amplio uso. Sin embargo, lo ideal sería que tales palabras, marcadas o no, dejaran de componer el universo léxico del diccionario.

Otra crítica con relación a DSLE (1996) se refiere justamente al sistema de marcas de uso del diccionario. Por un lado, tenemos palabras desusadas, que no son informaciones discretas y tampoco discriminantes para el usuario. Por otro lado, tenemos palabras diatópicamente diferenciadas, cuya lematización en el diccionario se legitima por formar informaciones discretas y discriminantes, desde que sean de alta frecuencia<sup>10</sup>. El propio Marco (2002) llama la atención para la competencia socio-lingüística del estudiante, que debe ser capaz de reconocer diferencias lexicales entre las diversas regiones cuya lengua nativa es el Español (pág. 118). Volviendo a DSLE (1996), el problema se debe al hecho de que la marca de uso restringido se utiliza de manera muy heterogénea, puede referirse a palabras desusadas, a palabras que pertenecen al léxico regional o a palabras que se emplean en circunstancias especiales. De esta manera, al depararse con esa marca, el usuario tiene que inferir a qué grupo la palabra buscada pertenece. Clasificar palabras desusadas (que no deberíamos componer el conjunto léxico del diccionario) y palabras diatópicamente distintas con la misma marca es una falla grave de DSLE (1996).

Un ejemplo es el caso de la palabra *almanaque*, que en DSLE (1996) lleva la marca de uso restringido. A través de la investigación con una herramienta de búsqueda de la internet y en el CREA, fue posible verificar que la palabra es ampliamente utilizada y no se refiere a un regionalismo. SDPELE (2000) trae *almanaque* en su macroestructura y no presenta ningún tipo de marca para la palabra. De esa manera, es difícil definir lo que DSLE (1996) pretendía informar con tal marcación, que consideramos como un error del diccionario<sup>11</sup>.

<sup>9</sup>En el tratamiento de *flirt* y *flirteo* en Salamanca (1996), tenemos claramente un problema de *type e token*. La forma *type* es aquella considerada como la forma canónica, y *token*, la variante de menos prestigio y/o menos recurrente. Cf. Farias (2006:38) “O artigo completo deve figurar somente com a forma que seja considerada a de mais prestígio (*type*), fazendo-se, nos demais casos (as formas variantes ou *token*), apenas remissões aos artigos completos”. El diccionario, sin embargo, no realiza ningún tipo de remisión entre las dos formas, omitiendo al usuario las informaciones sobre la variante

<sup>10</sup>En ese grupo se insertan los americanismos, palabras ampliamente utilizadas en América o en determinadas regiones de ella, pero que no son recurrentes en el español peninsular.

<sup>11</sup>DRAEe también no presenta ninguna marca de uso para *almanaque*.

#### 4. Âmbito Microestructural

Microestructura es el agrupamiento de informaciones en las entradas del diccionario (cf. Hartmann, 2001:58). Está dividida en comentario de forma y comentario semántico. Según Bugueño (2004:90), “comentário de forma, como diz o seu nome, oferece todas as indicações da ‘forma’ da palavra”, como por ejemplo, clase gramatical, indicación de valencia y transcripción fonética. El comentario semántico tiene que ver con todo lo que se relaciona con el significado de la palabra, como definición, sinonimia y ejemplos.

En el Marco (2002), se pueden encontrar informaciones sobre la competencia gramatical (pág. 110) y la competencia semántica (pág. 112) que el estudiante debe adquirir. Esta última “comprende la conciencia y el control de la organización del significado con que cuenta el alumno” (ibid). Nuestro trabajo no se profundiza en aspectos del comentario semántico; por lo tanto, el análisis de los diccionarios va a centrarse en los aspectos gramaticales de la microestructura, el comentario de forma. En un próximo trabajo trataremos del comentario semántico, que implica, además de las indicaciones del Marco (2002), aspectos formales de la definición. Todavía no tenemos resultados sobre ese aspecto, pero “lo que está claro es que el estudiante de lenguas tiene que adquirir tanto las formas cuanto los significados” (Marco, 2002:113).

En lo que se refiere a la microestructura, intentamos organizar los datos apuntados por el Marco (2002) de manera que se pueda formular un programa constante de informaciones<sup>12</sup> que constituya el comentario de forma de la microestructura de un diccionario para aprendices de español LE. Según el Marco (2002), el estudiante de español LE debe saber el valor de los siguientes elementos: morfemas y alomorfos, incluyendo raíces, afijos y palabras. Sin embargo, cuestionamos la presencia de raíces y afijos bajo la pena de no constituir esto informaciones discriminantes para el usuario, una vez que no se puede especificar en el diccionario cómo usarlos bien. El estudiante puede pensar que es posible crear cualquier palabra nueva y acabar formulando palabras que no existen en la lengua, como sería el caso de la relación *coger* – *\*descoger* en analogía al par *componer* – *descomponer*, por ejemplo.

Llamamos la atención, por ejemplo, para el caso del prefijo *des-*: hay dos variantes para este prefijo, que son las formas *de-* y *des-*. Hay una explicación morfo-fonológica para la aplicación de una forma u otra. Si la palabra a ser derivada empieza por vocal, se usa *des-* (*abastecer* – *desabastecer*). En el caso de que la palabra empiece por consonante, se utiliza la forma *de-* (*crecer* – *decrecer*). A pesar de la posibilidad de poder aplicarse este criterio, no es posible dar cuenta de todos los fenómenos de derivación a partir del prefijo *de-*, ya que en muchos casos tal criterio no se aplica, como en las variantes *decalcificar*/*descalcificar*, *decelerar*/*desacelerar*, *decodificar*/*descodificar*, en que es posible añadir tanto la forma *de-* cuanto la forma *des-*.

No hay cómo calcular todas las posibilidades de derivación, o sea, no es posible expli-

<sup>12</sup>“Programa constante de informaciones” se refiere a toda y cualquier información que la microestructura de un diccionario contenga y su disposición dentro del artículo léxico. Para mayores detalles acerca de este concepto, ver Jackson (2002:81).



carle a un estudiante, por ejemplo, por qué razón se puede decir *desamor* y no se puede decir

*\*desamar* Además de esto, ni todos los afijos tienen siempre el mismo valor semántico, como en el caso del sufijo *-ico*, *-ica* (español):

**-ico, -ica**

**1** Sufijo que forma adjetivos a partir de nombres con el significado de 'que pertenece a' o 'que está relacionado con':

**ej** heroico, céntrico, artístico.

**2** Sufijo que entra en la formación de términos químicos para designar que uno de los componentes se halla en su valencia máxima:

**ej** sulfúrico, fosfórico.

**3** Sufijo que forma nombres a partir de nombres y adjetivos a partir de adjetivos y que aporta un valor diminutivo o afectivo:

**ej** vainica, borrico.

**NOTA** También puede adoptar las formas *-cico* y *-ecico*: *pastorcico*, *geniecico*.

(VOXe, 2003 s.v *-ico*, *-ica*)

Consideramos, por lo tanto, que en un diccionario para aprendices brasileños de Español LE de nivel inicial, estos datos no deben entrar, pues su presencia en el universo léxico sólo se justificaría si fuera posible explicarle al usuario su aplicación en la lengua, lo que no ocurre.

Con relación a las categorías, el Marco (2002) apunta número, caso, género, concreto/abstrato, contable/incontable<sup>13</sup>, transitivo/intransitivo, voz activa/voz pasiva, tiempo pasado/presente/futuro, aspecto perfectivo/imperfectivo y conjugaciones. Para fines de microestructura y de un diccionario específico para estudiantes brasileños de Español LE, elegimos las informaciones de número (caso haya acepciones específicas referentes a la palabra en su forma plural), género (caso haya acepciones específicas referentes a la palabra en su forma femenina) e informaciones sobre la valencia verbal.

Con relación a clases, el Marco (2002) resalta la necesidad de especificar declinaciones clases abiertas y cerradas de palabras<sup>14</sup>. Para un diccionario específico para estudiantes brasileños de Español LE, consideramos solamente la información de las clases abiertas y cerradas de palabras como importante en la microestructura del diccionario. El Marco (2002) enfatiza también la necesidad de especificar estructuras (palabras compuestas y complejas), regímenes sintácticos y la valencia verbal, que ya fue citada anteriormente.

Partimos ahora para el análisis de los diccionarios: con relación al comentario de forma,

<sup>13</sup>En el caso de un diccionario de español como LE para estudiantes brasileños, la distinción contable/incontable es una información no discreta ni discriminante para el usuario, ya que el estudiante en cuestión ya tiene esa noción bien constituida. Sin embargo, DSLE (1996) presenta una gran preocupación con esa diferencia, trayendo las marcas *contable* y *no contable* en muchos artículos léxicos del diccionario.

<sup>14</sup>Clases abiertas de palabras: sustantivos, verbos, adjetivos, adverbios. (Cf. Marco pág. 110). Clases cerradas de palabras: artículos, cuantificadores, demostrativos, pronombres personales, pronombres relativos, adverbios interrogativos, posesivos, preposiciones, verbos auxiliares y conjunciones. (Cf. Marco pág. 109).

el aspecto más problemático en SDPELE (2000) tiene que ver con la valencia verbal<sup>15</sup>. Según Bugueño (2006:01), o sistema de valências é um problema de cálculo para o estudante brasileiro por três razões. Em primeiro lugar, porque existem verbos que ainda que possuam a mesma base etimológica (tais como p. gostar, e. gustar), apresentam valências completamente diferentes. Em segundo lugar, deve-se considerar também que o uso do dativo é especialmente difícil para o estudante de espanhol. Em terceiro lugar, porque as opções para o emprego de verbos transitivos em estado absoluto são diferentes nas duas línguas.

Bugueño (2006) hace un análisis de algunos verbos con graves problemas en la marcación de la valencia. Presentaremos también otros verbos problemáticos en ese aspecto. El primer caso se refiere a *ofrecer*:

**o.fre.cer 1 tr.** [algo] presentar y dar voluntariamente: *nos ofreció un café y bombones; cuando supo que venía, me ofreció su casa.* □ **oferecer**  
**2** celebrar o dar una comida o una fiesta: *los Rodríguez ofrecieron anoche una fiesta por el cumpleaños de su hija.* □ *oferecer*  
**3** [algo; a alguien] proponer o dar oportunidad o facilidad para hacer una cosa: *le han ofrecido ser director de un hotel.* => *brindar; proporcionar.* □ **propor (...)**

(SDPELE, 2000 s.v. ofrecer)

Hay, en la primera acepción, la marcación del verbo ofrecer como verbo transitivo que lleva sólo un complemento: objeto directo. Sin embargo, los dos ejemplos ofrecidos en la acepción en cuestión están redactados también con objeto indirecto. El diccionario procedería correctamente si hubiera atribuido a la primera acepción la misma marcación de la tercera, [*algo; a alguien*].

Otro ejemplo problemático es el caso de *implorar*:

**im.plo.rar tr.** form. [algo] Pedir o rogar con gran sentimiento, tratando de provocar compasión: *le imploró piedad para sus hijos.* □ **implorar**

(SDPELE, 2000 s.v. implorar)

La marcación de la valencia indica que el verbo es transitivo y requiere sólo un objeto directo. Sin embargo, el ejemplo presentado trae un objeto indirecto, además del objeto directo. La valencia verbal debería ser [*algo; a alguien*], demostrando la necesidad tanto del objeto directo, cuanto del objeto indirecto.

Otro ejemplo de marcación de valencia verbal equivocada es el caso de *deber*:

**de.ber 1. tr.** [algo] Estar obligado por ley moral o por necesidad física o lógica: *debemos obediencia a nuestros padres.* => tener. □ **dever**  
**2.** estar obligado a pagar una cantidad de dinero o a dar una cosa: *debo al banco dos millones de pesetas; debe un libro a la biblioteca.* □ **dever (...)**

(SDPELE, 2000 s.v. *deber*)

<sup>15</sup>Con relación a la valencia, hay una disertación de maestría ya defendida sobre ese particular: Bueno (2007).

En ese caso, otra vez detectamos la presencia del objeto indirecto en todos los ejemplos. Sin embargo, la marcación de la valencia indica la necesidad sólo de un objeto directo. Otra vez, la marcación correcta sería [*algo; a alguien*]. Llamamos la atención, en ese caso, para la omisión del pronombre atónico en los ejemplos.

Otro caso que merece cuidado especial es el de *respaldar*:

**res.pal.dar tr.** [algo; a alguien] Proteger o apoyar, guardar: *puede ~ la operación financiera porque cuenta con una gran fortuna; todos le respaldaron en su labor.* => apoyar.

□ **respaldar**

(SDPELE, 2000 s.v. *respaldar*)

Se puede observar en ese ejemplo que la marcación indica la necesidad de dos complementos: objeto directo y objeto indirecto. Sin embargo, los ejemplos traen sólo objetos directos. Se puede observar todavía que el segundo ejemplo presenta el fenómeno del *leísmo*, que consiste en el uso del pronombre atónico *le* en lugar de *lo* (objeto directo). Un ejemplo de eso es la estructura *Le encontré en la calle* en lugar de *Lo encontré en la calle*. Tal fenómeno lo acepta la Real Academia Española cuando se refiere a personas masculinas y es muy común en el Español peninsular y en algunas regiones de Hispanoamérica. Sin embargo, por tratarse de un diccionario direccionado a estudiantes brasileños de Español, creemos que lo ideal sería traer ejemplos que eviten fenómenos de *laísmo*, *leísmo* o *loísmo*<sup>16</sup>, ya que el uso de los pronombres atónicos siempre es problemático para el aprendiz hablante nativo de portugués, que tiene propensión a confundirlos y aplicarlos indiscriminadamente. El ejemplo apuntado por el diccionario debería ser “todos lo respaldaron en su labor”. Además, la marcación de los complementos requeridos por el verbo también debe ser revista: lo correcto sería [*algo, a alguien*], ya que sólo el objeto directo es necesario.

Un ejemplo en que SDPELE (2000) actúa bien es el caso de la palabra *aplastar*:

**a.plas.tar 1 tr.-prnl.** [algo, a alguien] Apretar una persona o cosa hasta que tome una forma más o menos plana: *aplastó la masa con la mano; un camión lo aplastó contra una pared.* => *espachurrar*. □ **esmagar** (...)

(SDPELE, 2000 s.v. *aplastar*)

En ese caso, tenemos la correcta marcación de la necesidad del objeto directo (de persona o no) y el artículo léxico todavía trae dos ejemplos, mostrando el uso de la palabra con los dos tipos de objeto directo: cosa (“la masa”) y persona (“lo”).

El último caso que vamos a tratar sobre la valencia verbal en SDPELE (2000) es el de *preguntar*:

**pre.gun.tar 1 tr.-prnl.** [algo] Hacer preguntas: *preguntó la hora a un señor; se pregunta qué ha sucedido.* => *interrogar*. □ **perguntar** (...)

(SDPELE, 2000 s.v. *preguntar*)

<sup>16</sup> Para estos conceptos, ver DPD (2005).

Se puede percibir que se indica que es un verbo transitivo que también se usa como pronominal. Los ejemplos se refieren, respectivamente, al uso del verbo en la condición de transitivo y en la condición de pronominal. Sin embargo, la marcación de la valencia está equivocada, ya que el verbo *preguntar* exige no sólo el objeto directo, como muestra la marcación de la valencia, sino también un objeto indirecto, como demuestra el ejemplo. Llamamos la atención, una vez más, para la ausencia del pronombre atónico *le*. Nuevamente, la valencia indicada debería ser [*algo; a alguien*].

Otro aspecto que debe ser revisto en SDPELE (2000) es la estructuración de las indicaciones de valencia verbal: “Os diferentes tipos de preposições e complementos são separados por vírgula (,) quando cumprem a mesma função gramatical. (...) Os complementos com funções diferentes são separados por ponto e vírgula (;)” (pág. XIV), o sea, cuando existen dos posibilidades de objeto directo (referentes a coisa y a persona), esos dos complementos son separados sólo por coma ([*algo, a alguien*]), como en el caso de *aplastar*. Por otro lado, cuando los complementos se refieren a funciones gramaticales diferentes (objeto directo y objeto indirecto), los complementos son indicados separados por punto y coma ([*algo; a alguien*]). Creemos que esa es una diferencia muy importante y que debería ser apuntada con mucho más cuidado y mayor claridad por parte del diccionario, teniendo en cuenta la complejidad de esos tipos de estructuras (dativo y objeto directo de persona), que son complejas para el estudiante brasileño.

En el análisis del mismo grupo de verbos en DSLE (1996), se percibe un cuidado mayor con la marcación de la valencia verbal, como en el caso de *ofrecer*:

**ofrecer** v. tr. I. Presentar <una persona> [una cosa] [a outra pessoa] voluntariamente, para que ésta la tome o la use si quiere: *El policía me ofreció un cigarrillo. Mi jefe me ha ofrecido su ayuda para todo lo que necesite.* SIN. Brindar. (...)

(DSLE, 1996 s.v. *ofrecer*)

Al contrario de SDPELE (2000), la marcación de objeto indirecto está presente en la indicación de la valencia. Los ejemplos demuestran también el uso de los dos complementos. Sin embargo, los ejemplos no ilustran perfectamente la obligatoriedad del uso del dativo, ya que en los dos casos el pronombre atónico aparece en la primera persona, *me*, forma capaz de asumir más de un valor (puede representar tanto objeto directo cuanto indirecto y también se utiliza en las construcciones pronominales). Lo ideal sería que los ejemplos (o por lo menos uno de ellos) fueran contruidos con el pronombre átono de tercera persona, *le*, para representar los objetos indirectos: “El policía le ofreció un cigarrillo”; “Mi jefe le ha ofrecido su ayuda para todo lo que necesite”.

En el caso de *implorar*, encontramos problemas similares a los de SDPELE (2000):

**implorar** v. tr. Pedir <una persona> [una cosa] a [outra pessoa] con lágrimas y con ruegos: *El acusado imploraba perdón al tribunal. Da pena ver cómo imploran compasión tantos viejos a la puerta de la iglesia.*

(DSLE, 1996 s.v. *implorar*)

Se puede verificar dos problemas en el artículo léxico: uno de ellos tiene que ver con la ausencia del pronombre atónico *le* en el primer ejemplo. Otro problema es la ausencia del objeto indirecto en el segundo ejemplo, lo que puede causar confusión en el entendimiento de las informaciones, en la medida en que el ejemplo trae un adverbio de lugar “a la puerta de la iglesia” regido por el mismo complemento que rige el dativo, “a”, lo que puede llevar al usuario a no entender la función sintáctica de ese adverbio, por confundirlo con el objeto indirecto ausente. Lo ideal sería que el ejemplo mostrara el dativo, abdicando, si fuera necesario, de la construcción adverbial.

En el análisis de *deber*, encontramos exactamente los mismos problemas que en SDPELE (2000), lo que hace innecesario describir el artículo léxico. En el caso de *respaldar*, algunas observaciones deben ser hechas:

**respaldar v. tr.** 1. Dar <una persona o una cosa> apoyo o protección a [una persona o una cosa]: *Varios bancos respaldan la construcción de la autopista. (...)*

(DSLE, 1996 s.v. *respaldar*)

Aquí resulta evidente que sólo el objeto directo es necesario, contrariando la marcación de SDPELE (2000), que apunta la necesidad de objeto indirecto, incluso cuando los ejemplos no confirmen tal marcación. La única observación que le hacemos a DSLE (1996) en lo que se refiere a *respaldar* tiene que ver con el ejemplo. El único ejemplo del artículo léxico muestra el uso del verbo con el complemento directo referente a algo. Sin embargo, la situación más problemática es aquella referente al uso del objeto directo de persona, en razón del uso del pronombre atónico o de la preposición. Cualquier estudiante de español que no sea hablante nativo de esa lengua tiene propensión a presentar dificultades en el uso del objeto directo de persona, especialmente hablantes nativos de portugués. Por lo tanto, sería prudente por parte del diccionario añadir un ejemplo que mostrara el uso del verbo con el complemento de persona, como “altos cargos lo respaldaron entonces y seguirán haciéndolo” (VOXe, 2003), por ejemplo.

El verbo *preguntar* se encuentra en una situación parecida a del verbo *ofrecer* (DSLE, (1996)). La marcación de la valencia verbal indica la necesidad del objeto indirecto, que figura acertadamente en los ejemplos traídos por el diccionario. Sin embargo, nuevamente ningún ejemplo fue construido con el pronombre atónico de tercera persona, *le*, hay sólo formas de primera y segunda personas (*me* y *te*), formas esas que no evidencian la necesidad de utilización del dativo (como ya fue explicitado anteriormente en este trabajo en el tratamiento del verbo *ofrecer* en DSLE (1996)). Estas formas pueden representar tanto el objeto directo como el indirecto y también figuran en construcciones pronominales. Lo ideal sería que el diccionario trajera al menos un ejemplo con el pronombre atónico *le*.

Es necesario también hacer una crítica al *Front Matter* de DSLE (1996). Toda la explicación que el diccionario le presenta al usuario con respecto a la marcación de la valencia verbal se restringe a “los complementos se marcan con los corchetes [ ]. El complemen-

to directo de persona lleva la preposición a dentro del corchete. Los otros complementos llevan las preposiciones fuera”. No se habla del objeto indirecto, dejando bajo la responsabilidad del usuario inferir cuáles son los “otros complementos”. Lo correcto sería traer en el *Front Matter* una explicación más detallada a fin de proporcionarle al consultante el máximo provecho de la lectura del diccionario.

## 5. **Ámbito Medioestructural**

Medioestructura es el conjunto de remisiones y reenvío de informaciones dentro del verbete y de él para otros componentes del diccionario. Sin embargo, la medioestructura no es sólo un sistema de referencias aleatorias, sino que es el intento de

sistematizar o tradicional sistema de referências cruzadas, um procedimento bastante utilizado em obras lexicográficas, mas que costuma apresentar, em muitos casos, uma falta de sistematicidade que confunde e atrapalha a consulta do leitor.

(Bugueño, 2002:03)

La medioestructura debe ser concebida de manera práctica y organizada, en el sentido de proporcionarle al lector la comprensión y el provecho de las informaciones. Sin embargo, no es lo que normalmente ocurre con la mayoría de los diccionarios. SDPELE (2000) y DSLE (1996) no son diferentes de esa mayoría. El sistema de referencias de estos diccionarios presenta problemas que pueden causar confusiones graves en el entendimiento del artículo léxico por parte del consultante.

El sistema de referencias de DSLE (1996) se estructura de la siguiente manera:

Cuando una palabra tiene varias formas, como *spot/espote*, puede buscarse por cualquiera de ellas: la entrada de la menos frecuente remite a la más frecuente. En ésta aparece un lema doble con dos formas separadas por la conjunción o. La primera forma es la preferible: *austriaco* o *austriaco*. Las formas como las de este último ejemplo, que sólo se diferencian por cambios acentuales o que se alfabetizan una a continuación de otras, aparecen en un único lema.

(DSLE, 1996:VI)

Analizando el diccionario, sin embargo, detectamos que no siempre hay coherencia entre lo anunciado en el *Front Matter* y el contenido de los artículos léxicos. Los primeros ejemplos son de palabras en que las remisiones se estructuran de forma coherente con la sistematización propuesta por el diccionario:

<b>abatantar</b> v. tr: Batantar.
-----------------------------------

(DSLE, 1996 s.v. *abatantar*)

**berriondera o verriondera** *s. f.* COL; COLOQUIAL. Gran enojo, cólera.

(DSLE, 1996 s.v. *batanar*)

**belicense o beliceño, ña** *adj./s.m y f.* De Belice, país de América Central.

(DSLE, 1996 s.v. *belicense*)

En el caso de *abatanar/batanar*, la forma más frecuente hace remisión a la menos frecuente y las dos están lematizadas por no estar inmediatamente una tras la otra en la progresión alfabética. En el segundo caso, la forma *beliceño* no figura en la macroestructura del diccionario porque seguiría inmediatamente a la forma *belicense* en la progresión alfabética.

Sin embargo, no es así que ocurre con el par *berriondera/verriondera*:

**belicense o beliceño, ña** *adj./s.m y f.* De Belice, país de América Central.

(DSLE, 1996 s.v. *berriondera*)

**verriondera** *s. f.* COL; COLOQUIAL. Disgusto o enfado fuerte.

(DSLE, 1996 s.v. *verriondera*)

Las dos formas son definidas, sin que haya remisión entre ellas. La forma *berriondera* es la más frecuente, y por eso debería ser la forma definida. En la forma menos frecuente, *verriondera*, debería figurar solamente la remisión a la entrada más frecuente. Sin embargo, la forma menos frecuente también fue definida y no hay ninguna remisión a la más frecuente. Este procedimiento es totalmente contradictorio con relación a la sistematización que el diccionario se propone y puede llevar al usuario a inferir informaciones equivocadas a partir de la consulta de esos artículos léxicos.

Otro caso problemático es el de la pareja *brocheta/broqueta*:

**brocheta o broqueta** *s. f.* 1. Varilla estrecha y puntiaguda donde se ensartan pequeños trozos de alimentos para casarlos. 2. Plato elaborado y servido en brochetas: *brocheta de ternera, brocheta de pollo y brocheta de champiñón.*

(DSLE, 1996 s.v. *brocheta*)

En ese caso, la dos formas no se encontrarían inmediatamente una tras la otra en la progresión alfabética. Por lo tanto, la forma menos frecuente, *broqueta*, debería figurar en la macroestructura del diccionario solamente con la remisión para *brocheta*. A pesar de esto, la forma no está en el diccionario, o sea, una vez más, DSLE (1996) procede diferentemente de aquello a que se propone, demostrando la falta de criterios medioestructurales de la obra.

Veamos el caso del par *cacahué* y *cacahuete*:

**cacahué** *s. m.* Cacahuete.

(DSLE, 1996 s.v. *cacahué*)

**cacahuete** *s. m.* 1. *Arachis hypogea*. Planta papilionácea de tallo rastery, cuyas flores se introducen en el suelo para que el fruto madure. 2. Fruto de esta planta, de cáscara poco dura, semilla comestible y grasa, con la que se elabora aceite y manteca: una *bolsa de cacahuetes*. SIN. Maní (AMÉR.)

(DSLE, 1996 s.v. *cacahuete*)

El procedimiento del diccionario en ese caso es contrario al de *brocheta/broqueta*: las dos palabras están inmediatamente una tras la otra en la progresión alfabética, caso en que las dos formas deberían aparecer en un único lema. Sin embargo, las dos formas están lematizadas en el diccionario, confirmando una vez más que no hay en DSLE (1996) parámetros medioestructurales, sino que hay una confusión de procedimientos aplicados aleatoriamente.

Veamos el par *casida/gasida*:

**casida o gasida** *s. f.* LIT. Composición poética árabe y persa de una sola rima, número indeterminado de versos y tema amoroso, filosófico o moral.

(DSLE, 1996 s.v. *casida*)

Al contrario de lo que sería coherente, la variante *gasida*, que debería componer la macroestructura del diccionario trayendo la remisión al artículo léxico que contiene la definición (*casida*), no figura en la macroestructura del diccionario. Otra cuestión relevante con relación a ese par es la frecuencia de esas palabras. Aunque estemos tratando de la medioestructura, cabe preguntarnos por qué dos palabras de tan baja frecuencia forman parte del universo léxico de DSLE (1996). Para el estudiante brasileño de español LE, la presencia de esos vocablos no contribuye en nada para el aprendizaje de la lengua, constituyendo, por lo tanto, una información ni discreta, ni discriminante en el diccionario. En CREA no hay registros de *gasida* y hay un número muy reducido de ocurrencias de la palabra *casida*.

Por otro lado, observemos el par *ventrecha/ventresca*:

**ventrecha** *s. f.* Ventresca.

(DSLE, 1996 s.v. *ventrecha*)

**ventresca** *s. f.* Vientre de los pescados.

(DSLE, 1996 s.v. *ventresca*)



Las dos palabras se siguen inmediatamente en la progresión alfabética, caso en que deberían estar resumidas en un único lema. Sin embargo, DSLE (1996) incluye las dos formas en su macroestructura, configurando una vez más que lo que se informa al usuario en el *Front Matter* como criterio medioestructural no está de acuerdo con la realidad en gran parte de las remisiones.

Otro problema del diccionario es el criterio utilizado para lematizar formas femeninas. En el *Front Matter*, no hay ninguna explicación sobre cómo el diccionario procede con relación a la lematización de esas formas, que a veces son lematizadas y remiten a la forma masculina mientras que en otras sólo se indica la variación de género en una única entrada. Observemos:

**zurdo, da** *adj. s. m. y f. 1.* Que utiliza la mano izquierda en lugar de la derecha: *Carmen es zurda, porque escribe con la mano izquierda. // adj. [mano, pierna] que está situada en el lado izquierdo: Jugando a la pelota tu hijo tiene muy buena zurda. El delantero dio una patada con la zurda.*

(DSLE, 1996 s.v. *zurdo*)

en oposición a:

**zapoteca** *adj. s. m. y f.* Zapoteco.

(DSLE, 1996 s.v. *zapoteca*)

**zapoteco o zapoteca** *adj. s. m. y f. 1.* De un pueblo amerindio que vive en México: un poblado zapoteco. Los grupos zapotecos viven en el estado de Oaxaca. // s. m. 2. LING. Conjunto de lenguas habladas por este pueblo.

(DSLE, 1996 s.v. *zapoteco*)

El tratamiento que recibe la forma *zapoteca* en DSLE (1996) lleva al usuario a considerar la forma femenina como una variante, como acontece con *beliceño, belicense* y no como una simple variación de género. Por ejemplo: ya que *zapoteco* es la forma que trae la definición, el usuario es llevado a pensar que la forma masculina tiene más prestigio que la femenina. Sin embargo, si el sustantivo presente en el primero ejemplo fuera “persona” en lugar de “poblado”, la concordancia exigiría la forma femenina, lo que comprueba que la variación se refiere sólo al género, exactamente como acontece con *zurdo, da*. Eso significa que el diccionario debería lematizar el par *zapoteco/zapoteca* de la siguiente manera:

**zapoteco, ca** *adj. s. m. y f. 1.* De un pueblo amerindio que vive en México: un poblado zapoteco. Los grupos zapotecos viven en el estado de Oaxaca. // s. m. 2. LING. Conjunto de lenguas habladas por este pueblo.

Los ejemplos presentados y discutidos en este trabajo demuestran que no hay en DSLE (1996) una definición medioestructural mínima, pues se encuentra a lo largo del diccionario

la aplicación de criterios totalmente contradictorios entre sí y con relación a lo informado en el *Front Matter*: Esa falta de parámetros medioestructurales causa confusión en el momento de la consulta y no facilita la comprensión del usuario.

Veamos ahora cómo funciona el sistema de remisiones de SDPELE (2000):

As acepções remetem freqüentemente a outras entradas com as quais a acepção ou a entrada em questão estão diretamente relacionadas, quer do ponto de vista formal (variantes formais de uma mesma palavra), quer do ponto de vista semântico (sinônimos, hiperônimos, antônimos). Quando se trata de sinônimos, as definições coincidem; o mesmo não ocorre quando se trata de hiperônimos ou de palavras com outro tipo de relação semântica. Geralmente não se faz remissão, depois do exemplo, a palavras que figurem na definição. No caso de formas pouco freqüentes faz-se remissão a outras de uso mais freqüente.

(SDPELE, 2000:XVI)

En el caso de SDPELE (2000), también fueron detectados problemas de coherencia entre la propuesta del diccionario para la sistematización de las remisiones y lo que de hecho ocurre. Veamos o caso de *berro* y *mastuerzo*.

**be.rrro m.** Hortaliza con tallos gruesos y carnosos, que crece en lugares con mucha água y que se come en \*ensalada: *hoy no he encontrado berros en el mercado.* => *mastuerzo*. □ **agrião**

(SDPELE, 2000 s.v. *berro*)

**mas.tuer.zo 1 m.** Hortaliza con tallos gruesos y carnosos y flores en racimo de color blanco: *el ~ es de sabor picante; pedimos una ensalada de ~.* => *berro*. □ **agrião (...)**

(SDPELE, 2000 s.v. *mastuerzo*)

*Berro* y *mastuerzo* son sinónimos (cf. DUE (1996), DRAEe (2004) y VOXe, (2003)). Sin embargo, las definiciones que SDPELE (2000) presenta para las dos entradas son diferentes, al contrario del procedimiento anunciado en el *Front Matter* (“cuando se trata de sinónimos, las definiciones coinciden”). Eso puede llevar al usuario a pensar que las palabras no son sinónimas, sino que establecen entre sí otras relaciones semânticas, y él deberá inferir cuáles son, ya que el diccionario no entra en detalles con relación a esto (“o mesmo não ocorre quando se trata de hiperônimos ou de palavras com outro tipo de relação semântica”) (pág XVI).

Otro ejemplo problemático es el sistema de remisiones entre *antifaz*, *careta* y *máscara*:

**an.ti.faz m.** Trozo de tela con agujeros para los ojos con que se cubre la parte superior de la cara: *hay un personaje de comic que siempre lleva un ~ negro.* => *careta, máscara*. □ **máscara**

(SDPELE, 2000 s.v. *antifaz*)

**ca.re.ta 1. f.** Objeto que sirve para cubrirse la cara: *Vicente apareció en la fiesta de disfraces con una ~ de cartón; el trabajador que se ocupa de las abejas debe protegerse la cara con una ~; los ladrones que robaron en la tienda ocultaban sus rostros con caretas.* => antifaz. □ **máscara (...)**

(SDPELE, 2000 s.v. *careta*)

**más.ca.ra 1 f.** Objeto que sirve para cubrirse la cara: *en Carnaval, nos disfrazamos con una ~ que tenía la forma de una cabeza de cocodrilo; hemos comprado máscaras africanas en nuestro viaje a Kenia.* => antifaz, *careta*. □ **máscara (...)**

(SDPELE, 2000 s.v. *máscara*)

En este caso, tenemos definiciones iguales para *careta* y *máscara*, lo que indica que las dos palabras son sinónimas, según los criterios informados en el *Front Matter*. El problema es que, a pesar de que *careta* presenta la misma definición de *máscara*, configurando así un sinónimo, la remisión encontrada en *careta* es para *antifaz*, y no para *máscara*. *Máscara*, por su vez, trae remisiones tanto para *antifaz* (palabra con la cual establece relaciones semánticas) cuanto para *careta* (sinónimo). Ya *antifaz*, presenta remisiones para *careta* y *máscara*, palabras con las cuales establece relaciones semánticas. Creemos que este sistema de remisiones de SDPELE (2000) debería separar la remisión para sinónimos de otro tipo de remisiones, ya que le resulta difícil para al usuario comprender qué tipo de vínculo mantienen las palabras entre sí. Un ejemplo de un procedimiento más adecuado sería:

**más.ca.ra 1 f.** Objeto que sirve para cubrirse la cara: *en Carnaval, nos disfrazamos con una ~ que tenía la forma de una cabeza de cocodrilo; hemos comprado máscaras africanas en nuestro viaje a Kenia.* => antifaz SIN. *careta*. □ **máscara (...)**

Así, el sinónimo sería presentado de forma más clara, sin confundirse con otros tipos de relaciones semánticas.

Además de esto, lo ideal sería que el diccionario mantuviera remisiones más coherentes entre los vocablos, o sea, así como *antifaz* remite a *careta* y a *máscara* y *máscara* remite a *antifaz* y a *careta*, *careta* debería mantener la coherencia remitiendo no sólo a *antifaz*, sino que también a *máscara* (especialmente teniendo en cuenta que son sinónimos).

Así como DSLE (1996), SDPELE (2000) también presenta problemas en la lematización de formas femeninas. En el *Front Matter*, se indica que

têm entrada própria (...) os substantivos com variação de gênero terminados em –tor e –triz, os substantivos femininos terminados em –ina, cujo masculino não termina com –in, os **substantivos terminados em –esa quando o correspondente masculino leva o acento na primeira sílaba (p.e., duque, duquesa)...** (el destacado es nuestro)

(SDPELE, 2000:XI)

Sin embargo, lo que verificamos en el diccionario no está de acuerdo con lo que transcribimos arriba. En el caso de duque y duquesa, a pesar de ser justamente el ejemplo ofrecido en el *Front Matter*; el tratamiento de las palabras sigue una lógica inversa en el diccionario:

**du.que, que.sa m. f.** Miembro de la nobleza de categoría superior a la de \*marqués: *el rey lo nombró ~* . □ **duque**

(SDPELE, 2000 s.v. *duque*)

*Duquesa* debería tener una entrada propia con la remisión a *duque*, ya que su correspondiente masculino lleva acento en la primera sílaba.

El caso de *abad* y *abadesa* es lo contrario de *duque* y *duquesa*:

**a.bad m.** Religioso superior de un monasterio: *el ~ reunió a los monjes.* => *abadesa*. □ **abade**

(SDPELE, 2000 s.v. *abad*)

**a.ba.de.sa f.** Religiosa superior de un monasterio: *la ~ dio permiso a una novicia para visitar a su familia.* => *abad*. □ **abadessa**

(SDPELE, 2000 s.v. *abadessa*)

En este caso, *abadesa* no podría tener una entrada propia, ya que su correspondiente masculino (*abad*) lleva acento en la segunda sílaba. En otros casos, SDPELE (2000) procede coherentemente con relación a las informaciones del *Front Matter*: *marqués* y *marquesa* constituyen una única entrada mientras *condesa* y *princesa* tienen entradas propias con remisiones a *conde* y *príncipe*, respectivamente. Una observación importante con relación a esas remisiones es que nos parece innecesario que se repita la definición (incluso si aparece adaptada para la forma femenina), de manera que lo ideal sería que las formas femeninas que poseen entradas propias presentaran sólo la remisión al correspondiente masculino.

A partir de los datos presentados, se puede afirmar que SDPELE (2000), tampoco presenta parámetros medioestructurales, sino que un conjunto de remisiones que no siguen una sistematización satisfactoria, incoherentes entre sí y con relación al *Front Matter*. Al inicio de este trabajo, hablamos de una relación entre el uso del diccionario y el concepto de autonomía en el aprendizaje. Tener autonomía significa responsabilizarse por su propio proceso de adquisición del conocimiento. El diccionario debe ser una herramienta de auxilio para el desarrollo de la autonomía del estudiante. Sin embargo, al traer informaciones incoherentes y desconexas, establecer relaciones confusas y de difícil interpretación, los diccionarios analizados acaban perjudicando el proceso de esa autonomía, cumpliendo un papel totalmente inverso al esperado de una obra lexicográfica.

## 6. Consideraciones finales

“Se ha dicho mil veces que los diccionarios son un instrumento necesario en la enseñanza de cualquier lengua, sea la propia sea una ajena, y un buen medio para acceder al

conocimiento de la realidad” (Ezquerro, 2001:13). No hay dudas de que esta afirmación es verdadera. Sin embargo, los diccionarios sólo serán herramientas realmente eficaces para la enseñanza de una lengua cuando su elaboración esté basada en las necesidades reales del público al cual la obra lexicográfica está pensada. En el caso de un diccionario para estudiantes brasileños de español de nivel inicial, nuestro parámetro para el cálculo de las necesidades del usuario, o sea, aquello que el estudiante debe desarrollar a lo largo de sus estudios, es el Marco (2002). Basándonos en las informaciones de este documento, analizamos los dos diccionarios de español más utilizados por el público brasileño, SDPELE (2000) y DSLE (1996). Es necesario, ahora, responder las cuestiones que nos hicimos en al comienzo de ese trabajo.

La primera cuestión era sobre lo que dice el Marco (2002) en relación a la cantidad de vocabulario que un estudiante de nivel inicial de Español LE debe poseer. La respuesta es simple: el Marco (2002) no indica la cantidad de léxico que el estudiante debe aprender. Eso significa que no podemos afirmar cuanto vocabulario un estudiante debe adquirir, pero por supuesto podemos afirmar lo que él no necesita aprender: palabras que no gozan de amplio uso entre los hablantes nativos de español.

La segunda cuestión se refería a lo que dice el Marco sobre las informaciones semánticas y gramaticales que el estudiante de nivel inicial de Español LE debe conocer sobre el léxico adquirido. El énfasis en este trabajo estuvo en las informaciones gramaticales. A partir del Marco (2002), listamos una serie de aspectos gramaticales que deben figurar en el comentario de forma de la microestructura del diccionario. Llamamos la atención para la cuestión de la valencia verbal, principalmente en lo que se refiere al dativo y al objeto directo de persona, que son, sin duda, dos de los mayores problemas que enfrenta el estudiante brasileño de español.

La tercera cuestión era si los diccionarios analizados le posibilitan al estudiante de Español LE de nivel inicial, hablante nativo de Portugués (A1 y A2), aprender el léxico referente a las respuestas de las cuestiones uno y dos. La respuesta es que los diccionarios no presentan plenas condiciones de cumplir ese papel. En el ámbito macroestructural, hay un aumento extremadamente negativo de masa léxica en los dos diccionarios. Los conjuntos léxicos están repletos de lemas innecesarios, que no constituyen informaciones ni discretas y tampoco discriminantes para el estudiante. En el plano microestructural, los diccionarios no consiguen presentar con claridad el uso del dativo y del objeto directo de persona, presentando marcaciones y ejemplos incoherentes y confusos. En el plano medioestructural no hay ninguna sistematización que le permita al usuario extraer informaciones significativas para su aprendizaje, y en muchos casos las remisiones pueden provocar problemas para el entendimiento de los artículos léxicos y de las relaciones establecidas entre ellos.

La última pregunta era sobre los parámetros esenciales que deberían adoptarse en la elaboración de los diccionarios de español para estudiantes brasileños de nivel inicial. En primer lugar, el diccionario debe ser pensado y elaborado con el público al que se dirige en mente. La macroestructura debe contar sólo con lemas de amplio uso. La microestructura debe traer definiciones redactadas con un lenguaje de fácil comprensión para el estudiante.

La marcación de la valencia verbal debe ser sistemática, intentando mostrar con mucha claridad el uso del dativo (principalmente con el pronombre atónico *le*) y del objeto directo de persona. La medioestructura debe presentar también una sistematización rigurosa y debe ser de fácil interpretación para el estudiante. El *Front Matter* debe ser el reflejo de la coherencia macro, micro y medioestructural del diccionario, debe traer informaciones sobre el contenido del diccionario y sobre el acto de la consulta de manera organizada y muy clara, para proporcionar al estudiante todas las condiciones para que éste desarrolle autonomía en su proceso de aprendizaje.

Está claro que la respuesta para esa última pregunta que nos hicimos no se agota aquí. Es necesario que se establezcan criterios sólidos para la elaboración de un diccionario de español para estudiantes brasileños de nivel inicial. Señalamos en este trabajo algunas necesidades esenciales, pero básicas para el desarrollo de esta práctica lexicográfica específica. La determinación de parámetros definitivos es un trabajo todavía a ser realizado.

## 7. Referências Bibliográficas

- BUENO, Rejane Escoto. *Desenho da microestrutura de um dicionário monolíngüe de espanhol para estudantes brasileiros: o tratamento da valência verbal*. 2007. Disertación (Maestría en Letras) – Instituto de Letras, Universidad Federal de Rio Grande do Sul, Porto Alegre.
- BUGUEÑO, Félix Valentín. 2007. “O que é macroestrutura no dicionário de língua?” In: ISQUERDO, Aparecida Negri; ALVES, Ieda Maria. (Org.). *As ciências do Léxico: Lexicologia, lexicografia e terminologia*. São Paulo: Humanitas, v. III, p. 261-272.
- \_\_\_\_\_. 2006. “Léxico e Ensino: Señas (2000), um dicionário para aprendizes de espanhol?” In: MARTINS, Evandro; CANO, Waldenice; MORAES FILHO, Waldemar. (Org.). *Léxico e morfofonologia: perspectivas e análise*. Uberlândia: EDUFU, p. 216-232.
- \_\_\_\_\_. 2005. “O que o professor deve saber sobre a nominata do dicionário de língua”. *Revista de Língua & Literatura*, Frederico Westphalen, v. 11, p. 17-31.
- \_\_\_\_\_. “Notícia sobre o comentário de forma e comentário semântico em um dicionário de falsos amigos”. 2004. *Expressão*, Santa Maria (RS), v. 8, n. 1, p. 89-93.
- \_\_\_\_\_. 2002. “Problemas medioestruturais em um dicionário de falsos amigos”. In: *Colóquio nacional Letras em Diálogo e em Contexto: Rumos e desafios*. Porto Alegre (RS). Anais do Colóquio Nacional Letras em Diálogo e em Contexto: Rumos e desafios. Porto Alegre : Programa de Pós-graduação em Letras da UFRGS, p. 1-16.
- \_\_\_\_\_; FARIAS, Virgínia. 2006. “Informações discretas e discriminantes no artigo léxico”. *Cadernos de Tradução (Florianópolis)*, v. 18, p. 115-135.
- (CREA) REAL ACADEMIA ESPAÑOLA: Banco de datos. *Corpus de referencia del español actual*. (CREA). Disponible en [www.rae.es](http://www.rae.es)
- (DPD) *Diccionario Panhispánico de Dudas*. 2005. Real Academia Española. Asociación de las Academias de la Lengua Española. Madrid: Santillana, 2005. (Disponible en: <http://www.rae.es>).
- (DRAE) *Diccionario de la Real Academia Española*. 2004. 22ª e. Versão on-line. Di-

sponible en: [www.rae.es](http://www.rae.es)

(DSLE) *Diccionario Salamanca de la lengua española*. 1996. Madrid: Grupo Santillana.

(DUE) MOLINER, María. 1996. *Diccionario de usos del español actual*. Madrid: Gredos.

EZQUERRA, Manuel Alvar. 2001. "Los diccionarios y la enseñanza de la lengua" In: CASTRO, Marta C. Ayala. (Coord.) *Diccionarios y enseñanza*. Universidad de Alcalá: Alcalá de Henares, p.13-29.

FARIAS, Virgínia. 2006. "Os dicionários escolares: Análise e proposta de ementas". Monografía presentada como requisito parcial para conclusión del curso de Letras. Porto Alegre: UFRGS.

FORNARI, Michelle Kühn. 2006. "Nota sobre o *Front Matter* em dicionários monolíngües gerais da língua portuguesa e da língua espanhola". (En evaluación editorial).

HARTMANN, R. R. 2001. *Teaching and Researching lexicography*. London: Longman.

HARTMANN, R. R.; JAMES, G. 1998. *Dictionary of Lexicography*. London: Routledge.

HUMBLÉ, Philippe. 2001. *Dictionaries and Language Learners*. Frankfurt am Main: Haag und Herchen.

JACKSON, Howard. 2002. *Lexicography. An introduction*. London e New York: Routledge.

MARCO Común Europeo de referencia para las lenguas: Aprendizaje, enseñanza, evaluación. 2002. Disponible en: <http://cvc.cervantes.es/obref/marco/>.

(SDPELE) *Señas – Diccionario para la Enseñanza de la Lengua Española para Brasileños*. 2000. São Paulo: Martins Fontes.

SOBRINHO, Jerônimo Couto. 2000. "Uso do dicionário configurando estratégia de aprendizagem de vocabulário" In: LEFFA, Vilson. (Org.) *As palavras e sua companhia. O léxico na aprendizagem das línguas*. Educat: Pelotas, p. 73-94.

(VOXe) *Vox - Diccionario de uso del español de América y España*. 2003. Barcelona: SPES Editorial.

# **Semântica. Terminologia e modelos em contraste. / Semántica. Terminología y modelos en contraste**

Vicente Masip Viciano  
Universidade Federal de Pernambuco

**RESUMEN:** As expressões idiomáticas constituem um campo fertilíssimo de reflexão, verdadeiramente desafiador no âmbito da semântica e da lingüística em geral, que pode conduzir pesquisadores determinados ao âmago de um idioma. Percebemos que alguns ditos ou frases feitas são equivalentes em português e espanhol, mas uma grande quantidade deles é difícil de traduzir porque explicita o que de mais original e único possui um povo. Este trabalho apresenta alguns modelos de abordagem, que talvez possam inspirar os colegas de pesquisa e magistério. / Las expresiones idiomáticas constituyen un campo fertilísimo de reflexión, un verdadero desafío en el ámbito de la semántica y de la lingüística en general, que puede conducir a investigadores abnegados al meollo de un idioma. Percibimos que algunos dichos o frases hechas son equivalentes en portugués y español, pero una gran cantidad de ellos es difícil de traducir porque explicita lo que de más original y único posee un pueblo. Este trabajo presenta algunos modelos de abordaje, que talvez puedan inspirar a los colegas de investigación y magisterio.



# SEMÂNTICA. TERMINOLOGIA E MODELOS EM CONTRASTE

Edição bilíngüe português / espanhol

# SEMÁNTICA. TERMINOLOGÍA Y MODELOS EN CONTRASTE

Edición bilíngüe portugués / español

Vicente Masip

## 1. Introdução / Introducción

A semântica é a área da lingüística que mais tempo demorou para se consolidar. Na verdade, ainda está em processo de formação, pois a abordagem do sentido e da referência apresenta muitos problemas, alguns dos quais de difícil solução. Este fato anima a aqueles que se dedicam ao estudo da linguagem, pois ainda é possível contribuir com alguma idéia ou experiência. La semántica es el área de la lingüística que más tiempo ha tardado en consolidarse. En realidad, todavía está en proceso de formación, pues el abordaje del sentido y de la referencia presenta muchos problemas, algunos de los cuales de difícil solución. Este hecho anima a aquellos que se dedican al estudio del lenguaje, pues aún es posible contribuir con alguna idea o experiencia.

‘Durante os últimos anos (desde 1994) estudamos o português e o espanhol a partir da fonética de ambas as línguas. Continuamos com a ortografia, enveredamos pela morfossintaxe, fizemos algumas incursões na dimensão estética e histórica das duas línguas e finalmente desembarcamos na semântica, sempre motivados pelos alunos dos incipientes cursos de licenciatura em língua portuguesa e espanhola da Universidade Federal de Pernambuco. Empezamos el estudios del portugués y del español, en 1994, a partir de la fonética de ambas lenguas. Continuamos con la ortografía, enveredamos por la morfosintaxis, hicimos algunas incursiones en la dimensión estética e histórica de las dos lenguas y finalmente desembarcamos en la semántica, siempre motivados por los alumnos de los incipientes cursos de licenciatura en lengua portuguesa y española de la *Universidade Federal de Pernambuco*.

Em 2004 publicamos a obra *Semântica*, curso-oficina sobre sentido e referência, uma tentativa de delimitar as dimensões lógica e lingüística do significado. Percebemos que

as palavras isoladas e os enunciados apresentavam algumas dificuldades de interpretação, muito semelhantes em ambos os idiomas, que era possível contornar: falsos amigos (ou falsos cognatos), termos homônimos, palavras polissêmicas, textos de diversos tipos. Mas deixamos de lado as expressões idiomáticas ao percebermos que se tratava de um universo especialmente rico e complexo. / En 2004 publicamos la obra *Semântica, curso-oficina sobre sentido e referência*, un intento de delimitar las dimensiones lógica y lingüística del significado. Percibimos que las palabras aisladas y los enunciados presentaban algunas dificultades de interpretación, muy semejantes en ambos idiomas, que era posible contornar: falsos amigos (o falsos cognatos), términos homónimos, palabras polisémicas, textos de diversos tipos. Pero dejamos de lado las expresiones idiomáticas al darnos cuenta que se trataba de un universo especialmente rico y complejo.

As expressões idiomáticas constituem um campo fertilíssimo de reflexão verdadeira-mente desafiador, que pode conduzir pesquisadores devotados ao âmago de um idioma. Percebemos que alguns ditos ou frases feitas são equivalentes em português e espanhol mesmo assim, expressos de forma diversa mas uma grande quantidade deles é totalmente original e intraduzível porque explicita o que de mais original e único possui um povo. / Las expresiones idiomáticas constituyen un campo fertilísimo de reflexión un verdadero desafío, que puede conducir a investigadores abnegados al meollo de un idioma. Percibimos que algunos dichos o frases hechas son equivalentes en portugués y español aun así, de expresión diversa pero una gran cantidad de ellos es totalmente original e intraducible porque explicita lo que de más original y único posee un pueblo.

Não se pode dizer o mesmo dos provérbios, máximas, aforismos e refrões, que com raras exceções se repetem, disfarçados, desde os primórdios da humanidade. Como é difícil achar um adágio que não seja bíblico ou greco-romano! / No se puede decir lo mismo de los proverbios, máximas, aforismos y refranes, que con honrosas excepciones se repiten, disfrazados, desde los primordios de la humanidad. ¡Qué difícil es encontrar un adagio que no sea bíblico o grecorromano!

Iniciamos a abordagem dos modelos semânticos com algumas considerações sistemáticas, uma reflexão terminológica e um modelo de estudo de palavras isoladas. / Introducimos el abordaje de los modelos semánticos mediante algunas consideraciones sistemáticas, una reflexión terminológica y un modelo de estudio de palabras aisladas.

## 2. Âmbito de estudo / Ámbito de estudio

### 2.1. Terminologia / Terminología

Definimos nesta seção os tópicos sobre os quais desenvolveremos uma reflexão sistemática nos capítulos seguintes. / Definimos en esta sección los tópicos sobre los que desarrollaremos una reflexión sistemática en los capítulos siguientes.

**2.1.1. Adágio / adagio** (do latim *adagium [ad agendum]*): aquilo que deve ser feito; ditado

/ del latín *adagium* [*ad agendum*]: lo que debe ser hecho; dicho)

Sentença moral de origem popular; provérbio, anexam, ditado. / Sentencia breve y, la mayor parte de las veces, moral.

Não admires o homem violento nem sigas seus exemplos. / No admires al hombre violento ni sigas sus ejemplos.

Mantém sempre o gosto pela instrução. / Mantente siempre en la instrucción.

Respeita a ordem do teu pai e não rejeites os ensinamentos da tua mãe. / Respeta la orden de tu padre y no rechaces la enseñanza de tu madre.

**2.1.2. Aforismo** (do grego *aphorismós*: delimitação, distinção / del griego *aphorismós*: delimitación, distinción)

Máxima ou sentença que, em poucas palavras, explicita regra ou princípio de alcance moral; apotegma, ditado. / Sentencia breve y doctrinal que se propone como regla en alguna ciencia o arte.

Os afazeres são muitos, mas a vida é breve. / Muchos son los trabajos y breve la vida.

Ninguém é maior do que ninguém. / Nadie es más que nadie.

Mais infeliz é o meu pai quanto mais felizes somos nós. / Más desgraciado mi padre cuanto más felices nosotros (Miguel Hernández).

Poço, argola da água. / Pozo, argolla del agua (Miguel Hernández).

**2.1.3. Anedota / anécdota** (do grego *anékdotos*: não publicado, inédito / del griego *anékdotos*: no publicado, inédito)

Particularidade curiosa ou jocosa que acontece à margem dos eventos mais importantes, e por isso geralmente pouco divulgada, de uma determinada personagem histórica. / Relato breve de un hecho curioso que se hace como ilustración, ejemplo o entretenimiento; suceso curioso y poco conocido que se encuentra en dicho relato.

O filósofo grego Heráclito (536-475 a.C) sofria de hidropisia (barriga d'água). Na tentativa de eliminar líquidos por evaporação, decidiu se cobrir de esterco e ficar exposto ao sol.

Uns cães da redondeza o atacaram e devoraram. / El filósofo griego Heráclito (536-475 a.C) tenía hidropesia. Para eliminar líquidos por evaporación, decidió cubrirse de estiércol y exponerse al sol. Unos perros de los alrededores lo atacaron y despedazaron.

O filósofo alemão I. Kant (1724-1804) nunca se afastou mais de oitenta quilômetros de Königsberg, a cidade onde nasceu. Alguém lhe perguntou por quê não viajava mais. Resposta: “Os meus livros viajarão por mim”. El filósofo alemán I. Kant (1724-1804) nunca se alejó más de ochenta kilómetros de Königsberg, la ciudad donde nació. Alguien le preguntó por qué no viajaba más. Respuesta: “Mis libros viajarán por mí”.

**2.1.4. Anexim** (do árabe *an-anaxid*: canto, elevação da voz, poema que se recita em assembleia / del árabe *an-anaxid*: canto, elevación de la voz, poema que se recita en asamblea)

Sentença popular que expressa um conselho sábio; provérbio, máxima (El término *anexim* no se usa en español.).

Quem quer vai, quem não quer manda. / Quien quiere va, quien no quiere envía (Arthur Azevedo).

Quem nunca arriscou não perdeu nem ganhou. / Quien nunca arriesga no pierde ni gana (Arthur Azevedo).

Quem diz o que quer ouve o que não quer. / Quien dice lo que quiere oye lo que no quiere. Quando mar bate na rocha, quem apanha é camarão. / Cuando el mar golpea la roca, quien se lastima es la gamba.

**2.1.5. Apotegma** (do grego *aphótegma*: sentença, preceito / del griego *aphótegma*: sentencia, precepto)

Dito ou palavra memorável, lapidar, proferida por personagem célebre; máxima, aforismo. / Dicho breve y sentencioso, proferido o escrito por alguna personalidad ilustre.

Sofro, logo sou. Tenho angústia, logo sou homem, / Sufro, luego soy. Tengo angustia, luego soy hombre (Pío Baroja)

Só sei que nada sei / Sólo sé que no sé nada (Sócrates)

Duvido, logo penso; penso, logo existo / Si dudo, pienso; si pienso, existo (Descartes)

Ser ou não ser, eis a questão / Ser o no ser, esa es la cuestión (Shakespeare)

**2.1.6. Axioma** (do grego *aksióma*: proposição evidente / del griego *aksióma*: proposición evidente)

Premissa considerada necessariamente evidente e verdadeira, fundamento de uma demonstração, porém ela mesma indemonstrável, originada, segundo a tradição racionalista, de princípios inatos da consciência ou, segundo os empiristas, de generalizações da observação empírica; máxima, provérbio, sentença. / Proposición tan clara y evidente que no necesita ni puede demostrarse.

Toda substância é igual a si mesma. Toda sustancia es igual a sí misma. (Aristóteles).

Toda substância é passível de abstração. / Toda sustancia puede abstraerse (Leibniz).

A indução é uma operação lógica que parte de uma afirmação menos universal rumo a uma afirmação mais universal mediante síntese. / La inducción es una operación lógica que parte de una afirmación menos universal rumbo a una afirmación más universal mediante síntesis (Aristóteles).

A dedução é uma operação lógica que parte de uma afirmação mais universal rumo a uma afirmação menos universal mediante análise. / La deducción es una operación lógica que parte de una afirmación más universal rumbo a una afirmación menos universal mediante análisis (Aristóteles).

**2.1.7. Brocardo** / brocárdico (do latim *brocardus*, adaptação de *Burckard*, bispo de Worms durante o século XI, autor de uma compilação de direito canônico / del latín *brocardus*, adaptación de *Burckard*, obispo de Worms durante el siglo XI, autor de una compilación de derecho canónico)

Axioma ou aforismo jurídico; qualquer aforismo, provérbio, máxima. / Máxima o axioma legal; refrán.

A lei, como a morte: não deve excetuar ninguém / La ley, como la muerte,  
no ha de exceptuar a nadie.

As leis inúteis enfraquecem as leis necessárias / Las leyes inútiles debilitan las necesarias  
As leis são as soberanas dos soberanos / Las leyes son las soberanas de los soberanos

**2.1.8. Chiste** (do espanhol *chistar*: falar em voz baixa / del castellano *chistar*: hablar en voz baja)

Dito espirituoso, geralmente de humor fino e adequado gracejo; piada, facécia, pilhéria; composição poética com referências espirituosas. / Dicho u ocurrencia aguda y graciosa; suceso gracioso o festivo; burla o chanza.

Era uma criança tão órfã, que quem lhe deu- a luz foi a tia. / Era un niño tan huérfano, tan huérfano, que lo parió su tía.

Era um homem a um nariz pegado. / Era un hombre a una nariz pegado (Quevedo).  
Cria corvos e terá muitos (em vez de “... e te arrancarão os olhos”). / Cría cuervos y tendrás muchos (en vez de “... y te sacarán los ojos”).

Mal de muitos, epidemia (em vez de “...consolo é”). / Mal de muchos, epidemia (en vez de “...consuelo de tontos”).

Há pessoas que têm poucas dúvidas mas muitas dívidas. / Hay gente que tiene pocas dudas y muchas deudas.

Faz o que deve ser feito mesmo que fiques devendo o que fizeste. / Haz lo que debes aunque debes lo que hagas.

**2.1.9. Ditado** (do latim *dictatus*: recitado, repetido em voz alta / del latín *dictatus*: recitado, repetido en voz alta)

Provérbio, ditame, regra, instrução (Sólo se usa en portugués.).

Quem casa quer casa / El casado casa quiere.

Comer e coçar é só começar / El comer y el rascar, todo es comenzar.

Mal de muitos consolo é / Mal de muchos, consuelo de tontos.

**2.1.10. Dito / dicho** (do latim *dicere*: dizer / del latín *dicere*: decir)

Aquilo que se diz ou disse, frase, sentença, afirmação; expressão espirituosa, interes-

sante, inteligente; expressão idiomática, fraseologia, locução. / Palabra o conjunto de palabras con que se expresa oralmente un concepto cabal. Aplícanse varios calificativos según la cualidad por la que se distingue (dicho agudo, oportuno, intempestivo, malicioso)

O melhor é inimigo do bom / Lo mejor es enemigo de lo bueno.  
Cada dia tem seu cuidado / Cada día tiene su malicia.  
Devagar, que estou com pressa.. / Despacio, que tengo prisa.

**2.1.11. Expressão / expresión** (do latim *exprimere*: apertar com força, exprimer / del latín *exprimere*: apretar con fuerza, exprimir)

Frase, sentença ou dito cristalizados numa determinada língua, cujo significado não é deuzível dos significados das palavras que a compõem e que geralmente não pode ser entendida ao pé da letra; Grupo fraseológico, idiotismo. / Declaración de una cosa para darla a entender; palabra o locución.

Dar um jeito / Hacer una chapuza.  
Quebrar um galho / Hacer un favor / Salir del paso.  
Sair de fininho / Escurrir el bulto.  
Subir-se pelas paredes / Subirse por las paredes.  
Andar de quatro / Andar a gatas.

**2.1.12. Expressão idiomática / expresión idiomática** (do grego *idiomáticos*: particular, especial / del griego *idiomáticos*: particular, especial)

Referente a um idioma; próprio de uma língua natural determinada. / Propio y peculiar de una lengua determinada

Morrer de saudades / Morirse de pena  
Fazer uma festa de arromba. / Tirar la casa por la ventana  
Pasarse de rosca  
Hacer el agosto  
Queimar las naves  
Tirar o cavalo da chuva  
Dor de cotovelo

**2.1.13. Fórmula** (do latim *formula*: forma, figura / del latín *formula*: forma, figura)

Palavra ou expressão consagrada pelo uso e imposta por regras de etiqueta, convenções, costumes; frase ou expressão cristalizada cujo sentido geralmente não é literal; frase feita, lugar comum, clichê. / Acto o frase que se repite con un valor convenido, sin referencias contextuales.

Antes de entrar, deixem sair / Antes de entrar, dejen salir.

Local reservado / Reservado el derecho de admisión.

Deixe passar / Ceda el paso.

É proibido estacionar / Prohibido aparcar.

**2.1.14. Lexia /lexía** (do grego *léxis*: ação de falar, locução, palavra, expressão / del griego *léxis*: acción de hablar, locución, palabra, expresión)

Unidade do léxico (conjunto hipotético de unidades de sentido de uma língua): vocábulos, expressões idiomáticas, locuções etc. Pode ser simples, complexa e composta. / Unidad del léxico (conjunto hipotético de unidades de sentido de una lengua): vocablos, expresiones idiomáticas, locuciones, etc. Puede ser sencilla, compleja y compuesta.

Simples / sencillas: Mão, fada, pão, olho, campo, casa / Mano, hada,  
pan, ojo, campo, casa

Complexas / complejas: Mãos de fada, menina dos olhos, casa de campo / Manos de  
ángel, niña de los ojos, casa de campo

Compostas / compuestas: Carro-leito, homem-aranha, queijo-do-reino / Coche cama,  
hombre araña, queso de bola

**2.1.15. Locução / locución** (do latim *locutio*: ação ou maneira de falar / del latín *locutio*: acción o manera de hablar)

Conjunto de palavras que equivalem a um só vocábulo, por terem significado conjunto próprio e função gramatical única. / Frase; combinación estable de dos o más palabras que funciona como oración o como elemento oracional y cuyo sentido unitario no se justifica siempre como suma del significado normal de los componentes.

Fazer de contas  
Dar no pé  
Ficar na mão  
Ir atrás do prejuízo  
Varar a noite  
Suar a camisa  
Venir a cuento  
Hacerse el sordo  
Estar a punto  
Echar a andar  
Romper a llorar

**2.1.16. Máxima** (do latim *maxima sententia*: a proposição maior / del latín *maxima sententia*: la proposición por excelencia)

Regra de conduta ou pensamento expressa sem qualquer conotação de valor; preceito, sentença que exprime uma regra moral, um princípio de conduta; axioma, princípio geralmente aceito em qualquer arte ou ciência; fórmula breve que enuncia uma observação de valor geral; provérbio, anexim; aforismo. / Regla o proposición admitida por los que profesan una facultad o ciencia; sentencia o doctrina para dirección de las acciones morales; norma o designio a la que se ajusta la manera de obras.

Faz o bem sem olhar para quem / Haz el bien y no mires a quien.

Faça-se justiça embora desabem os céus / Hágase justicia, caiga quien caiga.

Fala pouco, diz a verdade, gasta pouco e não devas / Habla poco, di la verdad, gasta poco y no tengas deudas.

**2.1.17. Palavra / palabra** (do grego *parabolé*: comparação, aproximação, semelhança / del griego *parabolé*: comparación, aproximación, semejanza)

Declaração; frase; fala; discurso curto, geralmente pronunciado em ocasião solene; alocução; oração; conjunto coerente de idéias fundamentais a serem transmitidas, ensinadas, doutrina. / Facultad de hablar; aptitud oratoria.

Janela / ventana

Vaso

Ignorância / ignorancia

Cálice / taza

Rato / ratón

**2.1.18. Parêmia / Paremia** (do grego *paroimía*: provérbio; parábola / del griego *paroimía*: proverbio; parábola)

Provérbio ou alegoria breve. / Refrán, proverbio, adágio, sentença.

Não deixes para amanhã o que possas fazer hoje / Lo que puedas hacer hoy no lo dejes para mañana

Ninguém é profeta na sua terra / Nadie es profeta en su tierra

**2.1.19. Pensamento / pensamiento** (do latim *pensare*: pensar, cogitar / del latín *pensare*: pensar, cogitar)

Sentença que em poucas palavras explicita regra ou princípio de alcance moral; máxima, provérbio. / Conjunto de ideas propias de una persona o de una colectividad.



Tempo é sucessão; espaço, posição; matéria, causalidade (Schopenhauer)

Conhece a ti mesmo / Conócete a ti mismo (Sócrates)

Ninguém empobrece por ter dado muito / Nadie se arruina por repartir

O dinheiro é ótimo servo e péssimo patrão / El dinero es un estupendo esclavo y un  
pésimo señor

Não se amalha uma grande fortuna sem exprimer o próximo / No se amasa una gran  
fortuna sin hacer harina a los demás

**2.1.20. Postulado** (do latim *postulatus*: levado a juízo, intimidado, processado, acusado; reclamado, pedido, requerido / del latín *postulatus*: llevado a juicio, procesado, acusado; reclamado, solicitado, requerido)

O que se considera como fato reconhecido e ponto de partida, implícito ou explícito, de uma argumentação; premissa; afirmação ou fato admitido sem necessidade de demonstração. / Supuesto que se establece para fundar una demostración.

De um ponto fora de um reta se pode traçar uma e somente uma paralela / Desde un punto exterior a una recta se puede trazar una y solamente una paralela (Euclides)

**2.1.21. Princípio / principio** (do latim *principiare*: iniciar, começar, abrir / del latín *principiare*: iniciar, comenzar, abrir)

Ditame moral; regra, lei, preceito; dito ou provérbio que estabelece norma ou regra. / Norma o idea fundamental que rige el pensamiento o la conducta.

O movimento demonstra-se andando / El movimiento se demuestra andando

Toda ação provoca uma reação / Toda acción provoca una reacción

Uma reta é a distância mais curta entre dois pontos / Una recta es la distancia más  
corta entre dos puntos

Ninguém pode estar em dois lugares simultaneamente. / Nadie puede estar en dos  
lugares al mismo tiempo

Um objeto inanimado é incapaz de se mexer. / Un objeto inanimado es incapaz de moverse

**2.1.22. Provérbio / proverbio** (do latim *proverbium*: provérbio, adágio, dito, ditado, rifão, máxima / del latín *proverbium*: proverbio, adagio, dicho, refrán, máxima)

Frase curta, geralmente de origem popular, freqüentemente com ritmo e rima, rica em imagens, que sintetiza um conceito a respeito da realidade ou uma regra social ou moral. / Sentencia, adagio o refrán; agüero o superstición que consiste en creer que ciertas palabras, oídas casualmente en determinadas noches del año, y con especialidad en la de San Juan, son oráculos que anuncian la dicha o desdicha de quien las oye

É melhor procurar a sabedoria do que a prata. / Mejor es andar en busca de la sabiduría que en  
busca de la plata. (Prov)

Feliz é o homem que encontra a sabedoria, afortunado aquele que alcança a inteligência. /

Feliz el hombre que encuentra la sabiduría, dichoso el que alcanza la inteligencia.

O malvado é vítima das próprias maldades. / El malvado es víctima de sus propias maldades.

Porque o mandamento é uma lâmpada e o ensino uma luz, a correção daquele que te ensina é um caminho de vida. / Porque el mandamiento es una lámpara y la enseñanza una luz, la corrección del que te enseña es un camino de vida.

rección del que te enseña es un camino de vida.

Aquele que age com franqueza vai seguro e o que emprega subterfúgios logo é desdoberto. / El que obra con franqueza va seguro y el que emplea subterfugios pronto es desmascarado.

A esperança do malvado acaba com a morte, a confiança nas riquezas é aniquilada. / La esperanza del malvado se acaba en su muerte, la confianza en sus riquezas queda aniquilada.

**2.1.23. Refrão / refrán** (do espanhol *refrán*: estribillo / del castelhano *refrán*: estribillo)

O que alguém repete sem cessar; provérbio popular ou sentença moral; estribillo. / Dicho agudo y sentencioso de uso común, repetido tradicionalmente de modo invariable.

Homem prevenido vale por dois. / Hombre precavido vale por dos.

A Deus rogando com o maço dando. / A Dios rogando y con el mazo dando.

A doença e a dor conhecem-se na cor. / La enfermedad y el dolor se conocen por el color.

De nada duvida quem nada sabe. / Quien nada sabe de nada duda.

De poeta e de louco todos temos um pouco. / De poeta y de loco tenemos todos un poco.

Ri melhor quem ri por último. / Ríe bien el que ríe el último.

Riqueza a valer é saúde e saber. La verdadera riqueza consiste en la salud y el saber.

Ronca o trovão, chuva no chão. / Truenos en el cielo, lluvia en la tierra.

**2.1.24. Regra / regla** (do latim *regula*: régua, barra de pedreiro ou marceneiro para aferir e tornar reta uma superfície / del latín *regula*: regla, instrumento de albañiz o carpintero para comprobar la corrección de una superficie).

Aquilo que regula, dirige, rege; princípio, norma, preceito. / Precepto; principio o máxima.

Age em tudo com reflexão e prudência. / Actúa en todo con reflexión y prudencia.

Não discutas por coisas sem importância. / No discutas por cosas sin importancia.

Não negues um favor a quem te pede. / No niegues un favor al que te lo pide.

**2.1.25. Rifão** (do espanhol *refrán*: estribillo / del castellano *refrán*: estribillo)

Adágio vulgar em que geralmente se empregam palavras grosseiras ou chulas; dito breve ou sentença popular, de cunho moral, geralmente em verso e aplicável a determinada circunstância da vida; provérbio, anexim. / (No se usa en español.)

Quem é cornudo y consente que o seja para sempre. / Quien consiente en ser cabrón, que lo sea para siempre.

Quem é para os peidos é para os cheiros. / El que se echa pedos que aguante sus efectos..  
Quem dorme com criançada acorda mijado. / Quien con niños duerme, mojado se levanta.

**2.1.26. Sentença / sentencia** (do latim *sententia*: sentimento, parecer, opinião, idéia, maneira de ver, impressão do espírito, modo de pensar ou de sentir, vontade, desejo / del latín *sententia*: sentimiento, parecer, opinión, idea, manera de ver, impresión del espíritu, modo de pensar o de sentir, ganas, deseo)

Frase lapidar que encerra um pensamento de ordem geral e de valor moral; provérbio; máxima; frase que encerra uma decisão inabalável; conceito; opinião sensata ou fundamentada. / Dictamen o parecer que uno tiene o sigue; dicho grave y sucinto que encierra doctrina o moralidad.

Tudo o que da terra vem, à terra volta. / Todo lo que viene de la tierra vuelve a la tierra.

(Sab)

Um ouvido receoso tudo escuta. / Un oído receloso todo lo escucha.

A morte não volta atrás. / La muerte no vuelve atrás.

A verdadeira ancianidade é a prudência. / La verdadera ancianidad es la prudencia.

**2.1.27. Vocábulo / vocablo** (do latim *vocabulum*: nome, denominação, palavra / del latín *vocabulum*: nombre, denominación, palabra)

Palavra; cada uma das unidades do vocabulário (léxico efetivamente realizado num idioma). / Sonido o sonidos articulados fuera de cualquier contexto en los que se atiende únicamente a su realidad léxica, es decir, que expresan una idea; representación gráfica de estos sonidos.

Teto / techo.

Calça / pantatón.

Lençol / sábana.

Fronha / funda.

Alcatifa / moqueta.

Tapete / alfombra.

## 2.2. Agrupamento de termos / Agrupación de términos

A partir das definições apresentadas, podemos reunir os termos em dois grandes grupos. / A partir de las definiciones presentadas, podemos reunir los términos en dos grandes grupos:

- Unidades comunicativas simples, complexas ou compostas: *lexia, vocábulo, palavra*. / Unidades comunicativas sencillas, complejas o compuestas: *lexía, vocablo, palabra*.
- Conjuntos comunicativos: *adágio, aforismo, anexim, anedota, apotegma, brocardo, chiste, ditado, dito, fórmula, locução, máxima, parêmia, pensamento, postulado, princípio, provérbio, refrão, regra, rifão, sentença*. / Conjuntos comunicativos: *adagio, aforismo, anexim, anécdota, apotegma, brocárdico, chiste, dicho, fórmula, locución, máxima, paremia, pensamiento, postulado, principio, proverbio, refrán, regla, sentencia*.

Detectaremos, a seguir, os traços distintivos das unidades e dos conjuntos, estabeleceremos contrastes e os reuniremos em grupos equivalentes ou afins, destacando as palavras-chave. / Detectaremos, a continuación, los rasgos distintivos de las unidades y de los conjuntos, estableceremos contrastes y los reuniremos en grupos equivalentes o afines, destacando las palabras clave.

2.2.1. O objetivo da nossa pesquisa é detectar e contrastar sentidos, acepções, significados e referências transmitidos por substantivos. Ficam de fora, portanto, as demais classes (adjetivos, pronomes, artigos, preposições, numerais, verbos, advérbios, conjunções e interjeições) isoladamente; serão consideradas apenas como categorias que acompanham, determinam ou qualificam substantivos. / El objetivo de nuestra investigación es detectar y contrastar sentidos, acepciones, significados y referencias transmitidos por sustantivos. Excluimos, por tanto, las demás categorías (adjetivos, pronombres, artículos, preposiciones, verbos, adverbios, conjunciones e interjecciones) aisladamente; las consideramos apenas términos que acompañan, determinan o califican a los sustantivos.

Eis os traços distintivos identificados nas unidades comunicativas simples já definidas (+: traço presente; +: traço presente ou ausente segundo contextos). / He aquí los rasgos distintivos detectados en las unidades comunicativas sencillas ya definidas (+: rasgo presente; +: rasgo presente o ausente según contextos)

- a) Substancialidade. Entidade única (dotada de ipseidade ou identidade), de índole lógica e ontológica, que nomeia ou designa. / Sustancialidad. Entidad única (dotada de ipseidad o identidad), de índole lógica y ontológica, que nombra o designa.
- b) Sentido (acepção). Conteúdo cognitivo. Expressa idéias ou conceitos. / Sentido (acepción). Contenido cognitivo. Expresa ideas o conceptos.

- c) Simplicidade. Unidade ortográfica. / Simplicidad. Unidad ortográfica.  
 d) Composição. Multiplicidade ortográfica vinculada. / Composición. Multiplicidad ortográfica vinculada.  
 e) Complexidade. Multiplicidade ortográfica sem vinculação. / Complejidad. Multiplicidad ortográfica sin vinculación.

<b>Unidade lingüística</b> / <b>Unidad lingüística</b>	<b>Traços distintivos</b> / <b>Rasgos distintivos</b>				
	a	b	c	d	e
Lexia / lexía	+	+	±	±	±
Palavra / palabra	+	+	±	±	±
Vocábulo / vocablo	+	+	±	±	±

A partir da observação dos traços, podemos considerar lexia, palavra e vocábulo termos equivalentes. / A partir de la observación de los rasgos, podemos considerar *lexia*, *palabra* y *vocablo* términos equivalentes.

2.2.2. Traços distintivos identificados nos conjuntos comunicativos definidos (+: traço presente; +: traço presente ou ausente segundo contextos; - traço ausente): / Rasgos distintivos identificados en los conjuntos comunicativos definidos (+: rasgo presente; +: rasgo presente o ausente según contextos; - rasgo ausente):

- a) Bipolaridade (índole dialéctica: Cria corvos e te arrancarão os olhos. | | Devagar se vai ao longe. | | Mal de muitos consolo é.). / Bipolaridad (índole dialéctica: Cria cuervos y te sacarán los ojos. | | Despacio se llega lejos. | | Mal de muchos, consuelo de tontos.).
- b) Mensagem. / Mensaje
- c) Ensino (instrução). / Enseñanza (instrucción).
- d) Brevidade, concisão. / Brevedad, concisión.
- e) Moralidade. / Moralidad.
- f) Normatividade (conselho, regra, imposição). / Normatividad (consejo, regla, imposición).
- g) Particularidade (jocosa ou curiosa). / Particularidad (jocosa o curiosa).
- h) Âmbito da ciência ou do direito. / Ámbito de la ciencia o del derecho.
- i) Celebridade (do autor). / Fama (del autor).
- j) Idiomatismo (peculiaridade lingüística; estética). / Idiomatismo (peculiaridad lingüística; estética).
- k) Ritmo e rima. / Ritmo y rima.
- l) Vulgaridade. / Vulgaridad.

Conjunto lingüístico	Traços distintivos											
	a	b	c	d	e	f	g	h	i	j	k	l
Adágio / Adagio	±	+	+	+	+	+	-	-	-	±	±	-
Aforismo	±	+	+	+	+	+	-	-	-	±	±	-
Anexim	±	+	+	+	+	+	-	-	-	±	±	-
Anedota / anécdota	-	+	-	±	-	-	+	-	-	±	-	±
Apotegma	±	+	+	+	±	-	±	-	+	-	±	-
Axioma	-	+	+	+	+	+	-	+	±	-	-	-
Brocardo / brocárdico	±	+	+	+	+	+	-	±	±	-	-	-
Chiste	±	+	±	±	-	-	+	±	-	±	±	±
Ditado	±	+	+	+	+	+	-	-	-	±	±	-
Dito / dicho	±	+	+	+	+	+	-	-	-	±	±	-
Expressão/ expresión	±	+	±	+	±	±	-	-	-	±	±	±
Expressão idiomática / expresión idiomática	±	+	±	+	±	±	-	-	-	±	±	±
Fórmula	-	+	±	+	±	±	-	±	±	±	±	-
Locução / locución	-	+	±	+	±	±	-	±	-	±	±	-
Máxima	±	+	+	+	+	+	-	-	±	±	±	-
Parêmia / paremia	±	+	+	+	+	+	-	-	-	±	±	-
Pensamento / pensamiento	±	+	+	+	+	+	-	-	±	±	±	-
Postulado	-	+	+	+	+	+	-	+	±	-	-	-
Princípio / principio	-	+	+	+	±	+	-	±	±	±	-	-
Provérbio / proverbio	±	+	+	+	+	+	-	-	±	±	±	-
Refrão / refrán	+	+	+	+	+	+	-	-	±	±	±	-
Rifão	+	+	+	+	+	+	-	-	±	±	±	+
Sentença / sentencia	±	+	+	+	+	+	-	-	±	±	±	-

A partir do contraste entre os conjuntos lingüísticos pesquisados, sugerimos o seguinte agrupamento: / A partir del contraste entre los conjuntos lingüísticos investigados, sugerimos el siguiente agrupamiento:

Grupo 1. **Refrão** (palavra-chave), adágio, anexim, apotegma, ditado, dito, máxima, parêmia, pensamento, provérbio, sentença. Traços distintivos comuns, constantes ou freqüentes. / **Refrán** (palabra clave), adagio, anexim, apotegma, dicho, máxima, paremia, pensamiento, proverbio, sentencia. Rasgos distintivos comunes, constantes o frecuentes.

- |   |   |
|---|---|
| a) Bipolaridade. / Bipolaridad.                 | f) Normatividade (conselho, regra, imposição). / Normatividad (consejo, regla, imposición).               |
| b) Mensagem./ Mensaje..                         | j) Idiomatismo (peculiaridade lingüística; estética). / Idiomatismo (peculiaridad lingüística; estética). |
| c) Ensino (instrução). Enseñanza (instrucción). | k) Ritmo e rima. / Ritmo y rima.  |
| d) Brevidade, concisão. / Brevedad, concisión.  |   |
| e) Moralidade. / Moralidad.                     |   |

Grupo 2. Axioma, brocardo, fórmula, postulado, **PRINCÍPIO** (palavra-chave). Traços distintivos comuns: / Axioma, brocárdico, fórmula, postulado, PRINCIPIO (palabra clave). Rasgos distintivos comunes:

- |   |  |
|---|--|
| b) Mensagem./ Mensaje.                          | <b>posição). / Normatividad (consejo, regla, imposición).</b>                    |
| c) Ensino (instrução). Enseñanza (instrucción). | <b>h) Âmbito da ciência ou do direito. / Ámbito de la ciencia o del derecho.</b> |
| d) Brevidade, concisão. / Brevedad, concisión.  | i) Celebidade (do autor).  |
| <b>f) Normatividade (conselho, regra, im-</b>   |  |

Grupo 3. Locução, expressão, **EXPRESSÃO IDIOMÁTICA** (palavra-chave). Traços distintivos comuns: / Locución, expresión, **EXPRESIÓN IDIOMÁTICA** (palabra clave). Rasgos distintivos comunes:

- |   |  |
|---|--|
| b) Mensagem. / Mensaje.                           | <b>j) Idiomatismo (peculiaridade lingüística; estética). / Idiomatismo (peculiaridad lingüística; estética).</b> |
| c) Ensino (instrução). / Enseñanza (instrucción). | l) Vulgaridade. / Vulgaridad.  |
| d) Brevidade, concisão. / Brevedad, concisión.    |  |

Grupo 4. **CHISTE** (palavra-chave), anedota: / **CHISTE** (palabra clave):

- |   |  |
|---|--|
| a) Bipolaridade. / Bipolaridad                    | e) Moralidade. / Moralidad.  |
| b) Mensagem. / Mensaje.                           | <b>g) Particularidade (jocosa ou curiosa). / Particularidad jocosa o curiosa).</b> |
| c) Ensino (instrução). / Enseñanza (instrucción). | i) Celebidade (do autor). / Fama (del autor).                                      |
| d) Brevidade, concisão. / Brevedad, concisión.    | l) Vulgaridade. / Vulgaridad.  |

Grupo 5. **RIFÃO**. Traços distintivos (só em português):

**a) Bipolaridade. / Bipolaridad.**

b) Mensagem. / Mensaje..

d) Brevidade, concisão. / Concisión.

e) Moralidade. / Moralidad.

f) Normatividade (conselho, regra, imposição). / Normatividad (consejo, regla, imposición).

g) Particularidade (jocosa ou curiosa). /

Particularidad (jocosa o curiosa).

j) Idiomatismo (peculiaridade lingüística; estética). / Idiomatismo (peculiaridad lingüística; estética).

k) Ritmo e rima. / Ritmo y rima.

**l) Vulgaridade. / Vulgaridad.**

## Procedimentos / Procedimientos

### 3.1. Palavra e termos equivalentes: vocábulo, lexia. / Palabra y términos equivalentes: vocablo, lexía.

Palavra é um termo rico em acepções, como pudemos comprovar em 4.1.17, originário de parábola (aproximação, semelhança e comparação). Do ponto de vista puramente lingüístico podemos distinguir entre palavra / Palabra es un término rico en acepciones, como hemos comprobado en 4.1.17, proveniente de parábola (aproximación, semejanza y comparación). Desde una perspectiva puramente lingüística, podemos distinguir entre palabra

➤ ortográfica. Conjunto de manchas entre dois espaços em branco: árvore, pedra, criança. / ortográfica. Conjunto de manchas entre dos espacios en blanco: árbol, piedra, niño.

➤ fônica. O que se diz entre duas pausas: Hoje é dia de fazer feira / óZiE≅ día di fazêR fêira /. A palavra fônica, portanto, supera o critério ortográfico. || fônica. Lo que se dice entre dos pausas: Hoy es día de ir al mercado / ói és día de íR al meRkádo /. La palabra fónica, por tanto, supera el criterio ortográfico.

➤ formal. Unidade paradigmática, passível de flexão (substantivos, adjetivos, artigos, pronomes, verbos), derivação (substantivos, adjetivos, verbos, advérbios) ou nexos (conjunções e preposições). A interjeição é considerada partícula independente. / formal. Unidad paradigmática, pasible de flexión (sustantivos, adjetivos, artículos, pronombres, verbos), derivación (sustantivos, adjetivos, verbos, adverbios) o nexos (conjunciones y preposiciones). A la intercepción se la considera partícula independiente.

➤ funcional. Unidade sintagmática que pode estar situada no centro ou à margem de um conjunto. Normalmente, os centros sintagmáticos são o verbo e o substantivo (ou uma palavra substantivada), sendo as margens ocupadas pelas demais classes. / funcional. Unidad sintagmática que puede estar situada en el centro o al margen de un conjunto. Normalmente, los centros sintagmáticos son el verbo y el sustantivo (o una palabra sustantivada); las demás categorías ocupan los márgenes.



### 3.1.1 Escolha do corpus. Abordagem fonológica, ortográfica, lexicográfica, formal, funcional, lógica, estética, semântica, pragmática e interdisciplinar. / Selección del corpus. Abordaje fonológico, ortográfico, lexicográfico, formal, funcional, lógico, estético, semántico, pragmático e interdisciplinario.

Por uma questão de espaço, limitaremos o estudo sistemático de palavras ao substantivo vaso / Por razones de espacio limitaremos el estudio sistemático de palabras al sustantivo vaso.

<b>5.1.1a. Análise semântica contrastiva (português/espanhol) de vaso</b>		
<b>Análisis semántico contrastivo (portugués/español) de vaso</b>		
critério/criterio	português	español
fonológico	/vázuz/	/báso/
ortográfico (silábico)	VA.SO	
histórico / etimológico	Substantivo neutro latino vas, vasis (plural: vasa): vasilha. A palavra provém, em ambas as línguas, da forma arcaica vasum. Primeiro registro em português: século XIV. / Sustantivo neutro latino vas-is (plural: vasa): vasija. La palabra procede, en ambas lenguas, de la forma arcaica vasum. Primer registro en español: siglo X.	
léxical/léxico	Recipiente côncavo, de vários formatos, próprio para conter líquidos ou sólidos     Peça ornamental     Peça que se enche de terra e adubo.	Pieza côncava, capaz de contener alguna cosa     Recipiente de metal, vidrio u otra materia, por lo común de forma cilíndrica o troncocónica, que sirve para beber     Cantidad de líquido que cabe en él.
morfossint. / morfosint.	Substantivo (masculino, singular) comum, concreto, individual, primitivo, simples e inanimado. Núcleo sintagmático. / Sustantivo (masculino, singular), común, concreto, contable, individual, primitivo, simple e inanimado. Núcleo sintagmático.	
derivacional / derivativo	Derivação: vasamento, baixela (derivada do espanhol vajilla), envasilhar, extravasar, vasilhame, vascular.	Derivación: envase, vajilla, vascular, vasa (vajilla de cocina), vasija, vasal (armario), vasadura (casco o uña de caballo), vasera (funda de vaso), extravasar, transvase.

lógico	<p>➤ definição essencial: substância corpórea inanimada / definición esencial: sustancia corpórea inanimada;</p> <p>➤ definição causal:</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>✓ material (massa ôntica): variada (vidro, plástico, papel); / material (masa óptica): variada (cristal, plástico, papel);</li> <li>✓ formal (figura): variada (cilindro, cone truncado); / formal (figura): variada (cilindro, cono truncado);</li> <li>✓ eficiente (origem): manufaturada / eficiente (origen): manufacturada;</li> <li>✓ final (finalidade): contenção de líquidos / final (finalidad): contención de líquidos.</li> </ul> <p>➤ definição accidental (complementar): qualidade (bonito, feio), quantidade (grande, pequeno), relação (para beber), tempo (para beber pela manhã), lugar (para beber em casa), posição (o vaso está limpo) / definición accidental (coplementaria): cualidad (bonito o feo), cantidad (grande o pequeño), relación (para beber), tiempo (para beber por la mañana), lugar (para beber en casa), posición (el vaso está limpio).</p>	
estético (sentido figurado)	Tudo o que pode conter alguma coisa: receptáculo     Vaso noturno, urinol, pinico     Vagina     Sanitário     Conduto sanguíneo     Navio de guerra.	Embarcación y señaladamente su casco     Bacín, orinal     Casco de las bestias caballares     Obra de escultura en forma de jarrón     Receptáculo.
semântico/ semántico	campo nocional (utensílios para conter líquidos: jarro, pote, sanitário, urinol, vasilha).	campo nocional (utensílios domésticos usados para ingerir líquidos: cáliz, copa, cubillete, pote, taza).
pragmático	nível contextual, dêitico: esse vaso, meu vaso.	nível contextual, deítico: ese vaso, mi vaso.

### 3.1.1b. Diagnóstico semântico contrastivo (português espanhol) de vaso. / Diagnóstico semántico contrastivo (portugués español) de vaso.

Uma análise detalhada do vocábulo constata convergências ortográficas, etimológicas, morfológicas, lógicas e pragmáticas, e divergências sonoras, derivacionais, lexicais, estéticas e semânticas. Em síntese, a aceção mais comum da palavra em português é: receptáculo para

líquidos, de uso não-humano. / Un análisis detallado del vocablo acusa convergencias ortográficas, etimológicas, morfológicas, lógicas y pragmáticas, y divergencias sonoras, derivativas, léxicas, estéticas y semánticas. En resumen, la acepción más corriente de la palabra en español es: receptáculo para líquidos, de uso humano.

### 3.1.2. Formalização de modelos e paradigmas.

Analizamos um substantivo com o intuito de mostrar um modelo de abordagem de vocábulos, base de um diagnóstico simples e preciso em ambas as línguas. Para estudar expressões, refrões, ditados e sentenças será necessário proceder como foi indicado nos capítulos anteriores, primeiramente em separado em cada língua, para, num segundo momento, estabelecer as convergências e divergências entre ambas. / Hemos analizado un sustantivo con el fin de sugerir un modelo de abordaje de vocablos, base de un diagnóstico simple y preciso en ambas lenguas. Para estudiar expresiones, refranes, dichos y sentencias será necesario proceder como se ha indicado en los capítulos anteriores, primero por separado en cada lengua, para establecer, acto seguido, las convergencias y divergencias entre ambas.

### 3.2. Conjuntos comunicativos

Conjuntos comunicativos são agrupamentos de palavras, já definidas na seção 2.1, onde estabelecemos cinco grupos e propusemos uma palavra-chave para cada um deles: / Conjuntos comunicativos são agrupaciones de palabras, já definidas en la sección 2.1, donde establecimos cinco grupos y propusimos una palabra clave para cada uno de ellos:

- **chiste** (piada, anedota); / *chiste* (anécdota);
- **expressão idiomática** (expressão, locução); / *expresión idiomática* (expresión, locución);
- **princípio** (axioma, brocardo, fórmula, postulado); / *principio* (axioma, brocárdico, fórmula, postulado);
- **refrão** (adágio, anexim, apotegma, ditado, dito, máxima, parêmia, pensamento, provérbio, sentença); / *refrán* (adagio, anexim, apotegma, dicho, máxima, paremia, pensamiento, proverbio, sentencia);
- **rifão** (inexistente en español).

Não estudaremos chistes nem princípios por questões de espaço e, dado que rifão se diferencia do refrão apenas pelo traço de vulgaridade, decidimos incluí-lo no grupo deste último. / No estudiaremos chistes ni principios por falta de espacio; y, ya que rifão se diferencia del refrán apenas por el rasgo de vulgaridad, decidimos incluirlo en el grupo de este último.

#### 3.2.1. Abordagem / Abordaje

Empregaremos sobre os conjuntos comunicativos selecionados as seguintes operações: /

Desarrollaremos sobre os conjuntos comunicativos seleccionados las siguientes operaciones:

- Consideração especial dos substantivos que as compõem sob as perspectivas lógica (cálculo sentencial ou de predicados), lingüística (fonologia, ortografia e morfossintaxe), referencial (lexicologia, semântica e pragmática), estilística (gêneros, espécies, tipos e estilos literários), interdisciplinar (psicolingüística e sociolingüística), extralingüística (semiologia e semiótica) e contrastiva; estudo e redução das palavras periféricas (adjetivos, pronomes, artigos, numerais, verbos e advérbios), caracterização dos conectores (preposições e conjunções) e das partículas vazias, do ponto de vista lógico (marcadores conversacionais e interjeições), ou redundantes (repetições). / Consideración especial de los sustantivos que las componen bajo las perspectivas lógica (cálculo sentencial o de predicados), lingüística (fonología, ortografía y morfossintaxis), referencial (lexicología, semántica y pragmática), estilística (gêneros, espécies, tipos y estilos literarios), interdisciplinaria (psicolingüística y sociolingüística), extralingüística (semiología y semiótica) y contrastiva; estudio y reducción de las palabras periféricas (adjetivos, pronombres, artículos, verbos y adverbios), caracterización de los conectores (preposiciones y conjunciones) y de las partículas vacías, desde el punto de vista lógico (marcadores conversacionales e interjecciones), o redundantes (repeticiones).
- Consideração dos conjuntos comunicativos como um todo. Reflexão / Consideración de los conjuntos comunicativos como un todo. Reflexión
  - ✓ lógica ( $\neg$ ,  $\bullet$ , v.  $\rightarrow$ ,  $\leftrightarrow$ ).
  - ✓ lingüística (fonológica, ortográfica e morfossintática) / lingüística (fonológica, ortográfica y morfossintática).
  - ✓ referencial (léxico-semântica-pragmática). / referencial (léxico-semântica-pragmática).
    - traços distintivos. / rasgos distintivos.
    - equivalência  $\leftrightarrow$  oposição. / equivalencia  $\leftrightarrow$  oposición.
    - inclusão  $\leftrightarrow$  exclusão. / inclusión  $\leftrightarrow$  exclusión.
    - associação. / asociación.
    - participação. / participación.
  - ✓ estilística (ambigüidades, equívocos, tropos ou figuras literárias). / estilística (ambigüidades, equívocos, tropos o figuras literarias).
  - ✓ interdisciplinar (psicolingüística e sociolingüística). / interdisciplinaria (psicolingüística y sociolingüística).
  - ✓ extralingüística (semiologia e semiótica). / extralingüística (semiología y semiótica).
  - ✓ contrastiva (português / espanhol). / contrastiva (portugués / español).

### 3.2.2. Expressão idiomática. Escolha do corpus / Expresión idiomática. Elección del corpus

Quando falamos em expressão idiomática, referimo-nos também a expressão em geral e a locução. / Cuando decimos expresión idiomática, nos referimos también a expresión en general y a locución.

Em 2.2.2., estabelecemos os seguintes traços distintivos deste conjunto comunicativo em relação aos demais, destacando a peculiaridade lingüística: / En 2.2.2., establecimos los siguientes rasgos distintivos de este conjunto comunicativo a respecto de los demás, subrayando la peculiaridad lingüística:

b) Mensagem. / Mensaje.

c) Ensino (instrução). / Enseñanza (instrucción).

d) Brevidade, concisão. / Brevedad, concisión.

**j) Idiomatismo (peculiaridade lingüística; estética). / Idiomatismo (peculiaridad lingüística; estética).**

l) Vulgaridade. / Vulgaridad.

Observemos as seguintes **expressões idiomáticas** portuguesas e espanholas. / Fijémonos en las siguientes **expresiones idiomáticas** portuguesas y españolas.

Pular a cerca. / Salirse de madre.

Levar na esportiva. / Tomárselo a guasa.

Sair de fininho. / Escurrir el bulto.

Toma lá dá cá. / Toma y daca.

Ser doído de pedra. / Estar como una cabra.

Fazer de conta. / Hacerse a la idea.

Ser do contra. / Llevar la contraria.

Andar de quatro. / Andar a gatas.

Morrer de saudades / Echar de menos.

Fazer uma festa de arromba. / Tirar la casa por la ventana.

Passar do limite. / Pasarse de rosca.

Dar no pé. / Tomar las de Villadiego.

Ficar na mão. / Quedarse en la estacada.

Vestir a camisa. / Honrar el uniforme.

Se fazer de surdo. / Hacerse el sordo.

Estar a postos. / Estar al quite.

Fazer farra. / Correr una juerga.

De brincadeira. / En broma.

Ficar de pernas para o ar. / Quedarse patas arriba.

Os conjuntos estão emparelhados intuitivamente. Digamos que cada um deles é uma hipótese: apostamos pela sua equivalência ou proximidade semântica. O desafio, porém, é submetê-los a um crivo lógico-lingüístico para detectar seus traços distintivos, contrastá-los e elaborar um diagnóstico que determine a sua índole. / Los conjuntos han sido emparejados intuitivamente. Digamos que cada uno de ellos es una hipótesis: apostamos por su equivalencia o proximidad semántica. El desafío consiste en someterlos a una serie de abordajes lógico-lingüísticos para detectar sus rasgos distintivos, contrastarlos y elaborar un diagnóstico que determine su índole.

Mas há uma infinidade de expressões, em ambas as línguas, que resistem ao emparelhamento. Eis algumas: / Pero hay una infinidad de expresiones, en ambas lenguas, que se resisten al emparejamiento. He aquí algunas:

<b>Expressões idiomáticas portuguesas e espanholas difíceis de contrastar / Expresiones idiomáticas portuguesas y españolas difíciles de contrastar</b>	
português	español
Tirar o cavalo da chuva	Hacer el agosto
Dor de cotovelo	Quemar las naves
Ir atrás do prejuízo	Dorar la píldora
Suar a camisa	Ser la monda
Dar um jeito	Echar humo
Quebrar um galho	Pasar factura

Também poderemos refletir sobre elas para explicitar a complexidade semântica, pragmática, interdisciplinar e extralingüística que contêm. / También se podrá reflexionar sobre ellas para explicitar la complejidad semántica, pragmática, interdisciplinaria y extralingüística que contienen.

Poderíamos relacionar outras muitas expressões idiomáticas; o nosso interesse, porém, não é fazer uma listagem exaustiva, nem sequer volumosa, mas selecionar algumas e criar um modelo de abordagem inspirador. / Podríamos traer a colación otras muchas expresiones idiomáticas; nuestro interés, sin embargo, no estriba en coleccionar frases hechas, sino en crear un modelo de abordaje inspirador a partir de algunas de ellas.

### 3.2.3a. Expressão idiomática: **Sair de fininho.** / Expresión idiomática: **Ecurrir el bulto**

Quando falamos em expressão idiomática, referimo-nos também a expressão em geral e a locução. / Cuando decimos expresión idiomática, nos referimos también a expresión en general y a locución.

Em 2.2.2., estabelecemos os seguintes traços distintivos deste conjunto comunicativo em relação aos demais, destacando a peculiaridade lingüística: / En 2.2.2., establecimos

los siguientes rasgos distintivos de este conjunto comunicativo a respecto de los demás, subrayando la peculiaridad lingüística:

b) Mensagem. / Mensaje.

c) Ensino (instrução). / Enseñanza (instrucción).

d) Brevidade, concisão. / Brevedad, concisión.

**j) Idiomatismo (peculiaridade lingüística; estética). / Idiomatismo (peculiaridad lingüística; estética).**

l) Vulgaridade. / Vulgaridad.

Enfoque	Português	Español
fonológico	/ saíR di finú /	/ eskuríR el búlto /
ortográfico	<b>Sair de fininho</b>	<b>Ecurrir el bulto</b>
lexicográfico	<p>- <b>Sair</b> (do verbo latino: <i>salio, salis, salire, salui, saltum</i>). Passar do interior para o exterior.    Deixar um local.    Ir a algum lugar.    Ir para fora de. S. XIII.</p> <p>- <b>de</b> (da preposição latina <i>de</i>). Nexo de modo (neste contexto). 850-866.</p> <p>- <b>fino</b> (do substantivo latino <i>finis, finis</i>: limite, fronteira, confins, raia, marco divisório). Aquilo cujo diâmetro ou circunferência são reduzidos.    Aquilo cuja largura ou espessura são limitadas; delgado, estreito.    Algo de volume muito pequeno. S. XIII.</p>	<p>- <b>Ecurrir</b> (del verbo latino <i>curro, curris currere, cucurri, cursum: correr</i>). Apurar las reliquias o últimas gotas de un líquido que han quedado en una vasija (Ecurrir el aceite.).    Hacer que una cosa empapada en un líquido despida la parte que quedaba detenida (Ecurrir la ropa.).    Deslizar y correr una cosa por encima de otra (Ecurrir los pies en el hielo.).    Deslizarse, escaparse una cosa de entre otras que la aguantaban y sujetaban (Se le escurrió el jarrón.).    Escapar, salir huyendo.    Irse de un lugar con disimulo. S. X</p> <p>- <b>el</b>. (del pronombre demostrativo latino <i>ille</i>). Palabra gramatical que define el género y número del sustantivo posterior. 1140.</p> <p>- <b>bulto</b> (del sustantivo latino <i>vultus, vultus</i>: rostro). Volumen o tamaño de cualquier cosa.    Cuerpo del que sólo se percibe confusamente la forma.    Ecurrir el bulto: eludir o esquivar un trabajo, riesgo o compromiso. S. XV.</p>

<p>morfológico</p>	<p>- <b>Sair</b>: verbo regular, predicativo e intransitivo, da terceira conjugação, voz ativa, modo infinitivo (forma nominal), aspecto inacabado.          - <b>de</b>: preposição essencial.          - <b>fininho</b>: adjetivo substantivado, derivado mediante um sufixo modificador diminutivo; masculino, singular.</p>	<p>- <b>Ecurrir</b>: verbo regular, predicativo, transitivo, de la tercera conjugación, voz activa, modo infinitivo, aspecto inacabado.          - <b>el</b>; artículo determinado, masculino singular.          - <b>bulto</b>: sustantivo (masculino singular) común, concreto, contable, individual, inanimado, simple y primitivo.</p>
<p>sintático / sintático</p>	<p>Sintagma verbal.          - <b>Sair</b>: núcleo verbal.          Sintagma verbal.          - <b>de fininho</b>: conjunto sintagmático nominal preposicionado; función: adjunto adverbial de modo.</p>	<p>Sintagma verbal.          - <b>Ecurrir</b>: núcleo verbal.          - <b>el bulto</b>: sintagma nominal; constitución: núcleo (bulto); margen determinante (el). Función: complemento directo.</p>

Enfoque	Português	Español
<p>lógico</p>	<p>Sair de fininho            Redução conceitual:            - <b>alguém</b>: substância corpórea inanimada, viva, animal, racional (idéia substancial do conceito).            - <b>sair</b> (categoria: ação).            - <b>de</b> (categoria: relação).            - <b>fininho</b> (categoria: qualidade).            Cálculo de predicados:  <u>Todo objeto fino</u>            é imperceptível;            André é <u>um objeto fino</u>;            André é imperceptível.</p>	<p>Ecurrir el bulto            Reducción conceptual:            - <b>Bulto</b>: sustancia, corpórea, inanimada, viva, animal, racional (idea substancial del concepto).            - <b>escurrir</b> (categorías: acción, cualidad).            - <b>el</b> (categoria: posición).            Cálculo de predicados:  <u>Todo objeto que desliza</u> es imperceptible;            Un bulto <u>es un objeto que desliza</u>;            Un bulto es imperceptible.</p>



lexicológico semântico / semântico pragmático	Traços distintivos: <u>contexto negativo</u> (O sujeito está insatisfeito.). <u>ação de dentro para fora</u> (Fuga). <u>consciência</u> (O sujeito sabe o que vai fazer.). <u>rompimento</u> (O sujeito executa a decisão tomada.). <u>convencionalidade</u> (O sujeito evita o confronto.).	Rasgos distintivos <u>contexto negativo</u> (El sujeto está insatisfecho.). <u>acción indeterminada</u> (Fuga). <u>conciencia</u> (El sujeto sabe lo que va a hacer.). <u>rompimiento</u> (El sujeto ejecuta la decisión tomada.). <u>convencionalidad</u> (El sujeto evita enfrentamientos.).
estético	A expressão estabelece uma <u>analogia</u> entre a imperceptibilidade do desaparecimento de um objeto fino ou delgado e a saída discreta de uma pessoa de determinado ambiente.	La expresión es <u>metafórica</u> , pues usa “escurrir” (en el sentido de “deslizar”) en vez de andar, y “bulto” (ente incógnito) en vez de cuerpo, persona o figura, para subrayar el deseo de anonimato.
Inter-disciplinar / inter-disciplinario extra-lingüístico	Muitas vezes somos obrigados a participar de festas e comemorações sem a menor vontade, pressionados por convenções ou circunstâncias. Nesses casos, o que interessa é marcar presença e desaparecer o quanto antes sem chamar a atenção.	Muchas veces tenemos que acudir a fiestas y conmemoraciones, presionados por las circunstancias. En esos casos, lo que interesa es cumplir con el expediente y salir por el foro lo antes posible sin llamar la atención.
Contrastivo português – espanhol /	Podemos dizer que ambas as expressões se equivalem sob as perspectivas lógica, interdisciplinar, extralingüística e léxico-semântica-pragmática, com uma ressalva a esta última: enquanto a portuguesa indica uma ação de dentro para fora, a espanhola apresenta uma ação descontextualizada; mas discrepam sob os prismas ortográfico, fonológico, morfosintático e estético. / Podemos decir que ambas expresiones se equivalen bajo las perspectivas lógica, interdisciplinaria, extralingüística y léxico-semántica-pragmática, con una salvedad a esta última: mientras la portuguesa registra una acción desde dentro hacia afuera, la española presenta una acción descontextualizada; discrepan, sin embargo, bajo los prismas ortográfico, fonológico, morfosintático y estético.	

### 3.2.4. Refrão. Escolha do corpus / Refrán. Elección del corpus

Quando falamos em **refrão**, referimo-nos também a adágio, anexim, apotegma, ditado, dito, máxima, parêmia, pensamento, provérbio, rifão, sentença. / Cuando decimos **refrán**, nos referimos también a *adagio, anexim, apotegma, dicho, máxima, paremia, pensamiento, proverbio, sentencia.*)

Em 2.2.2., estabelecemos os seguintes traços distintivos deste conjunto comunicativo em relação aos demais, destacando o ensinamento e a moralidade: / En 2.2.2., establecimos los siguientes rasgos distintivos de este conjunto comunicativo a respecto de los demás, destacando la enseñanza y la moralidad:

- a) Bipolaridade. / Bipolaridad.
- b) Mensagem./ Mensaje..
- c) Ensinamento (instrução). Enseñanza (instrucción).**
- d) Brevidade, concisão. / Brevedad, concisión.
- e) Moralidade. / Moralidad.**
- f) Normatividade (conselho, regra, imposição). / Normatividad (consejo, regla, imposición).
- j) Idiomatismo (peculiaridade lingüística; estética). / Idiomatismo (peculiaridad lingüística; estética).
- k) Ritmo e rima. / Ritmo y rima.

Estudaremos apenas um refrão, com o objetivo de determinar um modelo de abordagem funcional. / Estudiaremos apenas un refrán, con el objetivo de determinar un modelo de abordaje funcional.

Mal de muitos consolo é. / Mal de muchos, consuelo de tontos.

## 3.2.4a. Mal de muitos consolo é / Mal de muchos, consuelo de tontos

Enfoque	Português	Español
fonológico	/ máL de muíNtuS ↑   koNsólú E ≡ ↓ /	/ máL de mútΣos ↑   koNsuélo de tóNtos ↓ /
ortográfico	<b>Mal de muitos consolo é</b>	Mal de muchos, consuelo de tontos
lexicográfico	<p>- <b>Mal</b> (etimologia como em espanhol). O que prejudica ou fere; o que concorre para o dano ou a ruína de alguém ou de algo; o que é nocivo, desastroso para a felicidade ou o bem-estar físico ou moral; infelicidade. S. XIII.</p> <p>- <b>de</b> (da preposição latina de). partícula relacional subordinativa que indica procedência. 850-866.</p> <p>- <b>muitos</b> (do latim multus,a,um: moito &gt; muyto &gt; mouito &gt; muito &gt;. munto &gt; mujtas): grande parte de; grande porção de; que excede o normal; demasiado; exagerado. 1255.</p> <p>- <b>consolo</b> (substantivação do verbo latino consolor, consolaris, consolari, consolatus sum): conforto, lenitivo). 1517</p> <p>- <b>ser</b>.(do verbo latino sum, es, esse, fui / sedeo, sedes, sedere, sedi, sessum): Haver ou existir; estar; servir para alguma coisa; estar em lugar ou situação; suceder ou acontecer; valer. 938.</p>	<p>- <b>Mal</b> (del adjetivo latino malus-a-um, derivado, a su vez, del adverbio correspondiente male; sustantivado en romance hacia 1140): negación del bien, lo contrario del bien; lo que se aparta de lo lícito y honesto; daño u ofensa que uno recibe en su persona o en la hacienda; desgracia, calamidad; enfermedad.</p> <p>- <b>de</b> (misma etimología y significado que en portugués). Medios del siglo X.</p> <p>- <b>muchos</b> (del adjetivo latino multus,a,um: muito &gt; muicho &gt; mucho): abundante, numeroso o que excede a lo ordinario o preciso. S. X.</p> <p>- <b>consuelo</b> (etimología como en portugués): descanso y alivio de la pena, molestia o fatiga que aflige u oprime el ánimo; gozo, alegría. 1570.</p> <p>- <b>de</b> (idem).</p> <p>- <b>tontos</b> (1ª teoría: palabra de formación expresiva   2ª teoría: derivada del adjetivo latino attonitus, attonita, attonitum): asombrado, estupefacto, espantado   3ª teoría: del verbo latino tondeo, tondes, tondere, totondi, tonsum &gt; tontum: esquilar, cortar el pelo): falto o escaso de entendimiento; mentecato. 1570.</p>

<p>morfológico</p>	<p>- <b>Mal</b>: Substantivo (masculino, singular) comum, abstrato, simples, primitivo e inanimado.          - <b>de</b>: preposição essencial.          - <b>muitos</b>. Pronome-substantivo indefinido.          - <b>consolo</b>. Substantivo (masculino, singular) comum, abstrato, simples, primitivo e inanimado.          - <b>é</b>. 3ª pessoa do singular do presente do indicativo da voz ativa, 2ª conjugação, aspecto inacabado, do verbo ser, irregular (abundante) e copulativo.</p>	<p>- <b>Mal</b>. Sustantivo (masculino, singular) común, abstracto, simple, primitivo e inanimado.          - <b>de</b>. Preposición propia.          - <b>muchos</b>. Pronombre indefinido.          - <b>consuelo</b>. Sustantivo (masculino, singular) común, abstracto, simple, primitivo e inanimado.          - <b>de</b>. Idem.          - <b>tontos</b>. Sustantivo (masculino, plural) común, concreto, contable, simple, primitivo y animado.</p>
--------------------	--	---

Enfoque	Português	Español
	<p>Mal de muitos consolo é</p>	<p>Mal de muchos, consuelo de tontos.</p>
<p>sintático / sintáctico</p>	<p><u>Oração</u>  <b>Consolo é.</b>          - <u>sintagma verbal</u>:          núcleo: é;          - <u>sintagma nominal periférico, com função de predicativo do sujeito</u>: consolo  <b>mal de muitos</b>          - <u>sintagma nominal periférico com função de sujeito</u>:          núcleo: mal;          margem (complemento nominal de mal): de muitos..</p>	<p><u>Frase</u> (Carece de verbo explícito)  <b>Mal de muchos</b>          - <u>sintagma nominal yuxtapuesto</u> (a consuelo de tontos):          núcleo: mal;          margen: (complemento preposicional de mal): de muchos.  <b>consuelo de tontos</b>          - <u>sintagma nominal yuxtapuesto</u> (a mal de muchos):          núcleo: consuelo;          margen (complemento preposicional de consuelo): de tontos.</p>

lógico	<p><u>Redução conceitual</u>: <b>Mal</b>: substância incorpórea   <b>de</b> (categoria: relação)   <b>muitos</b> (categoria: quantidade): .   <b>consolo</b>: substância incorpórea.   <b>é</b> (categoria: relação).  <u>Cálculo de predicados</u>  <u>Todo mal é</u> desolador;  Este acontecimento é <u>um mal</u>;  Este acontecimento é desolador.  <u>Todo mal partilhado é</u> consolador;  Este mal <u>é partilhado</u>;  Este mal é consolador.  (Aplicam-se as mesmas fórmulas que em Deus ajuda a quem madruga).  Neste refrão não cabe o cálculo sentencial.</p>	<p>Redução conceitual: <b>Mal</b>: sustancia incorpórea.   <b>de</b> (categoria: relación).   <b>muchos</b>: (categoria: cantidad. <b>consuelo</b>: sustancia incorpórea. <b>de</b> (categoria de relación) <b>tontos</b>: sustancia corpórea, viva, animal, racional.  <u>Cálculo de predicados</u>  <u>Todo mal es</u> desolador;  Este suceso <u>es un mal</u>;  Este suceso é desolador.  <u>Todo mal compartido es</u> desolador;  Este suceso <u>es un mal compartido</u>;  Este suceso es desolador.</p>
--------	--	---

Enfoque	Português	Español
	Mal de muitos consolo é	Mal de muchos, consuelo de tontos
lexicológico semântico / semântico pragmático	<p>Traços distintivos:  - <u>pressuposição</u>. O mal provoca sofrimento, dor, frustração e desconsolo.  - <u>argumento empírico</u>. A partilha do sofrimento com outras pessoas que enfrentam a mesma situação é um lenitivo, um conforto. Além do mais, constatar a extensão de uma tragédia ajuda a relativizar o sofrimento pessoal.</p>	<p>Rasgos distintivos:  - <u>suposición</u>. El mal provoca sufrimiento, dolor, frustración y desconsuelo.  - <u>argumento pragmático</u>. El hecho de que muchas personas sufran no disminuye la intensidad del sufrimiento, por el contrario, lo aumenta.  <u>constatación</u>. Sólo las personas superficiales y poco conscientes se consuelan con la generalización de una tragedia.</p>
estético	<p>Há uma <b>inversão</b> do predicativo do sujeito (consolo), que é colocado antes do verbo ser para reforçar o impacto sonoro do refrão mediante a tonicidade da última sílaba.  O refrão carece de bipolaridade.</p>	<p>Hay una <b>elisión</b> (del verbo) para reforzar el contenido cognitivo contradictorio del refrán.  El refrán posee <b>bipolaridad</b> (mal compartido / falso consuelo).  El refrán emplea un <b>arquetipo</b> (la figura del tonto o bobo) para caracterizar a los que se consuelan con la generalización de un daño.</p>

Inter-disciplinar / inter-disciplinario extra-lingüístico	A partilha de experiências dolorosas é um dos recursos modernos na terapia de grupo. Pessoas com deficiência física, dependentes de drogas, viciados, compulsivos, mães solteiras, vítimas de violência ou parentes de pessoas com deficiência mental se reúnem assiduamente. Um dos fatores que contribuem para o consolo deles é perceber que não são os únicos a enfrentar o problema: há muita gente na mesma situação.	Accidentes, enfermedades catástrofes castigan individuos y coletividades. La extensión del mal no cambia su esencia. Es intrínsecamente perverso sean cuales sean las circunstancias en que se produzcan. Algunos acontecimientos se pueden remediar, otros no. El refrán critica la actitud de aquellos que en nada contribuyen para cambiar determinadas situaciones calamitosas, apoyándose en el hecho de que hay mucha gente enfrentando los mismos problemas.
Contrastivo português – espanhol / português-español	<p>- Os dois refrões só coincidem no tema central: o problema do mal. / Los dos refranes sólo coinciden en el tema central: el problema del mal.</p> <p>- Divergem no conteúdo cognitivo, no perfil lógico e estético, na fonética e em alguns aspectos ortográficos e morfossintáticos. / Disienten en el contenido cognitivo, en el perfil lógico y estético, en la fonética y en algunos aspectos ortográficos y morfossintáticos.</p> <p>- O que mais chama a atenção é a divergência lógico-semântica entre ambos os refrões. O português considera a dimensão psicológica da qual as vítimas do mal lançam mão para sobreviver e o espanhol destaca a índole filosófica do mal, que excede as subjetividades. / Lo que más llama la atención es la divergencia lógico-semántica. El portugués se fija en el recurso psicológico en el que las víctimas del mal se apoyan para sobrevivir y el español subraya la índole filosófica del mal, que excede las subjetividades.</p>	

### Síntese / Síntesis

O objetivo deste breve ensaio foi sugerir modelos de abordagem que nos permitam extrair ao menos uma parte das insondáveis riquezas que as fórmulas lingüísticas contêm. / Elaboramos este breve ensayo con el objetivo de sugerir modelos de abordaje que nos permitan extraer al menos una parte de las insondables riquezas que las fórmulas lingüísticas contienen.

Por questões de espaço, fomos obrigados a simplificar o estudo semântico de palavras e expressões e a omitir as abordagens sobre piadas (anedotas) e princípios / Por una cuestión de espacio, nos hemos visto obligados a simplificar el estudio semántico de palabras y expresiones y a omitir los abordajes sobre chistes y principios.

#### 4. Fontes bibliográficas / Fuentes bibliográficas

COROMINAS, J. & Pascual, J. A. 1991. Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico (6 vol.). Madrid: Gredos.

CUNHA, A. G. da. Dicionário etimológico. Rio: Nova Fronteira, 1982.

HOUAISS, A. 2001. Dicionário Houaiss da língua portuguesa. Rio: Objetiva.

HOUAISS, A. 2003. Dicionário Houaiss de sinônimos e antônimos. Rio: Objetiva.

MACHADO, J. P. 1995. Dicionário Etimológico da Língua Portuguesa. Lisboa: Horizonte (5 vol).

MASIP, V. 1999. Gramática española para brasileños. Tomo I. Morfosintaxis. Barcelona: Difusión.

MASIP, V. 2000. Fonologia e Ortografia portuguesas. Um curso para alfabetizadores. São Paulo: E.P.U.

MASIP, V. 2000. Gramática de português como língua estrangeira. São Paulo: E.P.U.

MASIP, V. 2001. Fonología y ortografía españolas. Curso integrado para brasileños. Recife: Bagaço.

MASIP, V. 2001. Interpretação de textos. Curso integrado de Lógica e Lingüística. São Paulo: E.P.U.

MASIP, V. 2003. Gramática histórica portuguesa e espanhola. Um estudo sintético e contrastivo. São Paulo: E.P.U.

MASIP, V. 2004. Semântica. Curso-oficina sobre sentido e referência. São Paulo: E.P.U.

MASIP, V. 2005. La enseñanza sistemática de español mediante textos. Recife: AECI/Bagaço.

MOLINER, M. 1988. Diccionario de uso del español. Madrid: Gredos, 1988.

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. Diccionario de la Lengua Española. Madrid: Espasa-Calpe, 1992.

# *Reseñas*





DURÃO, Adja Balbino de Amorim Barbieri;  
REIS, Marta Aparecida de Oliveira Balbino dos;  
ANDRADE, Otávio Goes de (org.).  
**Vários olhares sobre o espanhol:  
considerações sobre a língua e a literatura.**  
Moriá: Londrina, 2005.

O livro “Vários olhares sobre o espanhol: considerações sobre a língua e a literatura” reúne textos referentes ao ensino da Língua Espanhola e das Literaturas Espanhola e Hispano-americana de autoria de pesquisadores, professores e alunos.

Primeiramente, convém falarmos dos organizadores do livro, os quais têm se dedicado com afinco à divulgação da língua espanhola tanto em âmbito regional, no estado do Paraná, como no Brasil e no exterior.

Adja Balbino de Amorim Barbieri Durão tem Pós-doutorado na *Universidad de Alcalá de Henares* (Espanha), é Doutora em Lingüística pela *Universidad de Valladolid* e Mestre em Letras Neolatinas (Língua Espanhola e Literaturas Hispânicas) pela Universidade Federal do Rio de Janeiro. Teve o título de Especialista em Língua e Literatura Espanhola concedido pelo *Instituto de Cooperación Iberoamericana* de Madrid (Espanha). Na Universidade Federal do Rio de Janeiro obteve o grau de Bacharel e de Licenciada em Letras (Português e Espanhol).

Marta Aparecida de Oliveira Balbino dos Reis é Mestre em Estudos da Linguagem pela Universidade Estadual de Londrina e Graduada em Letras (Português / Espanhol) pela Universidade Estadual Paulista.

Otávio Goes de Andrade é Mestre em Letras e Graduado em Letras, ambas titulações obtidas na Universidade Estadual Paulista.

Há mais de uma década esses três docentes estão vinculados ao Departamento de Letras Estrangeiras Modernas da Universidade Estadual de Londrina e vêm desenvolvendo atividades de ensino, pesquisa e extensão, como as Jornadas de Estudos Hispânicos, evento que em sua terceira edição gerou o material sobre o qual os organizadores se debruçaram, fazendo uma criteriosa seleção e compondo o livro que ora resenhamos.

Destaca-se, como primeiro trabalho, o texto do Prof. Dr. Francisco Moreno Fernández, cujo título é “Passado, presente e futuro do espanhol: A importância de Alcalá de Henares”. Esse eminente pesquisador fez uma retrospectiva da importância da cidade de Alcalá de Henares na expansão da língua espanhola, tanto no que se refere à difusão e elaboração de normas de uso lingüístico, como na criação literária e no apoio a organismos e instituições preocupadas com o ensino do espanhol como língua estrangeira (E / LE).

Os trabalhos que seguem a esse primeiro artigo são aglutinados por temas, quais sejam:

“Gramática, pragmática e ensino de E / LE” (4 textos); “A relação língua-cultura no ensino de E / LE” (2 textos); “Falsos Amigos e expressões idiomáticas no ensino de E/LE” (3 textos); “Leitura e ensino de E / LE” (2 textos) e, por último, “Cultura e Literaturas Hispânicas” (4 textos).

O texto da Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Adja Balbino de Amorim Barbieri Durão, “*Gramática, pragmática y enseñanza de español como lengua extranjera*”, centra-se no ensino da gramática, apresentando diferentes tipos de gramáticas e argumentando a favor de uma perspectiva pragmática, a qual se ocupe de fatores extralingüísticos, isto é, aspectos externos à gramática, mas que incidem diretamente nela. A autora explica que a gramática não é autônoma, desta forma não pode ser ensinada sem levar em conta o processo comunicativo, ou seja, propõe que o ensino da gramática seja complementado com explicações pragmáticas. Quanto aos tipos de gramáticas, destaca que a normativa estuda a língua escrita, deixando para um plano totalmente secundário aspectos relacionados ao uso; que a descritiva estuda o funcionamento da língua; que a gerativa apresenta o conhecimento que cada indivíduo tem internalizado de sua língua; e, por último, que a pragmática tem como objetivo a língua em uso, ou melhor, o estudo dos processos que se desencadeiam na ação comunicativa. A autora ressalta que alguns princípios dessas teorias foram utilizados para a elaboração de programas de ensino de línguas, surgindo assim, gramáticas pedagógicas (GP), entretanto, não existe somente uma GP que atenda todas as necessidades dos alunos. Por isso, destaca a autora, que ao ensinarmos a gramática, devemos levar alguns critérios em consideração, entre os quais estão: a seleção de conteúdo; a informação prévia; a língua materna do aluno; a utilização da metalinguagem; alguns fenômenos fonético-morfológicos; a integração de modelos teóricos e informações sobre a variedade lingüística. Além disso, a autora enfatiza que professores devem se preocupar menos com as classificações das palavras e mais com o uso das mesmas. Entendemos que o propósito da autora, neste texto, foi mostrar como é importante incorporar a pragmática na complementação do ensino da gramática. Por conseguinte, teríamos a junção da gramática com a pragmática servindo para melhorar o ensino de E / LE.

No artigo “*Pragmática y conversación*”, a Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Leticia Rebollo do Couto afirma que as práticas de ensino de língua estrangeira não assimilam rapidamente os avanços da Lingüística, da Antropologia, da Psicologia, da Filosofia da linguagem ou da Etnografia da fala, motivo pelo qual há pouquíssimos materiais adequados ao ensino da oralidade, cabendo ao professor, na maior parte das vezes, elaborá-los. Em relação a oralidade, a autora comenta que somente no século XX, com o desenvolvimento da tecnologia, foi permitido que se registrassem textos orais e que esses textos se transformassem em objeto de estudo lingüístico. Entretanto, ainda perdura a idéia de que a escrita é o modelo de língua e que a oralidade é um produto inferior da língua. Contudo, como explica a autora, o texto escrito não consegue registrar tudo que a linguagem oral realiza durante a fala. Além disso, a linguagem oral possui regularidades como a linguagem escrita. Por fim, são apresentadas as diferenças existentes entre oral, coloquial e conversacional.

Com o texto “Funções pragmáticas das duplicações: a continuidade de tópicos”, a Prof<sup>a</sup>

Mestre Valdirene Zorzo Veloso apresenta a definição de duplicação pronominal, explicando que esse fenômeno está mais relacionado com a pragmática do que com a gramática. A autora explica que nos casos de duplicação, temos um pronome clítico e um sintagma nominal, sendo que este exerce uma função pragmática, ou seja, está a serviço da veiculação da informação e, aquele, preenche o espaço de argumentação do verbo. Ela também esclarece que utilizou como *corpus* de pesquisa a variante do espanhol usado em Montevideu, motivada pelo fato de o espanhol rio-platense ser caracterizado por um emprego amplo da duplicação. Outro ponto destacado pela autora é que a análise desse fenômeno implica a consideração da ordem dos constituintes e na estrutura da informação no discurso. Por fim, a autora fala sobre a importância de sua pesquisa para o ensino de espanhol como língua estrangeira, uma vez que este trabalho servirá de base para o estudo da função da duplicação a serviço da veiculação da informação e os valores discursivos dentro da sala de aula.

A Prof<sup>a</sup> Mestre Marta Aparecida de Oliveira Balbino dos Reis, em seu texto “*Convergencias y Divergencias de los sistemas modales del portugués y del español y sus implicaciones en el proceso de enseñanza / aprendizaje del español a brasileños*”, expõe os resultados obtidos no projeto de pesquisa intitulado “Análise dos sistemas modais do português e do espanhol: propostas para a otimização da produção de materiais didáticos”. O texto se constrói a partir das impressões da autora sobre o ensino do verbo espanhol para estudantes brasileiros, dando continuidade à sua pesquisa de Mestrado. A professora usou como embasamento teórico a Linguística Contrastiva (LC), mais especificamente o modelo de Análise Contrastiva (AC). O modelo AC faz a descrição da língua a ser aprendida e compara-a com a descrição da língua materna (LM), detectando a influência negativa da LM e a potencialização da transferência dos elementos da LM para a LE. A autora apresenta um panorama sintético dos modos e tempos verbais do português e do espanhol e, depois, uma breve análise dos mesmos, assinalando que pode contribuir de forma significativa para a elaboração de materiais didáticos que visem o ensino dessa temática.

O artigo da Prof<sup>a</sup> Mestre Cláudia Cristina Ferreira, “A abordagem sócio-cultural em livros didáticos de espanhol como língua estrangeira”, aponta a necessidade de uma seleção criteriosa na escolha dos materiais didáticos para o ensino do espanhol no que se refere à relação entre língua e cultura, isto é, a autora verifica se os livros analisados em seu estudo contemplam não somente a competência lingüística mas também a competência sócio-cultural. Para a autora, o professor é mediador entre as culturas e por meio de uma intervenção na qual se contemple a relação língua-cultura o aluno tem mais elementos para se tornar competente lingüisticamente. Por último, enfatiza a importância da confecção de materiais didáticos que atendam realmente às necessidades dos brasileiros estudantes de espanhol e não materiais genéricos destinados à públicos abrangentes.

O texto da Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Livia Márcia Tiba Rádis Baptista, “Língua, cultura e formação de professores de espanhol”, analisa a relação existente entre o ensino da língua e da cultura num curso de formação de professores de espanhol. Seu texto tem o propósito de contribuir na formação desses futuros professores de espanhol, tanto em relação à teoria como na prática do ensino da língua e da cultura espanhola. Para tanto, foram estabelecidos os seguintes objetivos: a) diag-

nosticar como eram ensinadas a língua e a cultura num contexto específico de formação de professores; b) propor uma concepção de cultura articulada com o ensino da língua e aplicável na aula de espanhol; c) oferecer subsídios teóricos que orientassem a prática dos futuros professores de espanhol. Com vistas a estes objetivos, a pesquisadora, num primeiro momento, traçou o contexto da pesquisa e colheu os dados dos participantes, passando para as metodologias e as ferramentas teóricas empregadas e, por último, os resultados e conclusões. Ao final de seu artigo, a autora retoma o tema da formação do professor, asseverando que a língua e a cultura estão interligadas e não podem ser ensinadas separadamente.

O artigo da Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Adja Balbino de Amorim Barbieri Durão em co-autoria com sua orientanda de Mestrado Samia Maria de Socorro El-Hassani, “¿Cómo errores ‘artificialmente’ propuestos pueden concienciarlos sobre una de las dificultades típicas de aprendices brasileños de español?”, apresenta uma análise de frases do português que foram traduzidas literalmente para o espanhol, as quais contém erros crassos, em um texto intitulado “Duela a quien duela” de autoria de Jô Soares. O texto comprova um tipo de dificuldade que os brasileiros costumam ter para aprender espanhol, uma vez que o senso comum apregoa que o espanhol é um “português mal falado”. Do mesmo modo, faz uma previsão dos erros que os alunos terão e, assim, abordam o contraste existente entre o português e o espanhol com o objetivo de oferecer um material para auxiliar no processo de aprendizagem da língua espanhola. Finalmente, o trabalho apresenta os textos produzidos pelos alunos sujeitos da pesquisa.

No texto da Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Adja Balbino de Amorim Barbieri Durão e de sua aluna bolsista de Iniciação Científica, Camila Maria Correa Rocha, cujo título é “Expressões idiomáticas do espanhol: um osso duro de roer”, destacam que, desde os primeiros níveis de aprendizagem, os alunos devem ser expostos às expressões idiomáticas. Além disso, podem utilizar sua LM como base para inferir o significado das expressões idiomáticas transparentes, porém, não a podem usar para entender o sentido das opacas. Por isso, nessa pesquisa, as autoras reuniram 523 expressões idiomáticas opacas, compondo um corpus de grande utilidade para que professores possam elaborar atividades para a prática do ensino do espanhol para brasileiros.

Em a “Diversidade léxica em livros didáticos de língua espanhola: Descrição e Análise”, o Prof. Mestre Odair Luiz da Silva descreve e analisa a diversidade léxica em alguns livros didáticos para aprendizes brasileiros. Ao analisar a diversidade léxica vinculada ao mesmo conceito, o autor busca demonstrar a origem de cada uma das lexias vinculadas a tal conceito, bem como as atividades propostas nestes manuais para a sua fixação.

O Prof. Mestre Otávio Goes de Andrade, um dos organizadores deste livro, em seu texto “*La destreza lectora en el proceso de enseñanza / aprendizaje de E / LE*”, ressalta que dentre as habilidades existentes, a compreensão escrita (CE) é aquela que o indivíduo mais exercita visto que há uma infinidade de textos escritos que permeiam o cotidiano dos indivíduos. O autor também retoma o conceito de motivação integradora, segundo o qual o indivíduo aprende uma determinada língua estrangeira porque se identifica com o grupo lingüístico que usa tal língua, e o conceito de motivação instrumental, que caracteriza aqueles que estudam uma língua estrangeira porque, entre outros motivos, querem seguir

uma carreira na qual tal língua é um requisito imprescindível. Por conta desses dois tipos conceitos, é possível afirmar que cada uma dessas motivações determina o tipo de leitura a ser feita. Igualmente, existem outros fatores que devem ser considerados, tais como o nível de conhecimento do aluno, atividades que auxiliem no desenvolvimento da CE (Pré-leitura, Leitura e Pós-leitura) e a estratégia que melhor auxilie a CE. Em suas conclusões, o autor retoma a importância de elementos como a motivação integradora que determinados estudantes têm ao aprender uma LE no curso de Secretariado Executivo, fato que determina diferentes objetivos que aproximam o aluno do texto escrito. O autor analisa três diferentes livros didáticos voltados para o ensino de espanhol com fins específicos, enfocando o tratamento dado à leitura.

No artigo da Prof<sup>ª</sup> Mestre Viviane Cristina Poletto Lugli, intitulado “*Los géneros textuales y el desarrollo de la competencia en lectura*”, a autora averigua como se desenvolve a competência de leitura em livros didáticos, verificando se as atividades de leitura permitem ao leitor desenvolver seu senso crítico ou se apenas cristaliza o papel de leitor passivo.

O texto “Don Alfonso X e o saber medieval”, da Prof<sup>ª</sup> Dr<sup>a</sup> Edna Sala Ibrahim Abu Shura, mostra como Andaluzia se transformou em um dos principais centros culturais da Europa, ressaltado o papel de Don Alfonso no desenvolvimento da região, da língua, da literatura e cultura espanhola.

A Prof<sup>ª</sup> Mestre Sônia Regina Nogueira, em “*El maleficio de la mariposa: uma reflexão poética*”, mergulha numa apreciação sobre a poesia, que é um dos pilares da obra de Federico García Lorca. A autora discorre sobre o fato de que na poesia são abordados aspectos essenciais do ser humano, o que leva a pensar sobre problemas externos à natureza humana ou sobre coisas pequenas, mas nem por isso menos importantes. Ao longo do texto, a autora também pondera sobre a importância desse gênero literário, ressaltando que Lorca dizia que a poesia está presente na vida de todos, existindo em todas as coisas, bastando descobri-la.

No artigo “*La misma vez en el mismo lugar: a repetição como recurso narrativo na obra de Juan José Saer*”, o Prof. Antônio Davis Pereira Júnior expõe como a repetição de certas expressões textuais e a maneira como as personagens são construídas contribuem para a configuração do universo da obra de Juan José Saer. Ao final, o autor também apresenta a análise de alguns contos desse autor.

No artigo “Sob o disfarce de três vozes, denúncia da ditadura Argentina”, a Prof<sup>ª</sup> Mestre Livia Grotto procura identificar e explorar os sentidos e disfarces na obra de Ricardo Piglia, buscando desenvolver a idéia de que todo conto é formado por duas histórias, uma visível e outra invisível.

Esta resenha procura deixar patente que o livro “Vários olhares sobre o espanhol: considerações sobre a língua e a literatura” reúne estudos sérios cujo objetivo comum é ressaltar a importância do idioma espanhol no contexto mundial, consubstanciando-se como uma fonte significativa de conhecimento sobre a língua, a literatura e a cultura.

Andréia Jardim Tavares  
Universidade Estadual de Londrina



## DURÃO, Adja B. de Amorim B. *La Interlengua*. Madrid, Arco Libros, 2007, 94 p.

En esta obra, Adja Durão presenta, de forma clara y objetiva, su principal propósito: esbozar el sistema lingüístico denominado Interlengua (en adelante, IL) y demostrar, según su punto de vista, cuáles los principales elementos que intervienen en su constitución. Y a partir de ahí, explicitar el estatuto de la IL como objeto de estudio de la Lingüística Contrastiva (en adelante LC) en su modelo contemporáneo. ¿Algo difícil? le pregunté a la autora en cierto momento – ¡Pero no imposible! Una vez que todavía hay objetos teóricos clásicos en la lingüística actual sujetos a debates, como, por ejemplo, la noción de lengua, de dialecto, de variable lingüística – contra-argumentó la investigadora, nacida en Rio de Janeiro.

Para efecto de análisis, el libro *La Interlengua* puede dividirse en tres partes, comprendiendo cinco capítulos. En la primera parte (Capítulo 1), la autora realiza una retrospectiva histórica de la LC, describiendo los varios modelos de análisis de la LC en el estudio de la lengua extranjera (en adelante, LE), ubicando la IL en este contexto. En la segunda parte, la autora busca caracterizar la IL (capítulo 2) a partir de un enfoque sociolingüístico (capítulos 3 y 4). En la tercera parte es hora de atar cabos (parafraseando la autora), es decir, unir los fundamentos teórico-metodológicos del campo de la IL a los efectos prácticos en la intervención pedagógica en LE.

Adja Durão desarrolla su trabajo, básicamente, en dos niveles: teórico-descriptivo y didáctico-pedagógico. En el nivel teórico-descriptivo, asume la concepción mentalista de aprendizaje de una lengua, y busca conciliar la noción de IL de Selinker (1972) con la de Corder (1981b), creando una noción de IL original. Selinker entiende que la IL es un sistema abierto e dinámico, con reglas propias del sistema en construcción, que evoluciona poco a poco a partir de la actuación significativa de un individuo adulto sobre lo que denomina estructura latente del lenguaje, la cual se origina en el componente mental de una estructura psicológica latente, contrapartida biológica de la GU. Corder (1981b), por su turno, entiende que la IL es un conjunto de propiedades estructurales de la lengua blanco con la que el aprendiz tiene contacto de alguna forma, en mayor o en menor grado. A partir de ahí el aprendiz formula sus propias hipótesis de aprendizaje, construyendo una gramática personal, fruto de la mezcla de los sistemas lingüísticos conocidos de él, que no es ni la gramática de la lengua materna (en adelante, LM), ni la gramática de la LE, sino lo que Selinker (1972) denomina IL.

Adja Durão adopta la noción de IL como un sistema lingüístico en construcción, producto lingüístico de aprendices de lenguas no-nativas, que se constituye a medida que el aprendiz desarrolla el contacto con la lengua blanco a partir de un dispositivo mental que contiene una gramática abstracta, que progresivamente, va asumiendo la forma de una lengua específica (p. 28). Subráyese que Adja Durão no aboga por la existencia de una estructura mental específica para la IL, que se activaría mediante actuación conciente de un individuo adulto



---

(como asevera Selinker, 1972), sino que la capacidad de aprendizaje de una LE estaría en la GU y en sus universales sustantivos y formales. Sintéticamente, utilizando la metáfora de la era de la comunicación, tales supuestos permiten concluir que todo ser humano estaría dotado, potencialmente, en su cerebro, de un archivo bien delimitado que le capacitaría para la puesta en acción de su GU, en que se abren carpetas para el aprendizaje de la LM y LE(s). Por otra parte, Adja Durão no ve la IL nada más como una reflexión estructural de la lengua blanco (como considera Corder), sino como una reverberación estructuro-sociolingüístico-cultural del ambiente en que está insertada la situación de aprendizaje, la cual incluye tanto la LM como la LE. Este punto de vista, que a principio, aparenta una contradicción teórica en el pensamiento de Adja Durão, es, en verdad, una contribución innovadora al estudio de la IL. En el entendimiento de Adja Durão, la IL funciona como una pasarela que une dos puntos que, de otra forma, no se podrían traspasar. Pero no se trata de una pasarela común. Metafóricamente, la pasarela/IL es de vía irregular, con puntos altos y bajos, curvas y rectas, vías libres y desviaciones, con pasajes estrechas y largas. Pero, esa pasarela tiene el mismo objetivo de todas las demás pasarelas: propiciar, con seguridad, la travesía hacia el lado opuesto. En un extremo de la pasarela está la LM; en el otro, la LE. El marco cero de la pasarela se inicia al primer contacto del aprendiz con la lengua blanco. El trayecto a ser recorrido significa el conocimiento en la LE que el aprendiz va a adquirir en el trascurso del tiempo de la travesía. Los obstáculos de esa pasarela (como desviaciones, curvas, retrocesos, etc.) son las dificultades para la adquisición del conocimiento, que demanda tiempo, persistencia y paciencia en niveles diferentes acuerdes con cada individuo.

Es importante subrayar que la adquisición del conocimiento de la LE en el continuum de la IL, para la autora, ocurre de un modo que: "... cada uno de los componentes de una lengua tiene sus propios principios y reglas y al desarrollar la IL no se interiorizarán los componentes léxicos, semánticos, fonéticos, morfosintácticos, pragmáticos y discursivos de forma aislada, sino simultáneamente" (p. 29). Adja Durão quiere decir que al aprehenderse una unidad léxica, por ejemplo, viene con esta la aprensión de sus implicaciones fonético-fonológicas, morfosintácticas, semánticas y pragmático-discursivas. Como en el ámbito de las creaciones socioculturales, pueblos (incluso vecinos) tienen sus diferencias para una misma relación formal, Adja Durão innova al poner su enfoque en las variables lingüísticas y extralingüísticas que determinan la constitución de la IL. Aquí es necesario abrir un paréntesis, porque la cuestión es más compleja de lo que se piensa. En la adquisición de la LM, en el trascurso de la historia de una forma lingüística, el ir y venir de su evolución, en el espacio de su surgimiento hasta su cristalización y/o obscurecimiento, se forma, generalmente, un vacuo lingüístico que, de forma obligada, tiene que rellenarse. Es en ese momento que entran en confrontación variantes de una misma variable, hasta que el vacuo sea realmente rellenado. (Es importante recordar que, muchas veces, el rellenado de esta laguna es temporal). Fue lo que pasó en la variante brasileña del portugués, por ejemplo, con el verbo *haver*, que dejó de ser productivo, existiendo, actualmente (y raramente), en la primera persona de plural, tercera persona del singular y en la forma cristalizada 'hei de vencer'. La laguna dejada por el verbo *haver* [haber] pasó a ser ocupada por el verbo *ter*

[tener] (*tem aula hoje?*). Pero al asumir un nuevo lugar en la lengua, el verbo *ter* fragilizó sus contextos de uso y perdió espacio para el verbo *possuir* [poseer]. Lingüísticamente, variaciones pueden ocurrir en cualquier nivel gramatical, lo que acarrea trastornos (aparentes) para el constructo gramatical. Cada vez que se interioriza un elemento nuevo (en cualquier nivel) ocurre un desequilibrio en la lengua. En el aprendizaje de una LE ocurre proceso similar: cada vez que se interioriza un elemento nuevo en la IL, un desequilibrio puede llegar a ocurrir. Hasta que ocurra una reacomodación, es decir, hasta que las formas se establezcan.

Adja Durão aborda la cuestión de ese desequilibrio mediante una nueva metáfora: la acomodación / armonización de piezas de ropa en un ropero. La introducción de una nueva pieza de vestuario provoca una verdadera revolución interna: qué pieza queda con cuál, qué pieza debe salir del ropero para abrir espacio para nuevas piezas... ¿cambiar o reaprovechar? De la misma manera ocurre con el aprendizaje de la LE. El aprendiz de LE trabaja con dos roperos – uno para la LM y otro para la LE. Como consecuencia, la cuestión de la progresión y del error en LE debe ser analizada con cuidado. Se debe tener en mente lo que ocurre con la construcción gramatical, como dice Adja Durão: “Cuando se introduce una nueva unidad léxica, por ejemplo, se descomponen y, simultáneamente, se recomponen sus elementos fonéticos, morfológicos, sintácticos, semánticos, pragmáticos y discursivos, así como los preexistentes allí. Una recomposición implica reconstrucción, la cual siempre produce cambios, sean tales cambios radicales o no” (p. 30). Si se trata de una operación simultánea (simultaneidad tomada como la sucesión de eventos en el trascurso del tiempo) es discutible. Indiscutible es que la IL produce cambios y variaciones que pueden funcionar como un conjunto de variantes para fenómenos los más diversos (el desorden aparente en el ropero de Adja Durão es el mejor argumento para comprobarlo).

Para tratar de la investigación de variables lingüísticas y extralingüísticas sobre la IL de los aprendices de LE, Adja Durão propone el modelo de Análisis de Interlengua (AI). La AI es una continuación de los modelos precedentes de la LC, Análisis Contrastiva y Análisis de Errores. La AI puede tomar como punto de partida distintas posiciones teóricas de acuerdo con la corriente a la que se circunscribe el investigador, lo que determina el empleo de diferentes técnicas de recolección de datos y posturas diferentes ante los datos obtenidos. Entre las variables lingüísticas implícitas en los análisis de Adja Durão 2004 están variables fonético-fonológicas, morfossintácticas y léxico-semánticas. Entre las variables extralingüísticas que inciden en la constitución de la IL, Adja Durão procura concienciar a los profesores de LE de que no todos los errores son pasibles de corrección inmediata, pues cada etapa de desarrollo de la IL está poblada de aciertos y de errores. Una forma errónea puede venir asociada a un acierto futuro. Cabe al profesor prepararse adecuadamente para identificar los errores típicos de cada etapa de la IL, sabiendo determinar, por ejemplo, si tales errores son fruto de interferencia de otra lengua con la que se aprende o fruto de errores propiamente dichos. Es conveniente recordar, como dice Adja Durão, que en el proceso de reacomodo en el aprendizaje de la LE, la producción ocasional de una forma correcta o incorrecta no es señal de interiorización de esa forma en la IL, aunque se deben aplicar

---

prácticas pedagógicas positivas para alimentar este proceso de reacomodo en el sentido de conseguir llevar la IL a la progresión.

Mucho todavía se tiene que hacer en el ámbito de la enseñanza de LE con base en la IL. Esta obra de Adja Durão es de suma importancia porque, además de su valor instruccional, abre espacio para nuevas investigaciones en el campo de la IL. Por ejemplo, en el campo didáctico, metodologías adecuadas para tratamiento de la IL; en el campo teórico, una mayor claridad sobre el papel de las variantes en la constitución de la IL.

Adilson do Rosário **Toledo**  
FAFIPAR – Paranaguá/ Universidade Estadual de Londrina



**MINISTERIO  
DE EDUCACIÓN  
Y CIENCIA**

**CONSEJERÍA DE EDUCACIÓN  
EN BRASIL**

**EMBAJADA DE ESPAÑA**

**EMBAJADA DE ESPAÑA EN BRASILIA**  
Consejería de Educación  
SESAv. das Nações, Q. 811, Lote 44  
70429-900 Brasília-DF

Tel.: (61) 3244-9365 - Fax: (61) 3244-9382

[www.mec.es/sgci/br](http://www.mec.es/sgci/br)  
[consejeria.br@mec.es](mailto:consejeria.br@mec.es)

Impreso por:  
PROL EDITORA GRÁFICA  
Al. Araguaia, 1901 - Tamboré  
06455-000 - Barueri - SP  
Tel.: (11) 4195-1805  
[www.prolgrafica.com.br](http://www.prolgrafica.com.br)

CONSEJERÍA DE EDUCACIÓN EN BRASIL

SES - Av. das Nações, Q - 811, Lote 44  
70429-900 - BRASÍLIA - DF  
Tel.: 61 - 3244.9365 Fax: 61 - 3244.9382  
onsejeria.br@mec.es - INFORMACIONES GENERALES  
www.mec.es/exterior/br

AGREGADURÍA DE EDUCACIÓN EN RIO DE JANEIRO: [juanmanuel.oliver@mec.es](mailto:juanmanuel.oliver@mec.es)

Equipo de Asesores Técnicos

BRASÍLIA / DF

Embajada de España en Brasil  
SES - Av. das Nações, Q-811, Lote 44  
70429 - 900 Brasília - DF  
Tel: 61 - 3244.9365  
Fax: 61 - 3244.9382

SÃO PAULO / SP

Colegio hispanobrasileño  
"Miguel de Cervantes"  
Jorge João Saad, 905 Morumbi  
05618-001 - São Paulo - SP  
Tel.: 11 - 3779.1851/1879  
Fax: 11 - 35012293

RIO DE JANEIRO / RJ

Centro de Recursos Didácticos de  
Espanol- Instituto de Letras  
Rua São Francisco Xavier, 524,  
Sala 11.111 - 11º Andar, Bloco F - Maracanã  
20550-013 - Rio de Janeiro - RJ  
Tel.: 21 - 2569.6810

CUIABÁ / MT

Escola Estadual José de Mesquita / CRDE  
Rua Barão de Melgaço, 945, Porto

CUIABÁ/MT

Tel.: 65 - 8125-6880

CURITIBA / PR

Centro de Treinamento do Paraná  
Salvador Ferrante, 1651  
81670-390 - Curitiba - PR  
Tel.: 41 - 377.1762 - Fax.: 41 - 377.1825

PORTO ALEGRE / RS

Consulado General de España  
91330-180 Porto Alegre - RS  
TEL/ Fax: 51- 3338.9963

SALVADOR / BA

Consulado General de España  
Rua Marechal Floriano, 21 - Canela  
40110-010 Salvador - BA  
Tel.: 71 - 3371.977 Fax: 71 - 336.0266

BELÉM / PA

Centro de Recursos Didácticos de Español  
Casa de estudos Hispano-Americanos  
Travessa 3 de Maio 1573 - São Braz  
66063-390 - Belém - PA  
Tel.: 91 - 3229.4469

COLEGIOS HISPANOBRASILEÑOS

Colegio hispanobrasileño

"Miguel de Cervantes"  
Jorge João Saad, 905 Morumbi  
05618-001 São Paulo - SP  
Tel: 11 - 3779.1800 - Fax: 11 - 3742.3604 [www.cmc.com.br](http://www.cmc.com.br)  
[info@cmc.com.br](mailto:info@cmc.com.br)

Colégio hispanobrasileño

"Santa Maria Cidade Nova"  
Rua Professor Costa Chiad, 15  
31170-250 Belo Horizonte - MG  
Tel.: 31 - 3484 - 1155  
[www.sea.pucminas.br](http://www.sea.pucminas.br)  
[seaep@pucminas.br](mailto:seaep@pucminas.br)

<http://www.mec.es/exterior/br/>









