



EMBAJADA  
DE ESPAÑA  
EN BRASIL

CONSEJERÍA DE EDUCACIÓN

# Anuario brasileño *de* estudios hispánicos XXI

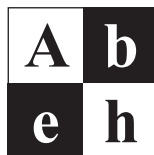
A b  
e h  
2 0 1 1



Abeh

[educacion.es](http://educacion.es)

**ANUARIO BRASILEÑO DE  
ESTUDIOS HISPÁNICOS  
XXI**



**2 0 1 1**

---

Anuario brasileño de estudios hispánicos, n.1 – 1990  
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**

Subdirección General de Cooperación Internacional

Edita:

© SECRETARÍA GENERAL TÉCNICA

Subdirección General de Documentación y Publicaciones

Catálogo de publicaciones del Ministerio – [www.educacion.es](http://www.educacion.es)

Catálogo general de publicaciones oficiales – [www.060.es](http://www.060.es)

Texto completo de esta obra:

[www.educacion.es/exterior/br/es/publicaciones/anuario10.shtml](http://www.educacion.es/exterior/br/es/publicaciones/anuario10.shtml)

Fecha de edición: 2011

NIPO: 820-11-573-3

ISSN: 0103-8893

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

Diagramación: Thiago Casé Soares

Imprime: Unigraf

# **ANUARIO BRASILEÑO DE ESTUDIOS HISPÁNICOS**

## **CONSEJO EDITORIAL**

Carlos Alonso Zaldívar  
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  
Universidade Federal de Santa Catarina

Ana Lúcia Esteves dos Santos  
Universidade Federal de Minas Gerais

Antonio Roberto Esteves  
Universidade Estadual Paulista

Begoña Sáez Martínez  
Consejería de Educación. Embajada de España

Evelio Luis Aguado Jódar  
Consejería de Educación. Embajada de España

Gabriel Iglesias Morales  
Consejería de Educación. Embajada de España

José Suárez-Inclán García de la Peña  
Consejería de Educación. Embajada de España

Lívia Maria de Freitas Reis Teixeira  
Universidade Federal Fluminense

Maria Augusta da Costa Vieira  
Universidade de São Paulo

María Cristina González González  
Consejería de Educación. Embajada de España

Pedro Câncio da Silva  
Conselho de Professores de Espanhol do Rio Grande do Sul

Sílvia Cárcamo de Arcuri  
Universidade Federal do Rio de Janeiro

Vicente Masip Viciano  
Universidade Federal de Pernambuco

## **COMITÉ CIENTÍFICO**

Adja Balbino de Amorim Barbieri Durão  
Universidade Federal de Santa Catarina

Alai Garcia Alai Diniz  
Universidade Federal de Santa Catarina

Ana Cecilia Arias Olmo  
Universidade de São Paulo

Carmen Hsu  
University of North Carolina – EEUU

Eduardo Amaral  
Universidade Federal de Minas Gerais

Elena Cristina Palmera González  
Universidade Federal do Rio de Janeiro

Felipe Blas Pedraza Jiménez  
Universidad de Castilla-La Mancha – España

Graciela Ravetti  
Universidade Federal de Minas Gerais

Humberto López Morales  
Asociación de Academias de la Lengua Española

José Manuel Lucía Mejías  
Universidad Complutense de Madrid

Luizete Guimarães Barros  
Universidade Federal de Santa Catarina

Magnólia Nascimento  
Universidade Federal Fluminense

María Antonieta Andión Herrero  
Universidad Nacional de Educación a Distancia-España

María Dolores Ayar Ramírez  
Universidade Estadual de São Paulo-Araraquara

María Stoopen  
Universidad Nacional Autónoma de México

María Teresa Miaja  
Universidad Nacional Autónoma de México

Milagros Rodríguez Cáceres  
Universidad Castilla-La Mancha – España

Raquel Macciuci  
Universidad Nacional de La Plata – Argentina

#### **SECRETARIA DE REDACCIÓN**

María Cibele González Pellizzari Alonso  
Pontificia Universidade Católica de São Paulo

#### **DIRECTOR**

Cristina Albertos Díez  
Consejería de Educación. Embajada de España

## Normas para la presentación de originales

El *Anuario brasileño de estudios hispánicos (Abeh)* publica artículos, reseñas, traducciones e informaciones diversas en español y en portugués. Todos los artículos son revisados y evaluados por un Consejo de Redacción, que decide sobre su aceptación y sobre el volumen en que han de publicarse. El Consejo de Redacción no devolverá los originales recibidos ni mantendrá correspondencia sobre los mismos hasta que se decida qué trabajos serán publicados.

Los trabajos que se envíen deben ser originales e inéditos y no deben estar aprobados para su publicación en ningún otro lugar. Los textos se presentarán grabados en archivo informático, preferiblemente en la aplicación “Word” para “Windows”.

Los originales deberán ajustarse a las siguientes normas de presentación:

1. Todo trabajo debe ir precedido de una página en la que se indique el título, el nombre del autor (o de los autores), situación académica e institución a la que pertenece, dirección, teléfono y correo electrónico, así como la fecha de envío.
2. También debe incluir resumen (5 líneas) en la lengua del artículo y un abstract (en inglés), ambos con 5 palabras-clave.
3. La extensión de los trabajos no podrá ser superior a los 60.000 caracteres, en el caso de los artículos, ni a los 10.000 caracteres, en el caso de las reseñas. No se considerarán los trabajos que sobrepasen ese número de caracteres.
4. Los textos se presentarán escritos en Times New Roman, 12, a doble espacio (28 líneas por página, 80 caracteres por línea), con un margen mínimo de 4 cm. a la izquierda.
5. Las citas breves se han de incluir en el texto entrecomilladas; las citas largas se separan en párrafo destacado.
6. Las palabras que se quieran resaltar por razones de contenido o estilo deben aparecer en cursiva, nunca en negrita o en versales.
7. Las notas deben aparecer a pie de página y a un solo espacio. En las notas no se incluyen referencias bibliográficas completas (estas referencias se ofrecen en una bibliografía final).
8. La fuente de una cita o una referencia se anota entre paréntesis en el cuerpo del texto, señalando el autor (si su nombre no aparece inmediatamente antes), el año de publicación y la página (si fuera el caso). Ejemplos: “como afirma Maravall (1986: 138)” o bien “(Maravall, 1986: 138)”.
9. Los cuadros, mapas, gráficos y fotografías deben ser originales y ofrecer la mejor calidad posible, escaneados y grabados en archivo con extensión .jpg, .gif o .cdr. Todos ellos deben ir numerados y acompañados de una leyenda que los identifique.
10. Las reseñas deberán incluir un encabezamiento en el que figure el nombre del autor del libro reseñado, el título de la obra, la ciudad de edición, la editorial, el año de publicación y el número de páginas.
11. Las traducciones presentadas deberán venir acompañadas de la correspondiente autorización del autor de la obra original (cuando sea necesario).
12. Todo autor u obra mencionados en el texto deben aparecer en una bibliografía final. La bibliografía se ajustará a la siguiente presentación:

*Para libros:*

APELLIDO(S) DEL AUTOR, Nombre (o iniciales), Año de la publicación, *Título de la obra (en cursiva)*, Número de ed. (en su caso), Ciudad de edición, Editorial.

Ejemplo:

FONSECA DA SILVA, Cecilia, 1995, *Formas y usos del verbo en español. Prácticas de conjugación para lusohablantes*, Madrid, Consejería de Educación de la Embajada de España en Brasil.

*Para artículos:*

APELLIDO(S) DEL AUTOR, Nombre (o iniciales), Año de la publicación, “Título del artículo” (entre comillas dobles), *Nombre de la revista (en cursiva)*, Número de la revista, pp. (páginas).

Ejemplo:

LOPE BLANCH, J.M., 1994, “La estructura de la cláusula en el habla culta de São Paulo”, *Anuario brasileño de estudios hispánicos*, IV, pp. 21-32.

*Para capítulos de libros o comunicaciones en actas de congresos:*

APELLIDO(S) DEL AUTOR, Nombre (o iniciales), Año de la publicación, “Título del capítulo” (entre comillas dobles), en Nombre de editor (ed.) o director (dir.), *Título de la obra (en cursiva)*, Número del volumen (en su caso), Número de edición (en su caso), Ciudad de edición, Editorial, pp. (páginas).

Ejemplo:

GILI GAYA, Samuel, 1953, “La novela picaresca en el siglo XVI”, en G. Díaz Plaja (dir.), *Historia general de las literaturas hispánicas*, vol. III, Barcelona, Barna, pp. 79-101.

Los trabajos serán enviados al siguiente correo electrónico:

**anuario-abeh@cmc.com.br**

o por correo:

**Colegio Miguel de Cervantes – Dpto. Cursos de Español**

**(Anuario brasileño de estudios hispánicos)**

**Av. Jorge João Saad, 905 – Morumbi**

**CEP 05618-001 – SÃO Paulo – SP – Brasil**

La Consejería de Educación es la propietaria de todos los derechos de edición. Ninguna parte del *Abeh* podrá ser reproducida o almacenada sin el permiso expreso de la Consejería de Educación. Los autores recibirán gratuitamente 25 separatas de su artículo y un ejemplar del volumen en que aparezca. La publicación de artículos en el *Abeh* no será remunerada.

**El Consejo de Redacción**

# ÍNDICE

## **ESTUDIOS LINGÜÍSTICOS.....11**

“ESTOY EMBARAZADO”: FALSOS AMIGOS ENTRE PORTUGUÉS Y ESPAÑOL A LA LUZ DE SU FRECUENCIA Y ETIMOLOGÍA.....13

Ana Brown

Universidad de Buenos Aires

EFEMÉRIDES: 100 AÑOS DE LA MUERTE DE R. J. CUERVO.....37

Dario de Jesús Gómez Sánchez

Universidade Federal de Pernambuco

LA SELECCIÓN MODAL EN ESPAÑOL BAJO UN ENFOQUE PRAGMÁTICO: REALIZACIONES ESCRITAS Y ORALES.....45

Iandra Maria da Silva Coelho

Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Amazonas

“HE VIVIDO” Y “TENHO VIVIDO”: FUNCIONES Y TRAYECTORIAS DE CAMBIO DEL PERFECTO COMPUESTO ESPAÑOL Y PORTUGUÉS .....59

Leandra Cristina de Oliveira

Universidade Federal de Santa Catarina

UN APORTE PARA LA HISTORIA DEL LÉXICO ESPIRITUAL: LA VOZ *ÁNIMO* EN JUAN DE VALDÉS .....81

Rocío Serrano Cañas

Universidad Federal de Paraíba

José Luis Ramírez Luengo

Universidad de Alcalá

## **ESTUDIOS LITERARIOS .....103**

ENSAIO E FICÇÃO EM *EL MUNDO ALUCINANTE*.....105

Altamir Botoso

Universidade de Marília

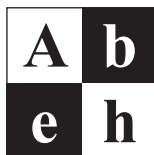


CLAVES DE LA EVOLUCIÓN LITERARIA DE LA NOVELA DEL DICTADOR HISPANOAMERICANA.....	121
Carlos Ferrer Plaza Universidade Estadual Paulista – UNESP	
O ESCRITOR COMO MÁRTIR: UMA LEITURA DE <i>ANTES DEL FIN</i> , DE ERNESTO SÁBATO .....	141
Diogo de Hollanda Universidade Federal do Rio de Janeiro	
GIL VICENTE Y EL INICIO DE LAS COMEDIAS CABALLERESCAS .....	149
Gabriel Iglesias Morales Universidad de Santiago de Compostela	
LA COSTURA COMO METÁFORA DE CONSTRUCCIÓN DEL MODELO FEMENINO EN <i>EL CUARTO DE ATRÁS</i> .....	169
Irene López Rodríguez Colegio Europeo	
LA INFLUENCIA DE CERNUDA EN LOS POETAS DE LA POSGUERRA.....	189
Jaime Pedrol Colegio Miguel de Cervantes	
<i>INFORTUNIOS DE ALONSO RAMÍREZ</i> : UNA RELACIÓN CONCEBIDA COMO UN ANTÍDOTO A LA PIRATERÍA.....	199
Leonor Marietta Taiano Campoverde Universitetet i Tromsø	
A MITAD DE CAMINO HACIA NINGUNA PARTE: LA IDENTIDAD EN CONFLICTO. EL EXILIO DE JOSÉ DE LA COLINA .....	209
Marcela Crespo Buiturón Universidad de Buenos aires / Universidad del Salvador	
<i>O ESTUDANTE ENDIABRADO</i> : REPRESENTAÇÃO DO MITO DE DOM JUAN EM ESPRONCEDA .....	225
Maira Angélica Pandolfi Universidade Estadual de São Paulo – UNESP	

MEMÓRIA E TESTEMUNHO EM MAQUIS .....	233
Maria de Fátima Alves de Oliveira Marcari	
Universidade Estadual Paulista	
ESPAÑA Y SU CULTURA EN LA OBRA LÍRICA DE JORGE LUIS BORGES ....	241
María del Carmen Tacconi	
Universidad Nacional de Tucumán	
COMPONDO IMAGENS PARA RECOMPOR A NAÇÃO: AS PINTURAS DE GOYA E A ICONOGRAFIA DA GUERRA DE INDEPENDÊNCIA NA ESPANHA.....	257
Rafael Rosa Hagemeyer	
Universidade do Estado de Santa Catarina	
FRANCISCANOS DEVORADORES: OCELOTL, SAHAGÚN E A COLONI- ZAÇÃO LITERÁRIA DA LÍNGUA ASTECA.....	273
Rodrigo Labriola	
Universidade Federal Fluminense	



**ESTUDIOS  
LINGÜÍSTICOS**



**2 0 1 1**



# **“ESTOY EMBARAZADO”: FALSOS AMIGOS ENTRE PORTUGUÉS Y ESPAÑOL A LA LUZ DE SU FRECUENCIA Y ETIMOLOGÍA**

**Ana Brown**

Universidad de Buenos Aires

## **RESUMEN**

En este trabajo nos proponemos discutir las nociones de falso cognado, falso amigo y cognado a la luz de los desarrollos teóricos en aprendizaje de lenguas extranjeras y contacto de lenguas. Analizamos a partir de esta discusión, un corpus de falsos cognados español/portugués tomando en cuenta su etimología y su frecuencia actual de uso en ambas lenguas.

**Palabras clave:** cognado, falso cognado, falso amigo, frecuencia, Portugués como lengua extranjera, Español como lengua extranjera.

## **ABSTRACT**

The aim of this paper is to discuss the concepts of false cognate, false friend and cognate attending to some ideas developed in the field of second language acquisition and language contact. We analyze a corpus of Spanish/Portuguese false cognates, taking into account the etymology and the frequency of use of those words.

**Key words:** cognate, false cognate, false friend, frequency, Portuguese as a second language, Spanish as a second language.

## INTRODUCCIÓN

La relación entre el portugués y el español es compleja, ya que entre estas lenguas se producen fenómenos únicos, tanto en la sincronía como en la diacronía. Para pensarla, podemos considerar tres aspectos del problema que se vinculan y motivan entre sí: uno histórico, que contempla sus respectivas evoluciones históricas, uno discursivo, que involucra las representaciones sociales actuales sobre ambas lenguas y uno contrastivo, que compara sus características formales. En los tres es insoslayable el contacto y la mutua influencia que se ha producido entre ambas lenguas a lo largo del tiempo y en diferentes escenarios geográficos.

A nivel histórico, el portugués y el español sufrieron, en primer lugar, un proceso de divergencia con respecto a su antecesor común, el latín, pero paralelamente atravesaron una etapa de coincidencia en la fonética, la fonología y la sintaxis. Esta situación comienza a cambiar desde la segunda mitad del siglo XV y la primera del XVI.

(...en esta etapa) el español y el portugués acumulan una serie de innovaciones cuya consecuencia inmediata serán las diferencias entre los dos sistemas lingüísticos modernos, proceso denominado 'de divergencia progresiva' (Ramírez Luengo, 2009 apud Seibane, 2010:87).

Entre los fenómenos que se producen en la segunda mitad del XV encontramos procesos intralingüísticos, como el cambio en la pronunciación de ambas lenguas, pero también fenómenos extralingüísticos: el castellano desplaza a otros dialectos en la Península, el portugués se unifica y aparecen las primeras gramáticas de las dos lenguas. Al mismo tiempo, ambas lenguas comienzan su difusión en las nuevas tierras descubiertas.

En este contexto, empieza a producirse una situación de bilingüismo entre España y Portugal. El castellano entra en Portugal a mediados del siglo XV y llega hasta el último tercio del siglo XVII. Durante casi doscientos cincuenta años se produjo una situación de bilingüismo en la que el castellano se usa como segunda lengua en la corte portuguesa. Se trataba de un fenómeno exclusivo de las cortes y las clases más altas; en la corte portuguesa hay princesas castellanas permanentemente durante todo ese periodo. Paralelamente también hubo un flujo constante de alumnos portugueses en las universidades españolas y se produce literatura portuguesa en castellano (Ridruejo 1995).

Este fenómeno se daba en paralelo a otros cambios lingüísticos en la Península:

No podemos olvidar que el auge del castellano en Portugal hay que entenderlo dentro de un contexto más amplio, que abarca toda la Península con el descenso del empleo del catalán y la casi desaparición del aragonés. Y por otra parte estaba la enorme difusión que el castellano otorgaba a cualquier hablante (Alonso Romo 2000:145)

Es decir que mientras algunas de las lenguas de la Península caían en desuso o desaparecían, el castellano comenzaba a erigirse como la lengua de prestigio. Es en este contexto histórico en el que se va desarrollando la divergencia progresiva entre ambas lenguas. A este fenómeno se suma una también progresiva divergencia del español pero, con respecto a sí mismo, razón por la cual el español moderno guarda menos relación con su forma medieval, mientras que el portugués moderno está más vinculado a esta.

El fenómeno del bilingüismo tuvo también consecuencias estructurales en el portugués:

La larga etapa de bilingüismo hubo de tener, necesariamente, consecuencias en el desarrollo interno del portugués, aunque no sean fáciles de percibir. La proximidad estructural de las dos lenguas facilitaba la incorporación de elementos del castellano al portugués cuando éstos se ajustaban a las características funcionales de esta última lengua, sin embargo tales incorporaciones pasan a veces desapercibidas porque también podían ser resultado de un desarrollo autónomo en cuanto a que corresponden a las virtualidades productivas del portugués. (Ridruejo 1995: 72)

Más adelante volveremos en repetidas ocasiones sobre esta afirmación al preguntarnos cómo y cuándo se producen los fenómenos de préstamo léxico entre ambas lenguas y en qué situaciones podemos pensar en soluciones paralelas.

Si bien el fenómeno del bilingüismo continuó hasta el siglo XVII, ya en el siglo XVI comienza un fenómeno de exaltación y consolidación de la lengua portuguesa, en el que juega un rol importante la burguesía ascendente a partir de los descubrimientos y el comercio de ultramar (Ridruejo 1995). El portugués tenía que validarse, por un lado frente al latín y por otro lado frente al castellano. Es así como comienzan a producirse gramáticas y literatura en portugués.

La expansión colonial tanto española como portuguesa, motivó nuevos fenómenos de contacto, esta vez en territorio americano. A estos es necesario sumarles los contactos con las lenguas originarias del nuevo continente, por lo que el panorama lingüístico se torna más rico y complejo. En ese sentido el léxico constituye un campo de investigación fértil como vía para comprender las mutuas influencias.

La proximidad de ambas lenguas, en la que resulta difícil determinar procedencias, no es exclusiva de los procesos históricos, en términos diacrónicos, sino que es una realidad de plena actualidad. Las variedades de contacto que se producen en las poblaciones de frontera entre Brasil y sus diferentes vecinos hispanohablantes muestran una amplia gama de fenómenos de contacto lingüístico. Entre ellas podemos mencionar la situación de los DPU –dialectos portugueses del Uruguay– (Rona 1959; Elicianzín 2008, Caviglia, Bertolotti y Coll, en prensa, Carvalho 2003), los estudios realizados sobre el oriente boliviano (Muñoz García 2002), el contacto fronterizo en Paraguay (de Granda 1988) y en Colombia (Alvar 1977). Se trata de poblaciones en las que se ha registrado variedad de contacto, con diferentes configuraciones y especificidades en cada caso.



En los últimos años, además, se está produciendo un fenómeno de expansión de la enseñanza del portugués en países hispanohablantes y de enseñanza de español en Brasil, debido entre otras, a razones económicas y políticas de integración regional en América del Sur. Esto genera la necesidad de reflexionar sobre la relación entre ambas lenguas en diferentes sentidos. Por un lado, es necesario considerar la situación contrastiva entre ambas lenguas, en términos sincrónicos, en aras de una sistematización necesaria para la inserción de la enseñanza dentro el sistema escolar. Por otro lado, es fundamental comprender las representaciones sociales que tienen ambas lenguas para los hablantes que las aprenden, ya que estas inciden en los procesos de aprendizaje.

En este sentido, el así denominado *portuñol* como fenómeno de contacto es considerado un fenómeno a investigar en las situaciones de contacto fronterizo, pero un problema estigmatizado en términos de representaciones sociales cuando se trata del proceso de aprendizaje (Lipski 2006). Si bien los estudios sobre aprendizaje de segundas lenguas han mostrado desde hace años que la creación de una variedad del aprendiz (o interlengua, en términos de Selinker 1972) es un proceso natural, cuyo análisis nos da pistas de la evolución del aprendizaje, persiste una representación social según la cual, en el caso del portugués y el español, este fenómeno se produce por falta de voluntad de aprender la otra lengua por considerarla fácil y próxima.

Desde el análisis del discurso, Celada (2002) analiza los cambios en estas representaciones. Señala un cambio entre la representación del español como lengua “fácil, que no es necesario estudiar”, en la que el *portuñol* ocupaba el lugar de habilitar la intercomprensión, a una concepción en la que el español se convierte en una lengua que “hay que estudiar seriamente”, estigmatizando el *portuñol* como el enemigo a combatir.

En ese sentido el léxico ocupa un lugar de privilegio como “trampa” a evitar por parte de los alumnos, debido a la gran cantidad de vocabulario que tiene semejanzas formales y semánticas entre una lengua y otra. En concreto, numerosos manuales de enseñanza del español dedican alguna sección a los “falsos amigos”, palabras similares formal o semánticamente, que son señaladas como trampas peligrosas que hay que evitar. En general, estas palabras son presentadas en forma de lista de equivalencias, sin contextualización y como mero aviso o comentario: no se sistematizan, ni se practican, ni se retoman.

En el presente trabajo nos proponemos analizar un corpus de falsos amigos en términos de su etimología, su clase de palabra y su frecuencia para luego proponer una clasificación semántica, que contempla las regiones de significado coincidentes y divergentes entre las voces de ambas lenguas. Contemplaremos especialmente un grupo de falsos amigos provenientes del portugués. Nos basaremos para ello en las definiciones encontradas en diccionarios de ambas lenguas, tanto actuales como etimológicos<sup>1</sup>. Consideramos que se trata de una metodología que presenta limitaciones

---

<sup>1</sup> Diccionario de la Lengua Española de la Real Academia (en adelante, DRAE), Diccionario Priberam de Língua Portuguesa (en adelante, DPOL), Diccionario Etimológico Nova Frontera da Língua Portuguesa (en adelante DELP) y Diccionario Crítico Etimológico Castellano e Hispánico (en adelante, DCECH).

ya que la realidad lingüística de ambas lenguas es muy compleja y excede la que pueden registrar los diccionarios. Sin embargo, es relevante recordar que se trata de uno de los principales instrumentos con los que cuentan los aprendices de una segunda lengua. Desde esta perspectiva de aprendizaje consideramos que los estudiantes enfrentarán dos problemas: sistematizaciones que no contemplan la frecuencia de uso de las palabras y definiciones que coinciden muy parcialmente con las clasificaciones habituales de falsos amigos.

Partiremos de una discusión teórica sobre las definiciones de cognados, falsos cognados y falsos amigos y vincularemos estos conceptos con el de préstamo lingüístico, fenómenos de contacto y fenómenos del aprendizaje de segundas lenguas (interlengua).

### **COGNADOS, FALSOS COGNADOS Y FALSOS AMIGOS**

En primer lugar, conviene detenernos un momento en la definición de falsos cognados y falsos amigos, muchas veces utilizados como sinónimos. La bibliografía sobre el tema es aún bastante escasa, por lo que seguiremos la detallada genealogía del término que traza Pacheco Vita (2005) en su tesis sobre el tema.

El término falsos amigos es de origen francés. Aparece por primera vez en un libro publicado en 1928 por Koeseler y Derocquigny, con el título de “Les faux amis ou les trahisons du vocabulaire anglais” cuyo título explicita claramente la idea de trampa y traición que, según vimos más arriba, también funciona para las representaciones del portugués y el español<sup>2</sup>. Lo encontramos definido en diccionarios de didáctica de la lengua francesa de la siguiente manera:

Koeseler et Derocquigny (1928), Vinoy et Darbelnay (1963) les définissent comme des ‘mots qui se correspondent d’une langue à l’autre par l’étymologie et par la forme, mais qui, ayant évolué au sein de deux langues et, partant, de deux civilisations différentes, ont pris des sens différents’ (Galisson y Coste 1976).

En esta definición, se caracteriza a los falsos amigos por su forma y su etimología común. En otro diccionario encontramos:

Cette expression consacrée désigne les mots de même étymologie et de forme semblable ayant de sens partiellement ou totalement différents. Ce phénomène est parfois provoqué par un aller-retour empruntés, dans le cas de langues en contact (Cuq 2003).

<sup>2</sup> Al respecto cabe destacar que la idea se extiende a las definiciones de falsos amigos en general. Por ejemplo, en el artículo de Wikipedia sobre el tema se menciona que “Todas las lenguas son víctimas de los falsos amigos”. Lejos de citar esta fuente como autoridad, la consideramos un buen ejemplo de la extensión de la representación social sobre el tema. El artículo está disponible en: [http://es.wikipedia.org/wiki/Falsos\\_amigos](http://es.wikipedia.org/wiki/Falsos_amigos) (consultado el 25-5-2011).

En esta definición se suma, además del origen etimológico común la idea de una ida y vuelta entre lenguas en contacto, lo que equivaldría implícitamente a reconocer la idea de préstamo léxico.

En cuanto al término falsos cognados, Pacheco Vita (2005) al no encontrarlo en la bibliografía, construye la siguiente definición:

(...) “falsos cognatos”, envolvendo línguas diferentes, são as palavras que, por sua semelhaça formal, levariam a supor que são vocábulos de mesma etimologia e que, consequentemente, possuem mesmos valores, quando na realidade não possuem parentesco e divergem total ou parcialmente em significação (Pacheco Vita 2005: 31).

Esto, en oposición a cognados, definidos como:

Narrowly, and most usually, one of two or more words or morphemes which are directly descended from a single ancestral form in the single common ancestor of the languages in which the words or morphemes are found, with no borrowing (Trask 2000 apud Pacheco Vita 2005:32).

Como vemos, tenemos por un lado la definición de cognados, que incluye como categoría el origen etimológico común sin préstamo, los falsos amigos, que tendrían orígenes etimológicos comunes y podrían ser préstamos y falsos cognados que excluyen la etimología común y no pueden ser préstamos.

	Mismo origen etimológico	Préstamo
Cognados	+	-
Falsos cognados	-	-
Falsos amigos	+	+

En el caso de la relación portugués-español resulta complejo determinar, desde el punto de vista diacrónico, qué constituye un préstamo y en qué momento y circunstancia histórica ingresó a la lengua, debido principalmente a la posibilidad de que ambas lenguas hayan llegado a soluciones paralelas evolucionando desde su antecesor el latín, o bien hayan existido contactos poco documentados, por ejemplo en los núcleos fronterizos en América, entre otras soluciones posibles.

En algunos casos hay voces de una u otra lengua concentradas en algunos campos léxicos. Tal es el caso de las voces portuguesas que aparecen en marinerismos y en el léxico asociado a comerciantes y armadores en el español de América, debido principalmente al tráfico esclavista (Frago 1999). En otros casos, las vías de ingreso de lusismos pudieron

haber sido motivadas por factores históricos, como por ejemplo, la emigración de portugueses a América, que estaba prohibida oficialmente pero era muy corriente en la práctica, la importación de esclavos (que hablaban un criollo de base portuguesa), la emigración de gallegos y, finalmente, la penetración e influencia de núcleos brasileños en las zonas fronterizas. La emigración de andaluces occidentales, canarios y hablantes de castellano-leonés son también vías indirectas (De Granda 1968). En todos los casos es necesario realizar un análisis de documentación para poder comprender la forma de ingreso y el uso que se le estaba dando a esas palabras en su contexto histórico.

Este problema también se presenta en la sincronía en los fenómenos de préstamos léxico que se producen en situaciones de contacto.

### **Un fenómeno de contacto lingüístico: los préstamos léxicos**

Según Haugen (1950 apud Appel y Muysken 1996) los préstamos léxicos pueden clasificarse a partir de la distinción entre importación (incorporación de un modelo de una lengua a otra) y sustitución (reemplazo de algo en una lengua por algo de otra). A partir de esta dicotomía plantea tres clases de préstamos: préstamos o *loanwords* (importación morfémica sin sustitución), *loan blends* (sustitución morfémica además de importación) y calcos o *loan shifts* (sustitución morfémica sin importación). Dentro de la categoría de préstamos, podemos distinguir los casos en los que ha habido sustitución a nivel fonémico de aquellos en los que no sucede (Appel y Muysken 1996:246).

Estos mismos autores señalan que muchas veces es muy difícil distinguir fenómenos de alternancia lingüística de préstamos léxicos. En el caso del contacto portugués-español es difícil determinar qué palabras son cognados y cuáles, préstamos.

Bertolotti y Coll (2006) en un estudio diacrónico sobre el contacto portugués español en el norte de Uruguay señalan:

Las lenguas que aquí están en juego son lenguas genética e históricamente emparentadas; comparten, además de buena parte de su sintaxis y de sus procedimientos morfológicos, entre el 50% y el 89% de su caudal léxico (Jensen 1989, Ullsh 1971), Green (apud Carvalho 2002). (...) La asignación de ciertos cognados a una u otra lengua se vuelve entonces un verdadero escollo metodológico (Bertolotti y Coll 2006:3).

La metodología elegida por estas autoras en ese estudio fue considerar el entorno sintáctico de las palabras para poder asignar la pertenencia a una u otra lengua. Podríamos, entonces, afirmar que el fenómeno del léxico próximo se puede abordar desde varias perspectivas. Por un lado, una perspectiva diacrónica, en la que tendremos palabras con un origen etimológico común (cognados) y palabras con un origen etimológico común y que pueden también haber ingresado como préstamos (falsos amigos). Desde este punto de vista, asumimos que se trata de léxico ya incorporado a la lengua general, y

por tanto, es este el que se sistematiza tanto para la enseñanza como para la traducción. Por otro lado, desde una perspectiva sincrónica, tendríamos tres tipos de préstamos, como fenómeno frecuente que se da en las lenguas en general, préstamos léxicos en situaciones de contacto lingüístico y préstamos “espontáneos”, producto de un proceso de aprendizaje de una segunda lengua cercana.

### **El aprendizaje de léxico de segundas lenguas**

Entre los conceptos que se han desarrollado en el marco del enfoque comunicativo de enseñanza de lenguas, el de rentabilidad es uno de los más importantes. La rentabilidad es la posibilidad de uso de una estructura lingüística: cuanto más frecuente sea, más rentable será, más relevante en términos comunicativos. La rentabilidad permite establecer criterios de ordenamiento de los contenidos a enseñar. Un ejemplo de este principio es el ordenamiento de campos léxicos que ofrece el Marco Común Europeo de Referencia para la enseñanza de lenguas<sup>3</sup> (MCER) que propone comenzar con el léxico más cotidiano en los primeros niveles para luego ir avanzando hacia mayores niveles de abstracción.

Por otra parte, los desarrollos sobre aprendizaje de léxico indican una serie de principios que lo favorecen e incrementan. En Lewis (1993) se desarrolla el enfoque de la enseñanza cualitativa del léxico que postula que aprender palabras no es solamente aprender sus significados sino ampliar el conocimiento que se tiene sobre ellas, es decir, conocer sus contextos de situación, colocación, registro y posibles cambios en su significado en los diferentes contextos. En consecuencia, el enfoque léxico enfatiza también la necesidad del reconocimiento y memorización de expresiones idiomáticas y colocaciones (Higuera 2004).

Para aprender ítems léxicos es útil, por un lado, vincularlos y agruparlos en contextos mayores que permitan relacionarlos con una situación o género discursivo. Pero, al mismo tiempo, es necesario generar conocimiento léxico sobre las relaciones que existen entre las palabras. Este conocimiento se aprende cualitativamente mejor cuando se lo puede vincular en redes. Las redes léxicas son conjuntos de elementos interrelacionados y de procesos combinatorios: con los conocimientos de mundo del hablante (referencia, connotación) y con las relaciones semánticas entre las palabras (Baralo 2007). Para que el léxico pueda ser fijado, el aprendiz debe contar con numerosas ocasiones de interacción con él.

El proceso de aprendizaje de los falsos amigos implicará tanto para los hablantes de español como de portugués, la asignación de un significado diferente o parcialmente diferente a un mismo significante (o a uno muy parecido). Es por ello que se tratará de un proceso más costoso, ya que la interferencia de las formas y significados de la lengua materna será más intrusiva.

---

<sup>3</sup> El MCER está disponible en [http://cvc.cervantes.es/ensenanza/biblioteca\\_ele/marco/](http://cvc.cervantes.es/ensenanza/biblioteca_ele/marco/)

Como veremos a continuación, el material didáctico analizado no aborda este tema de manera cualitativa, sino que lo enuncia o presenta como información, en general, a partir de una lista de equivalencias. No se presenta una organización de estas palabras según pertenencia a campos léxicos, ni por rentabilidad comunicativa. La clasificación más frecuente responde a un criterio formalista de la lengua que consideraba que aprender las diferencias apoyándose en la intercomprensión era el camino para enseñar español. No se distinguen entre diferentes tipos de falsos amigos más que por sus diferencias formales o mezclando aspectos formales y semánticos.

### **Las clasificaciones de los falsos amigos**

Koeseler y Derocquigny (1928 apud Galisson y Coste, 1976) clasifican a los falsos amigos en tres clases: falsos amigos semánticos, falsos amigos estilísticos y falsos amigos de estructura. Como vemos, esta clasificación apunta a los diferentes tipos de parecido en diferentes niveles, tanto semánticos como formales. Nascentes (1939 apud Pacheco Vita 2005), ofrece una clasificación en cuatro clases: palabras diferentes, palabras iguales con significado diferente, palabras españolas “que no son decentes en portugués”, palabras parecidas que comparten significados, siendo algunos de ellos arcaicos en la otra lengua y finalmente, palabras iguales cuyo sentido sería absurdo contextualmente en la otra lengua.

En los manuales brasileños es común encontrar una clasificación de los falsos amigos basada en los aspectos formales: dos palabras iguales en ambas lenguas, pero con diferente acentuación (heterotónicos), palabras muy similares en cuanto a su forma escrita, pero con significados diferentes (heterosemánticos) y palabras idénticas en las que varía el género (heterogénicos). Según Pacheco Vita (2005) esta clasificación fue fijada por primera vez en el *Manual de Español* de Idel Becker, que fue el primer manual de español producido en Brasil, en el contexto de la inserción del español como materia obligatoria de la enseñanza media en 1942. Este manual retomaba las ideas de gramática contrastiva de Antenor Nascentes. Ambos autores sostenían que siendo el portugués tan próximo al español, para poder aprender esta última lengua sólo había que concentrarse en las diferencias. Celada (2002) ubica en estos trabajos el origen de la representación de que el español es una lengua fácil de aprender, una de cuyas principales dificultades son los falsos amigos.

En los materiales didácticos consultados, se siguen estos principios de clasificación, separando las diferencias formales (heterotónicos), estructurales (heterogénicos)<sup>4</sup> y semánticas (heterosemánticos). En este último caso, en los que tenemos formas

<sup>4</sup> En Berta se detalla el proceso diacrónico con respecto al género: “(...) el español después de un periodo de vacilación entre las formas etimológicas y las innovadoras, restablece el género originario, mientras que en el portugués se estabiliza, ya en los tiempos primitivos, la innovación” (2003:31).

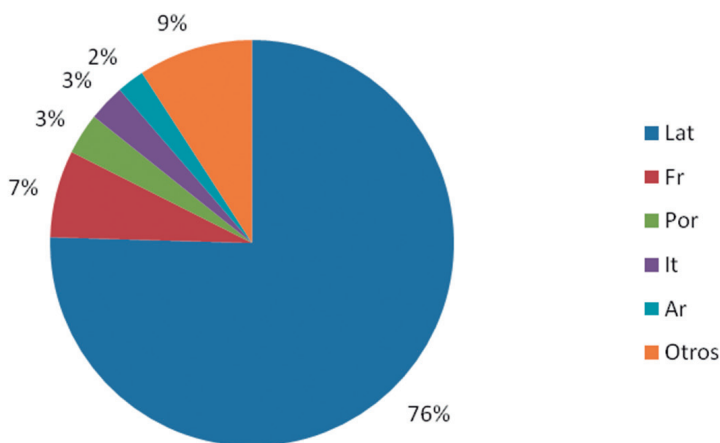
idénticas o muy similares, suelen ofrecerse listas en las que se opone la forma española con su significado en portugués. No se ofrecen, en general, definiciones de por qué se denomina así a estas palabras ni se brinda ninguna explicación histórica, ni intra ni extralingüística.

Nos proponemos en este trabajo analizar un corpus de falsos amigos a partir de sus definiciones en diccionarios de ambas lenguas, su frecuencia de aparición en un corpus y su etimología. Intentaremos ver si podemos distinguir en este corpus si se trata de falsos amigos, falsos cognados o cognados y propondremos una clasificación según convergencia o divergencia de significado.

### Análisis del corpus

Se tomó como punto de partida un listado de falsos cognados para traductores publicado en Internet por la Unión Europea. Este listado fue comparado y completado con los que aparecen en diferentes materiales didácticos publicados en Brasil: una *Gramática contrastiva* (2007) y cuatro manuales de español: el *Manual de Español* de Idel Becker (1968), *Listo* (2005), *Nueva expansión* (2010) y *Esencial* (2008). El listado final tenía 483 pares de palabras. Las palabras en español fueron buscadas en el DRAE a fin de realizar una primera clasificación por clase de palabra y origen etimológico. Asimismo, se analizó el lema con el fin de chequear la definición ofrecida por el glosario.

De este primer análisis, surge que para todas aquellas palabras en las que el DRAE informa de su etimología, el 76% tienen origen latino, mientras que el 24% restante se distribuye en un 7% para el francés, un 3% para el portugués, un 3% para el italiano, 2% para el árabe y el 9% restante se distribuye en proporciones poco significativas entre galolantino, gallego, aragonés, celta, provenzal, mozárabe y gótico.





En cuanto a las clases de palabras, predominan los sustantivos (un total de 305 sobre el total de 483 palabras del corpus inicial), seguido por verbos, adjetivos, adverbios y conectores.

A partir de este corpus inicial, se construyeron categorías de análisis sobre la base de las relaciones semánticas entre los vocablos de ambas lenguas. Como hemos desarrollado anteriormente, los falsos amigos pueden clasificarse por su semejanza formal (fonológica y de forma de escritura), semántica y genérica. Este criterio formal es el que ha predominado en los materiales analizados, por lo que proponemos aquí una clasificación semántica, con el objetivo de identificar en qué casos hay convergencia o divergencia de significados entre ambas lenguas.

Para analizar en detalle cada una de estas cuatro categorías se construyó un subcorpus de 70 vocablos, que fueron a su vez ordenados según su frecuencia de aparición en el *Corpus del Español* (en adelante CdE) y el *Corpus del Portugués* (en adelante CdP). El trabajo con los corpus nos permitió establecer la frecuencia absoluta de las formas. En el caso del portugués, tuvimos en cuenta que el glosario utilizado como base era de portugués europeo, por lo que se controló la variable de frecuencia para el portugués europeo y brasileño.

Finalmente, seleccionamos veintiuna palabras para realizar un análisis en profundidad a partir de las categorías semánticas construidas, de los cuales desarrollaremos catorce en este trabajo.

### **Cinco tipos de relación semántica**

A partir de la comparación de las definiciones ofrecidas por el DRAE y por el DLPO establecimos cinco tipos de falsos amigos.

Los falsos amigos de lo que denominaremos “tipo 1” comparten una serie de acepciones y su clase de palabra. Sin embargo, de ese conjunto compartido de acepciones una de las lenguas ha seleccionado por frecuencia una de ellas que no coincide con la seleccionada por la otra.

Los falsos amigos que denominaremos “tipo 2” comparten la misma clase de palabra y una serie de acepciones. Sin embargo, en una y otra lengua se ha vuelto más frecuente una acepción no compartida. En algunos casos esa acepción que difiere también puede estar en la otra lengua, y en otros no.

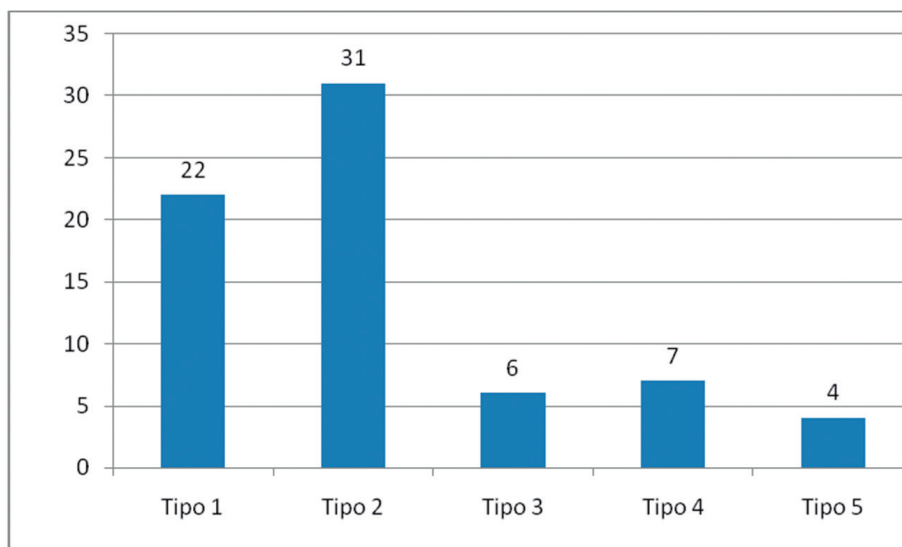
Los falsos amigos que denominaremos “tipo 3” comparten la misma clase de palabra y una serie de acepciones. Sin embargo, en una y otra lengua se ha vuelto más frecuente una acepción no compartida. En algunos casos esa acepción que difiere también puede estar en la otra lengua, y en otros no. Se diferencian del “tipo 2” en que hay cambio en la clase de palabra.



Los falsos amigos que denominaremos “tipo 4”, no comparten acepciones, pero sí forma y clase de palabra.

Finalmente, los falsos amigos que denominaremos “tipo 5” no comparten significado ni clase de palabra, pero sí forma.

En nuestro sub corpus de setenta palabras encontramos la siguiente distribución:



Del análisis de la distribución surge que el 44.28% de nuestro corpus son palabras parcialmente sinónimas del “tipo 2”, es decir que comparten la misma clase de palabra y una serie de acepciones pero que en una y otra lengua se ha vuelto más frecuente una acepción no compartida (aunque en algunos casos esa acepción exista también en la otra lengua). En segundo lugar, el 31.42% de las palabras de nuestro corpus son de “tipo 1”, es decir que comparten una serie de acepciones y la misma clase de palabra. Sin embargo, de ese conjunto compartido de acepciones una de las lenguas ha seleccionado por frecuencia una de las acepciones que no coincide con la seleccionada por la otra. El 10 % de las palabras analizadas son de “tipo 4”, es decir que no comparten acepciones, pero sí forma y clase de palabra. El 8.57 % de las palabras son de “tipo 3”, es decir que se asemejan al “tipo 2” con cambio de clase de palabra y finalmente, el 5.71% corresponden al “tipo 5”, que no comparten significado ni clase de palabra, pero sí forma.

Analizaremos a continuación algunos ejemplos de cada tipo, teniendo en cuenta su frecuencia en las dos lenguas, su origen etimológico y su clase de palabra. Para el análisis del origen etimológico se consultó el *Diccionario Crítico Etimológico Castellano e Hispánico* de Corominas y Pascual (en adelante DCECH) y el *Dicionário Etimológico Nova Fronteira da Língua Portuguesa* de Cunha (en adelante DELP). Las palabras provenientes del portugués las agruparemos y desarrollaremos al final.

### Ejemplos de falsos amigos del “tipo 1”

Luego/Logo: la forma en español significa “después”, mientras que en portugués significa “inmediatamente”. En ambos casos se trata de adverbios y hay acuerdo entre los diccionarios etimológicos y los actuales en que la forma deriva del latín *locus*. Según Corominas el significado de “inmediatamente” permanece en el español hasta el siglo XVI.

Las definiciones de los dos diccionarios (DRAE y DPOL) son prácticamente idénticas. Es interesante señalar que el DRAE señala la acepción “inmediatamente” de *luego* como utilizada en El Salvador, por lo que en esa variedad del español no se trataría de un falso amigo.

Se trata de una forma de altísima frecuencia en ambas lenguas, con 8060 ocurrencias en el CdP y 9487 en el CdE.

Ramírez Luengo (2005) analiza la influencia del portugués en el español uruguayo del siglo XIX a partir de las cartas intercambiadas entre Fructuoso Rivera y su esposa. Encuentra en este corpus diacrónico de contacto el uso de luego:

(...) con notable frecuencia la acepción de inmediatez, esto es, el significado de ya inmediatamente. (Habría que pensar) en un arcaísmo semántico, mantenido en el Uruguay decimonónico, pero resulta también lógico pensar que la influencia del portugués brasileño ha podido contribuir a configurar el estado de cosas que ofrece el material analizado (Ramírez Luengo 2005:11).

La discusión de esta palabra nos permite ver dos situaciones en las que un significado que se considera en desuso para el español, se encuentra vital en un caso sincrónico (El Salvador) y en uno diacrónico de contacto. No nos parece pertinente sostener, entonces, que en los falsos amigos hay una única forma y diferentes significados. Sería más adecuado pensar en una región de significados compartidos en la que se privilegian algunos en una lengua y otros en otra debido a diferentes fenómenos.

Espantoso: en el caso de la palabra *espantoso*, encontramos que a primera vista su significado parece ser muy diferente en portugués y en español: mientras que la acepción más corriente en español es “desmesurado, muy feo”, en portugués significa “maravilloso”. Las definiciones de los diccionarios comparten las acepciones. Ambos significados comparten la idea de desmesura pero una lengua lo ha fijado en un sentido positivo y la otra, negativo.

Según Corominas, esta forma se halla presente en los tres romances ibéricos y proviene del latín vulgar *\*expaventare*, siendo su primera documentación el *Cid*. La acepción más corriente en español parece estar más cerca del significado del latín, aunque el sentido general de desmesura es compartido.

En cuanto a la frecuencia de aparición en los corpus consultados, encontramos 304 apariciones en CdE y 102 apariciones en CdP.

Otros ejemplos de falsos amigos de “tipo 1” son *presa*, *mas* y *rato*.

### **Ejemplos de falsos amigos del “tipo 2”**

**Jornal:** la palabra *jornal*, según el glosario, significa “diario” en portugués y “paga por día de trabajo” en español. El DPOL recoge ambas acepciones, mientras que el DRAE excluye la acepción de diario. En ambos casos se trata de sustantivos.

Según Corominas, el vocablo provendría de otro romance, probablemente de la lengua de Oc, como derivado del latín *diurnŭs* y fue documentado por primera vez en Berceo. Cunha, por su parte, lo da como derivado del francés y documentado con el sentido de “periódico” en 1873. En este caso el español es el que mantendría la relación con el significado primigenio y el portugués, por influencia de otra lengua, lo habría variado.

En cuanto a su frecuencia, tuvo 252 ocurrencias en el CdE y 3217 en el CdP, con más ocurrencias en el portugués brasileño.

**Cuadro/quadro:** La palabra *cuadro* tiene múltiples acepciones en una y otra lengua. Según el glosario, significa en portugués “marco o pizarra”, en español “pintura o espacio con forma cuadrada”. La DRAE recoge la acepción de marco, no así la de pizarra. La definición del DPOL incluye todas las del español y le suma la acepción de pizarra.

Según Corominas, la palabra *cuadro* deriva del latín *quadrum* y está emparentada etimológicamente con la familia de *quattuor*. Fue documentada en el español en 968 (Oelschl). Cunha da el mismo origen etimológico y lo documenta a partir del S XVII. En este caso, a partir de las fechas de documentación en ambas lenguas, podríamos pensar que se trata de una palabra española que ingresó luego al portugués.

En cuanto a su frecuencia, *cuadro* tuvo 1254 ocurrencias en el CdE y 1841 en CdP, siendo más frecuente en el portugués brasileño.

Otro ejemplo de falso amigo de “tipo 2” es el verbo *exprimir*.

### **Ejemplos de falsos amigos de “tipo 3”**

**En cuanto/enquanto:** según el glosario, la forma portuguesa *enquanto* equivale a “mientras”. La forma española, *en cuanto* equivale a “assim que” en portugués. El DRAE clasifica a esta forma como una locución adverbial con dos acepciones “mientras” y “al punto que”. Consigna además una acepción como locución preposicional “como, en calidad de”. El DPOL a su vez, señala que *enquanto* es una conjunción con los siguientes valores: “durante o tempo em que; entretanto que; em relação a; no relativo a; ao passo que”. Como vemos, la acepción de “mientras” es compartida aunque difieren en las otras y en la clase de palabra.

Según Corominas la forma *cuanto* deriva del latín *quantus* y su primera documentación proviene de los orígenes del idioma (Glosas de Silos, Cid). “En cuanto” con el valor de “mientras” lo encuentra documentado en *Pietsch, Homen. A.M.P.I., 45-47*.

Con respecto a su frecuencia, encontramos 8531 ocurrencias de la forma en el CdP, siendo más frecuente en el portugués brasileño, mientras que en el CdE encontramos 2534 ocurrencias.

Todavía: según nuestro glosario, la forma portuguesa *todavía* significa “no obstante” mientras que la forma española *todavía* equivale al portugués “aínda”. En portugués se trata de una conjunción y en español, de un adverbio.

Ambos vocablos tienen definiciones similares en los respectivos diccionarios. El DRAE consigna las siguientes acepciones: “hasta un momento determinado desde tiempo anterior”; “siempre”; “con todo eso, no obstante, sin embargo”; “con sentido concesivo corrigiendo una frase anterior”; “denota encarecimiento o ponderación”. El DPLO, a su vez, presenta las siguientes acepciones: “usa-se para introducir uma oposição ou restrição ao que foi dito”; “contudo; não obstante; porém; apesar disso; ainda assim”. Es decir, comparten un valor concesivo, pero su acepción más frecuente no está vinculada y hay cambio de clase de palabra.

Según Corominas, la forma deriva del latín *tōtus*, a los que sólo el castellano y el portugués han seguido fieles. Las otras lenguas romances prefirieron una pronunciación enfática (italiano *tutto*, francés *tout*). De la acepción antigua de todavía “siempre, constantemente, a cada paso”, documentado en Berceo, *Mil.*,81b; *S. Mill.*, 51c; *S. Dom.*,85c; *1ª Crón. Gral.*,172; J. Ruiz, 1659, 1685; *Conde Luc.*, ed Knust, 278.4 se desarrollaron las otras, muy tardías “no obstante” y “aún”. Cunha coincide con esta etimología y lo documenta en el siglo XIII.

En cuanto a su frecuencia, en el CdP tuvo 699 ocurrencias, siendo un poco más frecuente en el portugués europeo y 5923 en el CdE.

Otros ejemplos de falsos amigos de “tipo 3” son las palabras *borracha* y *apenas*.

### **Ejemplos de falsos amigos de “tipo 4”**

Talher: según el glosario, la forma portuguesa *talher* equivale a “cubiertos” en español y se confunde con la forma española *taller*, que significa “espacio de trabajo”. En el DRAE se define como primera entrada la acepción mencionada más arriba, con origen en la palabra francesa *atelier*. Como segunda entrada de taller figura “vinagrera para el servicio de mesa” que da como derivado del francés, *tailloir*.

Según Corominas, la palabra española deriva del árabe *talbīna*, nombre de una comida. El etimólogo da como derivado *taller*, pero no explica la relación entre ambas palabras. Cunha, por su parte, documenta la palabra en el S. XVIII y la da como probablemente derivada del italiano *taglière* de *tagliare*. En español, la palabra tuvo 470 ocurrencias en el CdE y en portugués 29 en singular y 107 en plural.

Cena: según nuestro glosario, la palabra portuguesa *cena* equivale a “última comida del día”, mientras que la palabra española equivale en portugués a “escena”. El DRAE ofrece dos entradas para esta palabra, la primera con la acepción arriba mencionada

(derivada del latín *cena*) y la segunda con la de escena, señalando que ha caído en desuso en la lengua (derivada del latín *scaena*). El DPOL, sólo ofrece acepciones vinculadas con *escena*. En ambos casos se trata de sustantivos.

Corominas deriva la palabra del latín *cēna*, “comida de la tarde”. Cunha señala que la palabra portuguesa deriva del latín *scaena* y documenta la palabra en el siglo XVII.

En el CdE tuvo 119 ocurrencias, mientras que en el CdP tuvo 193, siendo más frecuente en el portugués brasileño.

Otros ejemplo de falso amigo de “tipo 4” es la palabra *prenda*.

### Ejemplos de falsos amigos “tipo 5”

Solo/Suelo: el sustantivo *solo* del portugués es equivalente a la palabra *suelo* en español. La palabra *solo* en español equivale a *só* en portugués. Ambas formas existen en ambas lenguas, sólo que en un caso se trata de un sustantivo y en el otro, de un adjetivo. Las equivalencias semánticas y de clase de palabra serían *suelo-solo* y *solo-só*. “Solo” como adjetivo en español sería también un falso amigo del portugués “solo”, que debería consignarse también en la entrada del glosario. El DRAE registra más de dieciocho acepciones del sustantivo, que da como derivado del latín *solum*. En el DPOL, la palabra *solo* tiene tres entradas: como “juego de cartas” (esta acepción provendría de la palabra española), como sustantivo derivado del italiano *solo* significa “pieza musical para que ejecute una sola persona” y como adjetivo con el mismo origen, “sin compañía”. Finalmente, como sustantivo derivado del latín *solum*. Significa “porción de superficie terrestre” y “terreno”.

Según Corominas, la palabra española deriva del latín *sōlus, -a, -um*. “(...) De uso general en todas las épocas y común en todos los romances de Occidente. Desde los orígenes se emplea también como adverbio sólo” (DCECH).

Cunha, por su parte, señala que la palabra *solo* en portugués deriva del latín *solum-i*.

En cuanto a su frecuencia, la forma *solo* cuenta con 1361 ocurrencias en el CdP, frente a las 27 997 ocurrencias de *só*. En español, la forma *solo* tuvo 3867 ocurrencias.

A partir de los datos que hemos relevado podemos sacar algunas conclusiones sobre las palabras que hemos analizado.

Con respecto al origen etimológico, observamos que de los dieciséis casos analizados, en cuatro hay acuerdo entre los etimólogos con respecto a un origen latino común (*mas* y *luego/logo* y *espantoso* del “tipo 1”, *cuadro/quadro* del “tipo 2”, *todavía* y *en cuanto/enquanto* y *apenas* del “tipo 3”). Provenirían de palabras latinas diferentes, habiendo llegado a una solución similar en ambas lenguas *prenda* y *cena*, del “tipo 4” y *solo/suelo* del “tipo 5”.

Los diccionarios presentan discrepancia con respecto al origen en cuatro casos: para *rato* (tipo 1), Corominas asigna origen latino y Cunha, incierto; para *jornal* (tipo 2) Cunha propone un origen francés, mientras que Corominas señala que provendría

del latín vía la lengua de Oc; en el caso de *imprenta/imprensa* (tipo 2), Corominas asigna un origen latino y Cunha un origen latino vía la palabra castellana; en el caso de *taller/talher*, Corominas propone un origen árabe mientras que Cunha señala un origen italiano. Finalmente, *borracha* tendría origen mozárabe y habría ingresado vía el catalán.

Según estos datos encontramos tres situaciones recurrentes: palabras originadas en la misma voz latina (que según nuestra definición podríamos denominar cognados), palabras que proviniendo de voces latinas diferentes encontraron soluciones similares en ambas lenguas (que según nuestra definición podríamos denominar falsos cognados) y finalmente, palabras que, con origen latino, ingresaron a las respectivas lenguas vía otro romance o tienen origen en otra lengua (que según nuestra definición podríamos denominar falsos amigos). Es en ese último caso que podríamos aplicar la definición de préstamo en un sentido diacrónico.

Sería necesario realizar un análisis con un corpus mayor para ver si existe alguna correlación entre la vinculación semántica de las palabras y su origen etimológico. En principio, a partir de estos datos, parece plausible pensar que las palabras de los tipos 1, 2 y 3 provienen de una misma palabra original (frecuentemente del latín) y por ello comparten una región de significados y acepciones. En el caso de los tipos 4 y 5, la coincidencia de forma y la diferencia de significado se explica por la procedencia de dos palabras diferentes que han encontrado soluciones similares en portugués y en español o que han ingresado a la lengua por préstamo.

En cuanto a la frecuencia de aparición en los respectivos corpus, la hemos analizado en términos absolutos, para poder tener una medida de la frecuencia con la que un aprendiz de alguna de las dos lenguas puede llegar a encontrarse con estas formas. Lo que este cálculo no permite analizar es la posible rentabilidad de enseñar una palabra antes que la otra. Sin embargo, esto no debe entenderse en términos absolutos ya que una forma como *talher* tiene baja frecuencia en nuestro corpus, y sin embargo, pertenece al léxico cotidiano básico que un alumno aprende en los primeros niveles.

Por otra parte, una forma que es frecuente en una lengua puede no serlo en la otra. Si comparamos las frecuencias en ambas lenguas, en los primeros lugares encontramos los conectores y los adverbios, ambos muy frecuentes en ambas lenguas. Esta comparación nos permite inferir que para un alumno lusohablante de español es más rentable aprender primero la palabra *todavía* que para un alumno hispanohablante de portugués.

### **Palabras etimológicamente provenientes del portugués**

Analizaremos ahora las palabras de nuestro corpus que, según el DRAE, tienen origen etimológico portugués.

### Falsos amigos tipo 1

Despejar: según nuestro glosario, el verbo portugués *despejar* equivale a vaciar en español, mientras que el verbo español equivale a “resolver” y “desanuviar”. Sin embargo, cuando vamos a los diccionarios ambas acepciones aparecen en ambas lenguas, aunque presentan algunas no compartidas. El DRAE señala que su origen es el verbo portugués *despejar*.

Según Corominas, se trataría de un derivado de *pejar* y este a su vez de *peia* (*cuerda para atar el pie de los animales*), palabra que se vincula semánticamente con *baraço*, que analizaremos más adelante. El etimólogo señala como la primera documentación de la palabra en español es de 1569 (en La Araucana); en portugués es corriente desde el Medioevo. En cuanto a su origen, Corominas lo señala como derivado del latín vulgar \**pědĕa* y este a su vez de *pes*, *pědis* (*pie*).

Cunha señala que la etimología es oscura y que la derivación de la forma despejar ocurre alrededor de 1500.

En cuanto a su frecuencia, despejar tuvo 374 ocurrencias en el CdP, siendo un poco más frecuente en el portugués europeo, mientras que en el CdE tuvo 324 ocurrencias.

Mermelada: según nuestro glosario *marmelada* en portugués equivale a “dulce de membrillo” en español y la forma española *mermelada* equivale en portugués a “dulce”. El DRAE señala que la palabra proviene del portugués *marmelada*.

Según Corominas, la palabra proviene del latín vulgar \**mĭnĭmare* derivado de *mĭnĭmus*. Y señala con respecto a su origen:

(...) por otra parte es ajena al portugués, aunque desde el Río de la Plata ha penetrado en el sur de Brasil (en la Argentina *mermar* es palabra usada por el vulgo, en el sentido de “escatimar”). Acaso hay que deducir de ahí que el *mermar* castellano sea provenzalismo o gasconismo de introducción mercantil (...) Pero no al gallego, donde hay *mermar* y *merma*. (DCECH)

Según Cunha, el origen latino de la palabra es \**melimellum* en el siglo XVI.

En cuanto a su frecuencia, tiene 35 ocurrencias en el CdE. En portugués, tiene 39 ocurrencias en el CdP, siendo más frecuente en la variedad europea.

Garrafa: según nuestro glosario la palabra portuguesa *garrafa* equivale en español a “botella” y la palabra española *garrafa* equivale en portugués a “botijão de gas”.

El DRAE define esta palabra “vasija esférica, que remata en un cuello largo y estrecho y sirve para enfriar las bebidas, rodeándolas de hielo” y señala que su origen es probablemente del portugués y este del árabe marroquí. El diccionario recoge también la acepción, corriente en Argentina y Bolivia de *garrafa* como “vasija metálica” (por ejemplo, conexión de gas a garrafa). En cuanto al DPOL, recoge ambas acepciones.



Cunha lo documenta como palabra del siglo XIX con origen probablemente árabe. Corominas considera probable la procedencia arábica, pero considera dudoso que se tomara en España. La primera documentación en español es de 1570.

En cuanto a la frecuencia, la palabra cuenta con 382 ocurrencias en el CdP (siendo levemente más frecuente en la variedad europea que en la brasileña). En español, en cambio, tuvo 16 ocurrencias.

### **Falsos amigos tipo 2**

Embarazar: según nuestro glosario, el verbo portugués *embarazar* equivale en español a “estorbar” “complicar”, mientras que el verbo español *embarazar* equivale a “provocar gravidez”. El DRAE recoge tanto la acepción de “estorbar” como la de “provocar gravidez” y señala que su origen es portugués o leonés y este quizás del celta. El DPOL también recoge ambas acepciones e incluye la de sentir vergüenza.

Corominas también la señala como proveniente del leonés o portugués. La palabra que le dio origen *baraço* (cuerda hecha de pelos sacados de la cola de un animal) tiene según este etimólogo origen incierto, pudiendo provenir del mundo prerromano y acaso céltico. La primera documentación en español es de 1460.

En su sentido primitivo significaba trabar, enmarañar. Pero estando limitado el primitivo a las tierras gallego-portuguesas y a hablas más occidentales del leonés, claro está que embarazar en castellano y en catalán ha de ser lusismo o quizás leonesismo (DCECH).

Por su parte Cunha, ubica *baraço* en el siglo XIII y lo vincula con un étimo árabe, hipótesis rechazada por Corominas quien lo relaciona con un origen probablemente céltico. Documenta el verbo *embarazar* en el siglo XV.

En cuanto a las frecuencias, obtuvo 368 en el CdP, siendo más frecuente en el portugués europeo que en el brasileño. En español, obtuvo 138 ocurrencias en el CdE.

### **Falsos amigos tipo 3**

Felpudo: según nuestro glosario, la palabra portuguesa *felpudo* equivale en español a “capacho” y la palabra española *felpudo* equivale en portugués a “afelpado”.

Al consultar el DRAE encontramos que la definición de *capacho* es “espuerta de juncos o mimbres que suele servir para llevar fruta”, entre otras. Consultamos también “capacho” en el DPOL y encontramos “Artefacto rectangular ou redondo, de esparto, borraça, arame, etc., para limpar a sola do calçado.” Parecería entonces que la equivalencia ofrecida por el glosario no es adecuada.

En cuanto a la palabra *felpudo*, el DRAE señala que deriva de *felpa*. Esta a su vez sería de origen incierto, comparable a la misma forma en portugués e italiano. Recoge su acepción como adjetivo “afelpado” e incluye también la del sustantivo que designa



una “*esterilla gruesa y afelpada que se usa principalmente en la entrada de las casas a modo de limpiabarros, o para pasillos de mucho tránsito*” (DRAE). El DPOL sólo recoge la acepción como adjetivo “que tem felpa; peludo”.

Cunha lo ubica en el s XVI como proveniente del francés, *feupe*. Corominas discute esta etimología, señalando que muchos nombres de tejidos provienen originalmente del inglés y que de allí pasaron al francés, pudiendo haber tenido un antiguo origen germánico.

En cuanto a su frecuencia, se trata de una palabra de baja frecuencia en ambas lenguas: tuvo 19 ocurrencias en el CdP, siendo más corriente en la variedad europea y 10 en el CdE).

A partir del análisis de estas cinco palabras, observamos que los etimólogos coinciden en la fecha de documentación en ambas lenguas para *despejar*, *garrafa* y *felpudo* (siglo XVI). En cuanto a *mermelada/marmelada*, Cunha señala el siglo XVI y Corominas, 1603. Pero este último autor da esa fecha y derivación para *mermar*, pudiendo ser *marmelada* posterior. Finalmente, en el caso de *embarazar/embaraçar*, Cunha la fecha en el siglo XIII y Corominas, en XIV.

En cuanto a sus orígenes, dos de estas palabras provendrían del latín: *mermelada* de dos voces latinas diferentes, en el caso de *despejar*, para Corominas es de origen latino e ingresó vía el portugués, mientras que para Cunha es de origen incierto.

Dos de estas palabras podrían tener origen árabe según Cunha: *garrafa* y *embarazar*. Corominas coincide para *garrafa* no así para *embarazar*, y señala que el origen de la palabra es probablemente céltico. Finalmente, con respecto a *felpudo*, para Corominas se trataría de una palabra inglesa que ingresó vía el francés, mientras que para Cunha es de origen francés.

Podríamos concluir a partir de estos datos que estaríamos frente a un falso cognado en el caso de *mermelada*, y en todos los otros casos se trataría de falsos amigos, es decir, probablemente préstamos del portugués o de otros romances que se produjeron aproximadamente en la época del auge del bilingüismo en la Península.

## CONCLUSIONES

Hemos analizado en este trabajo veintiún casos de falsos amigos. Encontramos cinco formas de vinculación semántica entre las palabras, a partir del análisis de las acepciones que figuran en el DRAE y el DPOL. Consideramos que este tipo de abordaje del tema puede contribuir tanto a comprender cómo se produce este fenómeno entre ambas lenguas como a facilitar su sistematización para la enseñanza. En los materiales analizados, observamos que las palabras se presentan en forma de lista de equivalencias, sin contextualización ni práctica posterior y que las variables de frecuencia y rentabilidad no parecen haber sido tenidas en cuenta al elaborar las listas. Sería útil considerar estas variables como una de las posibles formas de eludir la representación extendida de lengua “fácil” o de lengua “tramposa”. En ese sentido, sería necesario contar a futuro con estudios de semántica léxica y frecuencia que permitan tener un panorama real de la complejidad del fenómeno.

La etimología es una de las explicaciones que podemos ofrecer para poder dar cuenta de la historia de estas palabras y al mismo tiempo, de la vinculación histórica de estas dos lenguas muchas veces olvidada a la hora de enseñarlas. En ese sentido, discutimos las nociones de cognado, falso cognado y falso amigo a la luz de las definiciones de préstamo que nos ofrece la lingüística de contacto. Es importante destacar que no se trata de una lista fija, ya que en cualquier situación en la que un hablante de portugués o español intente hablar la otra lengua pueden producirse estos fenómenos. Es por ello que trazamos una línea de continuidad entre la interlengua de los aprendices y las variedades de contacto. En los fenómenos de contacto existe una gran variabilidad que se produce, entre otras razones, por la especificidad histórica y geográfica de la zona en cuestión. En el caso de la enseñanza de lenguas, que podemos considerar un fenómeno artificial e individual de contacto de lenguas, hay un grupo de palabras que se ha fijado en la lengua general y con ellos deberían trabajar las propuestas didácticas de enseñanza, teniendo en cuenta que el aprendiz recurrirá a préstamos espontáneos, producto del proceso de aprendizaje.

El análisis etimológico de nuestro corpus nos permitió ver que se trata en todos los casos analizados de palabras que entraron a la lengua antes del siglo XVII. En muchos casos pueden haber sido préstamos vía otro romance (falsos amigos), y en muchos casos soluciones paralelas en ambas lenguas (cognados). Sin embargo reconocemos el límite de este tipo de análisis y consideramos que serían necesarios estudios que releven los usos de estas palabras. Un ejemplo de este problema lo constituye la palabra *luego* cuyo valor arcaico como “inmediatamente” aparece preservado en El Salvador, coincidiendo con el del portugués.

En cuanto a la frecuencia, llama la atención la aparición de varios conectores, palabras sumamente frecuentes, por lo que sería relevante sistematizarlos para poder enseñarlos en una etapa temprana de aprendizaje de la lengua. En todos los casos, podría hacerse un análisis pormenorizado de la rentabilidad según el uso y ver luego en qué campos léxicos se enmarcan, priorizando los cotidianos en un principio y los más abstractos después. Este tipo de presentación y sistematización del tema podría contribuir a que luego el propio aprendiz desarrolle estrategias para estudiar léxico.

En síntesis, consideramos que se requiere más investigación sobre este tema y que se trata de un aspecto de la relación entre el portugués y el español que no debería ser ni minimizado ni utilizado como argumento para marcar distancia lingüística ante aprendices que ya de por sí cuentan con grado de intercomprensión alto. Lo más adecuado sería encontrar un equilibrio que permita presentar estas palabras en sus contextos de aparición actual y aprovechar la oportunidad para desarrollar la etimología, como una herramienta que ayude a complejizar la relación entre la lengua materna y la que se está aprendiendo.

**BIBLIOGRAFÍA**

ALONSO ROMO, E. 2000, “El bilingüismo luso-castellano en el siglo XVI”, en *Los escritos portugueses de San Francisco Javier*, Braga, Universidade de Minha, Centro de Estudios Humanísticos, pp. 143-60.

APPEL, R. y MUYSKEN, P., 1996, “Préstamos léxicos”, en *Bilingüismo y contacto de lenguas*, Barcelona, Ariel.

ALVAR, M. 1977, “Español y portugués: un problema de lenguas en contacto”, en *Leticia. Estudios lingüísticos sobre la Amazonia colombiana*, Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, pp. 89-128.

BARALO, M. 2007, “Adquisición de palabras: redes semánticas y léxicas”, *Actas del Foro de español internacional: Aprender y enseñar léxico*.

Disponible en: [http://www.cervantes\\_muenchen.de/es/05\\_lehrerfortb/Actas06-07/3MBaralo.pdf](http://www.cervantes_muenchen.de/es/05_lehrerfortb/Actas06-07/3MBaralo.pdf) . Consultado el 22-1-2011.

BERTA, T. 2003, “Unidad medieval y divergencia moderna” en *Clíticos e infinitivo. Contribución a la historia de la promoción de los clíticos en español y portugués*, Szeged, Hispánia, pp. 21-69.

BERTOLOTTI, V. y COLL, M. 2006, “El bilingüismo español-portugués en la frontera uruguayo-brasileña en el siglo XIX: algunas cuestiones metodológicas”, en A. Valencia (ed): *Actas del XIV Congreso Internacional de la ALFAL*, Santiago de Chile, ALFAL.

CAVIGLIA, BERTOLOTTI, V. y COLL, M. , “El contacto del español y el portugués en la frontera uruguayo/brasileña en el siglo XIX: análisis de documentos judiciales”, *Spanish in context* (en prensa).

CARVALHO, A. 2003, “Rumo a uma definição do português uruguaio”, *Revista Internacional de Lingüística Iberorománica*, 1/2, pp. 125-49.

CELADA 2002, *O espanhol para o brasileiro: uma língua singularmente estrangeira*, Tesis doctoral, Campinas, UNICAMP.

Disponible en: <http://www.bibliotecadigital.unicamp.br/document/?code=vtls000289750>. Consultado el 15-11-2009.

CUQ, J. (dir) (2003) *Dictionnaire de didactique du français, Langue étrangere et secunde*, Paris, CLE.

DAVIES, M., 2002, *Corpus del español (100 millones de palabras, siglo XIII – siglo XX)*, disponible en <http://www.corpusdelespanol.org>.

——— and FERREIRA, M., 2006, *Corpus do Português (45 milhões de palavras, sécs. XIV-XX)*. Disponible en <http://www.corpusdoportugues.org>.

ELIZIANCIN, A. , 2008, “Uruguay” en A. Palacios Alcaine (coord.), *El español en América. Contactos lingüísticos en Hispanoamérica*, Barcelona, Ariel, pp. 301-19.

FRAGO GRACIA, J. 1999, “Otras aportaciones lingüísticas”, en *Historia del español de América*, Madrid, Gredos.

GALISSON, R. et COSTE, D. (dir.) 1976, *Dictionare de didactique des langues*, Paris, Hachette.

GRANDA, G. de, 1968, “Acerca de los portuguesismos en el español de América”, *Thesaurus*, Boletín del Instituto Caro y Cuervo 23, pp. 344-58.

———, 1988, “Contactos sociohistóricos y préstamos léxicos, lusismos en el español del Paraguay”, *Sociedad, historia y lengua en el Paraguay*, Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, pp. 366-405

HIGUERAS, M., 2004, *Claves prácticas para la enseñanza del léxico*, Carabela, 56.

LEWIS, M., 1993, *The lexical approach*, London, Language Teaching Publications.

LIPSKI, J. 2006, “Too close to comfort? The genesis of Portuñol/Portunhol” en T. Face y C.A. Klee (eds.): *Selected proceedings of the 8th Hispanic Linguistics Symposium*. Somerville: Cascadilla Proceedings Project, pp. 1-22.

MUÑOZ GARCIA, I. 2002, “El portugués del Brasil en el oriente de Bolivia”. *Artículos Definidos*, Santa Cruz de la Sierra, Sociedad Cruceña de Escritores, pp. 127-39

PACHECO VITA, C., 2005, *A opacidade da supposta transparencia: quando “amigos” funcionam como “falsos amigos”*, Tesis de maestría, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas Universidade de Sao Paulo.

Disponible en línea: [http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8145/tde07082007160214/publico/TESE\\_CLAUDIA\\_PACHECO\\_VITA.pdf](http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8145/tde07082007160214/publico/TESE_CLAUDIA_PACHECO_VITA.pdf). Consultada el 13/3/2011.

RAMÍREZ LUENGO, J. 2005, “Contacto hispano-portugués en la *Romania Nova*: aproximación a la influencia portuguesa en el español uruguayo del siglo XIX”. García Lenza y A. Rodríguez Barreiro (coord.) *Res diachronicae virtual 4: El contacto de lenguas*, pp. 115-32 (disponible en línea: [www.resdi.com](http://www.resdi.com), 4).

RIDRUEJO, E. 1995, “Castellano y portugués en la época de los descubrimientos” en Hernández Alonso (coord.); *La lengua española y su expansión en la época del tratado de Tordesillas*, pp. 65-78.

RONA, J., 1965, *El dialecto fronterizo del norte del Uruguay*, Montevideo, Universidad de la República.

SEIBANE, S. 2010, *Dificultades morfosintácticas de lusohablantes en el aprendizaje de español: explicaciones desde la historia de la lengua*, *Letra Viva* (10:1), pp. 85-108.

SELINKER, L.; 1972, “Interlanguage” in *International Review of Applied Linguistics in language teaching*, volumen 10, issue 1-4, pp. 209-232. Disponible en: <http://www.reference-global.com/doi/abs/10.1515/iral.1972.10.1-4.209>.

## DICCIONARIOS

DCECH: COROMINAS, J. y PASCUAL, J. 1984, *Diccionario Crítico Etimológico Castellano e Hispánico*, Madrid, Gredos.

DELP: CUNHA, A. Da 1982, *Dicionário Etimológico Nova Fronteira da Língua Portuguesa*, Rio de Janeiro, Nova Fronteira.

DPOL: Dicionário Priberam da Língua Portuguesa, disponible en línea:

<http://www.priberam.pt/dlpo/>

DRAE: REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, Dicionario de la Lengua Española.

Disponible en línea: <http://buscon.rae.es/draeI/>

## CORPUS

AAVV 2006, “Nova versão da lista de falsos amigos português/español-español/português”, en *A folha, Boletim da lingua portuguesa nas instituições europeias*, 23.

Disponible en <http://ec.europa.eu/translation/portuguese/magazine>. Consultada el 19/4/2011.

BECKER, I. 1968, *Manual de español*, San Pablo, Nobel.

MILANI, M. E. (Coord) 2005, *Listo: español a través de textos*, São Paulo, Moderna.

MORENO, C. y ERES FERNÁNDEZ, G. 2007, *Gramática contrastiva del español para brasileños*, Madrid, SGEL.

RADIS, L. (org.) 2008, *Español, esencial: volume único: ensino médio*, São Paulo, Moderna.

ROMANOS, H. y PAES de CARVALHO, J. 2010, *Nueva expansión: volumen único*, São Paulo, FTD.

## EFEMÉRIDES: 100 AÑOS DE LA MUERTE DE R. J. CUERVO

**Dario de Jesús Gómez Sánchez**  
Universidade Federal de Pernambuco

### RESUMEN

Semblanza bio-bibliográfica del filólogo colombiano, muerto hace 100 años, Rufino José Cuervo, precursor de la lingüística histórica en el ámbito de la lengua española y autor del monumental proyecto del *Diccionario de Construcción y Régimen de la Lengua Castellana*.

**Palabras clave:** Rufino José Cuervo, Colombia, Hispanic philology, historical linguistics, *Diccionario de Construcción y Régimen*.

### ABSTRACT

Bio-bibliographical portrait of Colombian philologist, who died 100 years ago, Rufino José Cuervo, precursor of historical linguistics in the field of Spanish language and author of monumental *Diccionario de Construcción y Régimen de la lengua Castellana*.

**Key Words:** Rufino José Cuervo, Colombia, Hispanic philology, historical linguistics, *Diccionario de Construcción y Régimen*.

Nadie hace tanto por el hermanamiento de las naciones hispanoamericanas como los fomentadores de aquellos estudios que tienden a conservar la pureza de su idioma, destruyendo las barreras que las diferencias dialectales oponen al comercio de las ideas.

R.J. Cuervo

En 1911, con casi 67 años de edad, muere en París el filólogo colombiano Rufino José Cuervo, legando para la posteridad una obra que, además de representar la más notable elaboración de la filología hispánica durante el siglo XIX, sienta las bases para importantes trabajos de lingüística descriptiva en el siglo XX.

Nacido en el tradicional barrio La Candelaria de Bogotá el 19 de septiembre de 1844, siendo el último de los siete hijos de Francisca Irisarri y Rufino Cuervo –quien fuera Vicepresidente y Presidente encargado de Colombia en la década de 1840– Rufino José muestra desde niño una notable vocación para el estudio de la cultura en general y de las lenguas en particular. Sus primeras lecciones las recibe de su padre y de su hermano Antonio, así como de tutores personales y de los sacerdotes jesuitas, con quienes aprende latín en el Colegio de San Bartolomé. Sólida educación inicial con la que adquiere, principalmente, la disciplina necesaria para la formación autodidacta que luego emprende. Los años de su juventud transcurren entre la rigurosa dedicación al estudio de las lenguas, el oficio como docente de Latín y Griego y las ocupaciones comerciales como cobrador de la fábrica de cerveza de su hermano Ángel (la primera de su especie en Colombia), fundada para superar las dificultades económicas de la familia después de la muerte del padre y con la cual los hermanos obtendrán los recursos necesarios para su posterior viaje a Europa.<sup>1</sup>

A mediados del siglo XIX Colombia es una joven república en permanente guerra civil, con continuos golpes de Estado, una economía incipiente y frecuentes reformas constitucionales; pero en la que, además, curiosamente, muchos de sus gobernantes se dedican al estudio de la lengua<sup>2</sup>. La razón de esta vocación nacional por las letras tal vez pueda explicarse, parcialmente, por ser Colombia una de las pocas naciones hispanoamericanas que, a pesar de la hispanofobia heredada de las revoluciones de independencia, mantiene con España una filiación cultural directa; a diferencia de los países del cono sur, como Argentina, que dirigen su mirada para otras culturas europeas como la francesa, o de países centroamericanos, como México, más preocupados con el

---

<sup>1</sup> La mayor parte de la información biográfica sobre Cuervo fue registrada por él mismo y por su hermano Ángel en *Vida de Rufino Cuervo y noticias de su época*, libro publicado en París en 1892. Los biógrafos posteriores se sirven, además, de su extensa correspondencia con diversas personalidades. Para la presente reseña hemos retomado la información bio-bibliográfica del “Estudio preliminar”, realizado por Fernando Antonio Martínez para las *Obras completas*, publicadas por el instituto Caro y Cuervo.

<sup>2</sup> Cuatro presidentes colombianos de la época escribieron libros sobre la lengua: Santiago Pérez, presidente entre 1874 y 1876, escribió una *Gramática española*, que, aunque inédita, sirvió a su labor de educador; Miguel Antonio Caro, presidente entre 1892 y 1896, escribió un *Tratado sobre participio*, además de la *Gramática latina*; José Manuel Marroquín, presidente en 1900, escribió el *Tratado completo de Ortografía castellana* y Marco Fidel Suárez, presidente entre 1918 y 1921 escribió los *Sueños de Luciano Pulgar*. Es importante recordar también que la primera Academia de la lengua española en América fue fundada en Bogotá en 1872.



rescate de su pasado precolombino. Esa permanencia de la tradición hispánica en el país y el notable cultivo de la cultura clásica en su capital fundamentan, en el siglo XIX, la afirmación de que en Colombia se habla el mejor español de América y la denominación de Bogotá como la “Atenas” de Suramérica.

A la vez que padece las dificultades socio-económicas del momento, el joven Rufino disfruta de ese ambiente propicio para el intercambio intelectual como integrante de un prominente círculo de políticos, escritores y humanistas en el que se destacan José Asunción Silva, poeta precursor del Modernismo; Venancio González Manrique, erudito en lenguas antiguas y modernas; Ezequiel Uricochea Rodríguez, estudioso de las lenguas amerindias y destacado orientalista<sup>3</sup>, y Miguel Antonio Caro<sup>4</sup>, que luego será presidente de la República y con quien Cuervo publica una gramática de la lengua latina.

La *Gramática de la lengua latina para el uso de los que hablan castellano* de Caro y Cuervo (publicada en 1867, cuando sus autores tenían menos de 25 años) reproduce la estructura general del *Método para estudiar la lengua latina*, del francés J. L. Burnouf (traducido por Manuel Antonio Carreño y Manuel Urbaneja en Caracas, en 1849), pero con una elaboración propia que evidencia el talento de los jóvenes gramáticos. La obra se caracteriza por realizar un estudio intrínseco y autónomo del Latín al tiempo que propone pertinentes comparaciones con el Español; comparaciones acompañadas de ejemplos tomados de notables escritores y que han de servir, según el propósito de los autores, no sólo para favorecer el estudio del latín para hispanohablantes sino también para promover la unidad de la lengua de Castilla, teniendo como base interpretativa la lengua latina. Ya en 1882 la Real Academia Española calificaba el libro como “obra magistral y la mejor en su género en nuestro idioma.”<sup>5</sup>

Antes de cumplir 30 años Cuervo publica una primera versión de la obra que tal vez mejor refleje la profundidad de su pensamiento y que hoy es considerada pionera de la dialectología en Hispanoamérica: *Apuntaciones críticas sobre el lenguaje bogotano* (1867-1872). Se trata de una reflexión sobre el uso lingüístico desde la perspectiva de la corrección idiomática, pero no de la corrección particular (acostumbrada por las gramáticas normativas), sino de una corrección genérica, resultante de la identificación de principios forjados por el uso lingüístico. En sus *Apuntaciones*, el joven dialectólogo anota que los vicios e irregularidades en el uso de la lengua se dan tanto a nivel léxico como a nivel gramatical y en una extensión mayor de lo que una observación inicial supondría, y es tal uso el que acaba creando y legitimando las desviaciones en razón de la evolución constante e inherente a la lengua, la cual puede llegar a modificarse hasta

3 Ezequiel Uricochea (Bogotá, 1834 – Beirut, 1880) es otro notable filólogo colombiano de la época: sus originales elaboraciones sobre gramática chibcha y el hecho de haber sido el primer profesor americano en una universidad europea (Catedrático de lengua Árabe en la Universidad de Bruselas desde 1878), lo convierten, como a Cuervo, en un precursor de los estudios lingüísticos en América.

4 Además de político y periodista, Caro fue poeta, latinista, Presidente de la Academia Colombiana de la Lengua y orientador de la redacción de la Constitución política de 1886.

5 Véase Briceño Jáuregui, p. 566.



el punto de convertirse en otra(s) lengua(s). Tales observaciones sustentan la tesis de la fragmentación del Español en América y son, por lo mismo, el eje central de la obra de Cuervo, preocupada fundamentalmente con la unidad de la lengua. Pero la unidad no es aquí entendida como imposición normativa sino como producto de la evolución del sistema, y ha de estar determinada por el principio de corrección idiomática, resultante del uso lingüístico, superior y anterior a la gramática e íntimamente relacionado con la concepción del lenguaje como ser vivo sometido a constante mudanza.

Para Cuervo, entonces, las irregularidades han de ser estudiadas a la luz de la lingüística descriptiva y no de la gramática normativa, y la unidad ha de estar determinada por leyes de evolución lingüística. La tarea de la ciencia del lenguaje consiste, por lo mismo, en precisar las leyes que generan las desviaciones y, partir de allí, aprovechar todos los recursos que la lengua ofrece para favorecer la unidad. Es importante anotar que Cuervo no llega a tales conclusiones en la primera edición de sus *Apuntaciones*<sup>6</sup>. De hecho, la obra sufre diversas modificaciones a lo largo del tiempo, modificaciones que evidencian cambios de perspectiva y, principalmente, contradicciones teóricas, en muchos casos insuperables (como la oposición entre corrección gramatical y descripción lingüística), pero que al mismo tiempo reflejan una profunda actitud investigativa a servicio de la unidad lingüística, entendida como condición para la unidad cultural de Hispanoamérica<sup>7</sup>.

Tal actitud investigativa se refleja en un interesante conjunto de obras escrito, en su mayoría, durante la década de los años de 1870, entre las que se destacan: *Estudios filológicos*, *El castellano en América*, *Castellano popular y castellano literario*, *Disquisiciones sobre antigua ortografía y pronunciación castellana*, *Las segundas personas del plural en la conjugación castellana*, *Los usos del sufijo en castellano*, *El infinitivo*, *La pluralización de los apellidos* y, muy especialmente, las *Notas a la 'Gramática de la lengua castellana' de D. Andrés Bello*, e *Índice Alfabético de la misma obra* (1874), escritas con la intención de superar las limitaciones propias de una concepción gramatical ortodoxa y de actualizar, a la luz de los principios del comparativismo positivista, los conocimientos consignados en la *Gramática* publicada en 1820. Con esta obra Cuervo se convierte no sólo en el comentador sino además en el continuador directo de la labor emprendida por Bello, y sus *Notas* se incorporan, desde entonces, a la obra del filólogo caraqueño. En 1878, el estudioso bogotano ingresa en la Real Academia Española como miembro honorario y correspondiente de Colombia.

Desde sus elaboraciones iniciales Cuervo pone en evidencia un profundo conocimiento de los avances en la constitución de la ciencia lingüística de su tiempo, específicamente del comparatismo formulado por Franz Bopp y su concepto de “correspondencias”, el historicismo de Jakob Grimm y su planteamiento de las “leyes fonéticas”, y la concepción naturalista evolucionista de las lenguas sintetizada por Albert

<sup>6</sup> La versión definitiva de la obra aparece en 1905 bajo el título de *Apuntaciones críticas sobre el lenguaje bogotano con frecuente referencia al de los países de Hispanoamérica*.

<sup>7</sup> A propósito del aporte dialectológico de la obra, véase: Flores. Y sobre las contradicciones teóricas de Cuervo, véase: “Estudio preliminar”, en: *Obras completas*, pp. CXXIV a CLV.

Schleicher y basada en el presupuesto de que “la lengua es un ser vivo”, razón por la cual se transforma constantemente. Y es por esa fundamentación teórica en la lingüística histórica y por su concepción dinámica de la lengua por lo que puede considerarse a Cuervo como introductor de lingüística en el ámbito hispánico y, en consecuencia, como el primero en dar un estatuto científico al estudio de la lengua española, pues los estudiosos peninsulares de la época (como Amador de los Ríos, Milá y Fontanals y, posteriormente, Menéndez y Pelayo) privilegian el estudio del texto literario o, como en el caso de los Académicos de la RAE y según afirma el mismo Cuervo, siguen vinculados al estudio gramatical desde el modelo latino<sup>8</sup>.

Además de su formación autodidacta y de la disciplina con que asume su labor filológica, sorprende en Cuervo el conocimiento que alcanza de la ciencia lingüística estando geográficamente tan distante de los lugares donde esa ciencia se consolida. Se sabe que su compatriota Ezequiel Uricoechea (quien por entonces se desempeña como catedrático en Bruselas) lo mantiene al tanto de las novedades bibliográficas en el estudio de la lengua. Pero llega el momento en que Rufino José se da cuenta de que debe salir de Colombia en busca de horizontes más propicios para la investigación y para la consolidación de su obra; y aunque el español es su objeto de estudio, no es España su destino, pues son otros los países en donde ocurre el avance científico que le interesa. Entre 1878 y 1879 realiza su primer viaje a Europa para visitar bibliotecas y establecer contactos con científicos prominentes, y tres años más tarde, con el apoyo de su hermano Ángel y después de vender la fábrica de cerveza, se establece definitivamente en París, donde ha de vivir hasta el final de su vida –según testimonios de la época– como un monje dedicado al desarrollo de su obra postrera, el *Diccionario de Construcción y Régimen de la lengua Castellana*.

En realidad, el proyecto del *Diccionario* había sido iniciado en Bogotá con la publicación de la *Muestra de un diccionario*, en 1871, en donde Cuervo evidencia un profundo conocimiento de diversas lenguas y esboza su intención de llegar a reunir toda la información posible sobre el origen, las acepciones y el uso de las palabras castellanas; y con la redacción de sus *Observaciones sobre el diccionario de la RAE*, en 1874, donde plantea sus criterios lexicográficos. Se sabe, además, que desde 1872 inicia la elaboración de sus tarjetas de registro de léxico y construcciones sintácticas usados por autores clásicos de la literatura española. La verdadera ambición de Cuervo era elaborar un diccionario general que reuniera etimologías y acepciones, autoridades y comparaciones; pero consciente de la inconmensurabilidad del tal proyecto, acaba restringiendo su aspiración a la elaboración de un diccionario léxico-sintáctico; aspiración que no deja de ser descomunal, como lo demuestra el hecho de que hasta el momento de su muerte sólo consigue publicar dos tomos, el primero en 1886 y el segundo en 1893, con las entradas de la letra A a la letra D.

<sup>8</sup> Sobre la fundamentación científica de la obra de Cuervo y la labor de sus contemporáneos en el universo hispánico, véase Del Pino Díaz.

Y es que aunque se trate básicamente de un diccionario sintáctico y sólo se ocupe de voces que tienen regímenes particulares (especialmente los verbos), cada entrada contiene una completa monografía sobre la evolución histórica de las palabras, involucrando las dimensiones etimológica y semántica como siendo necesarias para la comprensión de las construcciones gramaticales, además de diversos ejemplos tomados de la mejor tradición literaria en lengua castellana. Es por eso que se trata de un diccionario histórico, sintáctico, etimológico, semántico y de autoridades, razón por la cual se considera, desde la publicación de los dos primeros tomos en Francia, como una obra maestra de lexicografía histórica a nivel mundial.

La continuación del *Diccionario de Construcción y Régimen* permanece suspendida hasta que en 1942, cuando el gobierno colombiano funda el “Instituto Caro y Cuervo”, centro de estudios donde habrán de reunirse especialistas venidos de diversos rincones del mundo para lograr el objetivo trazado por Cuervo. El Diccionario, publicado en su totalidad en 1994 (122 años después de haber sido iniciado) está compuesto de 8 tomos y reúne más de 80.000 entradas<sup>9</sup>. Siguiendo el modelo propuesto por el autor, para cada palabra del Diccionario se precisa su etimología, se establece la acepción correcta de acuerdo a un contexto, se corrigen construcciones erradas, se ejemplifica su uso con diversos textos y se realizan comparaciones con otras palabras y con las variaciones que haya podido sufrir por el uso o el tiempo, conformando así una “novela de las palabras”, según la afortunada expresión de Gabriel García Márquez.

El proyecto que un solo hombre concibió y comenzó durante casi veinte años requirió para su culminación del trabajo de un complejo equipo de especialistas durante más de 52 años. Eso nos da la talla de su genio. El diccionario de Cuervo se presenta no sólo como la mayor demostración de su minuciosa labor filológica sino también como la mejor expresión de su relación casi mística con el estudio de la lengua española. Además, la totalidad de la obra de Cuervo aparece como una interesante muestra de la transición entre la filología clásica, de tendencia preceptiva, y la orientación descriptiva que caracterizó el nacimiento de la ciencia lingüística. De hecho, en Cuervo encontramos el preceptista preocupado con la pureza del idioma, pero también el científico empeñado en encontrar regularidades en las múltiples variaciones de la lengua. Y es esa búsqueda científica personal como evidencia de un proceso de transformación histórica lo que hace de la vida y la obra de Rufino José Cuervo un ejemplo encomiable de dedicación al conocimiento y difusión del tesoro más valioso de una cultura, que es su lengua.

La compleja concepción de tan incomparable obra acabó pasando cuenta de cobro a su creador. Desde 1891 Cuervo manifiesta los síntomas de una vejez prematura, y altas fiebres y constantes dolores de cabeza le impiden concentrarse en su labor. A ello se suma la muerte de su hermano y compañero Ángel, ocurrida en 1896. Según registran sus biógrafos, a partir de entonces se dedica a la lectura de autores místicos y prepara su testamento, en el que dona sus libros a la Biblioteca Nacional de Colombia. Muere un 17 de julio, hace cien años.

---

<sup>9</sup> Para un relato del proceso de elaboración del Diccionario, véase Cruz Espejo.

## BIBLIOGRAFÍA

BRICEÑO Jáuregui, Manuel, 1972, “La gramática latina de Caro y Cuervo”, *Thesaurus, Tomo XXVII, n° 3*, pp. 553 a 569.

CRUZ ESPEJO, Edilberto, 1994, “Diccionario de construcción y régimen de la lengua castellana. Historia y vicisitudes”, *Thesaurus Tomo XLIX, n° 3*, pp. 563-576.

CUERVO, Rufino José, 1987, *Obras*, 2ª. ed., Instituto Caro y Cuervo, 4 tomos.

FLORES, Luis, 1973, *Las apuntaciones críticas de Cuervo y el español bogotano cien años después*, Instituto Caro y Cuervo.

MARTÍNEZ, Fernando Antonio, 1987, “Estudio preliminar”, *Obras de Rufino José Cuervo*, 2ª ed., Instituto Caro y Cuervo, pp. V – CXXXV.

DEL PINO DÍAZ, María Joaquina, 1980, “Rufino José Cuervo y su aportación a la lingüística del siglo XIX”, *Cauce n° 3*. pp. 129-149.

ROMERO, Mario Germán, 1985, “Don Rufino José Cuervo, bibliófilo”, *Thesaurus, Tomo XL, n° 1*, pp. 115-129.



# LA SELECCIÓN MODAL EN ESPAÑOL BAJO UN ENFOQUE PRAGMÁTICO: REALIZACIONES ESCRITAS Y ORALES

Iandra Maria da Silva Coelho

Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Amazonas

## RESUMEN

Este trabajo presenta un análisis de la selección modal indicativo y subjuntivo en español, con base en presupuestos pragmáticos, enfatizando el carácter informativo del discurso. Los datos son provenientes de un *corpus* escrito y oral, y submetidos a los programas computacionales *WordSmith*® y *SPSS for Windows*®. Las frecuencias de uso señalan resultados expresivos en la asociación entre tipo de información y uso de los modos.

**Palabras clave:** Indicativo. Subjuntivo. Pragmática. Tipo de Informação. *Corpus* oral. *Corpus* escrito.

## ABSTRACT

This paper present an analisys of the Spanish moods indicative and subjunctive selection, based on pragmatic assumptions, emphasizing the informative aspect of the speech. The data come from written and oral language *corpora* and submitted to the softwares *WordSmith*® and *SPSS for Windows*®. The frequency of use demonstrate significant results in the association between the information type and the use of verbal moods.

**Keywords:** Indicative. Subjunctive. Pragmatic. Information type. Oral *Corpus*. Written *Corpus*.

## INTRODUCCIÓN

En este trabajo se presenta una propuesta de análisis de la categoría modo verbal a partir de consideraciones pragmáticas, teniendo en cuenta el carácter informativo del discurso. Este abordaje es un intento de localizar en los modos verbales, otros valores que no sean apenas los vinculados bajo criterios tradicionales, en que el subjuntivo se presenta como el modo de la incertidumbre, de la irrealidad, y su oposición, la certidumbre, la realidad se demuestra por el indicativo, conforme dictan las gramáticas tradicionales y los manuales de la lengua española.

Por eso, tenemos como objetivo principal observar y describir otras funciones modales a partir de valores pragmáticos, en que el modo se caracteriza como un mecanismo por el cual el hablante estima el valor informativo de sus construcciones oracionales.

Para realizar el análisis del sistema modal seleccionamos un *corpus* escrito y oral. La utilización de estos datos reales fornecen pistas lingüísticas contextualizadas para interpretar el fenómeno verificado y además nos permite comparar y verificar se existen diferencias o preferencias de usos de los modos verbales asociado a una de las muestras específicas.

Para que este estudio sea hecho de manera más objetiva y confiable, y reconociéndose la contribución que la estadística trae a las ciencias humanas, los enunciados son interpretados con la ayuda del programa *WordSmith* (Mike Scott, 1998) y presentados a través de análisis mediante el programa computacional *SPSS For Windows*®.

### Consideraciones teórico-metodológicas

Esta investigación se centró en el estudio de la selección modal indicativo/subjuntivo con oraciones subordinadas sustantivas precedidas por negación, de los siguientes verbos: *creer, pensar, decir, saber, ver y darse cuenta*. El empleo, tanto del indicativo como del subjuntivo, se da con la mayoría de estos verbos, sin embargo, se admite la aparición de uno u otro modo en algunos casos, dando lugar a alteraciones del significado.

Para hacer el análisis de la preferencia entre uno u otro modo verbal, se lleva en cuenta, inicialmente, lo que los manuales didácticos de la lengua determinan para los usos modales en estas sustantivas negadas.

cuando los verbos V1<sup>1</sup> de percepción física o mental van en forma negativa permiten la alternancia indicativo-subjuntivo en el V2, pero con una delimitación de funciones: lo propio del indicativo es aportar al oyente una carga informativa, un cierto compromiso del hablante con la verdad de la subordinada. Con el subjuntivo en cambio, el hablante no se compromete sobre el valor veritativo de la subordinada, no da a entender si es cierta o no". (Borrego *et al.*, 1986: 86)

---

<sup>1</sup> Utiliza V1 y V2 para referirse al verbo de la oración principal y el de la cláusula subordinada, respectivamente.

Porto Dapena (1991: 119-20) está de acuerdo con Borrego *et al.*, cuando habla sobre la posibilidad de uso de ambos los modos en la construcción de las sustantivas, motivado por diferencias semánticas. Con el indicativo, el hablante manifiesta su conformidad con la verdad de lo que ha sido expresado por la oración subordinada y con el subjuntivo, el hablante se queda indiferente a esta verdad.

Diferentemente de los dos autores mencionados, Fernández Álvarez (1987: 35) afirma que los verbos de actividad mental en forma negativa, normalmente, llevan subjuntivo. De esta manera, al negar el verbo principal o el verbo dependiente, hay para el hablante del español una diferencia clara. Con la afirmativa, el hablante presenta un hecho cualquier de la oración subordinada con seguridad. O de lo contrario, con la negativa la duda está presente y este matiz de incertidumbre propicia, en mayor o menor grado, el uso del subjuntivo. El autor cree que este mecanismo exige el subjuntivo en las construcciones precedidas por la negativa.

Son puntos de vista diferentes entre los autores. Mientras para Fernández Álvarez se usa el subjuntivo en las oraciones negadas, los otros dos autores indican el uso de los dos modos, con una distinción de sentido y de compromiso con el factor veracidad de los hechos enunciados en la subordinada. Estas opiniones diversificadas con relación al uso de los modos son comunes entre los estudiosos del tema.

Además de los manuales, podemos mencionar las gramáticas tradicionales. Salvá (1988 [1830]), en su *Gramática de la lengua castellana según ahora se habla*, presenta una definición semántica y sintáctica. Sus criterios sintácticos indican que el carácter del modo indicativo es la enunciación del significado verbal sin depender de otro. Por otro lado, el subjuntivo es el modo privativo de la subordinación y debe estar asociado a otro verbo precedente, pues “es de esencia suya que todas las frases de sus tiempos estén determinadas por un verbo de los otros modos con el que las nombre de subjuntivo. Así que no puede empezar la oración por él, a no estar traspuesto el verbo que rige” (Salvá, 1988 [1830]:414).

Dentro de la lingüística hispánica, otra concepción de modo verbal más difundida bajo el punto de vista sintáctico está preconizada en la tradición gramatical por Bello (1988 [1847]), para quien las diferencias de modo son productos exclusivos del régimen, desde una perspectiva de coherencia modal que ocurre a través de la consecuencia sintáctica de relación obligatoria, ejercida por la imposición del tipo de verbo o aún de la oración principal sobre la oración subordinada, o sea una estrecha relación con la subordinación.

Gramáticos como Bello y Salvá influyeron las definiciones del modo verbal de la gramática de la Real Academia Española (RAE). En el *Esbozo* (1973) también se destaca la relación de dependencia sintáctica en que el subjuntivo expresa el deseo y la subordinación a los demás modos. Además, la teoría describe la concepción de modo relacionado a la distinción entre realidad e irrealidad, con la utilización del indicativo para



presentar los hechos reales: “Cuando enunciamos una acción verbal, podemos pensarla como ajustada a la realidad objetiva, o bien como un simple acto anímico nuestro, al cual no atribuimos existencia fuera de nuestro pensamiento (...)” (RAE, 1973: 455).

Es posible notar que el terreno de estudios de los modos ha sido preparado y cultivado por muchas concepciones teóricas que intentan explicar la significación de los usos modales. Sin embargo, estamos de acuerdo con López García (1990: 141), de que “*el sistema de coherencia modal se revela incapaz de fundamentar los paradigmas morfológicos del modo en español*”, y de que tanto la perspectiva de coherencia modal como las complejas distinciones de uso del indicativo relacionadas al compromiso con la verdad, la seguridad, frente al subjuntivo, relacionado al no comprometimiento con la veracidad, o con la actitud de incertidumbre del hablante, presentadas por los manuales, no son suficientes para explicar muchos de los contextos reales de la lengua española y, en la mayor parte de las ocasiones, es necesario recorrer caminos de maneras diferentes y buscar añadir el esbozo de nuevas hipótesis.

Con este propósito, proponemos una concepción en el análisis de los hechos modales, ofreciendo una descripción que parte de la alternancia indicativo/subjuntivo explicada por factores pragmáticos, en términos de informatividad, que dan prioridad a los aspectos evidenciados en el contexto de las construcciones y permiten asentar las bases para la caracterización del modo verbal. Desde una perspectiva pragmática, planteamos una correlación entre el uso de los modos verbales y los elementos contextuales de que dependen.

La oposición que utilizamos para intentar identificar los mecanismos seleccionadores de los modos verbales son las nociones: información nueva *versus* información recuperada, consideradas relevantes para el análisis modal por varios estudiosos, como Guitart (1991), Lunn (1985 y 1995), Flamenco García (1999) e Matte Bon (1992).

Este enfoque de análisis sustenta la hipótesis de que el modo subjuntivo está correlacionado a las informaciones recuperadas y el indicativo a las nuevas. De acuerdo con Matte Bon (1992: 49), “la característica esencial que distingue al subjuntivo de todos los demás tiempos del español es que no presenta informaciones nuevas”.

En consideración a lo que propone Matte Bon (1992), partimos de la hipótesis de que los usos de subjuntivo están relacionados a algunos contextos lingüísticos específicos. Para tratar de estos contextos e de los usos a ellos asociados, verificamos una posible correlación entre el uso del modo subjuntivo y la información recuperada y del indicativo y la información nueva.

Se considera por *recuperada*, la información de aquellos datos que son presentados explícitamente en el contexto discursivo o que pueden estar en el contexto indirectamente implícito en otra información. El subjuntivo, por tanto, se refiere a algo concebido anteriormente que puede ser reutilizado.

Además, también consideramos *recuperada*, la información que el hablante presenta como presupuesta, por conocimiento compartido, conocida por el hablante y el oyente, o por inferencia de conocimiento por parte de su interlocutor.

Creemos que el examen del carácter informativo es significativo para el estudio de la elección modal, ya que el análisis de aspectos pragmáticos del fenómeno del sistema modal sucede de forma más objetiva, a partir de referentes como el contexto lingüístico, en que las informaciones pueden estar mencionadas anteriormente, en las oraciones precedentes, o aún en situaciones que pueden ser inferidas, equivalentes a la suposición por parte del hablante de que su oyente comparte de la información del complemento oracional.

### Composición de las muestras y herramientas de análisis

En este trabajo, consideramos que un *corpus* proporciona nuevas maneras de estudiar las lenguas, de las cuales resultan generalizaciones empíricas viables por medio de sondeo de hipótesis. Se analiza la categoría modo verbal a partir de la descripción y verificación de una cantidad significativa de datos auténticos. Se dispone para este análisis una muestra de datos lingüísticos naturales, legibles por computador, con una extensión y variedad que se cree apropiadas para este tipo de estudio<sup>2</sup>.

Se verifican dos muestras: escrita y oral. Los datos que componen el *corpus* escrito son provenientes de periódicos virtuales hispánicos, colectados en los años de 2005 y 2006. Hacen parte del oral, el *Corpus oral de referencia del español contemporáneo* (COR92), referente a los años de 1991 y 1992; entrevistas provenientes del Proyecto *El Habla de Monterrey*<sup>3</sup>, referente a los años de 1998 y 1999 y el *PRESEEA Proyecto para el Estudio del Español de España y de América* (Instrucción Primaria, Media y Superior).

La muestra es analizada por medio de la herramienta WordSmith Tools (Mike Scott, 1998). Es un conjunto integrado de programas que permite averiguar como las palabras se comportan en un texto<sup>4</sup>. También realizamos un estudio estadístico de los factores. De este modo se lleva a cabo un análisis cuantitativo con la ayuda de los procedimientos del software SPSS 10.0 FOR WINDOWS (*Statistical Package for Social Sciences*). Este programa computacional es un modelo logístico de observación de datos que posibilita el cálculo de frecuencias y porcentajes.

En los siguientes apartados, exponemos estas frecuencias y sus respectivos matices que justifican la elección de uno u otro modo a partir del análisis del factor tipo de información.

<sup>2</sup> El *corpora* fue organizado y utilizado para la realización de la pesquisa de doctorado "As voltas que o modo dá: parâmetros funcionais da alternância indicativo/subjuntivo em espanhol", realizada en la Universidad Federal de Santa Catarina, en 2009.

<sup>3</sup> Los textos orales y escritos pertenecientes al *corpus El Habla de Monterrey* fueron colectados y organizados por la profesora Dra. Lúcia Rodríguez Alfano, directora de este Proyecto, y los que corresponden a la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Autónoma de Nuevo León, México (UANL).

<sup>4</sup> Es compuesto por tres herramientas de análisis lingüística: *WordList*; ii) *Concord* y iii) *KeyWords*.

### El fenómeno investigado – la selección modal

La tabla (1) exhibe los resultados de la asociación entre la categoría modos verbales y el factor informatividad. El programa estadístico presenta los siguientes valores.

**Tabla 1 –Frecuencia del modo verbal y el tipo de información**

Tipo de información	Corpus Escrito			Corpus Oral		
	MODO VERBAL					
	Indicativo	Subjuntivo	Total	Indicativo	Subjuntivo	Total
Información recuperada	10	182	192	22	99	121
	6,3%	94,8%	54,5%	15,0%	97,1%	48,6%
Información nueva	150	0	160	125	3	128
	93,8%	5,2%	45,5%	85,0%	2,9%	51,4%
<b>Total</b>	160	192	352	147	102	249

Estos resultados enseñan evidencias empíricas sobre la hipótesis de la correlación entre el uso del indicativo y la información nueva y evidencian el trazo información recuperada como un contexto favorecedor del modo subjuntivo. Pero, vale resaltar que los resultados también indican el uso del indicativo para la codificación de las oraciones concebidas como recuperadas, es decir, ya presentadas en el contexto lingüístico. Sin embargo, este hecho representa un porcentaje bajo en relación al total de las construcciones.

Esta hipótesis entre el modo subjuntivo y los elementos previos en el contexto pueden ser vistos en los ejemplos que siguen. Veamos, primeramente, algunos fragmentos del *corpus* escrito.

1. Lamentablemente el torneo pasado no fue bueno y por eso hay que generar una mejora importante.
  - Hay jugadores de experiencia como Diego Simeone y Rubén Capria que sueñan con salir campeones en Racing. Vos ya lo lograste ¿Sentís menos presión?
  - Racing es un equipo grande y debe pelear todos los torneos. Mi mentalidad, obviamente, es la de salir campeón. *No creo que sea* una presión, es un objetivo compartido por todos los jugadores. Es difícil, pero seguramente vamos a pelear hasta el final porque aquí hay nombres que pueden lograrlo y el equipo no se desmanteló. (Argentina, Clarín, 08-01-06. *In: SILVA, 2009*)

2. Sí, mucho, porque él tenía una ironía finísima, un gran sentido del humor y era sumamente divertido. Cuando empecé a estudiar, lo veía los fines de semana y mis compañeros y mis amigos de la secundaria suponían un gran aburrimiento con ese viejo y sus laberintos. Yo les decía que era divertidísimo y lo era, en serio. Al principio lo vi un poco rígido, duro, pero era por la diferencia de edad y por la admiración, porque al hablar con él, como que se relajaba y era divino.
  - Borges decía barbaridades del peronismo y era racista. ¿Hubo un cambio de posición política y social a partir del casamiento; trataste de influirlo de alguna manera?
  - Perdoname, pero no creo que Borges fuera racista. Más bien, toda persona que tiende a ser nacionalista, es racista y que yo sepa, Borges era todo lo contrario del nacionalista. Era un hombre abierto al mundo... (Argentina, Los Andes, 09-05-05. *In: SILVA, 2009*)
  
3. El personalismo se constata con el intento de creación de un partido uribista, que corresponde a una cosa extraña en la historia de Colombia, donde no se han creado partidos para una reelección. Los partidos tienen sentido a largo plazo, con convicciones y valores. Lo que preocupa es que el Presidente no respeta, *no cree* que los partidos políticos *jueguen* un papel importante en una democracia. Por eso se complica tanto y se la pasa consiguiendo votos para cada proyecto. No le gusta el entendimiento institucional con los partidos, y particularmente con el Partido Liberal. (...) Creo que si es reelegido, va a promover una contrarreforma constitucional. Pero hay quienes defienden que Uribe sigue siendo liberal... El Presidente se salió del Partido, y creo que eso es mucho más que una simple disidencia. El solo hecho de que trabaje por la creación de un partido uribista demuestra que ya no es liberal, que *no cree* que el Partido Liberal *juegue* un papel importante en la vida de Colombia. Lo desestima y *no cree* que algún día *regrese* (Colombia, El Espectador, 01-07-05. *In: Silva, 2009*)
  
4. Escribo para señalar un grueso error detectado en el editorial “Inadmisible loteo en El Doradillo”, del día 9, donde leo: “...pueden ser avistados estos gigantescos cetáceos a escasos metros de la costa”. La verdad, *no sabía que existieran* metros “escasos”. En la escuela primaria aprendí que cada metro mide 100 centímetros. Este error tan común se comete con otras medidas, por ejemplo de tiempo: (Argentina, La Nación, 20 – 11-06. *In: Silva, 2009*)

Los ejemplos (1-4) son entrevistas. En (1), el hablante hace una pregunta “¿Sentís menos presión?” y su oyente le contesta “no creo que sea una presión”. El uso de subjuntivo como complemento oracional significa que ese elemento ya ha sido proferido y que el uso del verbo de actitud mental negado trata de retomar algo que

alguien ha dicho, o ha preguntado, como en este caso. De esa forma, al negar, el oyente intenta corregir una información recuperada por su interlocutor en forma de pregunta, contestando algo que éste no esperaba.

En (2), uno de los interlocutores informa que “Borges decía barbaridades del peronismo y era racista”. En seguida, su interlocutor recupera uno de los elementos para hablar sobre él, y da su opinión afirmando que “no cree que Borges fuera racista”. Este elemento es recuperado para ser marcado, o sea, el interlocutor no presenta una información nueva, por tanto, usa el subjuntivo. En el enunciado siguiente (3), tenemos una entrevista con el expresidente de Colombia, César Gaviria. Uno de los interlocutores dice que “no cree que los partidos políticos jueguen un papel importante en una democracia” codificando lo que piensa con el subjuntivo, con base en lo antedicho sobre “las convicciones y los valores de los partidos políticos para Colombia y no apenas la creación de un partido por el actual presidente Uribe”. Dando continuidad a la entrevista, el mismo interlocutor retoma el asunto “no cree que el Partido Liberal juegue un papel importante”. En el tercero enunciado “no creo que algún día regrese”, de acuerdo con nuestra hipótesis, el subjuntivo también se justifica, pues el hablante ya informó anteriormente en su discurso “que el presidente salió del Partido”.

En (4), el hablante retoma la información ya presentada en el contexto “escasos metros”, esto es, ya se sabe de qué elemento se está hablando, se conoce su existencia, ya apareció anteriormente. Se usa el modo subjuntivo para identificar eso. La única información nueva que hay en este enunciado es el no conocimiento del oyente a respecto del asunto, indicado por el uso del verbo negado.

Analicemos, ahora, algunos ejemplos del *corpus* oral.

5. (...) discriminada en esta sociedad, sino al contrario, cada vez tiene un mayor peso específico. ¿Usted considera que la mujer en este país está discriminada?  
– Ande va! La mujer descreminada, yo *no veo que estén* descreminadas, porque hoy los hombres, nos ponen el delante, nos ponen a fregar platos, nos ponen ahí a... eh... con el carrillo de la compra, y nos ponen eh... a limpi el polvo... y a todo. O sea que hoy la mujer no es descreminada... (COR92. *In*: Silva, 2009)
6. cosas que puede ofrecer Alcalá// que no las tiene:/ a la vista del público todavía/ 2. no quiero decir que 1. y que además eso es que además yo veo/ cosas que no están cuidadas los cascos// el casco antiguo no está cuidado está muy descuidado/ está sucio está: ...// 2. pero se está metiendo dinero ahora ¿no? se esta ahí ... 1. yo *no veo que se meta* mucho/ (e): el dinero ¿en qué?// yo no veo que se meta dinero/ 2. no entre la: rehabilitación de algunos edificios (lapso = 2) 1. ¿rehabilitación de algunos edificios? sí/ pues hombre/ están arreglando la Magistral/// que ya era hora que la: – debía estar arreglada hace mucho tiempo 2. ¿cuál?// (PRESEEA. *In*: Silva, 2009)

7. Un sitio se pueda escuchar música y en el que no haya problema de... Y el... el baremo, éste ¿se va a reformar al año que viene ya? *No he dicho que se vaya a reformar*. He dicho, y lo repito, que si alguna persona de los que hay aquí presentes, que sois los que tenéis la responsabilidad para plantear ese tema, estimáis que (COR 92. *In*: Silva, 2009)

En los usos de (5-7), los informantes asumen su posición evaluativa con relación a las situaciones. Los hablantes retoman los elementos, rompiendo con la expectativa del interlocutor de que “la mujer está discriminada” y que “se está metiendo dinero”, respectivamente en (5) y (6), informando su opinión contraria a los hechos.

Con los datos presentados por el hablante, el oyente puede inferir a respecto de los asuntos que se están discutiendo. Esto también ocurre en (7), en que el hablante trata de un asunto que está en el aire, que está puesto en discusión. En este caso, uno de los interlocutores retoma el tema de “la ejecución de la reforma” con el subjuntivo, indicando un elemento ya antedicho, y introduce en la conversación un elemento nuevo, con el indicativo, “eso no he dicho yo”.

Los hablantes están manipulando los datos ofrecidos en el contexto discursivo. Los oyentes contestan a algo que se acaba de preguntar o decir. La pregunta, en estos casos, sirve como un mecanismo para proponer que uno de los interlocutores la confirme, la rechace, dando su opinión a respecto.

El papel de la negación, de este modo, desencadena la presencia del subjuntivo en varios contextos, como en los casos de *no creer que*, *no pensar que*, *no ver que*, etc. La negación, en este sentido, tiene un carácter de presuposición de la información, considerando que ella será usada apenas cuando hay algún tipo de información que está de alguna manera en el aire y que es compartida por los interlocutores.

Los resultados también evidencian casos en que el modo indicativo aparece en construcciones en que la información a ser valorada ya había sido dicha. Es así en (8) y (9):

8. bueno, no hace falta que llueva, con cuatro gotas ya se ha complicado la circulación. Quizás eso a última hora de la tarde como mucho, ¿no? Sí. O por lo menos, yo ahora mismo observando todos los distritos... no, *no creo que llueve* por lo menos en la mañana de hoy. Y... y lejos de estar complicada además la circulación, el tráfico... ofrece un panorama muy tranquilo con un nivel más o menos intermedio y desde luego sin... sin problemas, con una ausencia total de retenciones a diferencia de ayer. (COR 92. *In*: Silva, 2009)
9. (...) nombra a una, después la otra se siente. Es latero, fome.  
 – ¿Pensabas que Consuelo Saavedra o Mónica Pérez estaban por encima de ti en las preferencias del público?  
 – No, no pensaba que estaban por encima de mí. Es difícil contestar la pregunta sin parecer agrandada ni petulante ni creída. Pero sé que hago bien mi trabajo y desde hace bastante tiempo siento que tengo un espacio ganado. (Chile, Mercurio, 10 – 05-05. *In*: Silva, 2009)

En (8), el hablante declara su opinión “cree que no llueve”. Al codificar su proposición con el modo indicativo, él retoma la información contrariando lo que probablemente piensa su interlocutor a respecto del hecho de “llover”. De la misma forma, en (9), en que el hablante recupera la información de que “estaban por encima”. Creemos que en ambos los casos, el uso del indicativo puede tener la función de recuperar sobre lo que se está discutiendo y poner otra vez tales asuntos, de relieve, en particular, o aún, en el centro de las atenciones, como posibles objetos de nuevas negociaciones entre los interlocutores, quizá como rompimiento de la expectativa del hablante con respecto a las creencias de su oyente.

Estos ejemplos corroboran la idea de que, en muchos casos, el hablante elige su modo verbal de acuerdo con sus suposiciones sobre el tema y la relevancia que se da a él. Sus emisiones pueden representar distintos pensamientos y pueden tener distintos significados. De esta manera, además del hablante rescatar, muchas veces, un elemento ya proferido en el contexto, para ponerlo otra vez en el centro de la atención, también puede tener el deseo de enfatizar lo que dice, pues para él eso es relevante para la comunicación en aquel momento.

En el próximo fragmento, la información también es retomada con el indicativo. Sin embargo, se nota que el hablante no acepta la información que su interlocutor le propone. Esa no aceptación y la voluntad del hablante en poner otra vez la información como objeto de negociación, probablemente, hace con que ella sea codificada con el indicativo. Veamos el siguiente ejemplo:

10. No me saque de contexto las expresiones que yo dije. Hay algún sector minúsculo de la prensa –esto dije– que permanentemente ataca al gobierno, pero yo *no dije que la prensa ataca* sistemáticamente al gobierno. Consultado si podía precisar esos sectores dijo: Al que le quepa el sayo que se lo ponga y se refirió a algunas revistas sin dar sus nombres. (Honduras, La Tribuna, 28-05-05. In: Silva, 2009)

El hablante, en (10), retoma un asunto en indicativo y enfatiza que “no dije que la prensa ataca sistemáticamente al gobierno”, sino “permanentemente”, conforme ya había aludido anteriormente. Es posible notar que en este caso en que el verbo decir aparece, caso el hablante desee retomar una información que no había dicho, puede usar el indicativo para poner la relevancia en el dato que le parece conveniente o apenas corregir información. También puede ocurrir el caso en que es necesario recuperar y recordarle a su interlocutor un dato que, quizá, se había perdido. Si esto ocurre, el hablante puede retomarlo con la intención de atraer la atención del receptor y de convencerle, como si quisiera decir “yo ya lo había dicho pero tengo que decirlo otra vez como dato nuevo”. Por otro lado, caso pretenda apenas aludir al dato ya conocido entre ambos, podría usar el subjuntivo, para referirse a lo que se acaba de decir, esto es, un dato que ya no es más relevante en aquella situación discursiva.



A partir de todo esto, si postulamos que la información nueva es relevante, resulta señalar que es irrelevante dar información ya conocida, por eso, las informaciones ya presentadas previamente, en su gran mayoría, son hechas con subjuntivo. Eso demuestra que la correlación información recuperada y el subjuntivo es un contexto favorecedor del uso del modo en la lengua española, pero no determinante, llevando en cuenta enunciados en que se retoma la información antedicha con indicativo, por una serie de estrategias ya detalladas. Por tanto, no es posible instaurar una regla de que toda vez que una información fuera dicha en el contexto, ella debe ser codificada automáticamente en el subjuntivo. Lo que se percibe con los ejemplos presentados es que el trazo información recuperada, sea en forma de declaración; que puede referirse a las palabras dichas por el propio hablante o por terceros, o a las ideas que estaban en el aire; sea en forma de preguntas, es un factor propicio al uso del subjuntivo, justificando las maniobras discursivas del hablante.

Nuestros resultados también nos muestran frecuencias de uso referentes al uso correlacionado a los lenguajes escrito y oral. Podemos verificar que los valores se comportan de la misma manera, o sea, en general, el trazo carácter informativo mantiene un equilibrio de uso en el *corpora*. El *corpus* escrito de las oraciones sustantivas enseña porcentaje más elevado de subjuntivo para las informaciones recuperadas y de indicativo para las nuevas. Lo mismo ocurre con el *corpus* oral, demuestra contextos preferenciales de uso del subjuntivo debido a la presencia de la información recuperada y por otro, mayor índice del indicativo para las informaciones nuevas.

### **ALGUNAS REFLEXIONES FINALES**

En este trabajo objetivamos ir más allá de los límites de la gramática de frases, más allá de la simple comprensión y utilización de las estructuras sintácticas, considerados según patrones canónicos, tradicionalmente sistemáticos. Eso no quiere decir que dejemos de considerar la gramática. Partimos de la concepción de que ésta es el eje fundamental que nos permite comprender la lengua usada, sin embargo, necesitamos buscar a través de ejemplos auténticos de la lengua, las motivaciones para que el hablante seleccione un modo u otro.

La tentativa que se ha realizado para dar cuenta de la oposición indicativo y subjuntivo en la lengua española fue el análisis de la relevancia de la información, desde un punto de vista pragmático, para analizar se tiene influencia en la elección modal. Con los resultados estadísticos presentados, se percibe que el carácter informativo del discurso, que lleva en consideración los elementos disponibles en el contexto de la comunicación, es el trazo favorecedor del uso del modo subjuntivo en la lengua.

En suma, no negamos los valores del subjuntivo preconizados pela gramática tradicional, vinculado en contextos de dependencia sintáctica, o ligado a expresiones que vinculan incertidumbre, irrealdad. Sin embargo, notamos que el subjuntivo, en



oposición al indicativo, demuestra un dinamismo en la realización de los enunciados. Por eso, consideramos que el subjuntivo desempeña una multifuncionalidad característica, asociado con mucha frecuencia a la retomada de informaciones, o sea, estrechamente ligado a los contextos precedentes, o aún a los conocimientos compartidos de los interlocutores, donde se opone a las construcciones con indicativo, corroborado por la presentación de informaciones nuevas.

Estamos de acuerdo de que aún queda mucho por investigar sobre los valores de los modos verbales. Sin embargo, creemos que el análisis llevado a cabo y los resultados obtenidos nos permiten avanzar un poco más en los estudios de la significación modal en la lengua española y logran dar una explicación a la significación y uso de los modos de manera más confiable, en que se puede valerse de los elementos disponibles, sea en el contexto discursivo o a través del conocimiento compartido de los interlocutores.

**BIBLIOGRAFÍA**

BELLO, Andrés, 1988 (1847), *Gramática de la lengua castellana destinada al uso de los americanos*, Madrid, Arco/Libros.

BORREGO, J.; ASENCIO, J. G.; PRIETO, E., 1986, *El subjuntivo: valores y usos*, Madrid, Sociedad General Española de Librerías.

COR92, *Corpus Oral de Referencia del Español Contemporáneo*, Universidad Autónoma de Madrid (UAM).

FERNÁNDEZ ÁLVAREZ, Jesús, 1987, *El Subjuntivo*, 7ª ed. Madrid: Edi-6.

FLAMENCO GARCÍA, Luis, 1999, “Las construcciones concesivas y adversativas”, en BOSQUE, I. & V. DEMONTE, *Gramática descriptiva de la lengua española*, Madrid, Real Academia Española/Espasa Calpe, pp. 3805-3878.

GUITART, Jorge M., 1991, “On the Pragmatics of Spanish Mood in Knowledge and Acquisition-of Knowledge Predicates”, en Fleischmann, Suzanne & Waugh Linda (dir.), *Discourse-Pragmatic Approaches to Categories of the Verb: the Evidence from Romance*, Londres: Routledge, pp. 179-193.

LÓPEZ GARCÍA, Ángel, 1990, “La interpretación metalingüística de los tiempos, modos y aspectos del verbo español: ensayo de fundamentación”, en BOSQUE (ed.), *Tiempo y Aspecto en español*, Madrid, Cátedra, pp. 106-176.

LUNN, Patricia V., 1989, “Spanish mood and the prototype of assertability”, *Linguistics*, vol.27, pp. 687-702.

\_\_\_\_\_, 1995, “The evaluative function of the Spanish subjunctive”, en BYBEE, J. & FLEISHMANN, S., *Modality in grammar an discourse*, Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins.

MATTE BON, Francisco, 1992, *Gramática comunicativa del español*, Madrid, Edelsa.

MORENO FERNÁNDEZ, Francisco, *et al.*, 2007, *Corpus PRESEEA-ALCALÁ, Proyecto para el Estudio Sociolingüístico del Español de España y América. Hablantes de instrucción primaria*, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá.

\_\_\_\_\_, 2005, *Corpus PRESEEA-ALCALÁ, Proyecto para el Estudio Sociolingüístico del Español de España y América. Hablantes de instrucción media*, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá.

\_\_\_\_\_, 2002, *Corpus PRESEEA-ALCALÁ, Proyecto para el Estudio Sociolingüístico del Español de España y América. Hablantes de instrucción superior*, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá.

PORTO DAPENA, José Álvaro, 1991, *Del indicativo al subjuntivo: valores y usos de los modos del verbo*, Madrid: Arco/Libros.

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, 1973, *Esbozo de una nueva gramática de la lengua española*, Madrid, Espasa Calpe.

RODRÍGUEZ ALFANO, Lidia, 1986, *El Habla de Monterrey. Base de información para estudios en Ciencias del Lenguaje*, México.

SALVÁ, Vicente, 1988 [1830], *Gramática de la lengua castellana*, Madrid, Arco Libros.

SCOTT, Mike, 1998, *WordSmith tools version 4.0*.

SILVA, Iandra Maria, 2009, *As voltas que o modo dá: parâmetros funcionais da alternância indicativo/subjuntivo em espanhol*, Universidad Federal de Santa Catarina, Florianópolis.

*SPSS for Windows, 2001*, Statistical Package for Social Sciences.

## **“HE VIVIDO” Y “TENHO VIVIDO”: FUNCIONES Y TRAYECTORIAS DE CAMBIO DEL PERFECTO COMPUESTO ESPAÑOL Y PORTUGUÉS**

**Leandra Cristina de Oliveira**

Universidade Federal de Santa Catarina

### **RESUMEN**

El multifuncional pretérito perfecto compuesto (PPC) presenta la siguiente trayectoria de cambio en las lenguas románicas: Resultado > Continuidad > Relevancia Presente > Aoristo. Con base en esta evolución, este estudio analiza el cambio y la variación del PPC en el español y en el portugués. Apoyado en el aporte teórico de la gramaticalización, se constata trayectorias diferenciadas entre las lenguas consideradas.

**Palabras-clave:** Pretérito perfecto compuesto. Variación y cambio. Gramaticalización. Lenguas española y portuguesa.

### **ABSTRACT**

The multifunctional Present Perfect (PP) presents the following changing trajectory in Romanic languages: Result > Continuing > Present Relevance > Aoristic. Based on this evolution, this study analyzes change and variation of PP in Spanish and Portuguese languages. Supported by the grammaticalization theoretical approach, there are evidences of differentiated trajectories between the considered languages.

**Keywords:** Present Perfect. Variation and change. Grammaticalization. Portuguese and Spanish Languages.

## INTRODUCCIÓN

La multifuncionalidad del pretérito perfecto compuesto (PPC) es tema frecuente en estudios sobre el sistema verbal de diferentes lenguas, sobre todo de las lenguas románicas, en las cuales esa forma verbal parece seguir camino distinto en el proceso de gramaticalización.

En cuanto a la diferencia de uso entre el PPC español y portugués, investigaciones concluyen que la forma “he vivido” indica una situación de alguna manera relacionada al presente de la enunciación (Alarcos Llorach, 1984; 2001; Bello, 1979 [1810]; Gutiérrez Araus, 1997; 2005; Rojo; Veiga, 1999, entre otros), mientras la forma “*tenho vivido*” indica una situación no terminada, que se expande hasta el momento presente (Barbosa, 2003; 2008; Fiorin, 1996; Ilari, 1997; entre otros).

Es importante destacar que esos valores hoy verificados en los idiomas tratados resultan de un proceso de cambio y variación que demuestra la gramaticalización de esa forma verbal. Las discusiones presentadas en la primera sección de este artículo sirven para comprobar que al pretérito perfecto compuesto es una forma verbal en gramaticalización, ya que se percibe el cambio de una estructura léxica que pasa a asumir una función gramatical, y ya como unidad gramatical pasa a desempeñar nuevas funciones – perspectiva del paradigma de la gramaticalización conforme Heine *et al.* (1991).

Tras argumentar sobre la evolución del PPC del latín a las lenguas románicas, las secciones dos y tres concentran las discusiones en la evolución de esa forma verbal en el español y en el portugués, respectivamente. Enseguida, en la sección cuatro, se propone un breve comparativo de la trayectoria histórica del PPC en los dos idiomas.

Con el objetivo de analizar la multifuncionalidad del perfecto compuesto en el portugués y en el español, la quinta sección finaliza este trabajo presentando resultados de Oliveira (2010) acerca de la función de esa forma verbal en tres variedades hispanohablantes: porteña, mexicana y madrileña, comparando los resultados a lo que se verifica actualmente en el portugués de Brasil, conforme estudios de Barbosa (2008).

### **Evolución del pretérito perfecto compuesto en las lenguas románicas**

La construcción *habeo epistulam scriptum* surge en el latín vulgar con la función de indicar el Aspecto *Permansivo* que había desaparecido del *Perfectum* latino. Así, se empleaba la construcción frasal *habere* + objeto modificado + participio flexionado, de la cual se origina el actual pretérito perfecto compuesto románico, en la indicación de estados presentes resultantes del pasado (Câmara Júnior, 1970; Harris, 1982; Said Ali, 1964; Squartini; Bertinetti, 2000).

Esa construcción perifrástica, que todavía no consistía en una forma verbal, presentaba algunos rasgos: i) se constituía a partir de verbos télicos; ii) el verbo “*habere*” mantenía su significado independiente de posesión; iii) no había la coincidencia

obligatoria entre el sujeto del verbo flexionado y el sujeto del participio; y iv) el participio desempeñaba función predicativa referente al objeto, con el cual concordaba en número y género.

Con el transcurrir del tiempo las lenguas románicas presentan lo que autores del Funcionalismo Lingüístico –Hopper; Traugott (1993), por ejemplo– discuten como reanálisis: fenómeno que representa la evolución de nuevas estructuras a partir de otras ya existentes. Esa reorganización de fórmulas lingüísticas es percibida en la evolución del verbo “*habere*” latino” para la forma verbal compuesta románica. Conforme ya mencionado, “*habere*” expresaba originariamente la noción de posesión –noción mantenida en el latín, así como en lenguas románicas como el francés y el italiano. Aún en el latín, esa forma sufre aumento en el campo semántico: sin perder su significado original, pasa a desempeñar nueva función gramatical –expresión resultativa, cuando va acompañada de predicados télicos.

A ese respecto, Camus Bergareche (2008: 65) afirma que la total gramaticalización del PPC y su “inserción en el paradigma de tiempos verbales es algo que podemos considerar como un auténtico ‘invento’ románico”. Tal “invento” de las lenguas románicas acarrea las siguientes transformaciones en la construcción perifrástica latina:

- a) la construcción no se restringe apenas a verbos télicos; se expande a todos los tipos de predicados;
- b) el verbo flexionado pierde el significado autónomo de posesión, tornándose un verdadero auxiliar;
- c) la coincidencia entre el sujeto del verbo flexionado y del verbo en el participio pasado se torna obligatoria;
- d) el participio pasado pasa a formar parte del verbo, perdiendo la marca de concordancia de género y número;
- e) el orden verbo flexionado y participio pasa a ser cada vez más fijo, presentando rigurosas limitaciones en cuanto al tipo de constituyente sintáctico a aparecer entre los dos verbos.

Ese reanálisis en la construcción base es lo que caracteriza la forma verbal compuesta del pretérito perfecto del indicativo: “*enquanto a forma verbal adjetiva se mantém articulada com o objecto de acção, não há a rigor uma conjunção verbal composta, mas uma construção frasal que põe em evidência um estado de posse*” (Câmara Júnior, 1956: 82).

Se puede constatar, entonces, que la construcción perifrástica latina, que, como cualquier forma innovadora, surge para desempeñar una función lingüística, pasó por un proceso de evolución no apenas de orden sintáctico, como también semántico-pragmático. En cuanto a esta última, Harris (1982: 49) describe las siguientes etapas de desarrollo del pretérito perfecto compuesto:

**Etapa I:** el perfecto compuesto se restringe a la expresión de estados presentes resultantes de acciones pasadas, sin describir las acciones por sí mismas, por más recientes que sean (PPC de resultado).

**Etapa II:** el perfecto compuesto ocurre apenas en situaciones muy específicas, en contextos aspectualmente durativos o repetitivos (PPC como operador aspectual).

**Etapa III:** valor prototipo del *Present Perfect* de acción pasada con Relevancia Presente (PPC de Relevancia Presente y PPC de noticias recientes – *hot news*).

**Etapa IV:** PPC con función de pretérito (Aoristo).

Fundamentado en el cuadro propuesto por Harris (1982), Squartini; Bertinetto (2000) y Camus Bergareche (2008) presentan un análisis sobre la etapa de evolución en que se encuentra el PPC de diferentes lenguas románicas. No es de interés mencionar todos los resultados, pero es pertinente presentar un cuadro que sintetiza el valor actual de esa forma verbal en diferentes variedades románicas.

	Perfecto inclusivo	Perfecto experiencial	Perfecto + pasado hodierno	Perfecto + aoristo <sup>1</sup>
Gallego	X			
Portugués	X			
Español de América	X			
Español Peninsular			X	
Catalán			X	
Occitano			X	
Francés				X
Reto-románico				X
Sardo				X
Italiano				X
Calabrés		X		
Siciliano	X			
Romeno				X

Cuadro 1 – Valores aspectuales del PPC en algunas variedades románicas (Adaptado de Camus Bergareche, 2008: 98)

1 El término "Aoristo" se refiere al valor aspectual perfecto, en oposición al valor aspectual "Anterior", también definido en la literatura verbal como "Perfecto".

El cuadro 1 nos hace concluir que apenas el francés, el reto-románico, el sardo, el italiano y el romeno completaron la gramaticalización del pretérito perfecto compuesto, llegando a la última etapa de la evolución. En esta etapa, el PPC recubre contextos antes previstos para el perfecto simple, desempeñando, de ese modo, la función aorística. El gallego, el portugués, el español de América y el siciliano se encuentran en etapa coincidente – uso del PPC inclusivo –, siendo lenguas más conservadoras en este sentido. El español peninsular, por otro lado, se distingue del americano, ya que se encuentra en la tercera etapa de la evolución del PPC – pasado hodierno, que indica la relación de la situación con el “hoy” de la enunciación. Anticipo que los resultados de este artículo evidencian que el PPC peninsular ya sigue a una dirección aorística, conforme resultados presentados en la sección 5.1.

El cuadro propuesto por Camus Bergareche nos despierta el interés en profundizar las discusiones acerca de la trayectoria de evolución del PPC en las lenguas portuguesa y española, pues son el foco de este trabajo.

### **Evolución histórica del pretérito perfecto compuesto español**

Acerca del origen del pretérito perfecto compuesto, Alarcos Llorach (1984) conviene con las discusiones presentadas anteriormente sobre el hecho de la construcción *habere* (como verbo pleno) + participio adjetivado no representar la forma verbal compuesta que se gramaticalizó hasta asumir contextos antes previstos para el perfecto simple: “cuanto más ceda la significación independiente de *habere* tanto más pesará el concepto de actividad existente en el participio y la significación total de la expresión se acercará más y más a la del perfecto simple.” (Alarcos Llorach, 1984: 37).

Investigando en textos literarios la evolución de la perífrasis a la forma verbal compuesta, Alarcos Llorach constata que a partir del siglo I d.C. la perífrasis latina desaparece casi por completo, resurgiendo en el siglo VI con participios diferentes. Entre ese periodo, las construcciones que sobreviven – y que pueden haber sido la base para la construcción gramaticalizada en muchas lenguas románicas – son *cognitum habeo* (conozco) e *compertum habeo* (sé).

Para ese autor, en el latín de España, la perífrasis era menos frecuente –hecho constatado en el escaso uso pretérito en los primeros escritos castellanos, y en la conservación del significado independiente de haber (posesión). Así, su uso indicaba no una acción pasada, sino un estado durativo o un resultado presente. Alarcos Llorach (1984: 39) argumenta que ese fenómeno evidencia un uso en el castellano similar al uso del latín clásico. Ejemplos de esa conclusión aparecen en la obra “El cantar de Mío Cid”, la cual representa el castellano medieval compuesto entre los siglos XII y XIII.



1. Antes de la noche entró su carta, quando ganó a Valençia.
2. Pagado vos he por todo aqueste año.

Se constata en esas ocurrencias que la forma con “haber” se diferencia de la forma simple, especialmente por esta última indicar valor de pasado (ocurrencia en 1); y la primera mantener el valor independiente de posesión el verbo “haber” (ocurrencia en 2). Sintetizando las ideas del filólogo, en el inicio, el perfecto simple indicaba cualquier acción pretérita. El perfecto compuesto, por otro lado, presentaba dos valores: I) “simple pretérito para la variación del estilo” y II) “expresión del estado (o de la posesión) presente, producido por una acción anterior”. Los dos valores siguen por largo tiempo. En el siglo XIII, por ejemplo, aún se encuentra la forma simple indicando acción pasada, y la construcción haber + adjetivo expresando resultado presente:

3. Dixieste grant basemia.
4. La tierra que me manda yo me la he ganada.<sup>2</sup>

La marca de concordancia en género y número del participio en “he ganada” demuestra que en el castellano del siglo XIII todavía aparecía la construcción resultativa. No obstante, en este mismo periodo, ya aparece el uso de la forma verbal compuesta del pretérito perfecto:

5. Tanto avemos fecho que los dios son yrados.

En el siglo XIV, permanece la misma situación en las obras analizadas por Alarcos Llorach (1984): el perfecto simple tiene función pretérita, y el perfecto compuesto expresa acción durativa o iterativa. El autor detecta aún casos de construcción resultativa. En el siglo XV, la forma compuesta aparece con más frecuencia y con significado de duración o iteración.

6. Pues vuestra desventura – os ha puesto por el suelo (Stúñiga), qué vale la gran osadía – de tantos honores que has adquirido? – Qué te aprovecha si fuiste temido? (Diego del Castillo), los grandes señores que tú has criado... do son que te dejan estar olvidado? (id.), tal que ha hecho en el rebaño – con su hambre mayor daño... – que no el más hambriento lobo – de cuantos has visto hogaño (Mingo Revulgo) (Alarcos Llorach, 1984: 42)

Alarcos Llorach añade que, al final del siglo XV, en la obra *La Celestina*, el perfecto compuesto aparece designando acciones puntuales en el “presente ampliado”, es decir, poco a poco el PPC pasa a competir con el perfecto simple para expresar puntualidad.

---

<sup>2</sup> Ocurrencias presentes en la obra *Libro de Alexandre* (apud Alarcos Llorach, 1984: 40).

7. Oh bienaventuradas orejas mías, que indignamente tan gran palabra havéis oído!
8. Espantada me tienes con lo que has hablado. (Alarcos Llorach, 1984: 43)

A partir del siglo XVI, se observa que el PPC deja de expresar resultado presente de una acción anterior, pasando a expresar una acción puntual que antecede inmediatamente el presente gramatical, además de continuar expresando una acción que se repite hasta el presente (Alarcos Llorach, 1984: 43-44).

9. Perdóname, Señor, la multitud de defectos que he hecho en este santo lugar, (...) y la poca reverencia y devoción con que he estado aquí delante de Tu Majestad Divina (Fr. J. de Sigüenza, II).

Desde el siglo XVII, el empleo del perfecto simple en el lugar del perfecto compuesto se debe a un “arcaísmo afectado, a latinismo o a necesidades poéticas”, conforme Alarcos Llorach (1984: 44-45):

10. Hoy perdí, cielos, la esperanza que tenía. (Calderón, El príncipe Constante)

Alarcos finaliza su análisis histórico, ilustrando la evolución de la perífrasis “he cantado”, cuyas etapas se acercan de las que fueran propuestas por Harris (1982), conforme discusión anterior:

- i – Expresa duración presente del resultado de una acción pasada (pagado vos he).
- ii – Expresa acción durativa o iterativa, que produce un estado presente (tanto avemos hecho).
- iii – Expresa una acción momentánea inmediatamente anterior al presente gramatical (tan gran palabra haveis oído).
- iv – Expresa una acción momentánea no inmediatamente anterior, pero sentida en el presente, es decir, producida en el “presente ampliado” (según después me ha dicho).

Alarcos Llorach (1984: 46) llama atención para la actual manutención de las cuatro significaciones fundamentales del perfecto compuesto, aunque la primera sea raramente encontrada “y va cediendo ante la nueva perífrasis con ‘tener’”. Sobre la vitalidad del perfecto compuesto en el español moderno, el autor analiza la posibilidad de esa forma verbal substituir el perfecto simple –como ocurre actualmente en otras lenguas románicas (especialmente el francés)–, concluyendo que “los dos perfectos se mantienen vivos y bien diferenciados en español moderno”, no existiendo indicios de la posibilidad de desaparecimiento de la forma simple “ante el aumento del terreno expresivo de la forma compuesta.” (Alarcos Llorach, 1984: 49).

## Evolución histórica del pretérito perfecto compuesto portugués

Similar a las primeras ocurrencias de la perífrasis española haber + participio, se encontraba en el portugués arcaico la construcción *tener* + participio en la función de predicativo del objeto:

11. Se a divida he já pagada.
12. Sustentaremos a honra que temos ganhada. (Said Ali, 1964: 147-154)

Conforme ya mencionado, la marca de concordancia presente en el participio pone en evidencia una construcción resultativa; es decir que no se trataba todavía de tiempo verbal compuesto. Analizando los verbos “*ter*” y “*haver*” en texto de la segunda mitad del siglo XIV, Mattos e Silva (1989) verifica cinco ocurrencias de la construcción “*haver*” + participio, y treinta y cuatro de la construcción “*ter*” + participio. En ambas las situaciones, el participio presentaba siempre un rasgo transitivo, concordando en género y número con el complemento directo.

Como se observa, en el siglo XIV, “*ter*” y “*haver*” aparecen como variantes en la estructura indicativa de posesión, predominando, ya en aquel periodo, el verbo “*ter*” – resultado también verificado en una muestra del siglo XV. Es a partir del siglo XV que se difunde el tiempo verbal compuesto, es decir, cuando desaparece la concordancia del participio con el complemento directo (Mattos e Silva, 1995).

En el análisis de la estructura *ter/haver* + participio (con o sin concordancia) en textos no literarios del siglo XIII, Cardoso y Pereira (2003) constatan cinco ocurrencias de tiempo compuesto: dos construcciones sin concordancia entre el participio y el complemento directo (13 y 14) y tres construcciones con participios intransitivos (15 a 17):

13. Se alguu d(e)mandar outro en iuyzo e o damandador lhy teu(er) forçado algu~a cousa, ben se pod(e) deffender de lly no~ responder.
14. e de poys esto fez ome a maneyra de sa corte e como ((a si)) auya posto cabeça e começo, pose ao home a cabeça encima do corpo e neella posse razo~.
15. E plus li a custado uosa aiuda.
16. ou se o achar cu~ as molh(er) leua~do a p(er) força p(er) a iazer cu~ elha ou aia iazudo cu~ elha.
17. se ouu(er) a molh(er) fillos doutro marido e casar cu~ alguu ome~, ((e)) qual quer delles ((ante que)) aya partido cu~ se(us) fillos se fez(er) algu~a gaança co~ a parte dos fillos, quer seya mouil quer reygamento, o padrasto ou a madrasta aya a meyadade das gaanças

Se constata que, en el siglo XIII, “*ter*” y “*haver*” eran variantes en la construcción de tiempo compuesto. Bajo una perspectiva semántica, sin embargo, Cardoso y Pereira (2003) verifican la preferencia por el verbo “*ter*” en las construcciones que indicaban resultado:

18. das armas e dout(ra)s dezimas q(eu) eu *tenio apartadas* em tesouros per meu reino.

La ocurrencia en (18) llama la atención de las autoras para el hecho de que el valor predominante del verbo “*ter*” ser el de duración. Aunque la interpretación de ese dato pueda ser de un sujeto sintáctico que posee el objeto en un estado particular, otros ejemplos sugieren que el verbo “*ter*” puede denotar aspecto de duración sin obligatoriamente implicar la interpretación de posesión. En el dato (19), por ejemplo, la interpretación más adecuada sería: “X entregó la carta” y, como resultado, “la carta está entregue”, en el lugar de “X posee la carta en un estado particular” (Cardoso; Pereira, 2003: 170).

19. se teendo a carta entrega morrer.

Las autoras verifican la preferencia del verbo “*haver*” en las construcciones de tiempos compuestos, encontrando apenas dos ocurrencias del verbo “*ter*” en esa construcción con valor aspectual perfectivo. Acerca del perfecto compuesto, Cardoso y Pereira encuentran también ocurrencias en que el auxiliar aparece en el presente del indicativo, es decir, esa forma verbal ya estaba presente en textos del portugués del siglo XIII.

El dato en (20) sería expreso en el portugués actual por el perfecto simple. En el español, por otro lado, sería posible tanto el empleo del perfecto simple como del compuesto. Esa observación señala la posibilidad del perfecto compuesto portugués presentar, en el siglo XIII, el valor que tiene hoy en otras lenguas románicas. Barbosa (2008: 151) presenta datos de Squartini (1998) que sustentan la posibilidad de la perífrasis *ter* + participio ya haber expresado valor de Aoristo en el portugués –lo que ocurre actualmente en el español con la perífrasis haber + participio.

20. Estamdo em Bragaa Vaasco Lourenço... depois que perdo Neyua como teendes ouuido (Fernão Lopes, Crónica del Rei Dom Joham I, C. séc. XV)

A partir del análisis de diferentes géneros textuales del portugués brasileño (PB) del siglo XVI al XX, y comparando el portugués europeo (PE) y el portugués brasileño del siglo XX, Barbosa (2008) presenta conclusiones significativas acerca del empleo de las formas simple y compuesta del pretérito perfecto en esas variedades. Primeramente, la autora constata la baja frecuencia del perfecto compuesto tanto en el (PE) como en el (PB) del siglo XX (10% y 5%, respectivamente). En cuanto a los valores aspectuales, las dos variedades también se acercan, conforme ilustra la tabla 1:

**Tabla 1 – Valores aspectuales del perfecto compuesto en las variedades del portugués del siglo XX (Barbosa, 2008: 200)**

VALORES	VARIETADES DEL PORTUGUÉS	
	PE	PB
<b>Iteración</b>	57%	60%
<b>Duración</b>	43%	40%
<b>Perfectivo</b>	-	-
<b>Total</b>	100%	100%

Se verifica en ambas variedades del portugués del siglo XX una tendencia del perfecto compuesto a expresar iteración, seguido de duración; y, diferente de lo que ocurre en el español, esa forma verbal no presenta valor perfectivo. Es importante destacar que en este trabajo se asume la iteración y la duración como variedades del valor aspectual de Continuidad (etapa II de la evolución del PPC).

En el análisis diacrónico del pretérito perfecto en el portugués brasileño, Barbosa (2008) constató poca frecuencia de la forma compuesta en el siglo XX en relación al siglo XVI (descenso de 25% a 11% de ocurrencia). Un fenómeno que merece destaque es el cambio en relación al valor aspectual del perfecto compuesto en el portugués brasileño a lo largo de los años, ilustrado en la tabla 2.

**Tabla 2 – Valores aspectuales del perfecto compuesto en el portugués brasileño (BARBOSA, 2008: 220)**

SIGLOS	VALORES			TOTAL
	PERFECTIVO	ITERATIVO	DURATIVO	
<b>XVI</b>	51%	42%	7%	100%
<b>XVII</b>	33%	65%	2%	100%
<b>XVIII</b>	23%	68%	9%	100%
<b>XIX</b>	5%	67%	28%	100%
<b>XX</b>	-	60%	40%	100%

Conforme destaca la muestra de Barbosa (2008), el perfecto compuesto del PB, que actualmente expresa valor aspectual de continuidad (durativo e iterativo), ya ha expresado del siglo XVI al siglo XIX el aspecto perfectivo, habiendo un descenso de ese uso a lo largo de los siglos: de 51% de frecuencia en el siglo XVI para 5% en el siglo XIX, desapareciendo en el siglo XX. En contrapartida, los valores iterativo y durativo presentan un aumento de uso del siglo XVI al siglo XX. Aunque los resultados no indiquen un aumento gradual, el valor iterativo pasa de una frecuencia de 42% para 60% de uso, y el durativo, de 7% a 40%, mostrando que, desde el siglo XVII, el valor predominante del PPC parece ser el iterativo.

Siguen algunas ocurrencias de uso perfectivo de la forma compuesta presentadas por Barbosa (2008: 221):

21. Eu tenho mandado o Tome de Souza daquy desta capitania hum pilloto que he sobrinho de Pero de Campo.
22. Eu as que poderei a V. Exa minhas são de que tenho chegado a esta Capital no dia 31 de outubro.

Conforme la autora, en el portugués actual, la forma compuesta en esas ocurrencias serían sustituidas por la forma simple:

- 21'. Eu mandei o Tome de Souza daquy desta capitania hum pilloto que he sobrinho de Pero de Campo.
- 22'. Eu as que poderei a V. Exa minhas são de que cheguei a esta Capital no dia 31 de outubro.

Esas ocurrencias del portugués brasileño despiertan la atención de investigadores del sistema verbal castellano por presentar una inversión de valores del PPC a lo largo de los años. Conforme ya mencionado, la expresión de Aspecto Aoristo (o perfectividade, conforme definición que se asuma) representa la última etapa de la gramaticalización del perfecto compuesto, conforme proponen Harris (1982) y Alarcos Llorach (1984). Los estudios mencionados en este artículo nos llevan a creer que la lengua española sigue esa dirección, diferente de lo parece haber ocurrido con el portugués brasileño. Segundo los resultados de Barbosa (2008), se puede inferir que el valor aorístico ya estuvo presente en la historia del perfecto compuesto del PB, más específicamente en el periodo comprendido entre los siglos XVI y XIX. Sin embargo, poco a poco, las nociones de iteración y duración pasan a ser más frecuentes, es decir, el PPC pasa de Aoristo para Continuidad (de Perfectivo para Perfecto). En la próxima sección, discurro acerca de esa diferencia en la trayectoria del PPC portugués y español.

## Breve comparativo de la trayectoria histórica del pretérito perfecto compuesto en el portugués y en el español

Conforme anticipado en la sección anterior, indicios apuntan la posibilidad del pretérito perfecto compuesto haber seguido caminos distintos en lenguas románicas como el portugués y el español. Barbosa (2008) constató que el actual PPC portugués, cuyo valor es durativo o iterativo, ya ha desempeñado, históricamente en ese idioma, la función aorística. Esa trayectoria se opone a otras lenguas románicas, como el español, en el cual el camino de cambio es inverso, conforme ilustra el cuadro 2:

PPC PORTUGUÉS	PPC ESPAÑOL
<Aoristo>-----<Anterior> Perfectivo Perfecto	<Anterior>-----<Aoristo> Perfecto Perfectivo

Cuadro 2 – Evolución semántica del PPC portugués y español

En síntesis, lo que se verifica en el portugués actual es una oposición aspectual entre el perfecto simple y el perfecto compuesto, consolidada, conforme Barbosa (2008: 245), apenas en el siglo XX, una vez que “*no período compreendido entre os séculos XVI e XIX podemos encontrar ocorrências do PPC com valor semelhante ao de outras línguas românicas, como o francês, e ao nosso PPS: exclusivamente perfectivo.*” Lo que se verifica en el uso castellano del PPS y del PPC, por otro lado, es una oposición aspectual, como también temporal, conforme análisis de Alarcos Llorach, que identifica las siguientes etapas: resultado > duración o iteración > antepresente > presente ampliado.

También es importante destacar la diferencia en la frecuencia de uso de esas formas verbales en el portugués y en el español. Barbosa (2003) constató el predominio del perfecto simple en el periodo del siglo XIX al XX, ampliando el descenso del perfecto compuesto en este último siglo: el porcentaje de 80% de uso del PPC en el siglo XIX baja para 20% en el siglo XX –resultado que no coincide con el de otras lenguas románicas (francés e italiano, por ejemplo), en las cuales la forma más frecuente es la compuesta y no la simple (Camus Bergareche, 2008; Benveniste, 1995 [1959]; Fiorin, 1996; Weinrich, 1964; entre otros). En el español el uso de los pretéritos perfecto simple y perfecto compuesto es actualmente vivo: “en el castellano moderno, los dos pretéritos son empleados en la lengua corriente, y el sentimiento lingüístico español impide sustituir el uno por el otro.” (Alarcos Llorach, 1984: 13).

Tras esa breve discusión teórica acerca de los cambios de orden sintáctico y semántico-pragmático de la construcción perifrástica latina *habere* + objeto modificado + participio flexionado hasta el actual pretérito perfecto compuesto portugués y español, la sección cinco compara la funcionalidad del PPC en tres variedades castellanas – Buenos Aires, Ciudad de México y Madrid–, proponiendo, enseguida, un breve comparativo con el portugués de Brasil.

## Comparativo de la funcionalidad actual del pretérito perfecto compuesto español y portugués

Para comparar la funcionalidad actual del PPC en los dos idiomas románicos, son consideradas tres variedades de la lengua castellana, cuyos resultados parten de la tesis doctoral de Oliveira (2010). Cabe destacar que, en el referido trabajo, la autora analiza, en el género noticia, la funcionalidad del PPC de siete variedades hispanohablantes: Buenos Aires, Ciudad de México, Habana, La Paz, Lima, Madrid y Santiago de Chile. Los distintos resultados de las variedades de Buenos Aires, Ciudad de México y Madrid despiertan el interés en comentarlos en esta investigación, agregando la comparación con la lengua portuguesa –variedad de Brasil. De ese modo, conforme ya mencionado, las discusiones comparativas, se fundamentan en los resultados de Oliveira (2010) y de Barbosa (2008), sobre el PPC castellano y portugués, respectivamente.

### La actual funcionalidad del pretérito perfecto compuesto español

En un análisis cuantitativo y cualitativo, Oliveira (2010) observa que las variedades de Buenos Aires, Ciudad de México y Madrid presentan usos diferenciados del pretérito perfecto compuesto. La tabla 3 demuestra las cuatro etapas de la evolución semántica previstas por Harris (1982), a partir de la cual constatamos lo antes mencionado:

**Tabla 3: Etapa de la evolución del PPC de Buenos Aires, Ciudad de México y Madrid**

VALOR DEL PPC	VARIEDADES HISPÁNICAS		
	Buenos Aires	Ciudad de México	Madrid
<b>Resultado (Etapa I)</b>	0	0	0
<b>Continuidad (Etapa II)</b>	48%	84,6%	22,4%
<b>Relevancia Presente (Etapa III)</b>	40%	15,4%	75%
<b>Aoristo (Etapa IV)</b>	0	0	0

Los resultados apuntados en la tabla 3 demuestran que en todas las variedades consideradas el PPC avanza en el proceso de gramaticalización, ya que el primero valor previsto para esa forma verbal (estrictamente de resultado) no es verificado en ninguna de las muestras.



Se observa que la variedad de Ciudad de México es la más conservadora en cuanto al uso de esa forma verbal, presentando porcentaje elevado del PPC con valor de Continuidad (84,6%). Enseguida, indicando ese valor, aparecen la variedad de Buenos Aires (48%) y Madrid (22,4%). Siguen algunas ocurrencias:

*PPC de Continuidad (durativo)*

23. A 19 días de que oficialmente entre la primavera y a 4 meses de que los estragos del verano aparezcan, inexplicablemente el río Cazonas ha descendido notablemente su nivel al grado de que en algunas secciones es posible atravesarlo a pie y con el agua apenas por encima de las rodillas. (Ciudad de México <[www.cronica.com.mx](http://www.cronica.com.mx)> 05/05/2005)

*PPC de Continuidad (iterativo):*

24. Efectivamente, las autoridades estadounidenses han manifestado en numerosas ocasiones su oposición a tratar con los secuestradores iraquíes y, mucho menos, a pagar un rescate. (Madrid <[www.elpais.es](http://www.elpais.es)> 07/03/2005)

*PPC de Continuidad (durativo):*

25. Las conclusiones, si son intelectualmente honestas, no deberían llegar de forma sencilla y rápida. La figura de Juan Pablo II como símbolo —y este es uno de los pontífices que más ha prestado valor a lo simbólico— es difícil de escrutar... (Buenos Aires <[www.clarin.com](http://www.clarin.com)> 04/04/2005)

En la ocurrencia (23) la lectura durativa del perfecto compuesto es favorecida por la existencia del rasgo [+ durativo] del verbo de tipo proceso “ha descendido”. El dato en (24) es definido como una situación iterativa debido a la presencia del complemento adverbial de frecuencia “en numerosas veces”. Además, la construcción con sujeto plural “las autoridades estadounidenses” refuerza la iteración del acto de “manifestar” expresado por la forma compuesta. En (25), aunque no haya un complemento adverbial de duración explícito, “prestar valor” es una actividad –tipo de situación que presenta el rasgo [+ durativo]. El contexto, en este caso, posibilita interpretar que la situación se inserte en un tiempo durativo, algo como “en los últimos años”, “en toda su vida”, por ejemplo.<sup>3</sup>

---

<sup>3</sup> El análisis semántico del PPC propuesto por Oliveira (2010) considera las variables “número del sujeto”, “número del objeto”, “tipo de verbo” y “tipo de complemento adverbial. Parte de las discusiones se fundamenta en estudios como: Costa (1990), sobre los tipos de verbo, y García Fernández (2000), sobre los complementos adverbiales.

Retomando la lectura de la tabla 3, se constata que el PPC madrileño es el más avanzado en el proceso de cambio, una vez que el valor de etapa III es predominante en esta variedad: 75% del PPC de Relevancia Presente en Madrid, 40% en Buenos Aires y 15,4% en Ciudad de México. Siguen algunos datos:

*PPC de Relevancia Presente (resultado)*

26. “Con el voto a favor del desafuero se ha asestado un golpe a la República, a la transición democrática del país y a la izquierda mexicana”, estableció. (Ciudad de México <[www.cronica.com.mx](http://www.cronica.com.mx)> 02/04/2005)

*PPC de Relevancia Presente (experiencia)*

27. Este Papa ha sido amargamente responsabilizado de trabajar en asociación estrecha de propósitos con Ronald Reagan en los años 80 para producir lo que sucedió a comienzos de la década siguiente: el colapso del llamado “socialismo real” que se encarnaba en la Unión Soviética... (Buenos Aires [www.clarin.com](http://www.clarin.com) 02/04/2005)

*PPC de Relevancia Presente (pasado próximo)*

El pleno extraordinario que se *ha celebrado hoy* en el Parlamento catalán para abordar los derrumbes ocasionados por las obras del metro en el barrio barcelonés del Carmel ha derivado en un agrio cruce de acusaciones entre el presidente de la Generalitat, Pasqual Maragall, y el líder de CiU, Artur Mas... (Madrid <[www.elpais.es](http://www.elpais.es)> 24/02/2005)

La forma “*ha asestado*” presentada en (26) es la única ocurrencia del perfecto compuesto en la noticia que discute el desafuero de André Manuel López Obrador, jefe del gobierno del Distrito Federal de México. Este fragmento representa el habla de un mexicano, en la cual manifiesta su opinión contraria acerca del veredicto. El uso del pretérito perfecto compuesto en esa ocurrencia sugiere la intencionalidad del hablante en evidenciar el resultado presente de la decisión judicial contra el político izquierdista, es decir, para el hablante, la decisión resulta en un golpe a la democracia en el país.

En (27), el verbo principal “responsabilizado” de la construcción pasiva “ha sido responsabilizado” es clasificado como un suceso que ocurrió al menos una vez en el pasado (posiblemente más) –fue interpretado, entonces, como un PPC de Relevancia Presente, marcada por la noción de experiencia.

La interpretación del valor de Relevancia Presente del pretérito perfecto compuesto destacado en (28) es conducida por la presencia del complemento adverbial de tiempo “hoy”, el cual acerca la situación de “celebrar el pleno extraordinario” al momento del habla.

Tras la presentación de esas ocurrencias, volvemos a la tabla 3 en la cual se verifica la ausencia del perfecto compuesto con valor Aoristo, es decir, estrictamente perfectivo. Sin embargo, es importante destacar que diversos estudios debaten sobre la expansión de esa forma verbal para la etapa IV en el español peninsular (Schwenter, 1994; Serrano, 1994, por ejemplo). Aunque en la muestra de Oliveira (2010) no aparezcan datos del PPC con valor Aoristo, en el español peninsular es previsible datos como:

28. yo es que he ido el otro día por allí (PRESEEA/Alc/H32S).4

Oliveira (2010) concluye que la alta frecuencia del PPC de Relevancia Presente en la variedad madrileña representa un *continuum* de la etapa III a la etapa IV en la evolución de esa forma verbal. Como se observa en las ocurrencias de 26 a 28, la Relevancia Presente es una función que recubre diferentes nociones: experiencial (Ya *he viajado* a Japón), resultado (El huracán *ha causado* destrucción y muerte) y actualidad de la situación (Más de cien inmigrantes *han muerto* esta semana). Esa polisemia no puede ser ignorada por el investigador. Conforme Squartini; Bertinetti (2000), esta etapa de la evolución del PPC es una de las más significativas, ya que a partir de ella esa forma verbal pasa a cubrir situaciones estrictamente perfectivas. De esa etapa en adelante, el pretérito perfecto compuesto pasa a desempeñar funciones antes previstas para el pretérito perfecto simple – fenómeno constatado en el francés y en el italiano del norte, especialmente.

Se observa en la tabla 3 que las variedades de Ciudad de México y Buenos Aires presentan el valor de Relevancia Presente del PPC. No obstante, la Relevancia Presente en esos contextos es marcada exclusivamente por la noción de experiencia o de resultado, conforme ilustran los datos 26 y 27.

En la variedad de Madrid, el valor de Relevancia Presente del perfecto compuesto también puede ser marcado por contextos de experiencia y resultado – tal como ocurre en las variedades discutidas anteriormente. La diferencia es que apenas en la muestra madrileña la Relevancia Presente es marcada por la actualidad de la situación, contexto en que suele aparecer complementos adverbiales que abarcan el momento de la enunciación, conforme la ocurrencia presentada en (28).

Considerando los resultados de investigaciones que constatan la expansión del PPC peninsular a la etapa IV de la gramaticalización, se puede concluir que la Relevancia Presente marcada por la actualidad de la situación, encontrada apenas en la variedad de Madrid, representa un desplazamiento más avanzado del PPC en dirección a la etapa IV, en la cual se convierte a una forma completamente aorística. Bajo la perspectiva del Funcionalismo Lingüístico, esa etapa de alternancia de A para AB ( $A > AB$ ) es previsto, considerando el carácter lento y gradual del proceso de gramaticalización (Hopper, 1998).

4 El dato en (23) pertenece a la muestra de ciudad de Alcalá de Henares (España) que forma parte del Proyecto PRESEEA –trabajo que objetiva la creación de un corpus de la lengua española hablada, que atienda a la diversidad sociolingüística de las comunidades de habla hispanohablantes. La sigla “H” representa el sexo del informante (*hombre*), la que precede su edad y nivel de escolaridad (“S” de superior).

Constatado el ritmo diferenciado en la gramaticalización del PPC en las tres variedades hispanohablantes, es interesante echar una mirada sobre la funcionalidad del PPC portugués –lo que propone la sección comparativa a seguir.

**La actual funcionalidad del pretérito perfecto compuesto español y portugués**

Conforme mencionado, es de interés de este trabajo comparar el valor del pretérito perfecto compuesto del español y del portugués –tarea ya empezada en secciones anteriores al discurrir sobre la evolución de esa forma verbal desde el latín hasta las lenguas románicas consideradas.

Ya en las secciones 2 y 3, se constata que el proceso de gramaticalización del PPC sigue ritmo diferenciado en el portugués y en el español, presentando divergencia de orden sintáctica y semántico-pragmática. En cuanto a las diferencias semántico-pragmáticas, el PPC presenta en el portugués actual valor aspectual de Continuidad, exclusivamente. El español, por otro lado, emplea esa forma verbal tanto en contextos de Continuidad como de pasado próximo –ya ocupando funciones que, en portugués, son desempeñadas por el perfecto simple. En cuanto a la cuestión sintáctica, el PPC se distingue por el hecho de que, en español, esa forma verbal se constituye por medio del auxiliar “haber” + participio; en portugués, por medio del auxiliar “ter” + participio.

Sin interés en profundizar temas ya mencionados en este artículo, el cuadro 3 sintetiza los resultados de Oliveira (2010) y Barbosa (2008) de modo a señalar la actual funcionalidad del PPC portugués y español.

	RESULTADO	CONTINUIDAD	RELEVANCIA	PRESENTE	AORISTO
	(Etapa I)	(Etapa II)	(Etapa III)	(Etapa IV)	
..... Portugués de Brasil					
..... Español de México					
..... Español de Buenos Aires					
..... Español de Madrid					

*Cuadro 3 – Valor del PPC en las lenguas y variedades analizadas*

Se verifica que tanto el portugués de Brasil como las tres variedades hispánicas presentan el PPC de Continuidad, sin embargo, apenas en el primero esta forma no alcanza las demás funciones: Relevancia Presente y Aoristo. La variedad Mexicana es la que más se acerca a la lengua portuguesa, pues, conforme resultados de la tabla 3 y del gráfico del cuadro 3, es predominante la expresión de Continuidad de esa forma verbal: 84,6% de PPC de Continuidad y 15,4% de PPC de Relevancia Presente. Este resultado refuta, de cierta forma, estudios que argumentan sobre la simetría funcional del perfecto compuesto de la variedad mexicana y del portugués. Para Lope Blanch (1983 [1961]); Spitzová; Bayerová (1987) y Squartini; Bertinnetto (2000), por ejemplo, el PPC mejicano se acerca al PPC portugués, ya que ambos indican exclusivamente la Continuidad (duración o iteración). No es exactamente lo que verificamos en los resultados y discusiones presentados en la sección 5.1.

En las variedades de Buenos Aires y Madrid la distancia funcional del PPC en cuanto al uso del portugués es aún más evidente, ya que el valor de Relevancia Presente aparece con mayor frecuencia en esas variedades hispánicas. Además, conforme ya discutido, la variedad madrileña presenta diversas ocurrencias en que el uso del PPC se justifica por la actualidad de la situación – uso inexistente en el portugués de Brasil y no verificado en las muestras de Buenos Aires y Ciudad de México. Ese uso del PPC en contextos pasados relacionados al “hoy” (pasado hodierno) puede estar condicionando el avance de esa forma verbal para contextos temporales anteriores al “hoy” (pasado pré-hodierno), es decir, estrictamente aorísticos.

Para finalizar, vale comparar los resultados del cuadro 3 con los de Camus Bergareche (2008), presentados en el cuadro 1. Según este autor, el PPC portugués y hispano-americano desempeñan la función inclusiva –lo que es definido en el presente trabajo como función de Continuidad. El cuadro 3 confirma parcialmente esos resultados: el PPC portugués indica exclusivamente Continuidad; no obstante, las variedades americanas analizadas presentaron el uso de Continuidad y de Relevancia Presente. En cuanto al valor del PPC peninsular, ambas discusiones se acercan: en esta variedad, el PPC avanza al contexto de pasado hodierno. Sin embargo, no excluye usos que expresan Continuidad o Relevancia Presente.

Los datos analizados evidencian que el pretérito perfecto compuesto sigue en ritmo diferenciado en las lenguas y variedades hispánicas analizadas. Entre las variedades hispánicas, Madrid es la más adelantada en este proceso, y Ciudad de México la más conservadora. En cuanto a la comparación entre el español y el portugués, el PPC de este último es el más conservador, ya que se encuentra en la etapa II de su evolución. Se sugiere, sin embargo, nuevas investigaciones sobre una posible discrepancia en la trayectoria de esa forma verbal en los dos idiomas románicos.

### Consideraciones finales

Las discusiones presentadas en este trabajo corroboran la hipótesis de que el pretérito perfecto compuesto es una forma verbal en proceso de gramaticalización, considerando las siguientes constataciones: i) el surgimiento del PPC románico se origina de la evolución de una construcción léxica para una construcción gramatical –en el caso del español, el verbo pleno derivado de “*habere*” se gramaticaliza como auxiliar de formas verbales compuestas; en el portugués, los verbos plenos “*ter*” y “*haver*” también pasan por esa evolución (de estructura léxica para función gramatical)– verbo auxiliar); ii) ya gramaticalizado, el PPC sigue adquiriendo nuevas funciones gramaticales: sintagma resultativo > Aspecto > Tiempo; iii) la alta frecuencia del PPC en algunas variedades (Madrid, por ejemplo) sugiere que la gramaticalización de Aspecto (Continuidad) para Tiempo (pasado) parece rutinizada, lo que posibilita el avance para el uso aorístico de esa forma verbal; y iv) en la evolución del PPC, se observa la actuación de procesos de cambio comúnmente discutidos en estudios sobre la gramaticalización, como es el caso del reanálisis.

Se constata, además, que el PPC románico pasa por un proceso gradual de gramaticalización, considerando las diferentes etapas de evolución en que se encuentran las lenguas analizadas: el portugués parece ser la lengua más conservadora en cuanto al uso de esa forma verbal, ya que en el estudio de Barbosa (2008) se constata apenas el PPC de Continuidad; las variedades hispánicas de Buenos Aires y México se encuentran en etapa intermediaria, pues presentan el uso del PPC de Continuidad (etapa II) y Relevancia Presente (etapa III), siendo que el valor de Continuidad es mayoritario en esta última variedad, acercándola de la lengua portuguesa; por fin, el PPC madrileño es el más avanzado en el proceso de gramaticalización –considerando el estudio de Oliveira (2010)–, pues el alta frecuencia de la función de Relevancia Presente, marcada por la actualidad de la situación, es un indicativo del avance de esa forma verbal para la última etapa de su evolución, indicando Aspecto Aoristo.

El estudio del multifuncional pretérito perfecto compuesto de las lenguas románicas no se encierra acá. Vale la pena lanzar una mirada sobre este fenómeno bajo variables, muestras y perspectivas teóricas distintas, tales como: el uso de esa forma verbal en otros géneros textuales; la comparación de uso en otras variedades del español y del portugués; la actuación de diferentes variables en el uso del perfecto compuesto en detrimento del perfecto simple; la variación en el uso de las formas verbales del pretérito perfecto bajo otras concepciones teóricas; entre otros. Esas y otras investigaciones pueden aclarar cuestionamientos no contemplados en este artículo.

## BIBLIOGRAFÍA

ALARCOS LLORACH, E., 1984, *Gramática funcional del español*, Madrid, Gredos.

\_\_\_\_\_, 2001, *Gramática de la lengua española*, Madrid, Consejería de Educación.

BARBOSA, J. B., 2003, *Os tempos do pretérito no português brasileiro: perfeito simples e perfeito composto*, Dissertação de Mestrado em Linguística e Língua Portuguesa, Araraquara, Faculdade de Ciências e Letras.

\_\_\_\_\_, 2008. *Tenho feito/fiz a tese: uma proposta de caracterização do pretérito perfeito do português*, Tese de Doutorado em Linguística e Língua Portuguesa, Araraquara, Faculdade de Ciências e Letras.

BELLO, A., 1979 [1810], “Análisis ideológico de los tiempos de la conjugación castellana”, en *Obra Literaria*, Caracas, Ayacucho, pp. 415-459.

BENVENISTE, É., 1995 [1959], “As noções de tempo no verbo francês”, en BENVENISTE, É. *Problemas de lingüística geral*, São Paulo: Editora Nacional – EDUSP, pp. 260-276.

CÂMARA JÚNIOR, J. M., 1956, *Uma forma verbal portuguesa*, Rio de Janeiro, Acadêmica.

\_\_\_\_\_, 1970, *Estrutura da língua portuguesa*, 37ª. Edição, Petrópolis, Editora Vozes.

CAMUS BERGARECHE, B., 2008, “El perfecto compuesto (y otros tiempos compuestos) en las lenguas románicas: formas y valores”, en CARRASCO GUTIÉRREZ (ed.), *Tiempos compuestos y formas verbales complejas*, Madrid, Iberoamericana Editorial Vervuert, pp. 65-99.

CARDOSO, A.; PEREIRA, S., 2003, *Contributos para o estudo da emergência do tempo composto em português*, Revista ABRALIN. 2 v. n 2. Brasília: ABRALIN, pp. 159-181.

COSTA, S. B. B., 1990, *O aspecto em português*, São Paulo, Contexto.

FIORIN, J. L., 1996, *As astúcias da enunciação: as categorias de pessoa, espaço e tempo*, São Paulo, Ática, pp. 127-255.

GARCÍA FERNÁNDEZ, L., 2000, *La gramática de los complementos temporales*, Madrid, Visor Libros.

GUTIÉRREZ ARAUS, M. L., 1997, *Formas temporales del pasado en indicativo*, Madrid, Arco Libros.

\_\_\_\_\_, 2005, *Problemas fundamentales de la gramática del español como segunda lengua*. Madrid, Arco Libros.



HARRIS, M., 1982, “The ‘past simple’ and ‘present perfect’ in Romance”, en VINCENT, N.; HARRIS, M. (eds.), *Studies in the Romance Verb*, London, Croom Helm, pp. 42-70.

HEINE, B.; CLAUDI, U.; HÜNNEMEYER, F., 1991, *Grammaticalization: a conceptual framework*. Chicago, The University of Chicago Press.

HOPPER, P.J.; TRAUGOTT, E., 1993, *Grammaticalization*, Cambridge, Cambridge University Press.

HOPPER, P., 1998, “The paradigm at the end of the universe”, en RAMAT, A. G.; HOPPER, P. J. (eds.) *The limits of grammaticalization*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins, pp. 147-158.

ILARI, R., 1997, *A expressão do tempo em português: expressões da duração e da reiteração, os adjuntos que focalizam eventos, momentos estruturais na descrição dos tempos*, São Paulo, Contexto.

LOPE BLANCH, J. M., 1983 [1961], *Estudios sobre el español de México*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, pp. 131-143.

MATTOS e SILVA, R. V., 1989, *Estruturas trecentistas: elementos para uma gramática do português arcaico*, Lisboa, Imprensa Nacional, Casa da Moeda.

\_\_\_\_\_, 1995, “Variação e mudança no português arcaico: ter ou haver em estruturas de posse”, en PEREIRA, C. C.; PEREIRA, P. R. D., *Miscelâneas de estudos lingüísticos, filológicos e literários in memoriam Celso Cunha*, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, pp. 299-311.

OLIVEIRA, L. C. de., 2010, *Estágio da gramaticalização do pretérito perfeito composto no espanhol escrito de sete capitais hispano-falantes*, Tese de Doutorado em Linguística, Florianópolis, Universidade Federal de Santa Catarina.

ROJO, G.; VEIGA, A., 1999, “El tiempo verbal. Los tiempos verbales”, en BOSQUE, I.; DEMONTE, V., *Gramática descriptiva de la lengua española*, Madrid, Espasa-Calpe, pp. 2869-2933.

SAID ALI, M., 1964, *Gramática histórica da língua portuguesa*, 3ª. Edição, Rio de Janeiro, Melhoramentos.

SCHWENTER, S., 1994, “The grammaticalization of an anterior in progress: evidence from a Peninsular Spanish Dialect”, en *Studies in Language* 18, n. 1, pp. 71-111.

SERRANO, M. J., 1994, *Del pretérito indefinido al pretérito perfecto: un caso de cambio y gramaticalización en el español de Canarias y Madrid*, *Lingüística Española Actual* XVI/1, pp. 21-57.

SPITZOVÁ, E.; BAYEROVÁ, M., 1987, *Posición del perfecto compuesto en el sistema temporal del verbo en el español de México*, *Études Romanes de Brno* XVIII, pp. 37-50.



SQUARTINI, M.; BERTINETTO, P. M., 2000, "The simple and compound past in Romance Languages", en: DAHL, Ö. *Tense and aspect in the languages of Europe*. Berlin: Mouton de Gruyter, pp. 385-402.

WEINRICH, H., 1964, *Estructura y función de los tiempos en el lenguaje*, Madrid, Gredos.

## UN APORTE PARA LA HISTORIA DEL LÉXICO ESPIRITUAL: LA VOZ *ÁNIMO* EN JUAN DE VALDÉS

**Rocío Serrano Cañas**

Universidad Federal de Paraíba

**José Luis Ramírez Luengo**

Universidad de Alcalá

### RESUMEN

Con este trabajo se pretende realizar una aproximación histórica al término *ánimo* en la espiritualidad española del siglo XVI, con una especial atención al uso de dicha voz en el pensamiento de Juan de Valdés, tanto en su vertiente lingüística como espiritual. En el caso de este autor, la selección y el tratamiento de este vocablo se explican a partir de un tipo de espiritualidad de corte epistemológico, cuya fuerza motriz es la experiencia humana.

**Palabras-clave:** Juan de Valdés, espiritualidad, uso de la lengua, *ánimo* y experiencia.

### ABSTRACT

In this essay we want to make an historical approximation to the term *ánimo* in the Spanish spirituality of the XVI century, giving special attention to the use of that voice in Juan de Valdés's thoughts, both in its linguistics and spiritual branches. With regard to that author, the selection and the treatment of this specific term can be explained through a kind of spirituality of epistemological vein, whose driving power is human experience.

**Key words:** Juan de Valdés, spirituality, usage of the language, *ánimo* and experience.

## INTRODUCCIÓN

Desde hace ya bastante tiempo, el estudio de la historia del léxico especializado ha experimentado un gran desarrollo en el ámbito hispánico, lo que ha dado como resultado que en estos momentos se conozcan ya con cierto detalle las voces empleadas en siglos pasados –y, en especial, en la época renacentista– en campos tan dispares como, entre otros muchos, la moda (Bernis Madrazo, 1962, 2001; Sánchez Orense, 2008), la medicina (Donnini, 1977; Herrera, 1996) o la náutica (Carriazo Ruiz, 2003; Nieto Jiménez, 2002), por citar sólo algunos de ellos.

Junto a estos, y ya desde el trabajo pionero de Baruzi (1942), el espiritual ha constituido otro de los discursos especializados del Renacimiento a los que se ha prestado cierta atención –en los trabajos, por ejemplo, de Herrero y Mancho (1996), Mancho (1998) y muy especialmente Quirós García (1998-9, 2000, 2000b, 2001)–, si bien es todavía mucho lo que queda por analizar acerca de los procesos de conformación de este registro místico-espiritual, a causa de, “por un lado, la tenaz y a veces desmesurada insistencia en las grandes figuras, que, bajo el peso de la consideración de cúspides inalcanzables, han logrado eclipsar la existencia de otros autores ‘menores’ o ‘secundarios’, tanto anteriores como posteriores; y, por otro, la falta de ediciones filológicas de las obras de estos últimos” (Quirós García, 2002: 115).

De este modo, parece aún necesario realizar estudios sobre el léxico de estos presuntos “autores secundarios” como forma de completar en lo posible el conocimiento parcial con el que todavía se cuenta acerca de la lengua de los espirituales renacentistas; a este respecto, son varias las tareas enlazadas que es preciso llevar a cabo: por un lado, conocer el léxico que emplean estos autores y analizar las posibles influencias que, en sus usos, unos reciben de otros; por otro –y tal vez más interesante– analizar los empleos específicos y los valores concretos que determinado vocablo presenta en la obra de cada uno de éstos.

En esta línea, el presente trabajo pretende describir y precisar el significado que la voz *ánimo* adquiere en la obra de Juan de Valdés (ca.1500 – 1541), con el fin también de contribuir al conocimiento del léxico espiritual del siglo XVI. Por ello, este estudio puede servir de base para otros trabajos posteriores en los que se continúe profundizando sobre la trayectoria histórica del término, así como también, sobre el contenido conceptual que adquiere dentro del pensamiento espiritual de los autores del siglo XVI español, para lo cual se haría necesario el soporte de otras áreas del conocimiento, como la teología, los estudios bíblicos o la filosofía. Por supuesto, la elección de este vocablo para nuestro análisis no es casual, sino que responde a su relevancia para entender el pensamiento de Juan de Valdés, que lo convierte en un concepto clave de su discurso y que lo emplea con una gran frecuencia de uso en sus escritos, tanto aquellos puramente espirituales como también los lingüísticos.

Así, partiendo del valor que este término presenta en contextos no especializados – representados por diferentes diccionarios y autores de la época, sin relación con el mundo religioso–, se ha pasado a determinar su significado en los escritores espirituales del momento, esto es, su empleo en cuanto a *voz especializada* propio de este registro discursivo. Posteriormente, y teniendo en cuenta esos valores, se han analizado las peculiaridades de uso que el vocablo presenta en el discurso valdesiano. En concreto, contemplamos tres características en el manejo que Juan de Valdés realiza del término, en el curso de su pensamiento. Por un lado, se percibe una alta frecuencia de uso del vocablo *ánimo*, especialmente, en comparación con la voz *ánima* o *alma*; por otro lado, también es necesario observar el particular interés que Valdés muestra en explicar el sentido del término dentro de su pensamiento espiritual y, finalmente, se presenta la relación que el autor establece entre dicha realidad psíquica y el uso de la lengua<sup>1</sup>.

Como es de sobra conocido, el registro de los espirituales del siglo XVI español se desarrolla por medio de una serie de elementos léxicos que, cargados de un significado especializado, van cubriendo las necesidades expresivas y conceptuales derivadas de las nuevas tendencias en el campo de la espiritualidad y del biblismo, para las cuales la lengua vulgar aún no poseía las necesarias diferencias y matices nocionales. Al mismo tiempo, en el discurso de estos autores espirituales, se observa una preocupación pedagógica por hacer accesible y comprensible su pensamiento, lo que, en el plano léxico se traduce en la adopción de voces propias del léxico común, a las que dotan de nuevos valores semánticos (neologismos de sentido) o a las que asignan los significados originales griegos y latinos (cultismos semánticos). Algunos de estos términos se pierden con el paso del tiempo, sin embargo otros entrarán a formar parte del acervo común de la lengua castellana, preservando en su uso la huella inconfundible de aquella espiritualidad cuyo núcleo principal era el individuo (Quirós; 2000: 118).

En el caso del término *ánimo*, como se verá a continuación, los espirituales españoles y el propio Juan de Valdés hacen uso de la voz siguiendo los significados comunes, que, por otro lado, pueden ser rastreados en distintos contextos discursivos del momento. Al mismo tiempo, a partir de las primeras calas realizadas, se percibe una clara tendencia por parte de estos autores a explorar aquella vertiente del significado de la palabra que apunta hacia el plano psíquico. Dicha vertiente será enriquecida con nuevos matices semánticos, principalmente en lo que concierne a los estados y a las perturbaciones del ánimo. Nos encontramos, por tanto, frente a un proceso dinámico de neologismo de sentido en el manejo de una voz común, sujeto, además, a la elección y al tratamiento individual de cada autor espiritual. A través de este proceso se revigora y se afianza la

<sup>1</sup> En concreto, a la hora de llevar a cabo el presente estudio se han tenido en cuenta las siguientes obras del autor: *Diálogo de la Lengua* (DL), *Diálogo de Doctrina Cristiana* (DC), *Alfabeto Cristiano* (AF), *Ciento Diez Divinas Consideraciones* (CD), así como sus traducciones y comentarios *Cartas de San Pablo a los Romanos y a los Corintios* (CP), *Evangelio según San Mateo* (EM) y los *Salmos* (SA).

vertiente espiritual del término en la lengua vernácula, al tiempo que, se generan nuevas expresiones con dicha voz (incluso introduciendo correlaciones semánticas con otros términos como *libro*, *decir*, *sentencia*, *oración*, *cuerpo*, *casa* o *morada*), lo que, sin duda, ayudará a perfilar y a definir más nítidamente una espiritualidad de tipo vivencial e introspectivo.

### **Ánimo como voz común en el siglo XVI**

El término considerado tiene una presencia muy abundante en los diferentes géneros que constituyen el universo textual del siglo XVI, con significados que van desde el que ofrece la propia voz latina *animus*<sup>2</sup> –*esto es, 'fuerza', 'valor', 'aliento'* (Morreale, 1957: 7)– *hasta otros en relación ya con lo espiritual, como 'alma' o 'espíritu', pasando por 'talante, intención' 'carácter', 'indole', o 'condición psíquica'* (DHLE, 1931: 1132).

Así, en los diccionarios de la época, se contemplan distintas tendencias a la hora de definir o traducir el término. En el caso del *Vocabulario* de Nebrija, encontramos *animus* –“por el ánimo racional”; “por el apetito o ira” (Nebrija, 1979: s.v. *animus*). En otras obras lexicográficas de la época el tratamiento de la voz oscila entre su valor etimológico y el que se puede enclavar en el ámbito espiritual. Muestra de la primera tendencia será la obra de Covarrubias (1977: 122), en la que el término, acompañado de una larga disertación que remite al mundo clásico, se define, en consonancia con los significados latinos, como ‘valor’, ‘brío’; ejemplo de la segunda posibilidad es la que presenta Alonso de Palencia, quien dirá del vocablo “es voluntad del ánimo, es su mente, es su sentido, es la parte por do se siente y por do se sabe”, esto es, una definición en la que el autor distingue trazos semánticos particulares con respecto a la voz alma, lo que le permite particularizar el significado del término dentro del campo de la vida psíquica<sup>3</sup> (Palencia, 1967: s. v. *animus*).

2 Estos valores –así como también ‘fuerza’ o ‘resolución’– son los que de manera general van a prevalecer durante toda la Edad Media para la voz *ánimo* (DLHE, 1931: 1134-5). Para un estudio sobre la situación del término durante la época medieval, véase el excelente trabajo de Morreale (1957). En este estudio la autora demuestra cómo, durante dicho período, la voz *ánimo* fue eclipsada por el término *ánima* en el latín eclesiástico y, por otro lado, apenas tiene presencia en los textos en romance; en su lugar, para representar las facultades intelectivas y volitivas, se prefieren términos como *seso*, *corazón*, *voluntad* o *talante*. Según Morreale, la eclosión del término en la lengua vernácula se produce en el siglo XV, a partir de las traducciones que debieron servir como vía de rescate de la voz latina para el castellano, sobre todo, en la obra de los autores cultistas, pero, al mismo tiempo, sin perder la correlación con los grupos semánticos del período medieval.

3 Para el cronista la equivalencia entre ambas voces no es total, al conseguir matizar y diferenciar el significado de *animus* respecto a ‘ánima’, presentando este primero como parte constitutiva de esa realidad psíquica mayor: “es la voluntad del anima, es su mente, es su sentido, es la parte por do se siente y por do se sabe”. Así, en su explicación, ‘animus’ cobra valores espirituales, que aluden específicamente a la dirección psíquica (la voluntad y el sentido) y al conocimiento extraído de lo vivido (por donde se siente y se sabe).

Más allá de los diccionarios, también en los textos del momento es posible registrar los significados señalados más arriba. En esa línea, se descubre el empleo de *ánimo* con su significado etimológico de ‘brío, fuerza, ‘valor’, por ejemplo, en obras como el *Floriseo* de Fernando Bernal (ejemplo 1), el *Diálogo de la vida de un soldado* de Diego Nuñez Alba (ejemplo 2), o en la *Historia Verdadera de la Conquista de la Nueva España* de Bernal Díaz del Castillo (ejemplo 3):

1. Pues como Floriseo tomasse aquellos mil hombres que estavan holgados, hizo rostro con gran ánimo a los moros (1516; CORDE).
2. Don Garcia (como todo el mundo sabe) por demasiado animo valerosamente peleando murio en los Gelues en seruicio del Rey Catholico (c. 1552; CORDE).
3. Era buen ginete e diestro de todas armas, ansi a pie como a caballo, e sabia muy bien menearlas, e, sobre todo, coraçon e ánymo, que es lo que aze al caso (c. 1568; DHLE, 1931: 1133).

Al mismo tiempo, el valor de ‘alma’, ‘espíritu’ se registra en textos como *Las Sergas de Esplandián* de Garcí Rodríguez de Montalvo (ejemplo 4), la *Sevillana Medicina* de Monardes (ejemplo 5) o la *Crónica de la Nueva España*, de Cervantes de Salazar (ejemplo 6). Es importante resaltar también que, ya en este período, se registran usos puntuales en los que el término alude a la inquietud y perturbación psíquica, como en el caso del *Amadís de Gaula* (ejemplo 7):

4. Aquella – dixo la donzella – que entiendo ser entre él y mí muy contraria, que siendo yo ante su presencia, mirando su muy gran hermosura, recibe mi ánimo algún descanso (1504; CORDE).
5. Por esto dezia vn gran philosopho: que era gran felicidad: que estuuisse sano animo aposentado en cuerpo sano (1545; CORDE).
6. Porque veáis claro que en esta jornada se interesan el servicio de Dios (...), el esclarecer vuestros descendientes y otros muchos y maravillosos provechos, que no todos, sino cualquiera dellos basta a inflamar y encender cualquier ánimo, cuanto más el del español (1560; CORDE).
7. Si agora lo veo tan mudado y tan trocado, no creas que en ello mi ánimo sienta alguna alteración (1508; DHLE, 1931: 1135).

Así como también, se encuentran, en este momento, ejemplos en los que la voz aparece con el valor de ‘intención’, como en el texto de *Historia de las guerras civiles del Perú* de Pedro Gutiérrez de Santa Clara (ejemplo 8) y también con el valor de ‘índole’ o ‘condición psíquica’, según se observa en un pasaje de la *Celestina* (ejemplo 9):

8. Dixeron que aquella jura auía sido hecha con cautela y doblez de ánimo, entendiendo en la esposición della ser en pro y vtilidad de los indios (1549; DHLE, 1931: 1132).

9. Quando sus ossadias y atrevimientos les corrigieres a tus criados, a vueltas del castigo muéstrales fauor, por que los ánimos esforçados no sean con encogimiento diminutos y yrritados en el osar a sus tiempos (1502; DHLE, 1931: 1134).

A partir, pues, de lo expuesto en estas líneas es posible facilitar una primera descripción del empleo del término analizado en la época de Juan de Valdés: *ánimo* constituye un término de considerable frecuencia en el español del siglo XVI, con apariciones en discursos de muy diversa índole –algunos de ellos, como las crónicas militares o los libros de caballerías, claramente alejados de lo espiritual– con una gama de significados que van desde los etimológicos ‘brío’ y ‘fuerza,’ hasta aquellos que, de alguna manera, aluden al campo de la vivencia psíquica.

### **Ánimo como voz especializada en el discurso espiritual del siglo XVI**

Precisamente son las significaciones de carácter psíquico que *ánimo* posee en su uso no especializado –‘alma’, ‘espíritu’, ‘voluntad’, ‘intención’, etc.– las que van a favorecer su progresiva transformación en *voz especializada* propia del discurso de los autores espirituales del siglo XVI, pues es evidente que valores como los apuntados más arriba convierten a *ánimo* en un concepto rentable para el tratamiento de cuestiones de tipo espiritual.

Como ya se apuntó al inicio de este estudio, es propio de los espirituales españoles recurrir a vocablos procedentes del léxico común para transmitir una espiritualidad basada en la vivencia personal y en la relación directa con Dios. Con todo, hay que recordar que este léxico no se mantiene inalterado, pues se dota de nuevos valores –bien novedosos, bien sus significados originales latinos o griegos– y este hecho da lugar a la neología de sentido y a los cultismos semánticos. En su conjunto, sí se puede afirmar que la elección léxica en estos textos favorece la naturalidad expresiva y la comprensión en la lectura, como parte de un mismo propósito pedagógico cultivado por los espirituales españoles (Quirós; 2000, 117).

Por lo que se refiere a *ánimo*, estos autores del siglo XVI adoptan el término y lo dotan de una gran expresividad; sin perder los valores comunes expuestos anteriormente, sí se observa en el pensamiento espiritual de estos un desarrollo específico de valores semánticos referidos a la modulación de los estados anímicos. En esa línea, proliferan expresiones tales como ‘perturbación y confusión del ánimo’ (Fray Luis de Granada, *Traducción de la Escala Espiritual de San Juan de Clímaco*: Ejemplo 10), ‘paz y tranquilidad del ánimo’ (*Subida al Monte Carmelo* de San Juan de la Cruz: Ejemplo 11), ‘trabajos del ánimo’ (*De los nombres de Cristo* de Fray Luis de León: Ejemplo 12), ‘pensamiento y atención del ánimo’ (Fray Luis de Granada, *Traducción*

de la Escala Espiritual de San Juan de Clímaco: Ejemplo 13), ‘la morada del ánimo (Fray Alonso de Cabrera, *Consideraciones sobre los Evangelios de los Domingos de Adviento*: Ejemplo 14):

10. No es cosa segura al soldado bisoño entrar luego en desafío, ni tampoco al religioso novicio (que no sabe aun por experiencia la condición de las pasiones y perturbaciones de su ánimo) pasarse á la soledad. (1562; CORDE).
11. Pues que nuestro ser es tan fácil y deleznable, que, aunque esté bien ejercitado, apenas dejará de tropezar con la memoria en cosas que turben y alteren el ánimo que estaba en paz y tranquilidad, no se acordando de cosas. (ca.1578; CORDE).
12. Algunos –dijo al punto Juliano – de los antiguos quisieron que el que se criaba para ser rey, se criase en trabajos pero en trabajos de cuerpo, con que saliese sano y valiente; mas en trabajos de ánimo que le enseñasen a ser compasivo, ninguno, que yo sepa, lo escribió ni enseñó. (1583; CORDE).
13. No te entristezcas, si cuando oras, el enemigo se te entra sutilmente, y como ladrón secretamente te roba la atención del ánimo: sino esfuérzate y confía en Dios. (1562; CORDE).
14. Algunos dijeron ser la morada del ánimo los ojos, por lo mucho que de sí descubre por ellos. Plinio dice:  
Profecto in oculis animus inhabitat. Y como él dice y vemos todos, “por los ojos se descubre y conoce cuanto el ánimo encierra”: alegría, tristeza, cuidado, congoja, soberbia, humildad, odio, afición, misericordia, ira, enojo, amor, aborrecimiento y más otras cosas. (ca.1598; CORDE).

Siguiendo los ejemplos, se puede observar que en todas estas expresiones el término *ánimo* remite a un tipo de espiritualidad que se centra en el conocimiento interior, fundamentalmente, referido a las alteraciones pasionales que modulan los estados psíquicos. Se presenta, por lo tanto, como un término que viene a reforzar el valor epistemológico de las pasiones humanas, dentro de un pensamiento espiritual que se muestra fuertemente crítico con el exceso de las demostraciones formales y con la interferencia de intermediarios en la relación con Dios. Justamente, es en esta dirección crítica en la que debemos entender el uso de la voz *ánimo* dentro de los autores del siglo XVI y, más en concreto, en el pensamiento del autor que nos ocupa.

En esa línea, nos parece necesario resaltar algunos ejemplos extraídos de dos autores contemporáneos a Juan de Valdés, con el fin de realizar una primera aproximación al contexto de uso del término *ánimo* dentro el pensamiento espiritual del siglo XVI. Para ello, se han seleccionado dos pensadores cuyas circunstancias biográficas y bagaje intelectual muestran similitudes con el autor conquense, en concreto, Francisco de Osuna y Fray Luis de León, también formados, como Valdés, en el biblismo de la Universidad de Alcalá y en el caso de Osuna, relacionado, además, con el foco alumbrado de Escalona.



En los textos de Osuna se puede observar que el término *ánimo* aparece como nido de las virtudes y de los vicios de cada hombre. El autor también nos indica algo más sobre el vocablo, pues los vicios parecen guardar una estrecha relación con la posesión, según se descubre en el siguiente ejemplo del *Quinto Abecedario Espiritual*:

15. La soberbia empacha el ánimo con presunción y la triste avaricia empacha el cuerpo con seglares ocupaciones y la presunción hinche el corazón de viento y la avaricia hinche el cuerpo de cosas terrenas. Y no digo que ésta hinche el ánimo, porque el avariento piensa siempre que tiene poco (Osuna, 2002: 357).

En este pasaje, Francisco de Osuna nos describe cómo anida el vicio de la soberbia en el ánimo y el de la avaricia en el cuerpo, en este último caso, con una alusión directa a la posesión de las bienes terrenales; no es casual, por tanto, la selección de las formas *empachar* el ánimo e *hinchar* el cuerpo para describir tales vicios. Estas formas expresivas nos remiten a estados de saturación, en los que el cuerpo y el ánimo rebosan de un modo nocivo. Precisamente, las dos virtudes contrarias a estos dos vicios, la humildad y la pobreza, suponen, según Osuna, una *evacuación* cuando el apego a lo material ha causado una degeneración viciosa en el hombre, alterando la paz y el equilibrio del *ánimo*<sup>4</sup> (Osuna, 2002: 375).

Así mismo, para Fray Luis de León el estado en el que se encuentra el *ánimo* nos permite o nos impide habitar nuestro interior (nuestra *casa*, dirá Fray Luis). La habitabilidad tan sólo es posible cuando el ánimo reposa sosegado, siendo el momento propicio para ver interiormente el mundo, de forma que pueda recobrar su claridad y nitidez, no por lo que las cosas son en sí, sino por un estado favorable para la percepción del mundo. Así, lo demuestra el siguiente pasaje (ejemplo 16):

16. En el ánimo con paz sosegado, como en agua reposada y pura, cada cosa, sin engaño ni confusión, se muestra cual es y cesando la guerra interior el hombre puede vivir consigo mismo, sin tener miedo de entrar en su casa (León, 1991: 634).

Ahora bien, lo cierto es que, en ocasiones, el agustino da un paso más en el uso del término, que ahora trasciende el plano íntimo para proyectarse en la vida civil, de la que cada hombre forma parte como miembro integrado en un cuerpo comunitario. Esta dimensión civil de la voz se descubre, por ejemplo, en el siguiente fragmento del capítulo titulado Príncipe de la paz (ejemplo 17) en *Los nombres de Cristo*:

---

<sup>4</sup> Una idea semejante a la expuesta por Osuna, referente al problema de la posesión en la comprensión de los estados anímicos, se descubre también en la explicación que el mismo Alonso de Palencia aporta sobre el término *ánimo* en su diccionario: "Las generales perturbaciones del ánimo son quatro: cobdicia: gozo: temor y tristeza: cobdicia es mientras alguno spera lo q avn no tiene: gozo quando se alegra de lo q ya posee: temor mientras q se arriedra de lo perder: tristeza quando ya se duele de la perdida: la esperança y el temor son de lo avenero la alegría y el dolor son de lo q ya avino" (Palencia, 1967: s.v. animus).

17. Porque sabida cosa es que lo que nos diferencia, y lo que nos pone en contienda y en guerra a unos y a otros, son nuestros deseos desordenados, y que la fuente de la discordia y rencilla siempre es y fue la mala codicia de nuestro vicioso apetito. Porque todas las diferencias y enojos que los hombres entre sí tienen, siempre se fundan sobre pretensión de algunos de estos bienes, que llaman bienes los hombres, como son, o el interés o la honra, o el pasatiempo y deleite (...) Y, al revés, el hombre de ánimo bien compuesto y que conserva paz y buena orden consigo, tiene atajadas y como cortadas casi todas las ocasiones y, cuanto es de su parte, sin duda todas las que le pueden encontrar con los hombres (León, 1991: 622).

En esta nueva derivación, la intimidad del *ánimo* gana una dimensión civil al penetrar en las relaciones humanas, pues dependiendo de cuál sea la situación de cada hombre consigo mismo, en definitiva, de las luchas y de la paz de su *ánimo*, así será también la relación con sus semejantes. Es importante observar cómo, en la exposición de Fray Luís vuelve a aparecer el problema de la posesión, ya aludido en Osuna. Si para el franciscano, la tenencia ciega era origen de vicios, como la avaricia y la soberbia, para Fray Luís la excesiva apetencia de bienes, sobre todo aquellos que son limitados, perturba el ánimo de cada hombre y genera contienda con sus semejantes, por lo que, la paz y la guerra también pueden considerarse como estados de ánimo que han de ser bien comprendidos para el adecuado gobierno de los hombres.

Así pues, a la luz de todos los empleos analizados hasta el momento, parece posible tratar el significado de *ánimo* en cuanto a *voz especializada*, que indica ‘aquel lugar en el que operan las pasiones’. En principio el significado del término presenta una dimensión puramente individual, referida a los vicios y virtudes, así como a las perturbaciones anímicas, pero, también, en algunos autores concretos puede, más ampliamente, apuntar hacia el plano civil. En todo caso, sea cual sea su campo de aplicación, la voz contempla la problemática de la posesión (‘tener y perder’, según Alonso de Palencia y Fray Luis de León; ‘hinchar y evacuar’, de acuerdo con Francisco de Osuna), que afecta directamente al desarrollo espiritual de cada hombre como miembro integrado en un cuerpo comunitario.

### **El término *ánimo* en Juan de Valdés**

A la vista de lo anterior, por consiguiente, no parece desencaminado indicar que el *ánimo* presenta para los espirituales españoles del siglo XVI un significado bastante compartido (‘aquel lugar en el que operan las pasiones’) que, en por momentos, puede matizarse con valores más específicos de acuerdo con las tendencias de pensamiento –o incluso con las necesidades de expresión puntuales– de cada uno de los autores que lo emplean.

En esto, Juan de Valdés coincide con el resto de los espirituales, puesto que también el autor conquesense se vale del término para indicar las modulaciones psíquicas que comportan la vida interior del hombre cristiano<sup>5</sup>, tal y como se muestra en los siguientes ejemplos:

18. Más nunca siento tan calma en mi ánimo, que queriendo hacer cuenta con él, pueda acabar de entender qué es lo que querría, qué le satisfaría, o con qué se contentaría (AC, 1997: 375).
19. Así también el Espíritu Santo aprovecha más en el ánimo que alla libre y desembarazado de afetos y apetitos (CDDC, 1997: 528).
20. Ahora, para decir verdad y hablar con vos libremente, queriendo yo examinar bien mi ánimo, hallo que no me movería a obrar cosa ninguna si no fuese por temor a ese infierno y a veces por amor a la gloria, pero ninguna por puro amor a Dios (AC, 1997: 471).

Aparte de mantenerse dentro de las tendencias de otros espirituales en cuanto al significado de la voz *ánimo*, el conquesense también retoma una de las acepciones comunes del término, la de ‘espíritu’, motivada por el contexto y la necesidad de uso del autor, en concreto, cuando se adentre en la traducción y en el comentario de las cartas de San Pablo. En los siguientes ejemplos, tomados de los comentarios valdesianos, se observa el manejo del término con el valor de ‘espíritu’, mientras que en la traducción el autor sigue linealmente el texto griego del apóstol y prefiere la voz *espíritu* para la versión castellana<sup>6</sup>:

21. I añadiendo las cuales cosas son de Dios, parece que entiende, tanto mejor debeis hazer esto, quanto vuestro cuerpo i vuestro espíritu ó animo no son ya vuestros, sino de Dios (CP, 1856: 40).
22. Por [espíritu del hombre], entiende el ánimo de cada hombre, el cual es tan zerrado en sus cosas, que apenas el mesmo se entiende á si mesmo (CP, 1856: 41).

Ahora bien, más allá de las tendencias compartidas y comunes en el uso del término, en la obra valdesiana se descubren, como ya referimos al inicio, ciertas especificidades en cuanto al tratamiento de *ánimo*, que diferencian a Juan de Valdés de los otros autores ya mencionados. Tales particularidades son tres: 1) se observa en

---

<sup>5</sup> Es importante resaltar que, como indica Morreale (1957: 55), el léxico de la espiritualidad valdesiana se caracteriza por ser analítico, justamente al pretender enfatizar el contenido de las operaciones anímicas, como ocurre con el término ‘ánimo’.

<sup>6</sup> A este respecto Morreale explica que, a la hora de traducir al Apóstol, el autor conquesense, en su firme propósito de respetar *la letra* de San Pablo, traduce la voz griega ‘neuma’ por ‘espíritu’; mientras que, en el comentario, donde Valdés puede apartarse de *la letra*, se revela una oscilación entre espíritu y ánimo a la hora de referir la voz griega. ‘Espíritu’ tiene un valor trascendente y ‘ánimo’ representa el receptáculo de la vida espiritual, según nos dice Morreale (1957: 54-55).

toda su obra una intensa frecuencia de uso de la voz *ánimo* frente a la tenue aparición del término *alma*; 2) se trata del único autor, dentro de los estudiados, que propone una explicación de la voz en el contexto de su pensamiento espiritual; y 3) Valdés vincula dicha realidad psíquica al uso de la lengua. A continuación, presentamos cada uno de estas particularidades, con el fin de definir la aportación que este autor realiza al uso del término que aquí nos ocupa.

### **Frecuencia del uso de *ánimo* frente a *ánima/alma***

Por lo que toca al primer punto mencionado, se observa en la obra de Valdés un uso muy notable de la voz *ánimo*, sobre todo en comparación con el empleo de otras voces que podrían ser parcialmente sinónimas, como *ánima* o *alma*. Este contraste en el uso de ambas voces, con la clara preferencia hacia *ánimo*, se percibe claramente al abordar el conjunto de la obra valdesiana. Mientras que en su primera obra, el *Diálogo de Doctrina Cristiana* (Valdés, 1997), prevalece la voz *alma*, en el resto de la producción del período napolitano se hace significativamente más frecuente el término *ánimo*<sup>7</sup>.

En el *Diálogo de la Lengua* (Valdés, 1995) se encuentran expresiones como ‘bastar el ánimo’, ‘refrescar en el ánimo la memoria de’ y la que más interesa para este estudio, ‘exprimir o explicar el concepto de vuestro ánimo’<sup>8</sup>, habida cuenta de su relación con la concepción valdesiana del uso lingüístico; tal y como se verá más adelante, estas dos expresiones aparecen repetidamente en los comentarios bíblicos y en la reflexión espiritual, por lo que deben ser atendidas no sólo dentro del *Diálogo de la lengua* sino en todo el conjunto de la obra del autor.

En el *Alfabeto Cristiano* (Valdés, 1997) las expresiones se refieren principalmente a las alteraciones anímicas y a su posible tratamiento, ya que el diálogo parte de la petición de ayuda que Giulia Gonzaga le hace a Valdés por el estado de confusión en el que se encuentra su ánimo; así, aparecen expresiones como ‘aplicar el ánimo’, ‘serenar, apaciguar y mitigar el ánimo’, ‘confusión de ánimo’, ‘poner en el ánimo’, ‘levantar el ánimo’, ‘buscar en el ánimo’, ‘sosiego del ánimo’, ‘conocer el ánimo de alguien’, ‘apetitos y afectos del ánimo’, ‘mortificar el ánimo’, ‘engendrar en el ánimo’, ‘disponer el ánimo’, ‘estar atento con el ánimo’, ‘alimentar y digerir en el ánimo’, ‘tener en el ánimo la doctrina’, ‘examinar en el ánimo’, ‘humildad y arrogancia del ánimo’<sup>9</sup>.

En las *Ciento Diez Divinas Consideraciones* (Valdés, 1997), que son un conjunto de escritos resultado de la actividad formativa que el autor emprendió entre sus allegados en Nápoles, aparecen expresiones que, de nuevo, se refieren al tratamiento

<sup>7</sup> De manera orientativa, los datos de CORDE ofrecen 77 ejemplos de *ánimo* en la obra de Valdés frente a nueve de *ánima* y un único caso de *alma*, esto es, un 88'5% de *ánimo* frente a un 11'49% del resto.

<sup>8</sup> En concreto, se registran en las páginas 189, 119, 223-4, 237-8 respectivamente.

<sup>9</sup> Véanse las páginas 372-76, 378-82, 402-18, 429, 455-60, 471-74 .

de las alteraciones anímicas como esencial tarea de la vida espiritual. Así, se recogen ‘reducir el ánimo’, ‘examinar el ánimo’, ‘purificar y mortificar el ánimo’, ‘despojar el ánimo de afectos’, ‘disponer y aplicar el ánimo’, ‘enfermedad, flaqueza y salud del ánimo’, ‘sentir en el ánimo la presencia de Dios’, ‘imprimir en el ánimo’, ‘penetrar en el ánimo’<sup>10</sup>. Dentro de esta obra, sin duda, la aparición del término más significativa se descubre en la explicación de la voz que Valdés introduce en la Consideración 121, comparando, como veremos a continuación, el *ánimo* con *un libro interior*. En este caso, el autor se aparta levemente de la tendencia general de uso del término entre los autores espirituales y se detiene en una explicación que clarifique el sentido que dicha voz posee en el contexto de su pensamiento.

Por último, en la obra bíblica prolifera el término en expresiones como, en las *Cartas de San Pablo* (Valdés, 1856) ‘engendrar en el ánimo’, ‘formar el ánimo’, ‘despertar en el ánimo’, ‘sentir dentro de tu ánimo’, ‘un mismo ánimo y una misma sentencia’, ‘un mismo ánimo y un mismo cuerpo’, ‘orar con el ánimo’, ‘entender con el ánimo’, ‘hablar con el ánimo’; en los *Salmos* (Valdés, 1885) se registran otros casos interesantes como ‘recobrar la imagen de Dios en el ánimo’, ‘ataviar el ánimo con los conceptos de David y de San Pablo’, ‘buscar en el ánimo’ ‘decir lo que se tiene en al ánimo’, ‘enfermedades del ánimo’; en el *Evangelio según San Mateo* (En red: Valdés, 1880) aparece ‘desterrar del ánimo’, ‘tener el ánimo libre de toda pasión’, ‘aplicarse con el ánimo’, ‘enfermedad del ánimo’, ‘sanar el ánimo’, ‘recoger el ánimo’, ‘contradicción en el ánimo’, ‘imprimir en el ánimo’, ‘sentir dentro del ánimo (la presencia de Dios)’, ‘decir según el ánimo’, ‘exprimir con la lengua lo que tenía en el ánimo’, ‘entender en el ánimo’ ‘desarraigar y quitar del ánimo (la desconfianza, la hipocresía, la avaricia)’, ‘purificar el ánimo’, ‘hacer en el ánimo’, ‘profanar el ánimo’, ‘arrogancia, perversidad y depravación del ánimo’, ‘ánimo endurecido y obstinado’<sup>11</sup>.

Como hemos podido observar, los textos valdesianos muestran una clara preferencia por la voz *ánimo* frente a *ánima/alma*, lo que, en este caso, no es una simple casualidad sino una elección léxica coherente con el tipo de espiritualidad que el autor defiende, cuyo motor central es la experiencia. El término *ánimo* se le presenta al autor como una voz común de la tan defendida lengua vernácula, con una serie de resonancias semánticas que remiten al campo de las vivencias; en cambio, la voz *ánima/alma* había sido fuertemente intelectualizada por la teología cristiana y representaba un tipo de espiritualidad más abstracta y contemplativa que divergía de la propuesta valdesiana.

<sup>10</sup> Los ejemplos se pueden encontrar en las páginas 501 y 518, 520, 52 y 523, 525, 528-41, 548-41, 555-556, 586-590, 602-616, 648, 673, 690-94, 698, 720, 739, 748, 756-61, 783-84, 786, 790.

<sup>11</sup> En concreto, los encontramos registrados en las CSP en capítulo XIII, 7, 13, 117, 256, 257, 258; en SA se encuentran en 5, 6, 34, 222; en el ESM se registran tales expresiones en 23, 29, 6, 9,10, 14,15,27, 29, 2, 6, 8, 12,14,20,2,3,5.

### La explicación del término *ánimo*

Por lo que toca a la segunda peculiaridad que presenta Juan de Valdés en el tratamiento de la voz, como ya indicamos, el autor se detiene en el vocablo con una mayor atención que otros espirituales que hemos contemplado en este estudio; el conquisense se detiene a explicar el valor semántico que cobra el término dentro de su pensamiento espiritual, según se muestra en la Consideración 121 (ejemplo 23), de las *Ciento Diez Divinas Consideraciones*:

23. *PREGUNTA*: Abiéndooos muchas vezes oýdo decir que *el propio estudio del christiano debe ser su proprio libro*, teniéndole siempre abierto y leyendo siempre en él, e deseando entender cuál es mi libro y cómo tengo de estudiar en él y qué fructo tengo de sacar de la lección, por aplicarme yo también al studio christiano, pues con vuestras palabras me abéis puesto el deseo, justo es que con las mismas me satisfagáis en él.

*RESPUESTA*: En tanto el hombre estudia en libros agenos, conoce a los que escribieron aquellos libros, pero no se conosce a sí, *porque al christiano pertenece conocerse a sí*, conocer el ser que tiene como hijo de Adam por la generación humana y el que tiene como hijo de Dios por la regeración christiana, digo yo que el propio studio del christiano debe ser en su proprio libro, porque leyendo en él se conosco a sí mismo; y quanto más i mexor se conosce, tanto más fácilmente se desenamora de sí y del mundo y se enamora de dios y de Christo. Y éste a de ser nuestro yntento en esta elección de nuestro libro; y por tanto abéis de advertir que, leyendo en vuestro libro, no abéis de pensar que os considera Dios tal qual vos os conoscéis por vos; pero abéis de estar cierto que os considera por lo que soys incorporado en Christo, considerando en vos lo que considera en Christo. Y sabido esto, que ynporta mucho, sabed que a mi ánimo acostunbro yo a llamar mi proprio libro, porque allí están mis opiniones, las falsas y las verdaderas; allí está mi confianza y mi desconfianza, mi fee y mi incredulidad, mi esperanza y mi descuido, mi caridad y mi enemistad. Allí también está mi humildad y mi presunción, mi massedumbre y mi impaciencia, mi modestia y mi insolencia, mi simplicidad y mi curiosidad, mi reçolución con el mundo y mi respeto del mundo, mi resolución conmigo mismo y mi amor proprio. Y en fin, allí está todo quanto favor de Dios y de Christo tengo de bueno, y de todo lo que por depravación natural u adquisita tengo de malo. (CDDC, 1999: 786).

En este pasaje, Juan de Valdés se vale del recurso del símil, para explicar y definir el término *ánimo*, en concreto, comparándolo con el libro interior en el que cada hombre debe estudiar, es decir, trabajar el autoconocimiento. Es importante resaltar este recurso, escogido por Valdés a la hora de explicar el término, ya que refuerza el carácter pedagógico de su expresión y de su pensamiento. Como se puede

observar, el conqense no avanza hacia la metáfora, que supondría sustituir un término por otro dentro de la comparación (decir *libro* en vez de *ánimo*); al contrario, se mantiene en el símil (el *ánimo* es como el *libro* interior) y profundiza en él, a partir de una minuciosa explicación en la que la voz se enriquece con nuevas resonancias semánticas. Claramente, lo que le interesa a Valdés no es el artificio retórico sino la comprensión del término dentro de su pensamiento, es decir, la claridad expresiva más que la opacidad del artificio lingüístico; de ahí se deriva su preferencia, general a toda la obra, por el símil más que por la creación de metáforas.

Otro aspecto que se ha de resaltar en la explicación que Juan de Valdés ofrece sobre el término *ánimo* es el valor epistemológico que cobra el término, dentro de una espiritualidad que resalta el autoconocimiento en la vida del cristiano más que lo puramente doctrinal y ceremonial. Así, partiendo de la ya indicada comparación del *ánimo* con el “libro interior”, Juan de Valdés refuerza la idea de habitabilidad interna como condición primordial para el autoconocimiento, en la misma línea que Fray Luís de León (ejemplo 16). A este respecto, es necesario resaltar el uso que Juan de Valdés presenta en su explicación del deíctico *allí*, funcionando como localizador de un lugar interior operativo en la vida del cristiano.

Por último, es destacable el repertorio de vicios y virtudes presentados en este pasaje de la Consideración 121, en una descripción que recuerda a la de Alonso de Palencia y al pasaje más arriba indicado de Francisco de Osuna (ejemplo 15). En la explicación de Juan de Valdés, el *ánimo* también se presenta como el lugar donde anidan vicios y virtudes que se derivan, necesariamente, de los estados pasionales. Pues esa oscilación del *ánimo* a la que alude Valdés (entre la ‘confiança’ y la ‘desconfiança’, la ‘esperança’ y el ‘descuido’, la ‘caridad’ y la ‘enemistad’, la ‘humildad’ y la ‘presunción’) también se corresponde con la modulación de los estados anímicos (la tristeza, el miedo, la esperanza y el gozo), derivados, a su vez, del problema ya aludido de la posesión (la pérdida y la tenencia). Es, por lo tanto, en el *ánimo*, como receptáculo psíquico, donde se hace intensamente operativa la vida espiritual, esto es, la relación que cada hombre mantiene consigo mismo, con sus semejantes y con Dios.

### **El ánimo y el uso de la lengua**

En cuanto al uso lingüístico, se hace necesario señalar que en la obra de Juan de Valdés se percibe la repetición de una serie de expresiones en las cuales el *ánimo* aparece referido al uso de la lengua, principalmente ‘explicar y expresar el concepto del ánimo’, pero también ‘decir con el ánimo’, ‘una misma sentencia y un mismo ánimo’, ‘orar con el ánimo’, ‘leer la Escritura con el ánimo’, todas ellas ya apuntadas anteriormente. De ese modo, la introspección y la intencionalidad se transforman en rasgos definidores del uso de la lengua en el marco del pensamiento valdesiano.



Así, Juan de Valdés contempla la expresión ‘explicar el concepto del ánimo’ al formular sus criterios estilísticos en el *Diálogo de la Lengua* (ejemplo 22), que, además, atiende al pensamiento espiritual del autor y a su actividad de exégesis bíblica:

24. M. Assí se hará; proseguid en dezirnos lo que pertenece al estilo de vuestra lengua castellana.

V. Con dezirnos esto pienso concluir este razonamiento desabrido: que todo el bien hablar castellano consiste en que digáis lo que queréis con las menos palabras que pudiéredes, de tal manera que, esplicando bien el conceto de vuestro ánimo, y dando a entender lo que queréis dezir, de las palabras que pusiéredes en una cláusula o razón no se pueda quitar ninguna sin ofender a la sentencia della, o al encarecimiento, o a la elegancia. (DL, 1995: 237).

Aunque no es el motivo de este estudio profundizar en la relación que existe entre los presupuestos lingüísticos de Juan de Valdés y su pensamiento espiritual, vale la pena puntualizar que el carácter epistemológico de su espiritualidad se traslada al dominio lingüístico, contemplando en el uso de la lengua un aspecto introspectivo e intencional, que queda expresado por el criterio ya apuntado (‘explicar el concepto del ánimo’) y que va a caracterizar significativamente la propuesta pragmática del autor conquense<sup>12</sup>.

Así, a la hora de establecer los criterios estilísticos en el *Diálogo de la lengua*, el autor conquense se desvía de lo que sería una formulación puramente estética y avanza hacia una concepción hermenéutica del buen uso de la lengua, para lo cual adopta como principio rector la experiencia de cada usuario, así como también la mutua comprensión entre un *yo* y un *tú*. Por consiguiente, se puede decir que, según Valdés, el buen dominio de la lengua procede de quien “dice según lo que quiere decir y se hace comprender por otro que escucha”, ajustando siempre las palabras a la intencionalidad o, si se prefiere, al *ánimo*<sup>13</sup>.

Sobre este aspecto tan importante en la concepción valdesiana del buen uso de la lengua, es representativo un pasaje bíblico del *Evangelio según San Mateo* (capítulo XV) en el que se detiene Juan de Valdés, comentando el valor individual del uso lingüístico, fuertemente vinculado a lo que se siente interiormente y a su expresión veraz, no por

<sup>12</sup> La continuidad o correlación entre los presupuestos estilísticos del *Diálogo de la Lengua* y la espiritualidad valdesiana es motivo de análisis en la tesis doctoral – dirigida por la Profa. Roca Escalante – *Lengua y conocimiento en Juan de Valdés* (Serrano Cañas, en *preparación*).

<sup>13</sup> Existen estudios importantes en los que se trata la concepción estilística de Valdés y su tan afamada defensa de la naturalidad como principio retórico máximo, encarnado en el famoso ‘escribo como hablo’. Para ello puede verse la edición del *Diálogo de la Lengua* de Lope Blanch (1984), la de Cristina Barbolani (1995) o la más reciente de Enrique Laplan (2010); también se contempla en el estudio de Bahner (FECHA) y en Carrera de la Red (1988) o el propio Lope Blanch (FECHA). Finalmente, desde el ámbito de la historia de la lengua también se ha atendido a la cuestión estilística en el autor conquense, como en Frago Gracia (1999). Aún así, se hace necesario señalar que las premisas estilísticas no sólo se deben entender desde lo puramente literario, sino que se completan – y probablemente se entienden de manera más profunda – atendiendo también al pensamiento espiritual y a la obra bíblica del autor, según se pone de manifiesto en estas páginas.



el adorno formal sino por la fuerza de la necesidad y de la intención. Esa veracidad es la que garantiza también una escucha significativa, que, en el siguiente pasaje, queda plasmada en la actitud de Cristo al acercarse una mujer pidiendo auxilio (ejemplo 25):

25. Y saliendo de allí Jesús se apartó a las partes de tiro y Sidonia, y hé aquí una mujer cananea que salida de aquellos confines lo llamó a gritos, diciendo: ¡Compadécete de mí, señor, hijo de David! Mi hija malamente está endemoniada. Pero él no le respondía palabra, y allegándose sus discípulos le rogaban diciendo: Despídela, que viene gritando tras nosotros. Y él respondiendo, dijo: No soy enviado sino á las ovejas perdidas de Israel. Y ella allegándose lo adoró, diciendo: ¡Señor, ayúdame! Y él reponiendo, dijo: No es bueno tomar el pan de los hijos y echarlo á los perrillos. Y ella dijo: así es, señor, pero también los perrillos comen las migajas que caen en la mesa de sus señores. Entónces respondiendo Jesús le dijo: ¡Oh mujer, grande es tu fé! Hágase como tú quieres. Y fue sana su hija desde aquella hora. (En red: EM, 1880: 12).

Tras la traducción del texto bíblico, Valdés introduce un comentario al fragmento señalado, que es el siguiente (ejemplo 26):

26. En esta misma mujer considero la diferencia que hay entre el que ora enseñado y el que ora inspirado, en cuanto el que ora enseñado es semejante á los que llama Cristo étnicos, que piensa que por su mucho hablar han de ser oídos, y el que ora inspirado es semejante á esta mujer que *en dos palabras* demandaba á Cristo lo que quería de él, proponiéndole su necesidad según la sentía dentro de su ánimo (En red: EM, 1880: 12).

Como se puede observar en este último pasaje, la formulación del criterio estilístico que ya hemos apuntado (‘explicar el concepto del ánimo’) no se restringe solamente al *Diálogo de la lengua*, ya que en la obra espiritual y bíblica es también un motivo de reflexión y de comentario por parte del autor, lo que parece indicarnos que la cuestión del uso de la lengua era ya un asunto espiritual para Juan de Valdés. El término *ánimo* se presenta, así, como la bisagra entre la cuestión de la lengua y la espiritualidad valdesiana, reforzando, además, los valores semánticos de “intención” y de “introspección” en el uso del término.

En esta misma línea, cuando Juan de Valdés se posiciona ante cuestiones de la vida práctica del cristiano, como la oración o la confesión, ambas relacionadas con el uso de la lengua, echa mano del término *ánimo* insistentemente. La selección de la voz en estos contextos le permite al autor profundizar en el carácter introspectivo y en el proceso de autoconocimiento dentro de la actividad lingüística (en este caso, *cómo* se debe orar y *qué* se ha de confesar, con el fin de preservar el interior de cada hombre). De esta forma,

Valdés refuerza la idea del uso lingüístico arraigado en la conciencia del cristiano, la cual ha de funcionar como una reserva interior frente a la nociva interferencia de intermediarios en materia religiosa; todo ello, apunta hacia una espiritualidad en la que ha de prevalecer la intencionalidad frente a la demostración formal (ejemplos 27 y 28):

27. VALDÉS: Y porque la oración vocal muchas veces enciende y levanta el ánimo a la oración mental, no querría, Señora, que os obligaseis a cierto número de salmos o de padrenuestros para que estéis siempre libre y que, enviándoos Dios en la oración alguna buena inspiración, os podáis detener en ella tanto cuanto sentís que vuestra alma la gusta (AC, 1997: 460).
28. VALDÉS: Y advertir, Señora, que no quiero que seáis supersticiosa ni escrupulosa en la confesión, porque os basta confesar al sacerdote las cosas que conocéis haber hecho con ánimo desobediente a Dios, de las cuales os doléis tanto que, conociendo que podéis vivir sin hacerlas, tenéis firme propósito y deliberación de no hacerlas jamás. Pero los defectos, sin los cuales apenas se vive en esta presente vida, que son signos de ánimo no mortificado, os confesaréis continuamente a Dios (...) (AC, 1997: 464).

Por último, es importante destacar el uso del término *ánimo* también referido al uso de la lengua en el refuerzo de la idea de unidad en el cuerpo de Cristo. Dicha correlación aparece formulada en los comentarios que Juan de Valdés elabora sobre las *Cartas a los Corintios* (Valdés, 1856). En ellas, la alusión al uso de la lengua aparece en el contexto cultural de Corintio, una ciudad que estaba dividida por una pluralidad de ídolos, de opiniones, de discursos, como resultado del exceso de carnalidad y materialidad que dominaba la voluntad de los hombres. El aspecto lingüístico se veía también afectado por la posesión y por la fragmentación, pues la lengua era tratada como objeto de ostentación en vez como espacio de relación. Así, en la traducción de Valdés dice San Pablo (ejemplo 29 y 30):

29. Por tanto os ruego, hermanos, por el nombre de nuestro Señor Jesucristo, que todos digais una mesma cosa, i que no haya entre vosotros discordias; pero que seais enteros en un mesmo ánimo i en una mesma sentenzia.” (CP, 1856: 8).

A continuación, Juan de Valdés presenta el siguiente comentario:

30. Aquello [que digáis todo una mesma cosa], se entiende bien por lo que dirá luego, que nos dezian: Yo soi de tal, i otros: Yo soi de tal. Diciendo [discordias] divisiones, parzialidades i bandos. Por lo que aquí dize [enteros], el vocablo Griego, significa como seria dezir, entereza de miembros. I parece que aludiendo san Pablo á que todos los Cristianos somos miembros de Cristo,

quiso dezir que seais miembros sanos i enteros, sin que os falte cosa ninguna. Lo mesmo pienso que entiende por [una mesma sentenzia], que por [un mesmo ánimo], i su intento es dezir: Pues sois miembros de un mesmo cuerpo, páramientes que no haya en vosotros sino una voluntad, i un parecer, i una lengua con que se exprima aquella voluntad i aquel parecer.” (CP, 1856: 9).

Al tratar la unidad de todos los miembros en Cristo, la voz *ánimo* alude, también en estos casos, a la intencionalidad en el uso de la lengua, esta vez como ejercicio de la voluntad. Aquí es importante recordar que, como bien indica Morreale, durante la Edad Media, este último vocablo había pertenecido al grupo semántico que ocupaba el lugar de *ánimo*. Lo relevante para este estudio es, de nuevo, la proyección que el término gana en la concepción del uso de la lengua; esta vez, conformando la idea unitiva del cuerpo de Cristo, según la cual, ‘la intención debe ser una porque todos somos uno’. Claro está que, en el comentario de Valdés, el concepto de unidad en el uso lingüístico no significa, ni mucho menos, uniformidad formal (recordemos que en el *Diálogo de la lengua*, el autor nos presenta el uso en su variación), sino una aproximación de intenciones y voluntades, lo que convierte a la lengua en un espacio de relación, sin el cual es imposible que exista la comunidad. De nuevo, el término cobra una dimensión civil, esta vez vinculado al uso de la lengua, en una línea semántica similar a la que ya identificamos en Fray Luís de León (ejemplo, 17).

Por todo lo expuesto, no se puede considerar azarosa ni casual la relación que establece Juan de Valdés entre el uso de la lengua y el ánimo, pues de ella se deriva una concepción lingüística y estilística de corte hermenéutico, que prioriza la comprensión y la relación en el uso de la lengua frente a lo que sería una postura más a favor del artificio formal. Tal concepción ha de ser entendida dentro del ideario espiritual del autor y de sus trabajos bíblicos, en los que ya se contempla la dimensión introspectiva e intencional del uso de la lengua, así como su carácter de pertenencia y relación comunitaria.

### **Conclusiones parciales**

De este modo, el análisis llevado a cabo hasta el momento demuestra, en primer lugar, que los espirituales españoles del siglo XVI hacen un uso relativamente importante de la voz *ánimo* en sus escritos, en los que alterna con la palabra *alma* sin ser estrictamente un sinónimo de ésta. Los autores se valen del término con los significados que éste presenta en la lengua común de la época –‘fuerza, valor y aliento’; ‘talante, voluntad e intención’: ‘espíritu, alma’; pero, a su vez, lo cargan de matices expresivos nuevos, que en este estudio hemos reunido bajo la amplia definición de ‘aquel lugar en el que operan las pasiones’, lo que significa que, para estos autores, el término se transforma en una auténtica *voz especializada* en su discurso espiritual.

En consonancia con el contexto intelectual de la época y con sus propios intereses, Juan de Valdés no se aparta demasiado de lo señalado más arriba, al hacer uso del término *ánimo* en sus acepciones comunes, principalmente ‘espíritu’, ‘intención’ y ‘voluntad’, así como también con el valor más específico del discurso espiritual del momento arriba indicado. Sin embargo, en los textos valdesianos se descubren también importantes particularidades, si no en la innovación del significado, sí en el tratamiento del término. En efecto, cuestiones como su frecuentísimo empleo frente a voces como *alma/ánima*, su interés en explicar el vocablo y, fundamentalmente, la relación que el conuense establece entre *ánimo* y el uso lingüístico confieren a esta voz una importancia básica para la comprensión de ciertos aspectos no sólo de su pensamiento espiritual, sino también de la concepción del buen empleo de la lengua que defiende el autor.

Finalmente, con este trabajo se ha pretendido realizar una nueva aproximación (tras el primer importante estudio llevado a cabo por Margarita Morreale) para el estudio del término *ánimo* en el pensamiento espiritual español del XVI y, más en concreto, para su abordaje dentro del ideario espiritual de un autor todavía poco estudiado como Juan de Valdés. Aún así, quedan aspectos pendientes para futuros trabajos que pueden permitir profundizar en la comprensión del término y en su historia como concepto dentro del pensamiento español. Esos aspectos atañen a la espiritualidad española del XVI y, como no, al pensamiento de Juan de Valdés, a saber:

- El contraste entre la voz *ánimo* versus *ánima/alma* en el período moderno y su repercusión a la hora de caracterizar un tipo de espiritualidad fundamentada en la experiencia.
- El problema de la posesión y los estados de *ánimo* dentro del pensamiento espiritual de los autores del siglo XVI.
- Las correlaciones semánticas de la voz *ánimo* con otros términos (*libro, casa, morada, cuerpo de Cristo*) que fortalecen la idea de habitabilidad interior, de autoconocimiento y de comunidad en la vida espiritual.
- El aporte del término *ánimo* a la concepción estilística que propone Juan de Valdés en el *Diálogo de la lengua*, así como también la relación que el término establece con el uso de la lengua en sus textos espirituales, principalmente, al tratar la oración, la confesión y la lectura del texto bíblico.

## BIBLIOGRAFÍA

BAHNER, Werner, 1966, *La lingüística española de los siglos de oro*, Madrid, Ciencia Nueva.

BARUZI, Jean, 1942, "Introducción al estudio del lenguaje místico", *Boletín de la Academia Argentina de Letras* 10, pp. 7-30.

BERNIS MADRAZO, Carmen, 1962, *Indumentaria española en tiempos de Carlos V*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

\_\_\_\_\_, 2001, *El traje y los tipos sociales en el Quijote*, Madrid, El Viso.

CARRERA DE LA RED, Avelina, 1988, *El problema de la lengua en el humanismo renacentista español*. Valladolid, Universidad de Valladolid, Secretariado de Publicaciones.

CARRIAZO RUIZ, José Ramón, 2003, *Tratados náuticos del renacimiento, Literatura y lengua*, Salamanca, Junta de Castilla y León / Universidad de Salamanca.

DONNINI, Cristina, 1977, *Contributo a una cronologia del lessico spagnolo (terminologia medico-farmacologica del Cinquecento)*, Pisa, Università degli Studi di Siena.

HERRERA, M<sup>a</sup>. Teresa, 1996, *Diccionario español de textos médicos antiguos*, Madrid, ArcoLibros.

HERRERO, José Luis y M<sup>a</sup>. Jesús MANCHO, 1996, "La neología en la mística española temprana: *La Subida del Monte Sión* de Bernardino de Laredo", *Voces* 7, pp. 123-158.

FRAGO GRACIA, Juan A. (1999): "La lengua", en V. García de la Concha (coord.): *Historia de España, XXI. La cultura del Renacimiento (1480-1580)*, Madrid, Espasa-Calpe, pp. 579-629.

LAPESA, Rafael, 1992, "Latinismos semánticos en la poesía de Fray Luis de León", *Léxico e historia. 1: Palabras*, Madrid, Istmo, pp. 153-165.

LEÓN, Luís de, 1991, *Los nombres de Cristo (Obras castellanas Completas de Fray Luís de León)*, Madrid, BAC.

MANCHO, M<sup>a</sup>. Jesús, 1998, "El camino de perfección: aspectos lingüísticos", *Anuario de Lingüística Hispánica* 14, pp. 317-334.

MORREALE, Margarita, 1957, *Versiones españolas de "Animus" y "Anima"*, Granada, Universidad de Granada.

NIETO, José C., 1979, *Juan de Valdés y los orígenes de la Reforma en España e Italia*, México, Fondo de Cultura Económica.

NIETO JIMÉNEZ, Lidio, 2002, *Tesoro lexicográfico del español marinero anterior a 1726*, Madrid, Arco Libros.

OSUNA, Francisco de, 2002, *Quinta parte del abecedario espiritual*. Madrid, FUE.

QUIRÓS GARCÍA, Mariano, 1998-9, “El itinerario del recogimiento en la quinta parte del Abecedario espiritual de Francisco de Osuna: aspectos doctrinales y léxicos”, *Revista de Lexicografía* 5, pp. 115-158.

\_\_\_\_\_, 2000, “El itinerario del Recogimiento en la Quinta parte del Abecedario Espiritual de Francisco de Osuna: aspectos léxicos y literarios”, en M. Criado del Val (coord): *Caminería hispánica: actas del IV Congreso Internacional*, Madrid, Ministerio de Fomento/CEDEX, pp. 563-590.

\_\_\_\_\_, 2000b, “Aproximación léxico-semántica a los escritos espirituales de Juan Bautista de la Concepción”, en I. Hernández Delgado (coord.): *San Juan Bautista de la Concepción: su figura y su obra (1561-1613)*, Córdoba, Obra social y cultural Cajasur, pp. 377-398.

\_\_\_\_\_, 2001, “Acerca del léxico sensorial en la literatura mística española del siglo XVI”, en C. Strosetzki (coord.): *Actas del V Congreso Internacional de la Asociación Internacional Siglo de Oro*, Frankfurt, Vervuert / Iberoamericana, pp. 1047-1068.

\_\_\_\_\_, 2002, “El cultismo semántico como opción de la expresión mística: Francisco de Osuna, quinta y sexta partes del *Abecedario Espiritual*”, en A. Veiga y M. Suárez Fernández (eds.): *Historiografía lingüística y gramática histórica. Gramática y léxico*, Madrid, Frankfurt, Iberoamericana / Vervuert, pp. 115-132.

RINCÓN, M<sup>a</sup> Dolores (Coord.), 2010, *Conocimiento, educación y espiritualidad durante los siglos XVI-XVII. Breve selección de texto*, Jaén, Universidad de Jaén.

SÁNCHEZ ORENSE, Marta, 2008, “Particularidades del léxico de la moda renacentista: dificultades en su análisis”, *Cuadernos del Instituto Historia de la Lengua* 1, pp. 65-74.

VALDÉS, Juan de, 1856, *La epístola de San Pablo a los Romanos i a la I<sup>a</sup> a los Corintios. Ambas traducidas i comentadas por Juan de Valdés*. Ahora fielmente reimprimadas por L. Usoz de Río, Londres, Spottiswoode.

\_\_\_\_\_, 1880, *El evangelio según San Mateo declarado por Juan de Valdés*. Ahora por primera vez publicado por e. Bohemer, Madrid, Librería Nacional y Extranjera, 1880 (En red: <http://bib.cervantesvirtual.com/FichaObra.html?Ref=750>)

\_\_\_\_\_, 1885, *Comentarios a los Salmos, escrito por Juan de Valdés en el siglo XVI* y ahora impreso por primera vez, Madrid, Librería Nacional y Extranjera (edición de Manuel Carrasco).

\_\_\_\_\_, 1984, *Dialogo de la Lengua*. México, Editorial Porrúa (edición e introducción de Juan Manuel Lope Blanch).

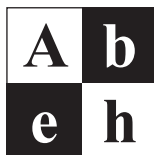
\_\_\_\_\_, 1995, *Diálogo de la Lengua*, Madrid, Cátedra (edición y prólogo de Cristina Barbolani).

\_\_\_\_\_, 1997, *Obras completas, vol. I*, Madrid, Fundación Antonio de Castro (edición y prólogo de Ángel Alcalá).

\_\_\_\_\_, 2010, *Diálogo de la Lengua*, Barcelona, Crítica (edición y prólogo de José Miguel Laplana)



**ESTUDIOS  
LITERARIOS**



**2 0 1 1**





## ENSAIO E FICÇÃO EM *EL MUNDO ALUCINANTE*

**Altamir Botoso**

Universidade de Marília

### RESUMO

O objetivo do artigo é analisar passagens do romance *El mundo alucinante*, de Reinaldo Arenas, enfocando o entrecruzamento entre ficção e ensaio por meio da reelaboração poética do ensaio “O romantismo e o fato americano”, do escritor cubano Lezama Lima e também a sua recriação no universo ficcional, com a intenção de fornecer novas versões e interpretações de eventos históricos ocorridos no século XIX e que foram protagonizados pelo frei mexicano Servando Teresa de Mier.

**Palavras-chave:** Lezama Lima – Ensaio – Reinaldo Arenas – Romance Histórico – Mier.

### ABSTRACT

The objective of this article is to analyse passages of the novel *El mundo alucinante*, by Reinaldo Arenas, focusing the crossing between fiction and essay by means of poetic re-elaboration from the essay “The romanticism and the american fact”, by the Cuban writer Lezama Lima and also his re-creation in the fictional universe, with the intention of providing new versions and interpretations of historical events occurred in nineteen century and were experienced by the Mexican friar Servando Teresa de Mier.

**Keywords:** Lezama Lima – Essay – Reinaldo Arenas – Historical novel – Mier.

A obra *A expressão americana*, de José Lezama Lima (1910-1976), publicada pela primeira vez em 1957, é mencionada em nota de rodapé no capítulo XXXV de *El mundo alucinante*. Um parágrafo do livro de Lezama Lima é citado entre aspas quase no final da narração das aventuras de José Servando Teresa de Mier Noriega y Guerra. Nesse trecho, Mier justifica sua conduta e suas ações durante toda sua vida e o ensaio corrobora a imagem de revolucionário e defensor da libertação de sua pátria do domínio espanhol. Além do fragmento mencionado, há outras passagens no romance de Arenas que dialogam com o citado ensaio do teórico e romancista cubano.

*A expressão americana* contém cinco conferências proferidas por Lezama Lima no Centro de Altos Estudos de Havana. Os comentários e os exemplos que utilizaremos nesta parte do trabalho são extraídos da tradução com notas críticas dessa obra, realizada por Irlemar Chiampi (1988), responsável também pelo estudo introdutório do livro, no qual reitera que Lezama Lima foi um profundo conhecedor da realidade americana e promoveu uma leitura crítica da tradição hispano-americana para elaborar sua história poética, isenta do causalismo historicista.

Dessa forma, o autor de *Paradiso* (1966) construiu uma espécie de fábula do modo de ser do americano na história, começando com as cosmogonias pré-colombianas, passando pela crônica da Conquista, pelas artes mestiças dos barrocos, pelas biografias dos rebeldes românticos da Independência, até chegar à poesia popular do século XIX e às expressões de Vanguarda. De todas essas épocas, ele escolheu um elenco de personagens paradigmáticos que projetam a imagem do homem americano e formam as bases da sua “história política” das nações americanas, como afirma Chiampi (1988: 17-41).

Os cinco ensaios que compõem o livro são os seguintes: “Mitos e cansaço clássico”, “A curiosidade barroca”, “O romantismo e o fato americano”, “Nascimento da expressão crioula”, “Sumas críticas do americano”. Não é nosso objetivo, neste artigo, fazer uma análise ou comentário mais aprofundado desses cinco textos, o que extrapolaria os limites de nosso estudo. Por isso, deter-nos-emos no ensaio “O romantismo e o fato americano” (Lezama Lima, 1988: 107-133) e, mais especificamente, nas partes em que Lezama Lima menciona Mier. Essas partes, com algumas variações, foram incluídas no romance de Reinaldo Arenas.

Vale lembrar que “a singular imagem, que Lezama desenhará em dez parágrafos, do dominicano frei Servando Teresa de Mier (1763-1827), inspira-se no divertido texto de suas memórias” (Chiampi, 1988: 111). Assim, tanto Arenas quanto Lezama apóiam-se nos escritos do frei para compor e estruturar suas escrituras. Arenas vai mais longe, ao inserir no romance fragmentos de um texto, o de Lezama, que foi inspirado em um outro, o de Mier, conformando uma espécie de intertextualidade de terceiro nível.

No ensaio, notamos que Lezama Lima, para dar conta de seu projeto de escrever uma “história poética” da América, “constrói uma ‘fábula intertextual’ que compendia o devir americano como uma era imaginária que soma e transforma fragmentos de outros imaginários” (Chiampi, 1988: 29). O mítico e o poético juntam-se, portanto,

na construção da fábula americana. Essa fábula é também extratextual, pois “os textos americanos dialogam entre si” e desses textos é possível extrair “uma constelação de personagens exemplares” (Chiampi, 1988: 30). No início da fábula figuram os heróis cosmogônicos, Hunahpú e Ixbalanqué, do *Popol Vuh*, e os artistas do reino de Montezuma, último imperador dos astecas, enviados a Hernán Cortés, conquistador deste império indígena.

No núcleo da fábula centra-se o Senhor Barroco, “aquele que ocupa definitivamente o espaço americano para realizar um esplêndido ideal de vida” (1988, p. 30), sendo os personagens mais representativos deste núcleo Sor Juana Inés de la Cruz (1651-1695), Don Carlos de Sigüenza y Góngora (1645-1700), Hernando Domínguez Camargo (1606-1659), o Aleijadinho (1738-1814) e o índio Kondori.

Depois da menção às personalidades mencionadas, discute-se no ensaio o aparecimento do rebelde romântico, representada por três figuras paradigmáticas da história da América Latina, encarnado, segundo Irleamar Chiampi:

ora pelo pícaro fugitivo Frei Servando Teresa de Mier, ora pelo sulfúreo Simón Rodríguez, ora pelo metamórfico Francisco de Miranda –os três trotamundos, conspiradores da Independência, cujos azarosos destinos culminam na imagem de José Martí. (1988: 30)

Os três rebeldes mencionados foram viajantes, conheceram vários países e todos defenderam a independência do continente americano. Culminam na figura de José Martí, também dotado de um imenso amor pela América Latina, cristalizado na luta pela independência de Cuba. No final da fábula, aparecem Melville e Whitman, “que retomam as arcaicas tradições teológico-filosóficas, pelo descenso aos infernos e a libertação do corpo. Apocalipse e Redenção na vivência metafórica, como no começo para os Heróis Cosmogônicos” (Chiampi, 1988: 30-31). Os dois autores norte-americanos reatualizam a tradição em seus escritos pela retomada de temas que se relacionam à descida “aos infernos” e à “libertação do corpo”, temas estes presentes também nos universos dos heróis cosmogônicos das civilizações indígenas pré-colombianas.

Percebe-se, pois, no projeto de Lezama Lima uma perfeita circularidade que une a América como um todo, incluindo latino-americanos e norte-americanos. Tal posicionamento levantou muita polêmica, mas o que importa destacar é que o projeto histórico de Lezama abarcava a América como uma unidade, sem separações ou divisões de qualquer espécie.

O ensaio começa discutindo a questão religiosa nas colônias americanas, já que os religiosos são os primeiros a se manifestar pela independência. Mier é, na acepção de Lezama Lima, um dos primeiros “curas independentistas” da América. Referindo-se ao sermão do jovem frei, pronunciado no dia 12 de dezembro de 1794, e às conseqüências que se seguiram a esse fato, Lezama Lima tece as seguintes considerações:

Sua ilustríssima presidiu com dissimulado quebranto a prédica de um curinha juvenil, inflamado, muito freqüentador da exaltação e do parágrafo numeroso. Sua paternidade maior contemplou o tumulto do povo à passagem de um pregador dado a teses heresiarcas, a matracar com provanças e reparos sobre aparições e contra-provas. Para ouvir o jovem investido compareceu até o vice-rei, pois a festividade é de categoria maior, trata-se de pregar numas festas guadalupanas. E o tonsurado, que causa tanta agitação verbal, frei Servando Teresa de Mier, precipitou-se, segundo o arcebispo, em perigosas temeridades. (Lezama Lima, 1988: 111)

O cerne da questão que alterou radicalmente a vida de Servando, o sermão, é sintetizado por Lezama Lima nos seguintes termos: “matracar com provanças e reparos sobre aparições e contra-provas.” O assunto do sermão é exposto com uma certa dose de humor, fato que não esperaríamos encontrar em um ensaio, onde, naturalmente, a linguagem predominante é a científica.

O retrato de Mier fornecido por Lezama Lima contamina-se de subjetividade. Nele, o escritor cubano toma o arcebispo Núñez de Haro como foco de visão em relação a Mier. A visão de Núñez de Haro expressa somente características depreciativas do frei mexicano, confirmadas pelos seguintes sintagmas: “curinha juvenil”, “inflamado”, “freqüentador da exaltação e do parágrafo numeroso”. Segundo a ótica do arcebispo, Mier é um pregador propenso a teses heréticas. Os adjetivos empregados enfatizam traços do caráter do frei, sua impetuosidade e ousadia.

Uma das estratégias de que se vale Lezama Lima na estruturação do ensaio é o entrecruzamento do discurso argumentativo com técnicas do discurso ficcional, atingindo a condição de “ensaísta como narrador”, segundo uma observação muito feliz de Irleamar Chiampi (1988: 23-25). Não podemos esquecer que isso se deve ao fato deste autor cubano ser também um exímio romancista.

Dessa forma, o discurso perde em objetividade crítica, mas ganha em subjetividade, ao propor, poeticamente, a condição humana do personagem histórico. O ensaio “contamina-se” pela ficção, como podemos notar no fragmento abaixo, expressivamente narrativo:

Afirmava o pregador que a imagem pintada da guadalupana estava na capa de São Tomé, e não na do índio Juan Diego. O povo exibia-se em ricas alvissaras, com júbilo indissimulável, o arcebispo mudava posturas e se mordida os lábios, e o vice rei lançava em sobrevôo presidencial o seu olhar entre a alegria desatada do povo e a cólera atada e como que reconcentrada do arcebispo. Encarcera-se frei Servando, este se retrata, mas o frenesi do arcebispo o envia a Cádiz, e ali o segue vigilante, e frei Servando, como um precursor de Fabricio del Dongo, começa a sua enfiada de fugas e seus saltos de fronteira. (Lezama Lima, 1988: 111)

Pode-se observar na passagem transcrita do ensaio que ela está desprovida do rigor científico que se exige de um ensaio, pendendo muito mais para a narração, pois o autor descreve as reações dos personagens e, mais ainda, compara a trajetória de Mier com a do personagem ficcional Fabricio del Dongo, do romance *A cartuxa de Parma* (1839), de Stendhal (1783-1842), que é obrigado a fugir constantemente durante as guerras napoleônicas.

O enunciado “o arcebispo mudava posturas e se mordida os lábios”, presente no ensaio, é reaproveitado no romance com o mesmo sentido: “su ilustrísima, que constantemente cambiaba de posición en su asiento” (Arenas, 1997: 64). Nos dois fragmentos apontados, a proximidade da linguagem é notória, já que o enunciado de Lezama Lima é transposto para o romance quase sem alterações, para expressar o sentimento de incômodo provocado pelo sermão do frei. As reações do arcebispo podem ainda ser notadas no seguinte par de sintagmas extraídos do ensaio e do romance, respectivamente: “a cólera atada e como que reconcentrada do arcebispo”/ “el arzobispo, húmedo y contrariado”. Nesses exemplos, fica patente o calco discursivo que, em Arenas, referenda o procedimento intertextual. No romance, o trecho que segue guarda notáveis semelhanças com o texto do ensaio:

Los indios oían entusiasmados y los criollos se ponían de pie y a cada momento rompían en aplausos. Sólo los guachupines y las diferentes ramas de lacayos reales guardaban un gran silencio y observaban con discreción a su ilustrísima, que constantemente cambiaba de posición en su asiento como si algo le molestara debajo de las gruesas nalgas [...]. La niebla se despejaba, y el arzobispo, húmedo y contrariado, pudo al fin resoplar a su gusto. (Arenas, 1997: 64-65)

A descrição das reações do arcebispo nos dois textos é praticamente idêntica e apontam para a forma paródica com a qual Arenas reelabora o texto de Lezama Lima, exagerando as reações nervosas do arcebispo que chega a engolir o próprio anel.

Outro enxerto do ensaio que é transposto para o romance de Arenas diz respeito ao período em que Mier permanece em Bayona e as boas relações que estabelece com os judeus:

Em Bayona, a curiosidade americana o leva a penetrar numa sinagoga. Imediatamente, sobre essa curiosidade começarão a cair dons. Como bom americano regozija-se no ‘simpathos’. Surpreende que falam um espanhol meticoloso, têm o orgulho de que os semitas que Adriano enviou à Espanha são da grande tribo de Judá. Ao terminar o rabino, o cercam para que opine sobre o sermão. A onda expandida da sua simpatia não retrocede em refutar o pregador, e como o faz tão bem, lhe oferecem em matrimônio ‘uma bela e rica Raquel, e em francês Fineta’. Termina revisando-lhes os sermões aos rabinos, e que estes o chamem de Jajá, que significa sábio. (Lezama Lima, 1988: 114)

No fragmento citado predominam recursos próprios de uma narrativa. Estão presentes sentimentos dos personagens tais como “curiosidade”, “regozijo”, “surpresa” e juízos de valor, “grande tribo”, “não retrocede [Mier] em refutar o pregador, e como o faz tão bem [...]”. Dessa forma, o ensaio vai contaminando-se por elementos narrativos e perde a objetividade que se exige de um ensaio, conforme já apontamos. Devido ao fato de se misturar objetividade e subjetividade, a inserção de partes do ensaio no romance não causa estranheza para o leitor, graças aos componentes próprios da ficção que nele estão embutidos. A matéria do ensaio ajusta-se perfeitamente aos propósitos do romancista porque no ensaio há também uma intenção laudatória em relação aos feitos vivenciados por Servando Teresa de Mier.

De acordo com as informações contidas no ensaio, segue-se, logo após as considerações sobre o sermão e o frei, a sua entrada numa sinagoga para assistir e participar de um culto judaico. Os judeus simpatizam com ele, pedem-lhe auxílio para revisar seus sermões e inclusive oferecem-lhe a mão de uma rica judia em casamento, “uma bela e rica Raquel, e em francês Fineta”. O frei recusa a oferta.

O contato estabelecido com os judeus demonstra a grande habilidade verbal do frei que, embora refute o sermão do rabino de forma eloquente, é bem recebido no meio deles. Esse episódio, trasladado para o romance, impregna-se da carnavalização que sedimenta a narrativa:

Bien sabes que el puente levadizo te lanzó de un golpe por los aires hasta Bayona y que, por azar, caíste sobre una sinagoga, [...]. Y tú llegaste en ese mismo momento, cayendo sobre las barbas del rabino, que era escuchado con desagrado porque no decía más que reproches. Y al instante todos te aclamaron como el Mesías, y se abalanzaron con furia contra el rabino, arrancándole las barbas. [...] Y todos esperaban – como iluminados – a que tú les hablastes. Y tú dijiste: No soy precisamente el Mesías, sino un simple emisario del mismo que quiere recordarles que el Mesías no puede venir a ustedes puesto que nunca los ha abandonado [...] Y tú seguiste hablando [...]. Y tu voz salió fresca y llena de razones, que nadie entendía, pero que los emocionaba. Y fuiste aclamado. Y te colmaron de mil halagos. Y te compraron una túnica nueva. Y te hicieron llamar ‘Jajá’, que en su idioma quiere decir ‘el sabio’. [...] Y en esa situación te encontrabas cuando, de entre el barullo, saltó una judía muy movediza y pomposa y, al verla, todos le abrieron paso. [...]

Y, sin más, cargó contigo... Y en brazos de Raquel (Fineta, en Francés), saliste, atemorizado, de aquella sinagoga. (Arenas, 1997: 161-162)

No romance, é o narrador em segunda pessoa quem relata o acontecimento parodiado do ensaio de Lezama Lima. Mantém-se a intenção laudatória que mencionamos anteriormente, mas a cena termina com um episódio altamente carnavalizado.

Uma das categorias da cosmovisão carnavalesca é a excentricidade, segundo Bakhtin (1981: 106). Na cena acima, a viagem pelos ares do frei é um exemplo dessa categoria. Outra categoria da carnavalização considerada pelo crítico russo são as *mésalliances*, as alianças inusitadas, que “reúnem, aproximam o sagrado com o profano, o elevado com o baixo, o grande com o insignificante, o sábio com o tolo” (Bakhtin, 1981: 106). No exemplo que estamos comentando, ocorre uma “coroação”, isto é uma elevação da atuação herói, seguida de um “destronamento”, ou seja, um rebaixamento do frei, pois ele, considerado um sábio, é raptado e carregado por Raquel pelas ruas da cidade de Bayona. A inversão de papéis consuma-se pelo fato de ser a mulher quem carrega o frei, quando o esperado é o contrário, que ele a carregasse. Tal ocorrência é um exemplo de uma aliança inusitada e da carnavalização que perpassa o relato.

No romance, o frei sofre mais um encarceramento. Desta vez, Raquel o prende numa gaiola de ouro em face da sua recusa em se casar com ela. Na ficção, o trecho do ensaio é transformado num episódio carnavalizado, que começa com a louvação das qualidades discursivas do frei, mas termina de forma trágico-cômica, com o rabino sendo morto pelos fiéis em decorrência de sua argumentação. Durante a fuga de Raquel com o frei, ela tropeça no cadáver do rabino:

Detrás iban todos los fieles, cantando alabanzas y lanzándote benediciones. Contigo en sus brazos cruzó Raquel toda la ciudad. Y en una de las calles tropezó con el rabino destrozado por los fanáticos. Le dio un puntapié para apartarlo de su paso, y siguió andando hasta su casa: un palacio imponente. (Arenas, 1997: 162)

A violência levada ao extremo na figura do rabino estraçalhado é contrabalançada pelo humor que envolve a cena. Ao avistar o cadáver, Raquel, com Mier nos braços, ignora-o e segue em frente.

O rabino também passa por uma situação de coroação/destronamento, pois é destituído da posição que ocupava em virtude da elevação de Mier. Nos fragmentos do romance acima mencionados, verifica-se que o frei e o rabino podem ser considerados como núcleos da cosmovisão carnavalesca, uma vez que a ênfase desses episódios centra-se nas “mudanças e transformações” (Bakhtin, 1981: 107) de que são objeto.

Sobre a situação final de Mier, Lezama Lima faz as seguintes considerações:

Depois de ter rendido a sua vida nos calabouços, nos disfarces da perseguição, na madrugada das fronteiras, chega a sua vez, em que é instalado como arúspice consultivo no Palácio da Presidência do México, na amizade de Guadalupe Victória. Mas chega-lhe o momento de prestar contas, e como sabe que pode haver confusões, levanta-se e pronuncia: ‘Dizem que sou herege, afirmam que sou maçom e anuncia-se que sou centralista. Tudo isto, compatriotas caríssimos, é uma cadeia de atozes imposturas. Nem meus escritos nem minhas palavras nem



meus atos poderão jamais se propor como justificativas de calúnias de tal tamanho, mas como se tem feito tanta menção do ruidoso sermão de Guadalupe que preguei há muitos anos e se afete estranheza porque não rezo missa nem faço vida ascética como religioso dominicano, e talvez a isto se lhe queira dar o caráter de outros tantos apoios de tais quimeras'! (1988: 116-117)

Há uma mudança discursiva, do discurso direto passa-se ao indireto, como se pode verificar na continuação do fragmento ensaio:

E passa das palavras aos fatos que a todos obrigam. Demonstra que não rezava missa, mostrando a mão despedaçada; que não estava no claustro por ter sido secularizado em Roma. Que não era maçom, porque a maçonaria era um partido. E que ele não pregou contra o milagre de Guadalupe, mas que a pregação do Evangelho na América deveu-se a São Tomé, coisa que defenderia até a morte. (Lezama Lima, 1988: 117)

O primeiro fragmento apresenta uma metáfora que simboliza a vida de fugitivo do frei, “na madrugada das fronteiras”, durante a juventude e, no extremo oposto, depois de vivenciar uma infinidade de aventuras, Servando Teresa de Mier é comparada a “arúspice”, uma espécie de adivinho, comodamente instalado no palácio do presidente Guadalupe Victoria, aguardando a morte.

Lezama Lima, no ensaio, emprega uma técnica própria da ficção, o diálogo, dando voz a Servando Teresa de Mier para que este se defenda das acusações que lhe são imputadas. Através do discurso direto, é como se Mier dialogasse com aqueles que o acusam de vários delitos. Trata-se do discurso dentro do discurso, que intensifica o teor argumentativo e reivindicatório da figura do frei presente no ensaio. É importante ressaltar que Lezama Lima sintetiza, nesta parte, as críticas e os acontecimentos mais importantes da vida de Servando Teresa de Mier.

Já no romance, após uma vida de perseguições e injustiças, Mier vai residir no palácio do presidente mexicano e resolve enfrentar questões delicadas de seu passado. Novamente o discurso direto, recurso próprio da ficção, dá voz a Servando para que ele esclareça as “confusões” e dúvidas que pairam sobre sua vida e atitudes, principalmente a polêmica em torno ao sermão proferido em honra à Virgem de Guadalupe. O fragmento que apresenta o discurso direto de Mier em Lezama Lima é transportado literalmente para o romance, tal como se pode constatar:

Oye esa música, fraile. Este es tu último día. Oye esa música.

Y llegaste a tus habitaciones. Todo el palacio se pobló de murmullos. De voces. De rostros que se paseaban por los pasillos, por los grandes salones, y tocaban, suaves, a la puerta de tu dormitorio. Y entraban a tu cuarto. Y presenciaron cómo te uncieron con óleos sagrados y recibías la comunión. Y, terminado el sacramento, les dirigiste la palabra, en un último discurso de quejas y reformas:

‘—Se dice que soy un hereje —dijo el fraile, ya desde el lecho—, se asegura que soy masón y se anuncia que soy centralista. Todo es, compatriotas carísimos, una cadena de atroces imposturas’. Si no digo misa es porque tengo las manos destrozadas. Y no estoy en el claustro por haberme secularizado en Roma. Y no soy masón, porque la masonería es un partido, y yo detesto ese tipo de agrupación... Y terminaste de hablar. (Arenas, 1997: 310)

Há um contraste entre a narração em segunda pessoa que dialoga com o frei: “oye esta música”, “este es tu último día”, “les dirigiste la palabra”, e a narração em primeira pessoa que, no parágrafo seguinte, retoma o discurso que surge exatamente como o texto do ensaio e é iniciado inclusive por aspas, mencionando-se no final da página que o fragmento é extraído do livro de Lezama Lima. O intertexto estabelecido entre a passagem do romance e o ensaio do escritor cubano harmoniza-se no sentido de que nas duas formas discursivas, ficção e ensaio, têm-se a exaltação do frei mexicano que “toma” a palavra e pode defender-se das acusações que os inimigos lhe imputam.

Como já destacamos, no fragmento que extraímos do ensaio estão os principais fatos que causaram polêmica na vida do frei. Ele é acusado de heresia, de fazer parte da maçonaria, de ser centralista. A inclusão desse fragmento no romance serve para corroborar e confirmar o caráter heróico de Mier. A sua fala serve como um libelo de defesa antes de sua morte, permitindo-lhe desfazer a cadeia de imposturas contra ele edificada por longos anos.

O discurso do frei Servando, que aparece entre aspas nas duas citações acima, faz parte do texto de Mier denominado *Apología*. Como se observa, há no romance de Arenas a citação em terceiro nível, aspecto que corrobora, uma vez mais, os recursos pós-modernos que constroem a obra. Além disso, no fragmento do romance que transcrevemos é onde mais acentuadamente se pode notar o diálogo entre o ensaio e o romance. Neste, o frei retoma as questões mais polêmicas de sua existência e procura, racionalmente, justificar-se para a audiência que assistiu à solenidade do recebimento de sua extrema-unção, por iniciativa dele próprio.

A elaboração intertextual do ensaio no romance alcança também outro fragmento, no momento em que Lezama Lima trata das figuras de Simón Rodríguez e seu discípulo, Simón Bolívar, continuando a tratar das figuras, que além de Servando, são consideradas como heróis rebeldes românticos:

Assim que Rodríguez desembarca na Colômbia, volta a dizer Bolívar: ‘Oh meu mestre, oh meu amigo, oh meu Robinson!’ ‘Um sábio, um justo a mais, coroa a cabeça erguida da Colômbia.’ Chega a Lima, para entrevistar-se com Bolívar, o palácio oferece os seus encantamentos sucessivos em sucessivas portas abertas. (Lezama Lima, 1988: 119-120)

A transcrição de diálogos mais uma vez quebra a pretensa objetividade do ensaio, pois é pelo recurso da narração que o leitor toma conhecimento da afeição recíproca que envolve Bolívar e seu velho mestre. Os qualificativos presentes no discurso de Simón Bolívar, “sábio” e “justo”, ressaltam as qualidades intelectuais e morais de Simón Rodríguez, confirmando o apreço de Bolívar por seu interlocutor. Os enunciados que aparecem entre aspas pertencem a uma carta de 19 de janeiro de 1824, que Bolívar dirige a Simón Rodríguez. A inserção de dados de fontes documentais é procedimento recorrente no ensaio de Lezama Lima, que será reaproveitado no romance. Pode-se notar que Lezama Lima efetuou pequenas alterações no texto da carta, que originalmente é o seguinte: “Un sabio, un justo más, corona la frente de la erguida cabeza de Colombia.” No ensaio o texto é retomado nos seguintes termos: “Um sábio, um justo a mais, coroa a cabeça erguida da Colômbia.” Portanto, observa-se que no ensaio do escritor cubano há a supressão de algumas palavras da fonte original, que são “la frente de”. É preciso ressaltar que há alterações nos textos de Lezama Lima porque ele tinha o hábito de citar outros autores de memória, ocorrendo trocas de nomes, que não foram corrigidas porque Lezama revisava precariamente os seus textos ou não o fazia quando eram reeditados (Chiampi, 1988: 12). Dessa maneira, os seus ensaios também parodiam e modificam as fontes consultadas.

Por outro lado, o reencontro de Rodríguez e Bolívar, no ensaio, sobrecarrega-se de uma forte emoção e comprova a grande admiração de Bolívar pelo velho mestre. O romance tratará dessas duas figuras, mas separadamente e mudando inicialmente a profissão de Rodríguez, como se pode verificar no fragmento que segue:

—¡Oh, libertad! —exclamaba el cocinero, mientras flotaba de espaldas sobre la corriente y recitaba trozos completos del *Contrato social*. Por lo que el fraile sintió curiosidad por aquel personaje, y le preguntó su origen y nombre.

—Oh, —contestó el cocinero— yo soy ahora el gran Samuel Robinson, que en otro tiempo fui el sabio Simón Rodríguez [...].

[...] Entonces oí que alguien me llamaba con grandes voces y, empleando las pocas energías que aún me quedaban, alcé la cabeza y vi a Samuel Robinson, que venía corriendo hasta mí.

Fue una gran suerte tropezarme con ese Simón Rodríguez, que a veces parecía estar loco de remate y resultaba entonces una persona formidable. (Arenas, 1997: 169-173)

A situação descrita no ensaio é mantida quando retomada pelo romance. A expressão “pessoa formidável” com a qual Mier caracteriza Simón Rodríguez põe em destaque a preservação de elementos subjetivos manifestados no ensaio, de forma que ficção e ensaio unificam-se na recriação de situações e fatos vividos pelo frei.

No romance, Arenas enfatiza o “Robinson” presente no diálogo entre Bolívar e Rodríguez, desdobrando este personagem em dois, Samuel Robinson e Simón Rodríguez, uma síntese entre o cozinheiro e o sábio, com o qual Mier manterá estreitos laços de amizade e a quem considerará um *verdadero amigo* (Arenas, 1997: 173). Além disso, o vocativo que abre o enunciado do personagem é uma alusão explícita ao texto de Lezama Lima: “-¡Oh, libertad! [...] – Oh – [...] yo soy ahora el gran Samuel Robinson”/“Oh meu mestre [...] oh meu Robinson”. Nos dois fragmentos, aparece o vocativo, repetindo a mesma função sintática, mas os contextos estão invertidos. O texto de Lezama apresenta o fragmento como um enunciado de Bolívar, já no romance, esse enunciado passa a ser de Simón Rodríguez.

A inversão do fragmento causa a supressão de um dos personagens, Simón Bolívar, e quem ocupa o seu lugar é Servando Teresa de Mier, que conserva a mesma atitude elogiosa do Libertador da América frente ao personagem Simón Rodríguez. Metaforicamente, podemos entender essa substituição como um fato que iguala as lutas de Bolívar e Mier, elevando este último a um patamar de honra e de destaque no cenário americano semelhante ao ‘status’ de Bolívar.

Tanto a agudeza intelectual quanto a vida aventureira aproximam Simón Rodríguez de Servando Teresa de Mier, pois, em última instância, esses são os traços que mais fortemente caracterizam o frei. Ele vê no mentor de Bolívar um reflexo de si mesmo, a imagem solidária que os irmana no ideal americanista.

A questão da troca de nomes efetivamente ocorreu na vida de Rodríguez. Por desavenças familiares, ele recusou o sobrenome do pai e pôs em dúvida a conduta de sua mãe, como atesta Lezama Lima (1988: 118):

Simón Rodríguez tinha algo do aleijadinho pedagógico. Era feio, excessivo e ambulatório. [...] Para educar e formar, aproveitava-se de um cinismo rousseauiano. Desavenças paternas, a reclamação egotista dos dois sangues formadores, lhe dão suas primeiras raivas. Jura na vingança da troca de sobrenome. Com uma graça de diabrura rousseauiana, nos diz que ‘não conhecia seu pai, mas que conhecia um frade que visitava a casa de sua mãe.

Reinaldo Arenas recupera esse fato. No seu romance, Simón Rodríguez será também, como vimos, Samuel Robinson, alternando-se ambos os nomes ao longo do relato, sem que o narrador forneça ao leitor qualquer esclarecimento sobre essa ambigüidade. Além da semelhança de comportamentos entre Mier e Rodríguez, este também é exaltado pelo relato ficcional, como se comprova pela voz do narrador em primeira pessoa que o qualifica como sábio e pondera que “por primera vez tenía lo que se podía llamar verdadero amigo”. Além dessas considerações, o narrador-personagem aponta várias semelhanças entre ele e Simón Rodríguez, consumando o processo de identificação anteriormente mencionado, que os faz ascender ao patamar heróico.

Assim, o ensaio comparte com o romance uma mesma postura em relação à figura história de Mier. Em ambos exaltam-se seus feitos e suas qualidades. Por outro lado, vale observar que a relação intertextual entre ambos os discursos possibilita que o ensaio confira validade histórica ao que é formulado poeticamente no romance. No fragmento abaixo, por exemplo, as asserções do ensaio reivindicam categoricamente um lugar central para Servando Teresa de Mier na história da América:

Frei Servando foi o primeiro fugitivo, com a necessária força para chegar ao final que tudo esclarece [...]. Foi o perseguido que fez da perseguição um modo de integrar-se [...].

Frei Servando é o primeiro que se decide a ser o perseguido, porque intuiu que outra paisagem nascente vem em sua busca, aquele que já não contava com o grande arco que unia o barroco hispânico e seu enriquecimento no barroco americano, mas aquele que intui a opulência de um novo destino, a imagem, a ilha que surge dos portulanos do desconhecido, criando um fato, o surgimento das liberdades da sua própria paisagem, liberado já do compromisso com um diálogo mantido com um espectador que era uma sombra. (Lezama Lima, 1988: 117)

As investões sintáticas, a proliferação de imagens, as metáforas do trecho em tela são características do estilo de Lezama Lima que se vale de imagens consideradas barrocas para enaltecer o frei. Além disso, há duas metáforas que exemplificam e corroboram o que expusemos anteriormente. A primeira, na qual Servando é aquele que faz a diferença, é “ilha” que conquista a liberdade da paisagem, ou seja, é o homem que tudo faz pela liberdade da América. A segunda metáfora refere-se à coroa espanhola, “um espectador que era uma sombra”, numa alusão à perda do poder e da importância da metrópole.

No fragmento há uma série de vocábulos que exaltam as qualidades de Servando Teresa de Mier. A condição de fugitivo, longe de rebaixá-lo, eleva-o, pois ele soube reverter essa condição de modo que ela se ajustasse a seus propósitos. Na condição de fugitivo, ele mantém sua rebeldia e o seu ideal pela liberdade de seu povo.

O autor do ensaio também deixa transparecer, nas entrelinhas, a sua adesão ao frei. Por sua vez, a ficção, como sabemos, empenha-se em cunhar a imagem de Mier como herói, que fez de sua fraqueza uma fortaleza contra a opressão exercida pelo poder espanhol. Ensaio e ficção, portanto, caminham de mãos dadas para realçar e exaltar a figura do frei rebelde, que percorreu um caminho tão inglório, mas obteve o reconhecimento de seus méritos, tanto no campo ficcional quanto no terreno do ensaio crítico, merecendo, assim, uma reavaliação na história.

É necessário ressaltar, por fim, que o romance retoma, integralmente, algumas partes do ensaio “O romantismo e o fato americano” de Lezama Lima, tornando o discurso deste escritor presença constante na linguagem que codifica a obra narrativa.

Além disso, vale ressaltar que, se em vários momentos, a ficção persegue a história, estabelecendo com este campo laços de fidelidade, em outros essa fidelidade é contrabalançada pela invenção livre de elementos pertencentes ao contexto histórico. Lezama Lima é, a propósito, um caso exemplar, pois, além de comparecer na narrativa paródica do romance por meio de fragmentos dos ensaios de *A expressão americana*, também se instala ali como personagem, o padre José de Lezamis:

Miró para el portal de los Mercaderes, poblado de escribanos, vendedores de tortillas y prostitutas, y descubrió al padre José de Lezamis, encaramado en una piedra, predicando con su voz de muchacho resentido. (Arenas, 1997: 287)

Apesar de seu nome aparecer ligeiramente modificado, não se pode questionar que Arenas presta uma homenagem, ainda que meio “oblíqua” a Lezama Lima. Vale lembrar que ele é um padre ressentido a cujos sermões ninguém presta atenção. Contudo, o contato de Mier com o padre José de Lezamis acaba por destacar as qualidades deste, que, embora faça sermões que não obtêm ressonância, é alguém que merece o respeito e a admiração do frei:

‘Al fin’, pensó fray Servando, ‘encuentro a alguien en quien puedo detener la mirada’. Y contempló sonriente al padre. Pero al instante descubrió que nadie escuchaba aquella hermosa prédica. Los escribanos seguían garabateando ofensas y frases lujuriosas, las tortilleras anunciaban a voz en cuello sus productos y las prostitutas ejecutaban su oficio con gran soltura junto a las columnas del portal. Con tristeza dirigió otra vez la vista al padre quien, emocionado seguía predicando. (Arenas, 1997: 287-288)

O narrador em terceira pessoa encarrega-se de transmitir ao leitor as impressões de Servando sobre o padre Lezamis cujo talento de orador é ignorado pela audiência. A voz solitária do padre José de Lezamis desperta a simpatia do frei, o único que é capaz de valorizar a sua prédica emocionada. O narrador estabelece um contraste entre a “bela prédica” de José de Lezamis e as frases corriqueiras dos escrivães, vendedoras e prostitutas. O discurso do padre é sobrepujado pelos gritos e conversas paralelas dos demais frequentadores do portal dos mercadores, mas sua fala sem eco é motivo de enlace entre ele e Mier. Por outro lado, a figura do padre discursando para uma platéia muda e desatenta, evoca o escritor José Lezama Lima e reflete a sua situação de perseguição sofrida dentro de seu país.

É válido destacar ainda que o narrador procura explicar quem é o padre José de Lezamis através de uma nota de rodapé, recurso que, parodicamente, confere ao relato ficcional autenticidade histórica. A nota estabelece os seguintes parâmetros para a interpretação do leitor:

El portal que nos ocupa fue lugar de la predicación del padre José de Lezamis, varón apostólico que vino a la Nueva España de confesor del señor Francisco de Aguiar y Seixas, obispo de Michoacán, por cuya persuasión y consejo aceptó este señor el arzobispado de México. Trasladado a esta ciudad, fue nombrado cura del sagrario el padre Lezamis en septiembre del año 18... No satisfecho el celo pastoral de este eclesiástico con predicar en su iglesia, a la cual no acudía todos los que él deseaba, resolvió poner algún dique al torrente de corrupción que por aquellos días inundaba las costumbres públicas, llevando la palabra de Dios a donde muchos pudieron oírla, y eligió para esto el portal de los Mercaderes, y todos los domingos iba a predicar allí encaramado sobre una piedra o sobre un banco. (Arenas, 1997: 287)

A nota apresenta uma data incompleta, “setembro do ano de 18..” e esse fato revela que ela não é verídica. A nota deve, portanto, ser entendida como procedimento poético dentro do romance que tanto pode valer-se de informações históricas extraídas de obras conhecidas como *A expressão americana*, de Lezama Lima, ou as *Memorias*, de frei Servando, como criar ficticiamente uma fonte, como é o caso em questão.

A exemplo de procedimentos típicos da poética de Jorge Luis Borges (1899-1986), a nota de rodapé é discurso de imaginação com aparência de verídico, destinado a confirmar a representação positiva que o romance faz do escritor Lezama Lima como o padre Lezamis. Contrariamente aos demais membros do clero, apresentados como corruptos, lascivos, mal intencionados, o padre Lezamis não somente abraça os preceitos católicos quanto exercita firmemente sua missão apostólica. A nota de rodapé confirma as informações apresentadas no romance, demonstrando as qualidades e aptidões do padre. A homenagem que Arenas presta ao seu amigo Lezama Lima é realmente “oblíqua” porque deixa claro que, apesar do seu imenso valor e das qualidades fenomenais de seus discursos, nem Lezama nem a sua refiguração ficcional, José Lezamis, conseguiram ser compreendidos e apreciados por seus respectivos receptores.

Dessa forma, constatamos que os textos contemporâneos, como é o caso de *El mundo alucinante*, constroem-se com transformações e absorções de outros textos, como é o caso do ensaio de Lezama Lima reelaborado pela ficção e também pela recriação do autor de *Paradiso* no relato romanesco.

Dessa forma, tudo é válido para conferir ao protagonista de *El mundo alucinante*, José Servando Teresa de Mier Noriega y Guerra, novas e insuspeitadas dimensões, pelo aproveitamento de um ensaio crítico pela narrativa ficcional e a inclusão de vários personagens históricos, como é o caso de Lezama Lima, que o romance converte em personagem de ficção e que se solidariza com Mier pelo fato de ambos serem incompreendidos e não valorizados por suas ações na época em que viveram e também serem perseguidos constantemente por aqueles que estão no poder. Portanto, a ficção

possibilita a reavaliação e a valorização da atuação histórica dessas duas personalidades, deslocando-as da posição periférica que a História lhes havia relegado, para uma posição central, permitindo que os leitores contemporâneos entrem em contato com novas versões e interpretações dos fatos e das personalidades históricas do passado.



## **BIBLIOGRAFIA**

ARENAS, Reinaldo, 1997, *El mundo alucinante. Una novela de aventuras*, 2ª ed. Barcelona, Tusquets Editores.

BAKHTIN, Mikhail, 1981, *Problemas da poética de Dostoiévski*, Tradução de Paulo Bezerra, Rio de Janeiro, Ed. Forense-Universitária.

CHIAMPI, Irlemar, 1988, “A história tecida pela imagem”, em Lezama Lima, José, *A expressão americana*, Tradução, introdução e notas de Irlemar Chiampi, São Paulo, Brasiliense, pp. 15-41.

LEZAMA LIMA, José, 1988, “O romantismo e o fato americano”, em Lezama Lima, *A expressão americana*, Tradução, introdução e notas de Irlemar Chiampi, São Paulo, Brasiliense, pp. 107-133.

## CLAVES DE LA EVOLUCIÓN LITERARIA DE LA NOVELA DEL DICTADOR HISPANOAMERICANA

Carlos Ferrer Plaza

Universidade Estadual Paulista – UNESP

### RESUMEN

En el presente artículo se analizan las claves que dan origen a la llamada novela del dictador en Hispanoamérica, género novelístico que hunde sus raíces en la literatura antirrosista argentina del siglo XIX y tiene una evolución constante durante todo el siglo XX. Para ello centramos nuestro análisis en *Amalia* de José Mármol, *Facundo* de Domingo Faustino Sarmiento y *Tirano Banderas* de Valle-Inclán.

**Palabras clave:** narrativa hispanoamericana – novela de dictador – José Mármol – Domingo Faustino Sarmiento – Valle-Inclán.

### ABSTRACT

This article examines the factors that acted to bring about the so-called “dictator novel” in Latin America. The dictator novel genre has its roots in the Argentine literature against Juan Manuel de Rosa’s dictatorial regime in the nineteenth century and had a constant development during the twentieth century. The research analyzes José Mármol’s *Amalia*, Domingo Faustino Sarmiento’s *Facundo* and Valle Inclán’s *Tirano Banderas*.

**Key-words:** Latin American narrative – dictator novel – José Mármol – Domingo Faustino Sarmiento – Valle-Inclán.

## La creación de un género: la novela del dictador hispanoamericana

El tema del poder dictatorial ha tenido y tiene unas resonancias importantes en la literatura hispanoamericana. Resonancias hasta cierto punto lógicas si observamos la historia del continente americano en los dos últimos siglos: dictaduras, personas que regentan un dominio absoluto sobre el poder y discursos monolíticos se han sucedido repetidamente desde la independencia, convirtiéndose en un componente fundamental de su realidad. En los siglos XIX y XX la gran cantidad de obras publicadas que se pueden vincular al criterio temático de la dictadura refleja una preocupación que va más allá del mero testimonio histórico de una realidad compleja. Su importancia dentro del conjunto de la literatura hispanoamericana sólo se comprende al enfocar esta narrativa desde una perspectiva que, trascendiendo las meras cuestiones políticas y morales, refleje la profunda reflexión sobre la identidad, la historia y el destino del pueblo hispanoamericano que estas obras transmiten.

La publicación casi simultánea de *El recurso del método* (1974) de Alejo Carpentier, *Yo el Supremo* (1974) de Augusto Roa Bastos y *El otoño del patriarca* (1975) de Gabriel García Márquez constituyó un acontecimiento editorial y literario que tuvo una inmediata reacción de interés por parte de la crítica.<sup>1</sup> Se comenzó a estudiar el tema dictatorial desde el enfoque de una suerte de subgénero narrativo cuyo corpus estaría formado por un número muy extenso de obras provenientes de casi todos los países hispanoamericanos. A partir de ese momento el estudio específico de estas tres obras derivó en la posibilidad de asumir el tema del dictador y la dictadura como núcleos definidores de una corriente literaria específica dentro de las letras hispanoamericanas.

El itinerario crítico que respecto a este tema se ha publicado en las cuatro últimas décadas desarrolla un enfoque totalizador que hace un acercamiento global al fenómeno, intentando dar respuesta a las numerosas interrogantes que plantea la aceptación de las obras estudiadas como pertenecientes a un único subsistema literario. En 1975 predomina el asombro entre los críticos ante la coincidencia cronológica de las obras de García Márquez, Roa Bastos y Carpentier y se pone especial atención a las innovaciones formales y las soluciones narrativas formuladas en torno a la temática del poder. La inmediatez del fenómeno dificulta una visión distanciada que relacione con perspectiva estas obras con otras anteriores, pero ensayos ya clásicos de investigadores reconocidos como Rama (1976), Verdevoye (1978) o Zuloaga (1979) consiguieron ser una excepción en la confusión crítica del momento, abriendo caminos esclarecedores para futuros trabajos. Los extensos estudios de Calviño (1985), García (2000) o Bellini (2000) no

---

<sup>1</sup> Véase a este respecto el ensayo de Pacheco (1987), una de las más lúcidas aproximaciones a la narrativa con tema dictatorial publicadas hasta hoy. Sus planteamientos aprovechan toda la bibliografía existente hasta ese momento y, la recopilación bibliohemerográfica que el autor realiza, y que es ofrecida como apéndices del trabajo, es una herramienta útil, completa y clara para la investigación.

hacen más que reflejar un sostenido interés por la evolución, el proceso, las inversiones, transformaciones y vueltas de tuerca que ha tenido literariamente en Hispanoamérica el tema del poder dictatorial desde el siglo XIX hasta nuestros días.<sup>2</sup>

A partir del momento en el que el estudio específico de estas tres obras derivó en la posibilidad de asumir el tema del dictador y la dictadura como núcleos definidores de una corriente literaria específica dentro de las letras hispanoamericanas, los investigadores no solo se enfrentaron a la tarea de analizar las obras desde una perspectiva de conjunto dentro de la historia literaria del continente, sino que además se encontraron con el complejo trabajo de delimitar las características de un género y, por tanto, cuestionarse sobre la inclusión o exclusión de determinadas libros dentro de un corpus basado en fundamentos teóricos. Esta cuestión llevó a los críticos a conclusiones dispares e incluso en muchas ocasiones arbitrarias.<sup>3</sup>

En nuestra opinión, una de las propuestas teóricas más lucidas a este respecto la encontramos en el artículo de Subercasseaux (1976). Este crítico diferencia *novela del dictador* de *novela con dictador*, este último grupo estaría representado por una obra como *La sombra del caudillo* (1929) de Martín Luis Guzmán, novela que “tiene más bien una estructura de acción que de personaje, aquella que representa la realidad de acuerdo a cánones literarios tradicionales y que pretende ser una transposición en clave de un momento histórico determinado” (331). De ahí que Subercasseaux concluya que “sólo a partir de 1946, con el binomio *Tirano Banderas-El Señor Presidente*, la novela del dictador alcanzará una etapa de configuración distintiva” (331). Para Subercasseaux podría incluirse dentro de las *novelas del dictador* obras como *El gran Burundún-Burundá ha muerto* (1952) de Jorge Zalamea, *Camaleón* (1950) de Fernando Alegría, *Muertes de perro* (1958) de Fernando Ayala, *Las rayas del tigre* (1974) de Guillermo Thorndike o *La ronda de los generales* (1974) de José B. Adolph. Mientras que pertenecerían a las denominadas *novelas con dictador* narraciones como *Los hombres de a caballo* (1967) del argentino David Viñas, o *Conversación en la catedral* (1969) de Mario Vargas Llosa. Significativamente, una obra tan paradigmática como *Yo, el supremo* sería para Subercasseaux un producto híbrido que demuestra que “ambas

<sup>2</sup> Dentro del extenso corpus crítico sobre el tema producido en los años setenta también destacan por su influencia posterior los artículos publicados por Mario Benedetti y Bernardo Subercasseaux en el año 1976. En ese mismo año también se publicaron las actas del seminario sobre *Yo el Supremo* organizado en el Centre de Recherches Latino-Américaines de la Universidad de Poitiers en abril de 1976. En él se reúnen las ponencias de especialistas como Alain Sicard, Jean Andreu, Rubén Bareiro Saguier o Fernando Moreno Turner, son los primeros análisis importantes de la obra maestra del paraguayo Roa Bastos.

<sup>3</sup> Representativo es el intento de crear un corpus de obras pertenecientes a un género común en los ensayos de Calviño Iglesias (1985) y Pacheco (1987). En la lista elaborada por Calviño se incluyen noventa y cinco títulos publicados entre los años 1838 y 1982, y que estarían incluidos en el género que el autor denomina *novelística del poder personal*, en esta lista pormenorizada, por ejemplo, estaría excluido *Tirano Banderas* de Valle-Inclán por no ser un autor latinoamericano. En el corpus elaborado por Pacheco la lista de obras entre los años 1838 y 1981 es todavía más extensa, sumando ciento treinta títulos, el número aumenta de forma lógica ya que el criterio principal es la afinidad temática, género denominado por Pacheco *narrativa de la dictadura*.

formas de novelar la historia se benefician mutuamente” (336). Esto demuestra, en nuestra opinión, la dificultad de catalogar las novelas estudiadas, dada la complejidad intrínseca de cada una de ellas. Este artículo tiene una gran importancia dentro del conjunto crítico que surgió a raíz de las novelas publicadas en los años setenta, ya que su autor intenta describir con coherencia una serie de características literarias, no sólo temáticas sino también estructurales y semánticas, que delimiten la pertenencia o exclusión de los títulos en una determinada genealogía novelesca. Con ello, este artículo marca unas pautas esenciales para los estudios posteriores publicados hasta hoy, en la mayoría de los casos ensayos concentrados en acotar los aspectos definitorios del género y crear un corpus de obras que encajen dentro de estos límites. En ese sentido Subercasseaux hace una aproximación seria a este tipo de enfoque y deja bien claras las dificultades que conlleva semejante empresa:

La novela del dictador, como conjunción de rasgos y propiedades, como tipo de novela, ha llegado incluso a ser una realidad con la que opera el comercio editorial. Como subgénero y como conjunto preexistente de posibilidades literarias constituye, sin embargo, una virtualidad en constante transformación, una serie dinámica y no una categoría ontológica. [...] Aunque el método de distinguir y aislar un tipo de novela permite valorar una obra en función de sus relaciones con esa tradición, resulta, sin embargo, limitado y estrecho para comprender el fenómeno literario en términos de proceso. Suponiendo que dentro de una filiación literaria existe cierto determinismo, este es dialéctico y opera, por tanto, como una fuerza entre otras. (339-340)

Dentro de la diversidad de puntos de vista respecto a los límites del género, todos los estudios sobre el tema coinciden en varios aspectos esenciales: señalar a la literatura antirrosista argentina del siglo XIX como momento fundacional del género, y a las novelas *Tirano Banderas* del español Valle – Inclán y *El Señor Presidente* del guatemalteco Miguel Ángel Asturias como las dos obras más importantes para comprender la evolución de la novela de dictador durante el siglo XX hasta el momento de *boom* creativo que suponen los años setenta.

Coincidiendo en el protagonismo de estas novelas dentro del género, la crítica también ha indicado dos momentos en los que hay un salto en la evolución de la novela del dictador. Uno de ellos es el que supone la publicación de las tres obras paradigmáticas de los años setenta. Hay un cambio de rumbo que las diferencia de anteriores narraciones de tema dictatorial como *El Señor Presidente* o *El gran Burundún-Burundá ha muerto* y que destaca con agudeza Rama:

Sean cuales fueren los rasgos particulares que adoptan los diversos dictadores, la unidad de los actuales textos narrativos sobre ellos radica en que interrogan directamente el poder omnímodo, ven su pleno funcionamiento, descubren los motivos ignorados de sus acciones, las benéficas y las perversas, diseñan los mecanismos de su terca y en apariencia ilógica continuidad histórica. (1976: 16)

Las entonces recientes obras de García Márquez, Roa Bastos y Carpentier se analizan como fundadoras de una nueva etapa dentro de un grupo mayor. Rama vislumbró un proceso en el que la literatura cuestionaba directamente a la realidad sobre el origen del poder dictatorial:

Los nuevos narradores dan el salto al vacío: no sólo entran a Palacio, husmean sus rincones, revisan las variadas guaridas del gobernante, sus residencias europeas, sino que se instalan en la conciencia misma del personaje y de ese modo ocupan el centro desde donde se ejerce el poder y ven el universo circundante a través de sus operaciones concretas. (1976: 16)

Hay un acercamiento mayor a la personalidad del personaje dictatorial y una mayor complejidad del punto de vista narrativo. La atención a los mecanismos que articulan la posesión del poder y sus consecuencias en la personalidad del tirano tienen una presencia constante, característica esta que, unido al uso de técnicas narrativas de profunda significación y novedad, lleva a la novela de dictador a su madurez literaria.

El segundo momento capital que destaca la crítica dentro del desarrollo del género es el que vamos a analizar detenidamente en el presente artículo, el momento fundacional. La evolución que lleva a la novela política hispanoamericana a convertirse en un género novelístico que mantiene un equilibrio entre arte y compromiso se fundamenta, en nuestra opinión, en tres obras cuyo análisis conjunto esclarece el origen de las características fundamentales de toda la novela del dictador posterior. *Facundo* (1845) de Domingo Faustino Sarmiento, *Amalia* (1855) de José Mármol y *Tirano Banderas* (1926) de Ramón del Valle-Inclán forman un triángulo de obras que marcan el tránsito de una narrativa política del siglo XIX, basada en alegatos contra un dictador y un régimen concreto, hasta una novela del dictador con una trascendencia y significación universal y unas posibilidades literarias inusitadas en la narrativa de compromiso hasta su publicación.

### **El grupo de los *proscritos* y *Facundo*: la civilización frente a la barbarie**

En el siglo XIX, tras la independencia, en plena formación de las naciones hispanoamericanas surge la figura del caudillo, hombre fuerte proveniente del ámbito rural, que representaba una sociedad tradicional y sus valores, implantando instintivamente una sociedad patriarcal. Su poder se basaba en la ley de la fuerza y de la violencia, su figura será importantísima al llegar a tener un dominio total sobre su propio país. Su poder se debe sobre todo a un contexto histórico apropiado; en palabras del historiador John Lynch:

El caudillismo se desarrolló como respuesta a determinados acontecimientos históricos: La guerra de la independencia, el nacimiento de la nación-estado, la tendencia a la anarquía durante la posguerra; cada uno de estos estadios cumplió su función particular, y duró tan largo tiempo que la gente no se daba cuenta de lo que pasaba. (1993: 500)

De esta realidad política en donde la violencia y el terror eran características fundamentales, surgió una realidad literaria que arremetía contra ella. Dentro de esa realidad política el caso más emblemático es el de Juan Manuel Rosas en Argentina. En la realidad literaria, los escritos más importantes son las obras de la Generación de los *proscritos* o de 1837.

La Generación de los *proscritos* o de 1837 es la conformada en esa fecha en torno al Salón Literario de Buenos Aires, espacio para la reflexión sobre los problemas nacionales que pronto derivó en la «Joven Generación Argentina» o «Asociación de Mayo», una especie de organización secreta enfrentada al régimen de Juan Manuel de Rosas. El *Dogma Socialista* (1846) de Esteban Echeverría es considerado su manifiesto ideológico. Algunos de los autores más destacados de este grupo junto a Echeverría son Juan Bautista Alberdi, Juan María Gutiérrez y José Mármol. Todos ellos, exiliados por la situación política de Argentina, tienen en común una activa oposición al régimen rosista y la defensa de una serie de valores liberales burgueses herederos de la revolución argentina de 1810. Formados en torno a las ideas ilustradas, condenan ideológicamente la tiranía de Rosas considerándola un retroceso hacia estructuras sociopolíticas y económicas de la colonia. Más allá de los aciertos o desaciertos de sus proyectos ideológicos y políticos es interesante para nuestro estudio resaltar cómo todos ellos tratan de actuar con decisión en la realidad argentina a través de la escritura, viendo en la literatura un instrumento efectivo contra la bárbara situación en la que se encontraba su país. Los hombres de la Generación del 37 se cargan con la difícil tarea de imaginar una nación, de explicar las características concretas de la identidad americana y de incidir de un modo real en los problemas políticos, económicos y socio-culturales de los pueblos. Critican con vehemencia el gobierno de Rosas pero no se paran en esa crítica destructiva sino que construyen un proyecto alternativo de reestructuración del país que será la base de la política emprendida tras la caída del gobierno de Rosas en 1852.

En el terreno que nos ocupa, el literario, las ideas y posiciones estéticas se sitúan en un profundo romanticismo que, cuando hablamos de estos escritores, no está en ningún momento separado de lo político y lo ideológico. La realidad bárbara de la dictadura, que tanto aborrecían, se convierte en protagonista de sus escritos y, al querer ser retratada en toda su crueldad y horror, el componente estético, unido a la pasión individual que subyace a su situación personal de desterrados y a un fuerte espíritu romántico, produce obras de calidad artística que superan el objetivo meramente crítico y testimonial.

En este contexto es totalmente lógico que surgieran las primeras obras eminentemente literarias que tienen como eje central el tema de la dictadura tratado con preocupación estética. Es en este grupo de escritores donde encontramos los orígenes del género narrativo de la novela del dictador.

*El matadero* (1838) de Esteban Echeverría, relato considerado la primera narración con tema dictatorial de la literatura hispanoamericana, es sin lugar a dudas una muestra interesante de las características apuntadas, pero su influencia en las obras posteriores no es tan importante como la que ejercerán Mármol o Domingo Faustino Sarmiento, este último ajeno al grupo de Buenos Aires pero afectado por circunstancias similares. *El matadero* es un cuento alegórico situado en un matadero, lugar en donde confluye el universo de sangre, horror y despotismo de los federales y el universo de heroísmo, valores positivos y nobleza de los unitarios. Los personajes principales y prácticamente únicos: el joven unitario y Matasiete (degollador de unitarios), son verdugo y víctima en una acción que tiene como planteamiento un maniqueísmo exagerado que muestra los dos polos opuestos en los que se basa la visión de la realidad planteada luego por Domingo Sarmiento en su obra *Facundo: la civilización y la barbarie*.<sup>4</sup>

*Facundo. Civilización y Barbarie. Vida de Facundo Quiroga y aspecto físico, costumbres y hábitos de la República Argentina* (1845) es una obra capital para entender la evolución de la novela del dictador. Su importancia radica en la exposición y profundización de la dicotomía expuesta en su mismo título, y en una doble influencia que vamos a estudiar con detenimiento: la primera, en *Amalia* de José Mármol, la segunda y de vital importancia, en el *Tirano Banderas* de Valle-Inclán.

Sarmiento estructura su obra en torno a la biografía del precedente inmediato de Rosas: Juan Facundo Quiroga. Facundo es el hijo de la Pampa habitada por gauchos. Llamado “el tigre de los llanos”, fue el más famoso de los caudillos del periodo de las guerras civiles que se conocen en la historia argentina como “de la anarquía”.

La estructura de *Facundo* se divide en tres partes: en la primera parte, se describe el medio, la Pampa argentina, para Sarmiento son estas tierras y sus costumbres las que han creado a Facundo; la segunda parte nos presenta la vida de Facundo, ésta es la que más nos interesa ya que vemos a un dictador de carne y hueso, como nos dice G. Bellini: «el escritor ya no ofrece al público sólo la descripción de un ambiente de violencia y corrupción, sino que introduce la bárbara presencia de quien es origen de todo atropello y de toda corrupción» (2000: 13); en la tercera parte, se presenta al gobierno de Rosas y Sarmiento expone su programa para sustituirle, esta es la parte más ideológica y propagandística del libro.

Todo el pensamiento de Sarmiento se basa en la dicotomía entre civilización y barbarie, en la realidad histórica vista como un constante antagonismo: civilización urbana frente a barbarie del campo, Buenos Aires frente a las provincias, la culta Europa frente a la más salvaje América, democracia frente a caudillismo. Civilización y barbarie son conceptos portadores de valores morales.

<sup>4</sup> A este respecto véase el artículo de Fleming (1991).



*Facundo* es una obra fundamental para el desarrollo del género de la narrativa del dictador. Su importancia reside en mostrarnos al dictador como un personaje con personalidad propia, a un ser humano. En sus páginas vislumbramos una valoración positiva de la energía que la naturaleza manifiesta en su estado puro. Sarmiento no puede evitar pensar que al fin y al cabo ese hombre encarna el verdadero ser del pueblo argentino del que él mismo forma parte. Este aspecto es explicado con claridad Leonor Fleming al referirse a los escritores de la Generación del 37:

Estos autores se proponían narrar una realidad maniquea con lo bueno y lo malo claramente separado, pero el objeto artístico que crean resulta muy superior en rigor literario al valor testimonial que pretendían. La confusión, el abigarramiento y, en ocasiones, el caos de esa sociedad en erupción de la que son, a la vez, jueces y parte, terminan imponiéndose en sus obras, de modo tal que, queriendo ensalzar la civilización, por los resquicios se les cuele la barbarie, ese mundo que, aunque reprimido, no era para ellos ajeno ni extranjero sino, por el contrario, eje de identidad, base de la desprestigiada pertinencia. (1991: 96)

En Sarmiento y en esa ambigüedad inconsciente que da a su obra un mayor valor artístico encontramos el germen de la destrucción de la dicotomía que él mismo había concebido.

Como ya hemos apuntado, esta destrucción será completada por Valle-Inclán en su *Tirano Banderas* a través de una serie de innovaciones literarias que tienen su base en los planteamientos del escritor argentino.

### ***Amalia*: la novela fundacional**

*Amalia* de José Mármol fue publicada en Buenos Aires en 1855, aunque el autor comenzó a publicarla en el periódico *La Semana* de Montevideo en 1851. Mármol se encontraba en el exilio, y su evidente impulso inicial es su exacerbado desprecio por Rosas y su gobierno. A esto hay que unir la influencia de Sarmiento, pues la lucha entre civilización y barbarie es el armazón ideológico del texto, una narración eminentemente romántica cuya intriga novelesca se basa en una típica historia folletinesca. Es interesante observar cómo estos tres elementos: crítica antirrosista, ideología sarmientina y folletín, son utilizados por Mármol para construir la primera novela de la dictadura en Hispanoamérica. Siendo *Facundo*, como ya hemos apuntado, una obra de gran importancia a la hora de estudiar la novela de dictador en su conjunto, también es sin duda cierto que *Amalia* es realmente una novela, mientras que *Facundo*, aún introduciendo rasgos novelescos en su biografía de Facundo Quiroga, no pueden ser consideradas como tal. En *Amalia* será la primera vez que un autor se enfrenta al tema dictatorial desde una perspectiva novelística, exponiendo a través de personajes,

situaciones, tramas y estructuras novelescas la dicotomía civilización-barbarie, auténtica piedra angular del género. El resultado es desigual, y la calidad literaria de la novela siempre pierde fuerza en detrimento de lo ideológico, resultando una obra eminentemente panfletaria. Aún así muchos aspectos de la obra son de gran interés para nuestro estudio y merece la pena concentrarnos en el análisis de este primer esfuerzo literario, precursor de tantos otros realizados posteriormente.

La acción de la obra se enmarca en el marco político de la Argentina, entre el 4 de mayo y el 5 de octubre de 1940. Es un periodo elegido cuidadosamente por el autor, ya que es un momento crucial del gobierno de Rosas, pues entonces su dictadura se veía asediada por tres grandes peligros: el bloqueo francés, el avance del ejército liberador dirigido por el general Lavalle y el enfrentamiento con Uruguay. Estas circunstancias convierten a esta época en uno de los más sangrientas y represivas del gobierno rosista. Es un momento de encrucijada en la historia argentina y desde las primeras páginas de la novela se subraya esta situación: “Era la época de crisis para la época del general Rosas; y de ella debía bajar a su tumba, o levantarse más robusta y sanguinaria que nunca, según fuese el desenlace futuro de los acontecimientos” (11). La especificación de personajes históricos, de lugares y de fechas señala la voluntad historicista del autor, voluntad que rápidamente se convierte en denuncia. Por otra parte, el lector de *Amalia* sabe perfectamente cuál es ese desenlace, lo que proporciona un mayor fatalismo dramático a la situación planteada. El autor argentino eligió un tiempo que había vivido intensamente y que además tuvo unas consecuencias históricas que marcan claramente la situación de Argentina en los años posteriores. La imparcialidad de Mármol al narrar esta época era muy complicada, no olvidemos que estuvo preso en 1939 y que tuvo que exiliarse en 1940, por lo que su vivencia de los acontecimientos fue sin duda intensa y dramática. Cuando nos adentramos en la novela nos damos cuenta de que en realidad el autor argentino no tuvo en ningún momento la pretensión de ser imparcial, muy al contrario, la obra está planteada como testimonio y denuncia.

La sociedad de 1840 estaba dividida en dos fuerzas opuestas: los federales y los unitarios. Los primeros se proponen defender el régimen establecido, para lo cual acuden a la formación de un ejército sólido, a la búsqueda de un cierto apoyo popular entre los sectores empobrecidos de la población urbana y el uso del terror y de la fuerza. Dan a su ideología un carácter nacional y populista y acusan a sus detractores de extranjerizantes y despreciadores de lo autóctono y popular. Los segundos, por su parte, intentan la formación de una fuerza militar propia y denuncian al régimen como contrario a los intereses del país, lo acusan de proteger los intereses de los hacendados y de ser un gobierno bárbaro e incivilizado. Estos dos frentes en continua lucha representan la dicotomía civilización-barbarie sarmientina. Lo novedoso de *Amalia* es que estos dos polos se representan a través del filtro de la literatura.

La narración es una típica historia de amor romántica entre la pareja Amalia Sáenz de Olavarrieta y Eduardo Belgrano. Estos dos personajes protagonistas simbolizan las virtudes morales y patrióticas de la Revolución de 1810. La estructura de la novela se desarrolla en torno a la persecución física y moral que estos personajes sufren por parte del entramado dictatorial de Rosas. Junto a ellos se encuentra el personaje de Daniel Bello, joven astuto que se mueve libremente en los círculos federales, a pesar de apoyar a los unitarios, a quienes presta valiosos servicios exponiéndose a grandes peligros. Daniel representa el espíritu asociacionista de la *Joven Generación Argentina*, que combate la dictadura de Rosas, es sin duda el personaje con el que más se identifica Mármol, dotándolo de una posición ideológica afín y convirtiéndolo en muchas ocasiones en portavoz de sus propias palabras. Alrededor de Amalia, Eduardo y Daniel se sitúan una serie de personajes, históricos y ficticios, que apoyan la causa unitaria, pero serán estas tres figuras protagonistas las que Mármol construye con unas características que se asimilan claramente a una serie de rasgos positivos relacionados con término civilización. El autor argentino no se preocupa por explorar desde una perspectiva psicológica a sus personajes, son representantes absolutos del bien, una clase patricia (a la que por supuesto también pertenecía el autor) que tiene la posibilidad y el deber de salvar el destino de la Argentina. Para ello los dota de unos rasgos perfectamente estereotipados: bellos, puros, ingenuos, refinados, elegantes, cultos, aristocráticos, sensibles, apasionados, dispuestos a entregar la vida por una felicidad que creen merecer, son la clase humillada por la dictadura de Rosas, la que puede salvar a la nación. En este sentido la tradición de la novela romántica es un molde perfecto para los fines ideológicos de la obra ya que el bien y el mal están en continuo conflicto.

En la otra parte de la dicotomía, la que está asociada al concepto de barbarie y al mal, encontramos la figura omnipresente de Rosas y su entorno, donde hay que destacar la acción demoníaca de su cuñada María Josefa Ezcurra y muy especialmente a La Mazorca, grupo de adeptos al dictador que llevaban a cabo sus designios sangrientos dominando al conjunto de la sociedad en un ambiente de terror basado en la desconfianza y el miedo:

El terror, esa terrible enfermedad que postra el espíritu y embrutece la inteligencia; la más terrible de todas, porque no es la obra de Dios sino de los hombres, según la expresión de Víctor Hugo, empezaba a introducir su influencia magnética en las familias. Los padres temblaban por los hijos. Los amigos desconfiaban de los amigos, y la conciencia individual, censurando las palabras y las acciones de cada uno, inquietaba el espíritu, llenaba de desconfianza el ánimo de todos. (12)

Es el ambiente dictatorial de terror el auténtico protagonista de la novela. Mármol se propone describir la realidad dictatorial argentina, servir de testimonio de una realidad vivida, como un auténtico infierno dominado por las fuerzas del mal. Desde este punto de vista la novela está perfectamente conseguida, el lector, a través de una gran cantidad

de detalles, tiene una crónica detallada y terrorífica del ambiente vivido en la Buenos Aires del periodo rosista. Mármol construye una realidad novelesca precursora de los ambientes dictatoriales de las obras fundamentales del género de la novela del dictador, un mundo en el que el terror se ha generalizado y ha penetrado en todos los lugares transformándose en una verdadera enfermedad social.

Dentro de este contexto los personajes-símbolo Eduardo – Amalia – Daniel se ven enfrentados ya sea ideológica, política o ficcionalmente a sus pares Rosas – María Josefa – Mazorca en un constante choque entre constantes bipolarizaciones: civilización – barbarie, cristianismo – satanismo, elegancia – rusticidad, libertad – opresión, luz – oscuridad, cultura – incultura, emotividad – insensibilidad, amor – odio, verdugos – víctimas, seres demoníacos – seres angélicos, etc. De este modo, toda la obra se estructura sobre esta perspectiva maniquea que no deja al lector la menor ambigüedad sobre la interpretación que debe dar a la obra. Estos postulados se verán confirmados en el trágico final protagonizado por los tres representantes de la llamada civilización, estos serán asesinados en la sangrienta represión de septiembre de 1840, acontecimiento que precede a la derrota del general Lavalle. De esta manera, la trama folletinesca se unirá definitivamente con la política, convirtiendo la trágica muerte romántica de los tres personajes en el reflejo del destino colectivo del pueblo argentino.

Respecto a la creación del personaje dictatorial en *Amalia* hay aspectos muy importantes para este estudio que deben ser destacados. Lo más interesante, en nuestra opinión, es que no siendo Juan Manuel Rosas protagonista de la narración, es decir, que por sus apariciones dentro de la trama no podemos catalogarlo como personaje principal, ya que son esporádicas, sí lo es desde un punto de vista estructural y temático pues, como hemos analizado, él es el auténtico centro de todas las tensiones narrativas que sostienen literaria e ideológicamente la novela.

Rosas aparece como una fatalidad histórica, la encarnación del Mal absoluto y el responsable último de la enajenación comunitaria. Su figura estará en todo momento asociada a la sangre, a lo satánico, lo maléfico y al desprecio absoluto por el ser humano. Rasgos que, junto a ubicuidad y la omnipresencia, serán repetidos por otros autores en sus creaciones de personajes dictatoriales, convirtiéndose en auténticos tópicos de la narrativa del dictador.

Baste subrayar como característica propia el reiterado uso de la figura del tigre como una comparación recurrente en la imagen que se tiene de Rosas. En este uso se destacan características aparentemente negativas del felino tales como la actuación silenciosa y sorpresiva, a traición. Pero también cobran significado las positivas, tales como la agudeza, la velocidad, la fuerza. Pero en este caso estas características positivas no son nunca dignas de admiración en la novela de Mármol, son sólo causantes de miedo. En *Amalia* no hay espacio para la ambigüedad como ocurre con Facundo Quiroga en el libro de Sarmiento. La oposición civilización – barbarie es férrea e incuestionable. Es este aspecto el que más merma las posibilidades literarias de *Amalia*.

Algunos autores del siglo XX, como Valle-Inclán o Asturias, se dieron cuenta de este hecho. Será imposible para ellos ignorar el binomio sarmientino a la hora de analizar la realidad americana, pero conseguirán literariamente la disolución de la rigidez intrínseca a estos conceptos, consiguiendo así introducir a la novela de dictador en el contexto de la novela moderna. A continuación analizaremos este proceso que sin duda tiene su primer paso en la obra de Mármol.

En definitiva, *Amalia* es sin duda la novela fundacional del género que nos ocupa. Es una obra con un objetivo ideológico y testimonial claro. Está llena de denso material histórico, alegatos políticos y acopio documental que frenan el ritmo narrativo y que influyen de forma negativa en la acción novelesca. Pero es incontestable su importancia como primer intento de tratamiento literario del poder dictatorial bajo el armazón de la novela. Desde esta perspectiva su análisis es imprescindible para comprender la sucesiva evolución de la narrativa del dictador.

### ***Tirano Banderas: el dictador como esperpento***

El género de la novela del dictador no tiene un avance importante en su evolución hasta las primeras décadas del siglo XX.<sup>5</sup> Paradójicamente, son los escritores extranjeros los que, en una tendencia general de mayor interés por América Latina, publican obras en las que el continente americano y un contexto dictatorial son protagonistas de sus relatos. Nos referimos principalmente a *Nostramo* (1904), de Joseph Conrad; *Le dictateur* (1926), de Francis de Miomandre; y *Tirano Banderas* (1926), de Valle-Inclán.

Estas tres novelas tienen en común una serie de características generales que las hacen diferentes a las obras con tema dictatorial que se publican durante esos años en Hispanoamérica.<sup>6</sup> Novedades que tienen como causa más importante su condición de extranjeros que se acercan literariamente al mundo americano. Condición esta que conlleva un doble distanciamiento: el geográfico-cultural, que les hace percibir lo común por encima de las diferencias locales, permitiéndoles concebir *repúblicas comprensivas* imaginarias de proporciones continentales; y el distanciamiento político-social que les permite manejar la realidad dictatorial hispanoamericana de una manera menos apasionada, pudiendo así elaborar sus representaciones literarias con una mayor libertad estética, sin preexistentes programas ideológicos. Dentro de estas características, que

---

<sup>5</sup> Por supuesto, existen excepciones como *El conspirador* (1892), de Mercedes Cabello de Carbonera; *¡Tomochic!* (1906), de Heriberto Frías; *El Cabito* (1908), de Pío Gil o *La sangre* (1912) de Tulio Manuel Cestero, pero no son importantes respecto a la evolución del conjunto, tema que nos ocupa. Las obras más representativas a este respecto y que comparten algunas características que las convierten en exponentes de este nuevo momento son el cuento de Rafael Arévalo Martínez "Las fieras del trópico" (1915) y *La sombra del caudillo* (1929), del mexicano Martín Luis Guzmán.

<sup>6</sup> Véase el importante artículo de Seymour Menton (1969).

incluyen la utilización de nuevas técnicas surgidas de las vanguardias estéticas de los años veinte, encontramos *Tirano Banderas*, libro clave en la obra de Valle-Inclán y obra inusitada en su tiempo, de la que su autor estaba plenamente orgulloso.

El argumento se centra en una imaginaria república, Santa Fe de Tierra Firme, sometida a la dictadura de un general, Santos Banderas, que ejerce su poder haciendo uso de una justicia y una crueldad absurdas que infunden el terror y el miedo en toda una sociedad degradada que Valle-Inclán nos presentará en cada una de sus capas: desde la oposición revolucionaria hasta los más serviles aduladores del tirano, pasando por los indios, leperos, empeñistas, soldados, presos políticos, diplomáticos y prostitutas.

Los tipos humanos representados son variados, pero realmente, siguiendo declaraciones del propio autor, el esquema que sintetiza en la obra la compleja sociedad hispanoamericana se divide en tres: el criollo, el extranjero y el indio. Precisamente *Tirano Banderas* ha sido criticado por varios estudiosos por el supuesto desconocimiento de Valle de la auténtica realidad de América, por su visión *desde fuera* y la problemática de la dictadura tratada desde la inexperiencia. En palabras de Giuseppe Bellini: “el lector sigue con interés la narración, pero inmediatamente percibe que a *Tirano Banderas* le falta algo que tiene *El Señor Presidente* y las demás novelas hispanoamericanas que denuncian la dictadura: una experiencia directa del dolor” (2000: 22). Es bastante palpable la visión parcial de Valle-Inclán, ciertamente distanciada, pero a través de su compromiso ético y estético y una gran madurez literaria consiguió suplir ese desconocimiento directo con una técnica narrativa y una intuición narrativa que abrirá nuevos caminos a la novela política hispanoamericana.

Quizá la mejor manera de analizar estas innovaciones sea identificar las razones por las que Valle-Inclán se vio impulsado a escribir esta novela. De entre estas hay dos que, en nuestra opinión, son especialmente significativas: sus viajes a México y la lectura de *Facundo*.

Valle viajó dos veces a México, en 1892-93 y en 1921. Sus impresiones de México son muy buenas: “México me abrió los ojos y me hizo poeta. Hasta entonces yo no sabía qué rumbo tomar” (Dougherty, 1983: 23). A Valle le impresionó el espectáculo de la naturaleza virgen, con selvas inexploradas y montañas inaccesibles. Junto a esto, la convulsionada realidad político-social, las luchas revolucionarias, la dictadura porfiriana, y sobre todo caló en él la personalidad del hombre americano, su vitalidad, combatividad, afirmación del dolor y de la muerte. Valle admiraba estas cualidades y las representó en el personaje mejor tratado en la novela: Zacarías el cruzado.

México apasionó a Valle y su realidad influyó muy poderosamente en la decisión del autor de realizar una novela de tema americano. También hay que tener en cuenta que el momento tanto estético (plena madurez del esperpento) como ideológico (fervor revolucionario) del autor eran muy propicios.

Valle-Inclán intuyó que el filtro de la caricaturización, la exageración y, en fin, la esperpentización, iba como anillo al dedo en una situación dictatorial, ya que nos muestra desde la visión de los espejos deformantes la realidad de un poder que elimina la dignidad del ser humano. Por medio de esta estética es como Valle hace olvidar cualquier reproche hacia su desconocimiento de la verdadera realidad americana y el criticado exotismo de su obra, trascendiendo cualquier tipo de localismo hacia un sentido universal. En palabras de Zamora Vicente:

El imaginario país hispanoamericano le sirve a Valle-Inclán para fustigar —sin palabras especialmente acusadoras, solamente por el procedimiento expresionista de las insinuaciones, de los relámpagos fugaces— cualquier tipo, no de dictadura concreta, sino de sistema político que degrade o rebaje la condición humana reduciéndola a las fronteras de la animalidad. (1999: 16)

La confluencia, pues, de su viaje a México con la estética esperpéntica abre un camino importantísimo a la novela de dictador.

En *Tirano Banderas* Valle-Inclán no deja títere con cabeza en su crítica. Una larga fila de personajes sin rasgos positivos aparece a lo largo de la novela. Todos se mueven en una patética danza de humillación, servilismo, miedo y degradación en torno al dictador-símbolo: Santos Banderas. En la construcción del personaje central el autor utiliza los recursos expresivos más afilados: hipocresía, pedantería, crueldad indiferente, frialdad calculadora junto a un aspecto de vieja calavera y un continuo masticar de coca con una mancha verde en la boca. Santos Banderas se nos muestra como una pesadilla que todo lo domina, siempre vigilante desde una ventana en lo alto de su fortaleza, dominador de todo lo que ve, su imagen es la del mal y la muerte.

En una carta dirigida a Alfonso Reyes, Valle definirá *Tirano Banderas* como “la novela de un tirano con rasgos del Doctor Francia, de Rosas, de Melgarejo, de López, y de Don Porfirio” (Zamora Vicente, 1999: 12). También podríamos identificar rasgos de Nerón o Lope de Aguirre. No identificándose de esta manera con ningún dictador en particular, el personaje de Santos Banderas se convierte en una reflexión sobre el poder mismo.

La construcción del personaje del dictador y su aura de dominación y terror se completa a través de un componente vital para la comprensión de la posterior novela del dictador: la mitificación del tirano. Valle-Inclán comprendió muy bien que esta mitificación se encontraba en el pueblo:

El indio triste que divierte sus penas corriendo gallos, susurra con bolinches y con ventillos justicias, crueldades, poderes mágicos de Niño Santos. El Dragón del Señor San Miguelito le descubría el misterio de las conjuras, le adoctrinaba. ¡Eran compadres! ¡Tenían pacto! ¡Generalito Banderas se proclamaba inmune para las balas por una firma de Satanás! Ante aquel poder tenebroso, invisible y en vela, la plebe cobriza revivía un terror teológico, una fatalidad religiosa poblada de espantos. (197)



Estos mitos dan un aura de terror sobre el tirano, fundamental para incrementar su dominación y poder. Valle-Inclán presintió la importancia de la memoria mítica en una sociedad con siglos de dominación a sus espaldas. Muchos de estos mitos se remontan a la dominación española:

El fuerte de Santa Mónica, que en las luchas revolucionarias sirvió tantas veces como prisión de reos políticos, tenía una pavorosa leyenda de aguas emponzoñadas, mazmorras con reptiles, cadenas, garfios y cepos de tormento. Estas fábulas que datan de la dominación española, habían ganado mucho valimiento en la tiranía del General Santos Banderas. (173)

Valle innovó con este retrato la figura del dictador, pero su importancia, en nuestra opinión, no se queda ahí. En esta novela se prefigura el interés de novelas posteriores por la personalidad del dictador tras ese halo de terror y mito. El autor no crea únicamente un símbolo sino que por medio de hábiles pinceladas nos muestra al ser humano en la soledad del poder:

Tirano Banderas estuvo mirando el cielo de estrellas: Amaba la noche y los astros: El arcano de bellos enigmas recogía el dolor de su alma tétrica: Sabía numerar el tiempo por las constelaciones: Con la matemática luminosa de las estrellas se maravillaba: La eternidad de las leyes siderales abría una coma religiosa en su estoica crueldad indiana. (65)

Humanidad en la persona de Santos Banderas que también ve Bellini al comentar la trágica escena final: “frente a la falta absoluta de ideales de sus adversarios, Tirano Banderas es el único que, a pesar de su actuación malvada, se afirma como un hombre verdadero” (2000: 26).

El novedoso tratamiento que de la figura del tirano hace Valle-Inclán será de vital importancia en obras posteriores. Pero tan importantes como esta serán las innovaciones que realizará al romper y revolucionar varias de las constantes que habían predominado en la novela política hispanoamericana del siglo XIX. Para analizar esta renovación es importante, como hemos dicho anteriormente, observar atentamente otra de las claves por las que el autor empezó a hacer esta novela de tierra caliente: su atenta lectura de *Facundo* de Sarmiento.

Valle-Inclán llegó a afirmar de *Facundo* que era “la mejor novela española”. Sus opiniones siempre fueron de admiración, dato significativo en un autor poco pródigo en elogios. Esto nos da pistas de la gran influencia de la obra de Sarmiento en *Tirano Banderas*.



En primer lugar, Valle-Inclán recoge la dicotomía fundamental del siglo XIX entre civilización y barbarie y la destruye. Esta ruptura es de una importancia vital ya que libera a su novela de un maniqueísmo que sesgaba las posibilidades literarias de obras como *El matadero* o *Amalia* en beneficio de lo ideológico. La renovación de Valle-Inclán tiene su origen y germen en el *Facundo*: Sarmiento, como ya se ha comentado, deja vislumbrar en su obra una admiración hacia Facundo Quiroga como símbolo del espíritu de su pueblo en estado puro. Sin quererlo, Sarmiento ya estaba empezando a destruir la excesiva contradicción entre los dos polos. Este aspecto interesó a Valle-Inclán, que completó esta evolución hacia una destrucción total de la oposición civilización-barbarie.

*Tirano Banderas* comienza con un diálogo sobre estrategia militar entre Filomeno Cuevas, cuyas técnicas se parecen a las utilizadas por los gauchos descritas en *Facundo*, y Domiciano de la Gándara, que defiende técnicas más militares y científicas. Es una discusión que marca desde el principio la ruptura de la dicotomía ya que al final, encuadrando así toda la obra, será Filomeno Cuevas quien vencerá al Tirano, gracias a su ímpetu natural del ánimo y a su convicción de que “Audacia y Fortuna ganan las campañas y no las matemáticas de las academias” (37).

Otro ejemplo claro de toda esta anulación de la identificación de la barbarie con el mal y civilización con el bien es el personaje de Zacarías el Cruzado. Personaje sin rasgos de esperpentización ni caricatura, es el representante del indio minusvalorado, que aguanta en silencio las trágicas injusticias con entusiasmo y fe. En él están todas las características de brutalidad y sentido natural de la barbarie de Sarmiento. Pero a pesar de estas cualidades es un personaje con verdadero aliento vital y el único con auténtico sentido de la justicia, aunque sea el elemental de la venganza.

Otra de las maneras que tiene Valle-Inclán de romper la dualidad civilización – barbarie es a través de la forma. Sarmiento aboga por un discurso culto que impone la civilización. Ante esto es significativo el único reproche que oímos a Valle-Inclán respecto al *Facundo*: “obra pobre de lengua pero rica de arquitectura”. Esta pobreza de lengua la supera dejando entrar lo que Sarmiento llamaría *vocablos de la barbarie*, en total contradicción con las ideas del autor argentino todo tipo de americanismos del habla popular llenan *Tirano Banderas* aportando una riqueza léxica a su obra pocas veces conseguida en castellano. Además, de esta manera Valle-Inclán consigue dar a la novela una nueva forma de trascender cualquier localismo hacia un todo hispanoamericano, universalizando el significado de su obra desde el propio lenguaje.

La consecuencia lógica de un análisis de *Tirano Banderas* es la visión de una apertura de nuevos caminos literarios. La trascendencia de un lugar concreto y de una dictadura determinada ofreció a la narrativa política la posibilidad de una significación mucho mayor de la que podían tener otras novelas anteriores que criticaban un régimen concreto. La novela de Valle-Inclán se convierte así en una reflexión sobre el poder absoluto, el terror y la propia condición humana.

*Tirano Banderas* abre además las puertas al problema clave del dictador como mito. El poder hecho leyenda y fábula en la conciencia del pueblo. En la novela se observa el alcance mítico de América y su importancia en la afirmación del miedo colectivo y la perpetuación del poder. Aunque Valle-Inclán no llegará a una auténtica profundización de este tema, como sí lo hará Miguel Ángel Asturias, lo perfilará de forma importante.

Por último, debe resaltarse la importancia de la ruptura de la dicotomía entre civilización y barbarie constantemente utilizada con anterioridad. Es clave ya que afirma una parte fundamental del espíritu humano rechazado anteriormente y libra a la narrativa política del lastre del progreso civilizador y de un ideal que mermaba el aspecto literario. El gran logro de *Tirano Banderas* es dar a la narrativa política en Hispanoamérica una potencialidad estética que une arte y compromiso, experimentación y denuncia.

*Tirano Banderas* representa el gran paso adelante en la evolución del conjunto de la novela del dictador, introduce a este grupo de obras políticas en la novela moderna de una manera magistral, que será aprovechada por los narradores posteriores. La obra de Valle-Inclán es el gran salto en la evolución de esta narrativa tras su nacimiento en el siglo XIX, su entrada en la novela moderna. Como explica Subercasseaux:

Significa el abandono de la representación fidedigna o en clave de la realidad. E introduce en la novela histórica el criterio de la autonomía de la obra, el tratamiento teleológico de los materiales históricos para proyectar un mundo imaginario, un mundo que quiere ser, a la vez, representativo y autosuficiente. Significa también la confluencia de la conciencia crítica con la conciencia estética, el encuentro fructífero de dos encuentros literarios: uno que busca el cambio social y otro con voluntad de creación autónoma. Se trata además de una veta que ha permitido a los narradores hispanoamericanos volcar su voluntad historicista y plasmar artísticamente una visión política. (1980: 339)

## CONCLUSIONES

El recorrido realizado por el presente trabajo analizando el nacimiento del género narrativo de la novela de dictador, a través de tres obras que a lo largo del siglo XIX y comienzo del XX han tratado el poder dictatorial como tema literario ha dejado patente la relación existente entre todas ellas, no sólo a un nivel temático, sino también desde el punto de vista de sus formas narrativas, del modo en que los autores tratan artísticamente esta realidad y a su personaje central, el dictador, y de la progresiva adquisición por parte de estas novelas de una cierta autonomía artística que se equilibra, de una forma cada vez más elaborada, con los planteamientos ideológicos y literarios de los distintos autores.

*Facundo*, *Amalia* y *Tirano Banderas* forman un triángulo de obras que marcan el nacimiento y tránsito de una narrativa política del siglo XIX, basada en alegatos contra un dictador y un régimen concreto, hasta una novela del dictador con una trascendencia y significación universal. El recorrido de este camino, como hemos visto, es la historia

de evoluciones, transformaciones e inversiones en muy diversos aspectos hasta llegar a la conclusión de que el arte más puro y experimental no está reñido con la postura más combativa y comprometida, base fundamental para explicar la calidad literaria de la narrativa política hispanoamericana posterior.

Como hemos analizado, conceptos clave en el pensamiento hispanoamericana como la dicotomía entre civilización y barbarie, que debía ser superada para poder llegar a una auténtica libertad literaria, es ya cuestionada inconscientemente por Sarmiento, transformada en un molde eminentemente novelesco en *Amalia* y finalmente llevada a su ruptura y transformación en *Tirano Banderas*.

Especialmente clave es el tratamiento de la figura del dictador: *Facundo* ya anticipa la trascendencia posterior de este personaje al trazar la biografía de Facundo Quiroga como paradigma de su idea de barbarie, una fuerza arrolladora de la naturaleza a la que Sarmiento mira de frente, en ocasiones con repulsa y en otras con admiración, pero siempre enfrentado a él desde su perspectiva de progreso y civilización. *Amalia* convertirá a Rosas en un personaje novelesco que, sin ser el protagonista de la narración, estará presente en cada línea de la novela, convirtiéndose en el dueño de la narración y dominador de la realidad representada, José Mármol consigue novelar la dictadura, literaturizar el terror y la dominación y así dar un paso más en la formación de la novela del dictador. Finalmente será Valle-Inclán quien, al no referirse a ningún dictador en concreto, eleve a su personaje a una dimensión universal, su perspectiva será desde arriba, esperpentizadora y cruel con su creación, pero al mismo tiempo vislumbramos en nuestro análisis rasgos que se desarrollarán en la narrativa dictatorial posterior: la humanización y profundización del tirano como ser humano frente al poder absoluto y la mitificación de su figura por parte del pueblo. Las tres obras, en definitiva, forman parte de una etapa importante de la creación del género y tienen como común denominador la búsqueda del difícil equilibrio entre denuncia y autonomía estética, entre literatura e ideología, entre arte y compromiso.

Por otra parte hay que subrayar la importancia de la crítica literaria en la creación de este género. Intentando descubrir y formular las afinidades de los materiales literarios y esforzándose por ordenarlos e interrelacionarlos, han logrado definir modelos, establecer patrones comunes y deslindar un sistema narrativo que hoy llamamos la novela del dictador hispanoamericana. Un género nacido como tal desde el texto crítico y que nos permite comprender un poco más los procesos que han hecho de la figura literaria del tirano un núcleo básico de la novela política del continente y, al mismo tiempo, una reflexión constante sobre la naturaleza de la realidad de Hispanoamérica. Como afirma Carlos Pacheco:

Al estudiar la narrativa de la dictadura, en cada una de sus manifestaciones, no podemos dejar de lado la conciencia de estar escarbando, descubriendo, ahondando en una de las más elocuentes y representativas expresiones de la compleja y entrañable realidad latinoamericana. (1987: 95)

**BIBLIOGRAFÍA**

ANDREU, Jean L. et al., 1976, *Seminario sobre "Yo el Supremo" de Augusto Roa Bastos*, Poitiers, Centre de Recherches Latino-Américaines de l'Université de Poitiers.

BELLINI, Giuseppe, 2000, *El tema de la dictadura en la narrativa del mundo hispánico*, Roma, Bulzoni Editore.

BENEDETTI, Mario, 1976, "El recurso del supremo patriarca", En *El recurso del supremo patriarca*, México, Nueva Imagen, pp. 11-30.

CALVIÑO, Julio, 1985, *La novela del dictador en Hispanoamérica*, Madrid, Instituto de Cooperación Iberoamericana.

DOUGHERTY, Dru, 1983, *Un Valle-Inclán olvidado: Entrevistas y conferencias*, Madrid, Fundamentos.

FLEMING, Leonor, 1991, "Civilización y barbarie: el conflicto de Sarmiento en la obra de Echeverría", *Cuadernos Hispanoamericanos*, 489, pp. 91-96.

GARCÍA, Juan Carlos, 2000, *El dictador en la literatura hispanoamericana*, Santiago, Mosquito Editores.

LYNCH, John, 1993, *Caudillos en Hispanoamérica*, Madrid, Ed. Mapfre S. A.

MÁRMOL, José, 2000, *Amalia*, Madrid, Cátedra.

MENTON, Seymour, 1969, "La novela experimental y la república comprensiva de Hispanoamérica. Estudio analítico y comparativo de *Nostramo*, *Le dictateur*, *Tirano Banderas* y *El Señor Presidente*". En LOVELUCK, Juan (Ed.), *La novela hispanoamericana*, Santiago de Chile, Editorial Universitaria, pp. 252-298.

PACHECO, Carlos, 1987, *Narrativa de la dictadura y crítica literaria*, Caracas, Ed. Celarg.

RAMA, Ángel, 1976, *Los dictadores latinoamericanos*, México, Fondo de Cultura Económica.

SARMIENTO, Domingo F., 1990, *Facundo*. Madrid, Cátedra.

SUBERCASEAUX, Bernardo, 1976, "Tirano Banderas en la narrativa hispanoamericana (La novela del dictador, 1926-1976)", *Cuadernos Hispanoamericanos*, 359, pp. 323-340.

VALLE-INCLÁN, Ramón del., 1999, *Tirano Banderas*, Edición y prólogo de Alonso Zamora Vicente, Madrid, Espasa Calpe.

VERDEVOYE, Paul, 1978, "Caudillos", "caciques" et dictateurs dans le roman hispanoaméricain, Paris, Editions Hispaniques.

ZULOAGA, Conrado, 1979, *Novelas del dictador/ dictadores de novela*, Bogotá, Carlos Valencia Editor.



## O ESCRITOR COMO MÁRTIR: UMA LEITURA DE *ANTES DEL FIN*, DE ERNESTO SABATO

Diogo de Hollanda

Universidade Federal do Rio de Janeiro

### RESUMO

Este artigo analisa as estratégias de autorrepresentação do escritor argentino Ernesto Sabato. Centrado na autobiografia *Antes del fin* (1998), o trabalho mostra o empenho de Sabato em retratar-se como mártir, o que supõe um passado de sofrimento e o relato de uma vida exemplar. Como referencial teórico, utilizo estudos de H. Achugar, L. Arfuch, S. Molloy, entre outros.

**Palavras-chave:** Autobiografia, autorrepresentação, Ernesto Sabato, literatura argentina, literatura hispano-americana.

### ABSTRACT

This paper analyses the strategies of self-representation of the Argentine author Ernesto Sabato. Centered in the autobiography *Antes del fin* (1998), the paper shows Sabato's effort in portraying himself as a martyr, which implies a past of suffering and the reporting of an exemplary life. As theoretical references, I draw on studies of H. Achugar, L. Arfuch, S. Molloy, among others.

**Key-words:** Autobiografia, autorrepresentação, Ernesto Sabato, literatura argentina, literatura hispano-americana.

Em uma entrevista de 2005, Ricardo Piglia identificou na crítica literária feita por escritores um atributo que podemos estender às suas manifestações públicas de maneira geral. Trata-se do caráter estratégico dessas intervenções. Alberto Giordano (2005: 15) ilustrou-o bem, ao mostrar que, na década de 1920, elegendo a ironia como principal arma, Borges se impôs no cenário argentino com um horizonte retórico calcado no combate, muito mais do que na persuasão. Ao contrário do crítico convencional, que se pronuncia de uma perspectiva externa à literatura, o escritor sempre fala de dentro, partícipe direto das tensões e enfrentamentos que perpassam o mundo das letras (Piglia, 2005).

Autor de mais de 10 livros de ensaio, Ernesto Sabato jamais ignorou as possibilidades bélicas do gênero. Em seus escritos sobre literatura, os exercícios analíticos ficam em segundo plano diante do esforço permanente de defender suas ideias e atacar as alheias. E com uma particularidade: não se trata apenas de opor pensamentos e concepções sobre a atividade literária. A disputa, para Sabato, estende-se à figura do autor: sua postura, suas angústias, sua biografia. A declaração mais enfática desta batalha de *personas*, como poderíamos chamá-la, é feita em *El escritor y sus fantasmas* (1963), em que Sabato afirma a preeminência do modelo de autor que, naturalmente, pretende encarnar:

La inmensa mayoría escribe porque buscan fama y dinero, por distracción, porque meramente tienen facilidad, porque no resisten la vanidad de ver su nombre en letras de molde. Quedan entonces los pocos que cuentan: aquellos que sienten la necesidad oscura pero obsesiva de testimoniar su drama, su desdicha, su soledad. Son los testigos, es decir los mártires de una época. (Sabato, 2006b: 98, grifo do autor)

O trecho evidencia a importância da condição de mártir (ou de testemunha) nos esforços de autorrepresentação de Sabato. Se a considera essencial para o ofício de escritor, é natural que queira retratar-se dessa maneira. E cabe aqui, antes de prosseguirmos, lembrarmos o significado dos dois termos e a relação que guardam entre si. Segundo Hugo Achugar (1992:59), a origem de *testemunho* provém do grego *mártir*, “aquele que dá fé de algo” e que viveu ou presenciou determinado fato. A palavra, entre os gregos, conotava sofrimento ou sacrifício. Mais tarde, ao passar ao Latim, e principalmente com o advento da Era Cristã, *mártir* passa a significar “aquele que dá testemunho de sua fé e sofre ou morre por isso”. É neste momento que, conforme Achugar, o termo adquire o sentido de conduta exemplar. A vida do mártir é oferecida como um exemplo a ser respeitado e eventualmente seguido.

Ou seja, a condição depende essencialmente de elementos biográficos, e o primeiro deles é ter experimentado grandes provações ou sacrifícios. Daí a menção, já no primeiro livro de Sabato, de episódios pessoais que possam inseri-lo na categoria. O mais recorrente – inclusive por sua eficácia na representação de uma metamorfose – será a troca de uma supostamente promissora carreira de físico, que o levara ao Laboratório

Curie de Paris, pela vida incerta de escritor. Essa decisão o faz reivindicar, já no prólogo de *Uno y el universo* (1945), “el mérito de abandonar esa clara ciudad de las torres – donde reinan la seguridad y el orden – en busca de un continente lleno de peligros, donde domina la conjetura”. E em seguida afirmar: “Montaigne mira con ironía a los hombres porque son capaces de morir por conjeturas. No veo nada que merezca la ironía: en eso reside la grandeza de estos pobres seres” (Sabato, 2003: 14).

Intensificado no ensaio seguinte, *Hombres y engranajes* (1951), o empenho em se retratar como um mártir também aparecerá nas inúmeras entrevistas que concedeu ao longo da vida<sup>1</sup> e até mesmo na ficção, explicitamente no romance *Abaddón, el exterminador* (1974), que tem entre os personagens um atormentado Sabato.

Portanto, ao ser publicada em 1998, a autobiografia do escritor, *Antes del fin*, tem de se confrontar com um passado de 53 anos de fartas autorrepresentações, o que parece aguçar ainda mais o fundamento de autojustificação que Pozuelo Ivancos (2006: 64) identifica em toda autobiografia. Para que escrevo este livro? – pergunta-se Sabato nas páginas iniciais. A resposta é a prevista: escreve o livro sobretudo para os jovens, que estão desesperançados e precisam ter fé em algumas pessoas (2006a: 11). Qualifica a obra como uma espécie de um testamento – ou seja, o documento transmissor de uma herança – e se compara aos anciãos de antigas aldeias que, numa atitude amorosa, compartilhavam com os netos a sabedoria acumulada pelos anos.

Anuncia-se aí, sem dúvida, o relato de uma vida exemplar, típica de um mártir, e logo no começo Sabato se preocupa em nos dizer que nasceu no mesmo dia em que São João Batista. Conta também que seu nome veio-lhe de um irmão que morrera antes de nascer, e cuja lembrança continuaria a pairar, por muitos anos, alimentando os pesadelos de sua infância. Passados em uma pequena cidade de província, em uma família com onze filhos homens, os primeiros anos de Sabato inspiram momentos de nostalgia, expressos na evocação da beleza e inocência de algumas cenas, mas a nota predominante é a da solidão e da tristeza. Sabato destaca o terror que sentia do pai, autoridade suprema da casa, homem áspero que mantinha um regime de ordens e castigos (27) e não raro era acometido por acessos de violência (21). A mãe, mulher estoica e reservada (27), era quem oferecia refúgio ao futuro escritor e aparece como principal vínculo afetivo daqueles anos.

Ao contar a história dos pais – ele um imigrante italiano, ela uma albanesa –, Sabato praticamente confunde-a com a história da Argentina, sintetizada nas páginas anteriores (22 a 25). A imagem da chegada dos imigrantes é a mesma. Imagem, aliás, frequente na obra do autor, aparecendo tanto na ficção –por exemplo nas divagações do personagem Bruno, de *Sobre héroes y tumbas*– como nos ensaios em que discorre sobre “o caráter argentino” e suas principais expressões: *La cultura en la encrucijada nacional* (1956), *Tango, encrucijada y clave* (1963). Embora se posicionasse ao lado de

<sup>1</sup> “¿Mi lema? Resistir”, diz em um autorretrato que o jornal *La Vanguardia* lhe pede em 1980.



escritores universais que admirava, como Sartre e Camus, Sabato sempre quis ser visto como um autor argentino –portanto, “doblemente atormentado”, como disse no prefácio de *El escritor y sus fantasmas* (2006b: 6). Sua autobiografia lhe servirá para reforçar esses laços, como fizeram Sarmiento, Victoria Ocampo e outros que o precederam (Molloy, 2001). Além de explorar sua genealogia, Sabato enaltece a educação pública, exalta os “grandes intelectuais que a criaram” e se mostra inclusive como o desenhista da classe, tracejando caprichosamente figuras do general Belgrano no Dia da Bandeira Nacional. “Así aprendimos a amar a la Patria con un noble sentimiento que congrega, porque quien ama verdaderamente a su patria, comprende y respeta a las demás” (2006a: 101-102).

Os relatos da primeira juventude prosseguem com sua ida a La Plata, onde cursará os estudos secundários. Aos 12 anos, o futuro escritor vive novos momentos de angústia, causados pela separação da mãe, a estranheza na cidade e até mesmo uma cena de violência, quando um grupo de adolescentes destrói os materiais de pintura que havia levado para uma manhã de enlevo no bosque. É em La Plata, por outro lado, que ocorrem eventos fundamentais de sua formação: a descoberta da matemática, as aulas com Pedro Henríquez Ureña – que citará ao longo de toda a vida – e a aproximação definitiva dos livros. Lugar comum das autobiografias de escritores (Molloy, 2001: 32), a cena de leitura – narração intensa, e ricamente descrita, de uma leitura fundamental da juventude – se dá precisamente na cidade, quando Sabato, aos 15 anos, começa a ler *Crime e Castigo* no “modesto quartinho” em que vivia na Calle 61:

Aún me veo debajo de las cobijas, devorando con avidez aquella obra en edición rústica, de doble o triple traducción. Aún me oigo reír por el desenfado y la encarnecida ironía con que Wilde desnudaba la hipocresía victoriana. O el temblor que sentía entre las páginas de Poe y sus maravillosos cuentos; o las paradojas de Chesterton y el misterioso Padre Brown. (Sabato, 2006a: 41)

Além deles, cita Julio Verne, Salgari, Schiller, Goethe, Chateaubriand, Rousseau, Tchekhov, Tolstoi. Nenhum autor argentino. E apenas duas obras em espanhol: *Don Quijote* e *Mio Cid*. Também neste aspecto, Sabato não difere da maioria dos autobiógrafos hispano-americanos, que apenas excepcionalmente incluem na cena de leitura um livro escrito em sua própria língua. Para Sylvia Molloy (2001: 34), a escolha do livro europeu como chave da autodescoberta textual e vital revela, antes de tudo, uma ingênua presunção dos autobiógrafos.

Este afán de mostrarse competente lector de las obras del canon sin caer en la cuenta de que ese canon, precisamente porque se lee en Hispanoamérica, trasladado a un contexto hispanoamericano, ya no es el mismo, puede verse como resultado de un colonialismo cultural convencional y sin duda en parte debe verse así. (Molloy, 2001: 34)

No modelo de exaltação de uma vida notável, aparecem elementos recorrentes, segundo Bakhtin (apud Arfuch, 2010: 138). Entre eles a metamorfose, que mostra as transformações sofridas no curso de uma vida, e a crise, que assinala os momentos de inflexão e mudança qualitativa. Ambos estão presentes em *Antes del fin* e se desenrolam a partir de um mesmo ponto: a ida de Sabato ao Laboratório Curie, em Paris. “El período en el Laboratorio coincidió con esa mitad de camino de la vida en que, según ciertos oscurantistas, se suele invertir el sentido de la existencia”, comenta Sabato (2006a: 59), repetindo, *ipsis litteris*, uma frase de *Abaddón* (2006c: 276). Além deste, outros trechos trafegam intactos do romance para a autobiografia, e o relato dessa experiência, de maneira geral, é mais ou menos o mesmo: o convívio libertador com os surrealistas, o estranhamento e paulatino desgosto com a ciência, a mudança cada vez mais drástica no comportamento:

La pobre Irene Curie, como una de esas madres asustadas ante un hijo que se descarrila, se alarmaba cuando, aún dormitando, me veía llegar cansado y desaliñado, en horas del mediodía. Pobre, no sabía que el honorable Dr. Jeckyll comenzaba a agonizar entre las garras del satánico Mr. Hyde. (Sabato, 2006a: 60)

A metamorfose culmina com a decisão de abandonar a física. Com Matilde e o filho de quatro anos, muda-se para uma localidade isolada nas serras de Córdoba, onde se instalam numa casa que simboliza ao mesmo tempo o mistério e a precariedade da nova vida. Noites majestosas sob o céu estrelado, mas sem água corrente, luz elétrica e nem mesmo vidro nas janelas. A família suporta um frio de 14 graus negativos (68) e, numa tranquila tarde serrana, conhece outro mártir, um jovem que tinha ido visitar uns parentes e que a história lembraria com o nome de Che Guevara (68).

De volta a Buenos Aires, os novos caminhos se mostram áspers, Com dificuldades econômicas, Sabato vende quadros, dá aulas e faz traduções a preço de banana (70). A inserção no mundo literário coloca-o em contato com outros escritores. De Pedro Henríquez Ureña, ressalta a generosidade e o apoio para publicar em *Sur* (72). De José Bianco, editor da revista, destaca a cordialidade e a dedicação ao trabalho (73). Mas já de Victoria Ocampo, criadora de *Sur*, Sabato diz que a relação foi como “la de esos matrimonios en los que hay amor y violentas peleas, pero en que uno no puede prescindir del otro” (74). Embora a elogie por difundir a cultura universal – “las páginas de *Sur* fueron educadoras de toda mi generación” (74) –, Sabato não perdoa sua recusa em publicar seu primeiro romance, *El túnel* (1948). O livro só saiu graças a um empréstimo de um amigo e ganhou impulso no ano seguinte, quando a editora Gallimard, de Paris, publicou-o por recomendação de Albert Camus. Anos mais tarde, já famoso, Sabato teria despertado a fúria de Victoria quando contou o episódio em um artigo: “He hablado acerca de lo importante que ha sido su aporte a nuestra cultura; pero el mutuo y sincero aprecio que nos teníamos no me dispensaba del inconveniente de no ser francés” (80).

Avançando em novos territórios, Sabato frequenta a casa de Victoria e os encontros que descreve como “uma segunda formação”, “uma nova universidade”, da qual diz ter sido mau aluno. Os antigos vínculos com o surrealismo faziam-no sentir-se um “bárbaro naquele ambiente límpido” (75), em que se falava de Stevenson, Henry James, Coleridge, Quevedo, Cervantes, entre outros. Sabato relembra o convívio com Borges, as “conversas intermináveis” sobre Platão e Heráclito de Efeso e lamenta que ele e o autor de *El aleph* tenham se separado por “ásperas discrepâncias políticas”. Do envolvimento com o anarquismo na juventude à adesão e posterior ruptura com o comunismo – passando pelas diferentes visões sobre o peronismo –, Sabato faz um longo retrospecto de sua relação com a política, mas não cita o controverso almoço com o general Videla, em 1976, do qual saiu fazendo declarações que o estigmatizaram como leniente com a ditadura militar<sup>2</sup>. Em compensação, critica representantes do “famoso boom” que o acusaram de trair o comunismo mas, segundo ele, mantiveram-se calados diante das atrocidades cometidas pelo regime soviético:

Y algunos de estos comunistas de salón [...], alejándose del peligro, se manifestaron detrás de sus escritorios en cómodas oficinas de Europa, en innoble, cobarde retaguardia. Y otros, habiendo estado de paseo por el comunismo, se han convertido finalmente en empresarios de la literatura. (55)

Este confronto – que tem Cortázar como um dos principais alvos – estendeu-se inclusive à ficção. Em *Abaddón, el exterminador*, há pelo menos duas menções ao autor de *Bestiario* pela voz de Quique, jornalista mordaz e hiperbólico, que alude a *Rayuela* falando de uma “novela capicúa”, que “se puede leer de adelante para atrás y de atrás para adelante (Sabato, 2006c: 195). Em outro momento (193), o personagem comenta que “el negocio resulta redondo si dejando de lado un nacionalismo malentendido te mandás a París e ingresás en la nueva izquierda”. Cortázar, por sua vez, refere-se a Sabato de maneira jocosa, e às vezes amarga, em inúmeras cartas reunidas em sua correspondência:

La otra noche me contó en París Mario Benedetti que el pibe Ernesto había dicho que yo tenía un estilo femenino que le recordaba a Catherine Mansfield. [...] Pensar que si el pibe Ernesto llegara alguna vez a escribir una sola paginita como Simona de Beauvoir o Christiane Rochefort, estaría salvado para la literatura. (Cortázar, 2000, Carta a Francisco Porrúa – 10/05/66)

Traço constitutivo de toda autobiografia (Arfuch, 2010: 135), a oscilação entre *mimesis* e memória ocorre do início ao fim do livro. Na segunda parte, as memórias cedem espaço às observações sobre o presente, pautadas pela leitura dos

<sup>2</sup> Informações atribuídas ao *La Nación* dizem que Sabato classificou Videla como “un hombre culto, modesto e inteligente” e “un general con civismo”. Além disso, teria afirmado que em nenhum momento “el diálogo descendió a la polémica literaria o ideológica” (Blaustein e Zubieta, 2006).

jornais, os acontecimentos que vê pela televisão e suas viagens pelo mundo. Sabato se diz compadecido pela miséria, a perda da solidariedade, a destruição ambiental e todos os estragos provocados, segundo ele, pela excessiva crença na técnica e na razão. O papel exemplar que, apesar de suas autocríticas, pretende desempenhar é ajudado com o relato de visitas a professores e padres que fazem greve de fome (103 e 104), pela acolhida afetuosa a um menino de rua (120) e pelas palavras que dirige a jovens de todo o mundo que o procuram desesperançados, às vezes perto de se suicidar. Nas últimas páginas, escreve a um desses interlocutores anônimos, destinando-lhe palavras de ânimo, assim como fizera em um capítulo de *Abaddón* (“querido y remoto muchacho”).

O leitor da obra de Sabato, de maneira geral, encontra poucas novidades em *Antes del fin*, já que desde seus primeiros ensaios o autor sempre contou episódios biográficos em seus escritos. As experiências com o anarquismo, a amizade com os surrealistas, a crise no Laboratório Curie, a morte do pai, o envelhecimento da mãe, o irmão morto que lhe legou o nome, essas e outras informações já haviam sido relatadas, de forma mais ou menos indireta, tanto nos livros como nas dezenas de entrevistas que concedeu ao longo da vida – algumas das quais transformadas em livro, como *Entre la letra y la sangre* (2003), do jornalista Carlos Catania.

Há, sim, uma grande revelação, a poucas páginas do fim: a dos inúmeros abandonos a Matilde e seu envolvimento com outras mulheres (150). O romance com uma condessa russa em Paris, num “ato horrendo” que deixou Matilde no porto com o filho pequeno nos braços. Os “vínculos profundos” com duas outras mulheres que cuidaram dele com “infinita generosidade”. Embora já abandonada em *Abaddón* (256), Matilde aparece, depois de morta, numa posição ainda mais desfavorável, descrita quase como uma súdita desde o momento em que conhece Sabato e o olha “com os grandes olhos fixos, como se fosse uma divindade” (40). “Tantos fueron mis abandonos a aquella mujer que dio su alma y su vida por mi (...)”, diz o escritor, num tom consternado (150).

Embora ocupe somente dois parágrafos, a confissão se destaca em um texto que, em todo o restante, comporta-se como a autobiografia de um mártir, repleta de sofrimentos e lições a transmitir. O que o teria motivado? María Zambrano diz que a vida que se expressa numa confissão busca curar-se da desordem e da dispersão que sofre desde que a razão abriu um abismo entre ela e a verdade (apud Giordano, 2008: 25). Por outro lado, a crítica à razão e a defesa das emoções – a prevalência do “noturno” sobre o “diurno”, como ele dizia – estiveram sempre na base mesma da poética de Sabato e, inclusive, da construção de sua *persona*. Seja como for, não podemos esquecer o que o próprio autor afirmou, 35 anos antes, em uma página de *El escritor y sus fantasmas*: “Dada la naturaleza del hombre, una autobiografía es inevitablemente mentirosa. Y sólo com máscaras, en el carnaval o en la literatura, los hombres se atreven a decir sus (tremendas) verdades últimas” (2006b: 59).

## BIBLIOGRAFIA

ACHUGAR, Hugo, 1992, "Historias paralelas/historias ejemplares: la historia y la voz del otro", in BEVERLY, John e ACHUGAR, Hugo (eds.), *La voz del otro: testimonio, subalternidad y verdad narrativa*, Lima, Pittsburg, Latinoamericana Editores, pp.49-72.

ARFUCH, Leonor, 2010, *O espaço biográfico: dilemas da subjetividade contemporânea*, Trad. Paloma Vidal, Rio de Janeiro, EdUERJ.

BLAUSTEIN, Eduardo, e ZUBIETA, Martín, 2006, *Decíamos ayer: la prensa argentina bajo el Proceso*, Buenos Aires, Colihue.

CONSTELA, Julia, 2000, *Medio siglo con Sabato. Entrevistas*, Buenos Aires, Javier Vergara Editor.

CORTÁZAR, Julio, 2000, *Cartas*, 3v., Buenos Aires, Alfaguara.

GIORDANO, Alberto, 2005, *Los modos del ensayo. De Borges a Piglia*, Rosário, Beatriz Viterbo.

\_\_\_\_\_, *El giro autobiográfico de la literatura argentina actual*, 2008, Buenos Aires, Mansalva.

MOLLOY, Sylvia, 2001, *Acto de presencia. La escritura autobiográfica en Hispanoamerica*, Cidade do México, Fondo de Cultura.

PIGLIA, Ricardo, 2005, "El lector y la lectura del escritor", *La jornada semanal*, n. 551, versão eletrônica: <http://www.jornada.unam.mx/2005/09/25/sem-carlos.html>. Acessado em 15/07/2011 às 17h55.

POZUELO YVANCOS, José María, 2006, *De la autobiografía. Teoría y estilos*, Barcelona, Crítica.

SABATO, Ernesto, 2006, *Antes de fin*, Buenos Aires, Seix Barral.

\_\_\_\_\_, 2006, *El escritor y sus fantasmas*, Buenos Aires, Seix Barral.

\_\_\_\_\_, 2006, *Abaddón, el exterminador*, Buenos Aires, Seix Barral.

\_\_\_\_\_, 1976, *La cultura en la encruzijada nacional*, Buenos Aires, Sudamericana.

\_\_\_\_\_, 2003, *Uno y el universo*, Buenos Aires, Seix Barral.

\_\_\_\_\_, 2004, *Hombres y engranajes/Heterodoxia*, Madri, Alianza Editorial.

\_\_\_\_\_, 2005, *Tango, discusión y clave*, 3ª ed., Buenos Aires, Editorial Losada.

\_\_\_\_\_, 2008, *Sobre héroes y tumbas*, 2ª ed., Buenos Aires, Booket.

SABATO, Ernesto/CATANIA, Carlos, 2003, *Entre la letra y la sangre*, Buenos Aires, Seix Barral.

## **GIL VICENTE Y EL INICIO DE LAS COMEDIAS CABALLERESCAS**

**Gabriel Iglesias Morales**

Universidad de Santiago de Compostela

### **RESUMEN**

Las Comedias de Caballería tuvieron su gran momento en el siglo XVII con Lope de Vega y, sobre todo, con Calderón de la Barca. El primer gran autor que compone en el siglo XVI y que basa parte de su obra en los libros de caballerías es Gil Vicente. Su producción dramática abarca el apogeo político y económico de la corte manuelina entre 1502 y 1536.

**Palabras clave:** Comedia Caballería, Gil Vicente, teatro.

### **ABSTRACT**

The Comedies of Cavalry had his big moment in the 17th century with Lope de Vega and Calderón de la Barca. The first big author that composes in the 16th century and that bases part of his work in the books of cavalries is Gil Vicente. His dramatic production covers the political and economic height of the manuelina court between 1502 and 1536.

**Key words:** Comedia Caballería, Gil Vicente, teatro.

El teatro vicentino era itinerante y frecuentemente ocasional, cuyas obras debían adaptarse muchas veces al espacio disponible que dispusiera el palacio en donde se representase. El escenario solía encontrarse a la misma altura que el público, que se situaba seguramente a ambos lados de la sala donde los actores representaban delante del rey. Según Pérez Priego (2003: 67), los gustos de la corte portuguesa se acomodarían mejor a un tipo de comedia urbana y alegórica que seguía la tradición de los momos y fastos cortesanos. Tras suspenderse temporalmente el teatro en la corte debido a la muerte del rey don Manuel, Gil Vicente prueba con un tipo de obras en un estilo más grave y elevado que va a configurar la comedia caballeresca. Las lecturas de las que parte para su adaptación son, ante todo (y junto con otros materiales como las comedias de Torres Naharro), los libros de caballerías, que le suministrarán las bases argumentales. Esta utilización de la materia caballeresca, de moda en la Península Ibérica durante la mayor parte del siglo XVI, abrirá nuevos caminos por los que circularán autores de la talla de Lope de Vega o Calderón (Tobar, 2006: 38).

### **Tragicomedia de Don Duardos**

Escrita hacia 1522, es la obra más característica del nuevo estilo de Gil Vicente que intentó desbancar a los antiguos espectáculos de la corte, aunque posiblemente para el cortesano medio este nuevo tipo de obras no debía representar otra cosa que un tipo de momo algo más elaborado (Reckert, 1977: 56).

En esta obra Gil Vicente concentra la materia que aparece en *Primaleón* en los capítulos 97-107 y 155-156 y acelera lo que en la narración necesita muchos más capítulos para desarrollarse, de tal manera que adaptando ciertas situaciones a las exigencias teatrales reelabora la historia narrativa. María Luisa Tobar (2006: 43) encuentra en la obra elementos procedentes de la tradición peninsular, entre los que destaca manifestaciones parateatrales como mascaradas, momos y torneos, e incluso la influencia de los cancioneros peninsulares o *La Celestina*, además de la inclusión de situaciones extraídas de Torres Naharro.

Al año siguiente de aparecer *Palmerín de Oliva* se publicó en Salamanca el *Primaleón*, en 1512. Novela perteneciente al ciclo de los palmerines, se difundió mucho por la península, con lo que los espectadores no necesitarían explicaciones adicionales al poseer una referencia clara por conocer la novela que estaría en la mente de todo el mundo. En la propia novela predomina el tema de las fiestas y los juegos ecuestres, y el protagonismo se divide entre Primaleón y Polendos, hijos del emperador de Constantinopla, junto con el príncipe inglés Don Duardos, que acude de incógnito a la corte y se enamora.



## Orígenes del mito caballeresco

Existen unos antecedentes que el espectador conocería antes de ver la obra: la princesa Gridonia, está enamorada de Perequín de Polonia, el cual acude a un torneo con la intención de matar a Primaleón. Sin embargo, es Perequín el que encuentra la muerte en dicho torneo. Debido a esta circunstancia, Gridonia jura casarse con quien le entregue la cabeza de Primaleón. Esta es la razón por la cual Duardos embarca hacia Constantinopla para vengar a Perequín y casarse con Gridonia, de la que se encuentra enamorado. En este contexto empieza la obra de Gil Vicente: don Duardos de Inglaterra llega a la corte de Palmerín de Constantinopla y, después de pedir permiso al emperador, se bate contra Primaleón. En el fragor del combate, el emperador se da cuenta de que está a punto de perder a dos grandes luchadores y utiliza a su hija Flérída para que se interponga entre ambos contendientes y paren el combate para evitar que se hagan daño. Ante el requerimiento de la princesa, ambos caballeros se detienen; pero Duardos, que no se ha dado a conocer, y cuyo rostro no es visible, se queda profundamente enamorado a primera vista de Flérída, olvidando instantáneamente a Gridonia y el objetivo que le había llevado a la corte de Constantinopla.

## El mito caballeresco y el Primaleón

La *Tragicomedia de Don Duardos* resulta un buen ejemplo de aplicación de los procedimientos teóricos que se han visto más arriba a la hora de pasar una obra desde los libros de caballerías a las comedias teatrales, sobre todo en lo que se refiere al plano de la selección del autor y al uso del decoro.

Uno de los personajes que más llama la atención al comparar ambos textos es el de Flérída. La hija del emperador Palmerín se comporta de una manera muy distinta en la comedia y en la novela. En la comedia la observamos como una princesa que intenta proteger su fama y que duda casi hasta el final si le conviene o no una relación con alguien de una clase inferior. Dámaso Alonso (1942: 26-27)

resalta la lenta y sutil matización psicológica de Flérída, que se encuentra bastante lejos todavía de los cambios súbitos de carácter y de la mecanización argumental de la comedia clásica. En el *Primaleón* se observan, sin embargo, unas ciertas variantes: a partir de sus dudas y el debate interior que establece para intentar convencerse de su amor hacia un labriego, decide salir de noche en secreto para ver a Julián-Duardos, y en mitad de la noche escucha un monólogo que resulta ser una apasionada confesión amorosa por la que descubre también la condición de caballero del que creía un simple agricultor, con lo que acrecienta su amor hasta el punto que pierde el sentido. Este capítulo resulta trascendental con respecto a la comedia ya que en la novela no se observará la enorme



tensión con la que el dramaturgo va a dotar al personaje de Flérida, al tener que ser ella la que elija si la relación con el presunto campesino continúa en sentido positivo incluso con la duda de la condición social de su amado.

Al variar este dato con respecto a la comedia se suceden los cambios ya que Don Duardos ha de ocultar menos su condición. Así, por ejemplo, en la lucha que se establece con el salvaje Camilote, Flérida no recibe las noticias del combate sino que asiste al duelo entre ambos y, tras la derrota del salvaje, se congratula de haber depositado sus sentimientos en un caballero de tanta bondad, al que promete galardonar sus servicios con su amor. Es de este modo, al margen de lo que nos cuenta la comedia, como la infanta prosigue su relación amorosa con Julián-Duardos, en la huerta sin saber realmente su verdadera identidad aunque sí su condición noble. A partir de estos datos, el dramaturgo juega con el concepto de decoro, evitando datos que puedan dañar la imagen de sus personajes, porque en uno de los encuentros nocturnos de los enamorados Flérida pierde su virginidad y se siente tan engañada y deshonrada por Julián que enferma y permanece un tiempo sin salir a la huerta, hasta que Artada descubre lo sucedido y la reconforta justificando su comportamiento con el que ha de ser pronto su esposo. Esta parte de la obra resulta inviable en la comedia, con lo que Gil Vicente simplemente la obvia: sus personajes son espejo en donde han de mirarse los espectadores, ejemplo a seguir por los jóvenes caballeros, un modelo de comportamiento que enseñar a la sociedad más pudiente de su época, con lo que no se puede permitir que surja ninguna duda al respecto.

Lo que tampoco nos cuenta Gil Vicente es que a raíz de aquel encuentro Flérida se quedará embarazada y que Don Duardos se encontrará lejos de ella en una de sus aventuras. Ella espera a su amado, cuya voluntad está dispuesta a cumplir antes que se haga público su estado. El regreso de Julián a la huerta devuelve la alegría y el contento a la princesa. La novela y la comedia vuelven a juntarse durante un momento, cuando Don Duardos acuerda sacar a Flérida y Artada de Constantinopla para no ser descubiertos pero el significado de la situación es ya completamente distinto: se ha perdido la elección tan tensa que se obligaba a realizar Flérida, demostrando que el amor se encuentra por encima de cualquier otro sentimiento, y en su lugar las circunstancias cambian hacia otras más prosaicas, porque la intención de Don Duardos es embarcar rumbo a Inglaterra para que allí Flérida dé a luz.

Otro personaje que varía su actitud es el propio Don Duardos, y este cambio se consigue en su caso mediante el uso del tiempo interno. La obra de teatro, con el fin de conseguir la tensión necesaria, se ve obligada a condensar el tiempo de la acción en unos pocos días, que son los que van transcurriendo entre cada uno de los monólogos que el protagonista recita por las noches. En este caso, la condensación del tiempo aparece acorde con la limitación del espacio de la huerta en donde suceden los acontecimientos. Sin embargo, en la novela el espacio es mucho más cambiante, con lo que el tiempo se estira y los eventos no suceden de una manera tan concentrada como en la comedia.

Esto da lugar a que Don Duardos se vaya de la huerta en repetidas ocasiones en busca de otras aventuras, como la llamada aventura del espejo, que reclaman su atención y que le van surgiendo al paso, con lo que deja a Flérída sola con su congoja amorosa.

El cambio en los personajes se puede observar también al nivel de los personajes más humildes, como ocurre con Julián, el hortelano del emperador. En la novela aparece como un hombre más codicioso, que permite a Don Duardos entrar en la huerta al creer que existe un tesoro escondido. También es un personaje más malicioso, o al menos suspicaz, y en la novela pierde un punto entrañable de simpatía que sí logra en la comedia. Así, contento con el negocio y con las piezas del tesoro que va obteniendo, el viejo hortelano presenta a Don Duardos a Flérída como su hijo Julián, y pronto se inicia entre la pareja una apasionada relación que descubre asombrado gracias a su esposa, de la que por un momento sospecha que pueda mantener alguna relación con su fingido hijo Julián. Sin embargo, al descubrir la identidad del supuesto villano, al conocer los amores de Flérída y Don Duardos y al ver el desmayo de la princesa propiciado por la histeria de su mujer la hortelana, el viejo Julián reacciona con gran cordura, reanima con agua a Flérída, la tranquiliza asumiendo su culpabilidad y se pone a sus órdenes y a las de Don Duardos.

El mito caballeresco en Gil Vicente.

El propio Gil Vicente señala una serie de variaciones de esta obra con las anteriores que había realizado y anota varias diferencias en el *Prólogo*, las cuales inciden en:

- El tono: con una “conveniente retórica que pudiesse satisfacer al delicado espíritu” (Calderón, 187)<sup>1</sup>.
- Los personajes: al tratarse de un mundo que se mueve entre “altas figuras” (Calderón, 187)
- El lenguaje: utilizando una expresión en donde se observe una “dulce retórica y escogido estilo” (Calderón, 187).

La obra propiamente dicha comienza cuando Primaleón y Don Duardos paran de luchar. Al detenerse el combate, Don Duardos promete volver, aunque su modulación ya no es la del hombre guerrero sino la del enamorado, porque antes de su retorno se autoimpone la búsqueda de la fama: “cobraré fama primero, / si amor me dexa bivir” (vv. 100-101), lo cual puede parecer algo absurdo al espectador si se tiene en cuenta que don Duardos ya era un noble guerrero muy conocido y alabado en la misma corte del emperador. Esta búsqueda de la fama, componente básico de los libros de caballerías, ha de entenderse desde otros puntos de vista: en primer lugar, se parte de la idea de que

<sup>1</sup> A partir de esta primera nota relacionada con las obras de Gil Vicente, las demás notas al respecto llevarán señalados los versos que correspondan de la edición que Manuel Calderón ha realizado sobre Gil Vicente.

Flérida no conoce al caballero que ha luchado tan valientemente contra Primaleón y que la ha dejado sorprendida. En segundo lugar, don Duardos querrá saber si el amor de Flérida por él será un amor real cualesquiera que sean las circunstancias. Y por último, en cuanto el caballero se encuentra enamorado se comienza a desarrollar automáticamente una tradición del amor cortés, que ya se encontraba ideológicamente en el interior de los libros de caballerías, que pide que el noble enamorado vaya en busca de aventuras con las que dar buen nombre a su dama. Es en esta tradición en donde habrá de entenderse las relaciones y decisiones que se establecen a lo largo de la obra.

Otro de los elementos caballerescos que se observan al comienzo de la comedia es la aparición de la figura de Camilote, designado como “caballero salvaje”. Camilote defiende la idea de que su amada, Maimonda, es la mujer más bella del mundo, y desafía a cualquier caballero a que se atreva a contradecirle. Con un toque de ironía, el resto de la corte no le lleva la contraria, aunque tanto él como Maimonda sean ambos feísimos. Sin embargo, don Robusto se enfada al ver cómo se compara la belleza de Maimonda con la de Flérida, con lo que la situación da lugar a un duelo que ganará el salvaje. Camilote se deja llevar por el tema de la fama, como si fuera un verdadero caballero andante: “Y cualquiera cavallero / desta corte que dixiere / que su dama / la merece por entero, / salga, y muera el que moriere, / por la fama.” Vicente utiliza a Camilote con la finalidad de crear una situación burlesca del amor cortés, influjo del que no escapa ni el “salvaje caballero”, que defiende que no puede haber amor verdadero sin celos. Según la tradición cortés, el amor se ve como un sentimiento refinado y aristocrático que no puede alcanzar a las personas de baja condición social, ya que estas desconocen los códigos de la cultura cortés. Así se explican las palabras del Emperador cuando al ver a Camilote dice: “Son los milagros de amores / maravillas de Copido. / ¡Oh, gran dios, / que a los rústicos pastores / das tu amor encendido, / como a nos!” (vv. 273-76). El personaje de Camilote también se usa como un anticipo de lo que le va a ocurrir a don Duardos más adelante con su pasión amorosa. Con palabras de Camilote al analizar su situación, expresa que “No ser querido y amar / es gran pasión” (vv. 203-4), que es justamente uno de los conflictos que Don Duardos deberá resolver en su amor por Flérida. Finalmente, el personaje del salvaje aparecerá como una excusa para que don Duardos se vuelva a vestir de caballero y proclame la belleza de Flérida sobre el resto de las mujeres.

Reckert (1977: 84) interpreta la aparición del salvaje como una seudoparodia, de tal manera que el propio autor caricaturiza los tópicos caballerescos mediante unos personajes secundarios para evitar que el público llegue a burlarse de los excesos amorosos de los protagonistas, Don Duardos y Flérida.

Mientras tanto, Don Duardos se ha marchado de Constantinopla para hablar con Olimba. Este personaje nos coloca de nuevo en la tradición de la novela de caballería al resultar clave en el *Primaleón*, y obliga de nuevo al espectador a conocer la novela de donde surge la obra para contextualizar las situaciones. En concreto, en la novela se nos dice que

un día que don Duardos vagaba por apartadas montañas, entra en unas ruinas antiguas para dormir. Cuando estaba para conciliar el sueño, ve aparecer dos hermosos ciervos de cuyos ojos parecía salir una maravillosa luz. El can Mayortes, que acompañaba y defendía siempre a don Duardos (por lo que este era llamado el Caballero del Can), se pone entre los dos ciervos y los tres salen del recinto. Don Duardos los sigue y... llegan a una cueva” que conduce “a unos palacios en cuya huerta hay una bellísima doncella que tiene a su lado a los dos ciervos y allí también está el can. (Alonso, 1942: 27)

La doncella, que no es otra que Olimba, pone sus manos encima de los dos ciervos y estos se convierten en dos hermosos donceles: sus hermanos Mosderín y Belagríz, quienes devuelven el can a don Duardos.

Así pues, el espectador ha de conocer la novela o no entenderá cuál es el papel de Olimba en la obra. Ella misma, para justificar su conocimiento y su relación con el héroe, realiza una especie de resumen de las hazañas pasadas de don Duardos, y demuestra que también controla los códigos del amor cortés: “Muchos son enamorados / y muy pocos escogidos; / que amor / a los mas altos estados, / aunque los haga abatidos, / es loor” (vv. 466-471), expresando el tópico cortés de que el amor desarrolla las cualidades morales y sociales de la persona. Olimba, además de introducir el elemento mágico en la obra mediante la copa encantada, es la que le da la idea a Duardos de que transforme su condición en la de un hortelano con el fin de enamorar a Flérída, lo que constituye otro de los motivos de las comedias caballerescas: el cambio de personalidad.

En la obra llama la atención el uso de innumerables ejemplos de expresiones paganas, muy del gusto renacentista, pero también influenciadas por la propia tonalidad de la novela renacentista en la que se basa la comedia al defender en todo momento la idea del amor cortés, lo que explica que el libro fuese censurado por la Inquisición. Entre estas expresiones podríamos destacar el uso del politeísmo: “A los dioses inmortales / suplico, señora mía, / os den gloria” (vv. 508-510); el no tener miedo a no salvarse: “¡Y aun el ánima mía / mudaré de mis entrañas / al Infierno!” (vv. 478-480); el uso de dioses clásicos: “porque en Venus confío” (v. 515); o la idealización de la propia amada: “¡Mas diësa / que todos alabarán!”, referido a la propia Flérída.

Junto a esta característica destaca también la mezcla de los personajes nobles y aristocráticos con los hortelanos u otros de bajo estado, lo que aproxima la comedia hacia la comedia palatina. Esta particularidad viene provocada por la propia situación de la obra, al transformarse Don Duardos en un campesino. Los contrastes que se establecen son varios: en primer lugar, los personajes que no pertenecen a la nobleza son llamados por unos nombre más comunes y menos rimbombantes: Costanza Ruiz, Julián, Francisco o Juan son algunos de los que más se utilizan. Estos personajes, llevados por la teoría del amor cortés, cambian su punto de vista sobre el amor de una manera radical: en sus relaciones no aparecen metáforas cultas ni galanteos, y en su lugar observamos

una preocupación pragmática por lo más inmediato. Un ejemplo de esto lo podemos vislumbrar en la primera aparición de los hortelanos y en cómo después de un comienzo que presagia un diálogo amoroso, este se convierte en la preocupación diaria de lo que ocurre en la huerta, lo que provocará la sonrisa del espectador al actuar el momento en contraste con lo que le ocurre a los personajes principales de la obra:

Julián: —¡Costança Roiz amada!  
Costanza: —Mi Julián, ¿qué mandáis?  
Julián: —Que miréis cómo regáis,  
que estragáis la mesturada;  
que esta huerta  
me tiene la vida muerta. (vv. 520-525)

Son estos datos los que explican que don Duardos, aunque pretenda pasarse por un hortelano llamado Julián, y por hijo de los verdaderos hortelanos, no lo consiga, y en su lugar se convierta en una especie de buscador de tesoros, que es el argumento con el que engaña a los hortelanos para poder quedarse más cerca de Flérida. En ese momento Flérida entra en la huerta acompañada de sus damas, y van hablando precisamente del combate que han visto entre Duardos y Primaleón y lo mucho que Duardos impresionó a Flérida, aunque ella no sepa quién es. Al encontrarse en el espacio simbólico amoroso de la huerta y al comenzar a hablar, el lenguaje que utiliza Duardos-Julián es el de un caballero que se encuentra acostumbrado a manejar los códigos de la cultura cortés, e incluso se permite realizar una especie de resumen (vv. 702-719) de anteriores aventuras suyas para comparar la belleza de Flérida con la de otras mujeres que ha conocido en el pasado, incluida Gridonia, de la que ya parece haberse olvidado completamente. Este uso del lenguaje no pasa desapercibido para los demás personajes, y Flérida, impresionada, le responde que “Deves hablar como vistes / o vestir como respondes” (vv. 744-745). Si bien ella le sigue tratando como a un campesino: “Vete con la bendición / a comer cebolla cruda / tu manjar” (vv. 756-757). Artada, una de las damas de compañía, también duda de la condición de Duardos y de que sea hijo de los campesinos: “El bovo muy bien assenta / sus razones. Y dirán / sin lentito, si lo mira quien lo sienta, / que no hizo Julián / aquel hijo” (vv. 762-767). Una visión femenina parecida a la de Artada es la de Amandria, la otra dama de compañía, que se fija también en el lenguaje de Duardos, pero no porque sea un campesino, sino por su uso del amor cortés del que enseguida recela y se convierte en una crítica hacia los hombres en general “que a todos veréis quejar / y ninguno veréis morir / por amores” (vv. 777-779), con lo que también intenta prevenir a Flérida del peligro sentimental al que terminará exponiéndose.

Una de las situaciones más usadas en los libros de caballerías es aquella en la que el amante caballero se pasa la noche en vela pensando en su amada. Este motivo caballeresco lo utiliza Vicente en su obra para dar lugar a tres largos soliloquios de don

Duardos que además de desarrollar temas del amor cortés sirven como estructurador de la obra en tres partes. En el primer soliloquio (vv. 826-891) el protagonista profundiza en su “sufrimiento por amor”, en un intento de contestación a lo que Amandria se quejaba unos versos anteriores. Frente a la idea general de la dama que no se cree los sufrimientos de un hombre enamorado ya que “mas delante son Mancías / en ausencia son olvido” (vv. 793-794), Duardos, en contraste con la dama de compañía, no quiere evitarse ninguno de los dolores que le produce su situación: “si el consuelo viene a mí / como a mortal enemigo / le requiero: / Consuelo, vete d’ahí; / no pierdas tiempo conmigo / ni te quiero” (vv. 880-885).

Además de no querer dormir y de pensar constantemente en su amada, don Duardos se caracteriza en sus acciones por otro tópico caballeresco: el desechar la comida (vv. 907-912) al revés que los campesinos, que siempre le están ofreciendo de comer, lo que suele provocar una situación cómica. Asimismo, de nuevo frente a los hortelanos, el caballero se caracteriza por no valorar en absoluto el dinero, ya que sus fines van mucho más allá de la mera materialidad cotidiana. Esto es lo que explica que les ofrezca a los agricultores trescientos ducados por haber sido tan amables de acogerle en la huerta. Al mismo tiempo, otro ejemplo de la visión del campesinado frente al noble cortés sucede cuando Julián, que se está haciendo pasar por el padre, le aconseja a Duardos que se case con una moza de la región llamada Grimanesa<sup>2</sup>, con el fin de poder asentarse en el lugar y dejar de ganarse la vida yendo de un sitio para otro. Esto da lugar a una situación graciosa, ya que mientras Don Duardos se muere de amor por Flérida, Julián y su esposa intentan convencerle para que este se case con Gridonia, a la que describen como una moza baja, “morena pretellona” (v. 1350), “que aunque el padre fue judío, / y su padre y su nació, / tiene muy bien de comer” (vv. 1361-1363), lo que provoca todavía más la desesperación de Don Duardos al sentirse incomprendido en su amor hacia Flérida.

Se ha mencionado unas líneas más arriba el simbolismo que presenta la huerta como espacio ideal de reunión de los amantes. Los propios personajes parecen darse cuenta del valor polisémico del término y lo utilizan en ese sentido, como cuando Flérida se despide de don Duardos ya enamorada diciéndole “¡Adiós, adiós, Julián! / Esta huerta t’ encomiendo / por tu fe” (vv. 1272-1274), en donde “huerta” aparece referido al espacio en el que se encuentran; a la propia Flérida, cuyo nombre proviene de “flor”; y al amor que surge entre ambos. Este uso de la expresión recuerda otras obras como *La Celestina* (Tobar, 51) en la que aparece como un espacio destacado, la novela pastoril y, en general, el desarrollo del tópico renacentista del *locus amoenus* heredado por los libros de caballerías.

<sup>2</sup> Nótese el parecido fónico con “Gridonia”, de donde podría inferirse un cierto tipo de ironía por parte del autor, ya que el protagonista de la obra ha olvidado enseguida a la dama con quien se encontraba enamorado.

Después de beber de la copa encantada que Olimba le había entregado a Don Duardos, Flérida va a ir cambiando sus razonamientos por los de una mujer enamorada, aunque razonablemente no se hubiera necesitado el artificio de la magia para conseguir el mismo propósito. Aun hechizada, ella sigue insistiendo en que Julián-Duardos no es lo que parece ya que “tu figura / en tal hábito y tonsura / causa pesar en te viendo” (vv. 1034-1036). La contestación de Don Duardos viene a resumir su punto de vista sobre las relaciones personales: “que el precio está en la persona” (v. 1045), idea en la que se basa el argumento de la obra y que dota de tensión a los afectos entre Duardos y Flérida. En este sentido, Reckert (1977: 82) habla de un proyecto inicial y personal diferente para ambos personajes, que a lo largo de la obra habrá de ir evolucionando hasta coincidir: Don Duardos trata de conquistar a la princesa, mientras que Flérida intenta resistir a su pasión al mismo tiempo que trata de mantener el orden social en el que se establecen sus convicciones.

La segunda noche que el caballero pasa en vela supone el “segundo soliloquio de don Duardos” que estructura la obra y en donde se continúan desarrollando los tópicos del amor cortés. Al mismo tiempo, Flérida no soporta más su angustia amorosa y decide desvelar el secreto de sus sentimientos a su dama Artada. Paradójicamente, lo primero que le recuerda su dama de compañía es la elevada condición social en la que se encuentra y también los pretendientes nobles que podría lograr, citando expresamente a Don Duardos entre otros. En mi opinión, ante este momento tan dramático para Flérida, el espectador cortesano que asiste a la representación no sufre con el personaje, ni vive el problema como tal ya que posee más información de lo que está ocurriendo en escena, con lo que no puede suceder una identificación, lo que salva en cierta manera a la tragicomedia de convertirse en una obra de denuncia de la sociedad y converge en el decoro general de la obra. No se trata de poner en tela de juicio los valores de la época sino, al contrario, de mostrar que estos funcionan al crearse una situación en la que los personajes, aunque se encuentran en un momento conflictivo, sabrán salir de él con bien debido a la sangre noble que llevan en sus venas. En el fondo se trata de personajes elegidos para una gloria superior (en este caso la conquista del amor verdadero) y como tales actúan, aunque dé la impresión de que poseen al mundo en su contra. Esta es una de las características principales de cualquier comedia caballeresca: los protagonistas son héroes y personajes de sangre real, y sus destinos ya están definidos hacia el éxito aunque se encuentren dudas en el camino.

El tercer soliloquio de don Duardos continúa con la teoría del amor cortés. Cada soliloquio se utiliza, además, para expresar el paso del tiempo. El primero y el segundo suponen un día cada uno, pero el tercero señala el paso de tres días, que son los que han transcurrido desde el último encuentro en la huerta, porque Flérida, enamorada, no se atreve a volver. En cualquier caso, se observa una intención de concentrar el tiempo con el fin de dar la impresión de que la acción transcurre de manera rápida y que las



decisiones casi han de tomarse sobre la marcha, al contrario, por ejemplo, de lo que ocurre en el *Primaleón*, donde el tiempo se extiende narrativamente con la intención de poder contar más aventuras.

Duardos, al no poder comunicarse directamente con Flérida, utiliza a Artada como elemento de conexión, la cual se vuelve a sorprender otra vez de la diferencia de condición social entre ambos amantes y de las miras tan altas que posee Julián-Duardos: “¿Cómo? ¿Señora tan alta / cabe en vuestro corazón?” (vv. 1480-1481). Sin embargo, al continuar debatiendo sobre el tema amoroso Artada le comenta, con el fin de sonsacarle, que ella sospecha, junto con Flérida, que se trata de un caballero principal de incógnito, a lo que Don Duardos responde con el argumento que ya había utilizado anteriormente: que el nivel social al que uno pertenezca no posee ninguna relevancia, y que lo importante es el amor. Ante esas palabras, y la manera de enunciarlas, Artada concluye que un sentimiento como el que Don Duardos le describe no lo puede expresar un hortelano, y así se lo explica a Flérida: “Señora, no es villano; / mas gran cosa” (vv. 1616-1617). Hay que tener en cuenta que Artada no se trata de una criada cualquiera, sino que como dama de compañía es hija del duque Tolomé y como tal se cría en la corte junto a Flérida, de la que se convierte en confidente de sus amores con Don Duardos. Facilita sus encuentros nocturnos en la huerta, consuela a Flérida en los momentos de duda acerca del amor hacia el humilde hortelano Julián e intenta descubrir su verdadera identidad. Por su prudencia y buen seso, Don Duardos la toma también como tercera de sus amores y en ella depositan los dos amantes sus sentimientos. En cualquier caso, su destino siempre va unido a Flérida.

Ante la situación que se establece, Flérida se vuelve a atrever a realizar la pregunta clave para ella: “¿Quién solías tú de ser?” (v. 1726). Pero Duardos se sigue haciendo pasar por campesino, con lo que la princesa utiliza nuevos argumentos: “¡Oh, hombre! ¿No me dirás, / pues que me quieres servir, / quién tú eres?” (vv. 1768 – 1770). Ante tanta insistencia, y pareciendo evidente que Flérida necesita una motivación más, ambos quedan en verse por la noche pero con la diferencia que Julián-Duardos ha de ir vestido no como un hortelano sino como lo que realmente sea. Resulta significativo que el hecho de no saber quién es provoca más pasión en Flérida, de lo cual resulta otro motivo que proviene de la tradición cortés.

Mientras esto sucede, el salvaje Camilote ha matado a don Robusto y a otros caballeros en un combate por su dama. Al enterarse Don Duardos de la ofensa infringida a Flérida en boca de Camilote abandona su disfraz, se viste con sus armas y se va a enfrentar al salvaje, al cual mata durante la lucha. Este nuevo acto de heroísmo llega a oídos de Flérida, la cual lo interpreta como un mensaje de su amado. A diferencia de Rosvel en la *Comedia del viudo*, Don Duardos espera casi hasta el final de la obra para darse a conocer a su amada. Él desea que ella se dé cuenta de lo que su amor tiene de único. Por eso renuncia a su identidad y a su jerarquía en la corte, con la intención de que sea la propia amada quien le confiera título de nobleza al aceptar la devoción que él le profesa (Hart, 1962: 34).



Por fin aparece don Duardos vestido de caballero ante ella, aunque de manera ambigua todavía no se descubre. Le declara su amor, pero Flérída comienza a enumerar sus temores, entre los que sobresale el perder el cariño de sus padres y, al igual que cualquier caballero, perder su fama. Ante esta situación, Artada recita una cantiga que quiere reflejar el tema principal de la obra: que no se puede combatir contra el amor, el cual, en una lucha con la razón, puede llegar a romper las convenciones sociales<sup>3</sup>. En este caso se da la singularidad de que es la dama la que se obliga a realizar el sacrificio amoroso, en contra de la tradición cortés, que obliga al hombre a dicho sacrificio y a probar su constancia. En ese sentido, según Hart (36), Don Duardos se arriesga a perder lo que más quiere, ya que queda pendiente de la decisión de Flérída. Así, Vicente imprime una nueva visión a las fórmulas caducas del amor cortés. Hart (43) nota también que el amor aparece en la obra como una fuerza disgregadora que junta a los amantes para separarlos del resto de la sociedad, e interpreta este amor, que hace que Flérída se vaya a Inglaterra y no se case en Constantinopla, donde se encuentra su padre, como un augurio del amor romántico decimonónico más que un amor perteneciente a la tradición cortesana.

### **Tragicomedia de Amadís de Gaula.**

Se observan desde el principio en esta comedia varias características que la emparentan con la tradición de los libros de caballerías, no sólo con el texto homónimo de Garci Rodríguez de Montalvo, sino también con la *Tragicomedia de Don Duardos*: el propio título hace referencia a la figura de un héroe, al igual que ocurría con Duardos; la primera acotación de la obra explica que se representó ante el rey Juan III en Évora en 1533; y la misma acotación recoge también el tema de la fama (“desejando alcançar gloriosa fama”, Calderón: 265) cuando se refiere al personaje de Amadís.

Algunos autores como Waldron (1959: 26) interpretan la obra como una parodia, la cual habría perdido su fuerza cómica porque se necesitaría un conocimiento exacto de la obra parodiada, lo cual hoy en día no sucede, si bien María Luisa Tobar (51) no acepta esta hipótesis y destaca más el lirismo y el lenguaje amoroso de la obra, en estrecha relación con la propia novela de la que proviene.

### **Orígenes del mito caballeresco**

La dramatización vicentina recrea el texto narrativo del *Amadís* seleccionando y amplificando determinados episodios (en concreto parte del capítulo 40 del Libro Primero y los capítulos 44-45, 48-49 y 51-52 del Libro Segundo) que centran los amores entre Oriana y Amadís, reordenando la cronología, añadiendo u omitiendo detalles secundarios y creando nuevos contextos para la acción de los personajes.

---

<sup>3</sup> Aunque paradójicamente nunca se rompan en la obra, sino únicamente en una ficción de la que el espectador se encuentra enterado desde el principio.

En la novela el conflicto parte, como en la comedia, de un error del enano Ardián que sirve a Amadís y que se encuentra de manera casual con la princesa Oriana. El enano manifiesta a Oriana, sin ningún género de dudas, que Amadís se ha enamorado de la reina Briolaja. Lo que en la comedia se expresa en pocos versos lleva casi un capítulo, el 40, en la novela, que avisa del peligro tan grande que dicho error del enano va a poner en su señor Amadís, como así se observará unos capítulos más adelante cuando el héroe lea la carta que le envía Oriana, la cual rompe cualquier relación que pudieran tener sin dar alternativa a una contestación.

### **El mito caballeresco y Amadís de Gaula**

Resulta curioso cómo el libro de caballerías aborda las circunstancias ya que se establece un contraste claro entre el heroísmo del héroe y la situación en la que lo coloca la misiva de Oriana. Justo momentos antes de recibir la carta, Amadís ha pasado con éxito la aventura del Arco de los Leales Amadores en la Ínsula Firme. El lector ha podido saber de primera mano los verdaderos sentimientos del protagonista, el cual llega a exclamar: “¡O, mi señora Oriana, de vos me viene a mí todo el esfuerzo y ardimiento; membradvos, señora, de mí a esta sazón en que tanto vuestra sabrosa membrança me es menester!” (1991: I, 673). Se trata pues de una ironía perfecta que el portador de la carta motivada por la supuesta deslealtad de Amadís llegue en el momento en que este penetra bajo el arco de los leales enamorados.

Las consecuencias de la carta se reflejan parejamente en ambos textos, tanto el narrativo como el teatral: el que es considerado héroe entre los héroes pierde la compostura. Su valerosidad y sus victorias guerreras de nada le sirven ante el peligro del amor y de los sentimientos no correspondidos. En este sentido, tanto Amadís como Oriana dan la impresión de caer en un cierto infantilismo sentimental que se mezcla con la tradición del amor cortés. De este modo vemos cómo Amadís sufre “con tantas lágrimas, con tantos suspiros, que no parecía sino ser fecho pedaços su corazón, quedando tan desmayado y fuera de sentido, como si el alma ya de las carnes partida fuera” (679).

A partir de este momento, Amadís decide abandonar sus armas, pero antes de meterse en la cueva con el ermitaño, como sucede también en la comedia, esta no recoge la aparición de Gandalín y Durín, amigos de Amadís al que intentan volver a entrar en razón y que se duelen de la desdicha de su amigo y señor: “¡Ay lealtad, qué mal galardón dais aquel que os nunca faltó!” (680); y tampoco cuenta el enfrentamiento del héroe con Patín, hermano del emperador de Roma, que es vencido por el amor de Oriana. Este enfrentamiento resulta muy importante en la novela ya que con el tiempo Patín será nombrado emperador y, pese a haber perdido la primera vez, mandará una embajada para solicitar la mano de Oriana, prometiendo además vengarse de Amadís y de sus amigos (IV, 104).

Algunos autores incluyen a la llamada *Comedia del viudo* entre las comedias caballerescas que se están analizando. Según la obra misma explica al principio, se representó en 1513 por lo que otros investigadores, sin embargo, la consideran simplemente un bosquejo primitivo de la acción principal de *Don Duardos*.

### **El mito caballeresco en Gil Vicente**

Al igual que ocurría en la *Tragicomedia de Don Duardos*, el tema de la fama surge desde el principio al reunirse Amadís con sus tres hermanos en busca de aventuras: “que en la fama está el bivar” (v. 10) supone el principal argumento de Amadís, que establece una correspondencia entre la vida eterna y la fama lograda en el mundo ya que dicha vida otorgada por la fama se consideraba al final de la Edad Media como una vida más provechosa y estimable que la vida terrena, con una naturaleza muy parecida a la de la inmortalidad de los dioses. Resulta evidente que el espectador ha de conocer el libro de Montalvo para entender la situación en la que comienza la obra. Por una parte se hace referencia al rey Perión de Gaula, el padre de Amadís, cuando en el libro de caballerías el héroe desconoce su origen, lo que le obliga a ganar la honra y fama mediante su propio esfuerzo. Por otra, el espectador ha de conocer también por medio de la novela que la princesa Oriana, hija del rey Lisuarte, se enamoró de Amadís cuando este le servía como doncel en la corte de Escocia y que sus amores ya vienen de lejos. En cualquier caso, Amadís no se olvida de dedicarle su fama a la dama de la que se encuentra enamorado mediante los tópicos del amor cortés, haciéndola destinataria de sus aventuras: “que, acordarme de Oriana, / tengo mi juego ganado” (vv. 85-86).

Una vez que se ha presentado el héroe y sus hermanos, cada uno de ellos decide correr sus propias aventuras, con lo que la historia comienza a focalizarse en Amadís. Como ya había ocurrido en la obra de don Duardos, en donde se resumían en pocos versos hazañas que en la novela ocupaban capítulos enteros, se realiza un resumen similar contando las hazañas anteriores de Amadís, con lo que volvemos a notar que a) la obra depende de una novela previa, y b) el espectador, para disfrutar plenamente del espectáculo, conoce la novela y es capaz de conectar lo que está viendo en escena con las aventuras anteriores que tan sólo se enumeran.

En la primera aparición de Oriana, esta habla con su padre Lisuarte, y con sorpresa el espectador observa que se muestra desdeñosa hacia Amadís: “Más estimo ver nadar / los pexes de mi bivero” (vv. 170-171), responde al oír nombrar al caballero. En contraste, Amadís lleva por cimera una “O” de Oriana, con un letrado que dice: “Todo es poco para ella” (v. 220), y cuando vence a cualquier enemigo, lo primero que hace es acordarse siempre de su amor. Oriana, en una situación que tiende a infantilizarla, da la impresión que confunde el amor con la amistad, “Esto no será d’amor, / sino de buena amistad” (vv. 250-251), y se mantiene en la situación ambigua que la caracteriza

por su posición social. Se nota una vez más unos de los temas favoritos de Gil Vicente en sus comedias: la diferencia de nivel social de los amantes, aunque en esta ocasión dicha diferencia no se viva de una manera tan acusada y radical como le ocurría a Don Duardos, ni tampoco exista en ningún momento en la obra la tensión que si existía en el personaje de Flérida, el cual no puede decidir hasta el último instante sus intenciones hacia el héroe. En el caso del Amadís la situación correrá de una manera mucho menos confusa porque la relación que Amadís y Oriana presentan sucede en un trato entre iguales, aunque en la realidad no lo sean porque no se pueda comparar a una princesa con un simple caballero. Ella se encuentra en un estamento superior, y él sólo puede esperar el favor de su amada.

Amadís llega a la corte de Lisuarte llevado por una carta de Oriana, y ambos se encuentran secretamente en un pomar (situación que no se encuentra en el libro de caballerías), que nos recuerda no sólo el desarrollo del tópico del *locus amoenus* que sirve como lugar de encuentro de los amantes, sino también al huerto en el que Don Duardos intenta lograr el amor de la princesa Flérida. Al llegar al pomar, Amadís comienza a desarrollar una serie de temas entresacados del amor cortés, como que empezar a amar significa también empezar a sentirse triste, a lo que deriva el amor visto como un sufrimiento: “En un solo pensamiento / tengo yo dos mil heridas, / mi corazón no lo siento” (vv. 349 – 351). Resulta interesante en este contexto amoroso el papel que cumple Mabilia, la dama de Oriana, que también asiste al encuentro entre los jóvenes. Mabilia, como ya pasaba con Artada en la relación que Don Duardos intentaba con Flérida, aparece como una intermediaria entre Amadís y Oriana: es ella la que escribe la carta a Amadís para que venga; y es ella también la que aparece primero en el pomar con el fin de recibir a Amadís. El personaje actúa con una especie de ironía graciosa al decir que no entiende bien las palabras engoladas de Amadís, “Yo, señor, no sé latín” (v. 339), porque el caballero habla de amor de una manera muy enrevesada siguiendo los cánones del amor cortés, y como él insistiera en sus expresiones, la dama de compañía le vuelve a responder que no sabe de qué está hablando: “Responda quien os entendiere, / qu’esso no sé qué será” (vv. 379-380). En este sentido, Mabilia se encuentra en un nivel intermedio en el papel de los sirvientes en las obras: no es todavía una criada graciosa como se tendrá ocasión de ver en las comedias del siglo XVII; pero tampoco nos recuerda ya a los criados de una obra como *La Celestina*, que si bien manejan la vida y los asuntos de los señores con mucha habilidad, también intentan aprovecharse de su situación de privilegio, lo cual no se observa en ningún momento en este caso, ya que Mabilia lo que desea es lo mejor para su señora, al igual que Artada deseaba un buen fin para los amores de Flérida y Don Duardos.

En el encuentro en el pomar sucede algo que llama la atención y que no se llegaba a distinguir nunca en la *Tragicomedia de Don Duardos*: Oriana rechaza las palabras amorosas de Amadís porque considera que este no se ha comportado según las leyes de

la cortesía, “Esso pasa por ardidez. / Amadís, ¡más cortesía!” (vv. 480-481). El héroe, con una cierta simplicidad, explicable por su falta de experiencia amorosa, no ha tenido en cuenta que se está dirigiendo a una princesa. La concepción del amor que subyace en la tradición neoplatónica del Renacimiento, y también en la tradición cortés de la Edad Media, exigía al amante un aprendizaje que servía para que el caballero se fuera educando tanto en su sensibilidad como en sus modales sociales. De esta manera, una parte de la educación sentimental consistía en ir desvelando el amor de manera gradual, mediante una serie de etapas que se encontraban bien codificadas. Amadís no expresa su mesura al declararse a Oriana como lo hace, porque la princesa también es víctima de su fama y le obliga a comportarse de una manera desdeñosa con Amadís. No será ella, sino su dama Mabilia la que se vea obligada a explicarle las circunstancias a Amadís, aunque él no entienda dicha situación: “Señor, Oriana os quiere, ¡que así me quisiese Dios! / Y, aunque el amor la fatiga, / su prudencia, su bondad, / su fama, su honestidad / no consiente que os lo diga” (vv. 528-533). En este sentido, Oriana podría seguir las lecciones que se imparten en *El Cortesano*, cuando dice que da por consejo

que no crea luego livianamente a los que le dixeren que la aman, ni lo haga como algunas, que no solamente no muestran no entender a quien les dice amores, aunque los diga cubiertamente, más al primer remoque luego lo admiten todo por requiebro y responden dulzuras, o si no hacen esto, danse a hacer misterios o escandalízanse, o desechan de manera las palabras que oyen, que más aína es todo esto ser ganchosas y recoger bien que recogerse. (Castiglione, 1984: 93)

Y se continúa explicando que lo que ha de hacer una dama es “mostrar con una buena presunción que tienen por cosa liviana lo que él le dice, y, en fin, no ha de dar a entender luego que cree ser amada” (Castiglione, 1984: 94). Por su parte, Amadís no cumple con una de las reglas principales que marca también el texto de *El Cortesano*, según la cual:

si él quisiere escribir o decir amores debe entrar en ello en tan buen tiento y tan cautelosamente, que sus palabras sean muy disimuladas y solamente sirvan a tentar el vado, y díganse con un velo, o por decillo así, con una neutralidad que dexen a la dama a quien se dixeren camino para poder disimullas, o salida para echallas a otro sentimiento que no sea de amores. (Castiglione, 1984: 96)

De esta manera, Amadís se ve obligado a marcharse. Las reglas del amor cortés, sin embargo, se continúan aplicando en la relación y una vez Oriana se encuentra sola es el momento que elige para desvelar sus verdaderos sentimientos amorosos: “Pero si yo le ofendí / contra mí misma pequé; / si lo reprendí, no erré / si me fui, bien lo sentí / y con lágrimas pagué” (vv. 575-579). Ella misma reconoce que su sentimiento de decoro pudo

más que su amor, ya que “los oídos reales / no han de oír todas cosas” (vv. 583-584), pero continúa dispuesta a amarle en secreto. En este sentido Oriana parece un personaje más complejo que Amadís. Ella le quiere, pero su orgullo le impide llegar a ser sincera con el héroe, y también con ella misma. Oriana permanece siempre consciente de quién es, de la posición que ocupa en la sociedad y qué es lo que se espera de ella, y en ese sentido, al contrario que el héroe de quien se encuentra enamorada, permanece con los pies en el suelo y cumple de manera estricta las normas del amor cortés.

En esos momentos de confusión amorosa aparece un enano en escena. Aunque no se explica, el espectador sabe que se trata de Ardián, el enano que condujo a Amadís hasta el castillo de Arcaláus y se hizo su vasallo. Al igual que Mabilia se trata de un personaje medianamente gracioso que se queja de lo poco que medra con Amadís, y ha llegado a la corte con la intención de mejorar su suerte y de paso de enamorar a la propia Mabilia, ya que por tradición de la literatura artúrica, los enanos suelen ser apuestos y de bella figura. Oriana pregunta al enano por Amadís, y este le contesta de una manera muy segura que el valiente caballero se haya enamorado perdidamente de Briolanja, hija del rey de Sobradisa. La misma situación se da en la novela, en la que se explica el error del enano “que no sabía la hazienda de su señor y de Oriana, pensó que amaba aquella niña tan hermosa [Briolanja], y porque se della había pagado se obligaba por su cavallero” (681).

Esta situación provoca una gran incertidumbre en Oriana, que no sabe si Amadís le engaña o no. En la novela, el personaje es más impulsivo, pero Gil Vicente prefiere conseguir más dramatismo con el soliloquio de la princesa, en el que las dudas y las certezas se van alternando. Su reacción es la de enviar una carta a Amadís, que se encuentra en la Ínsula Firme con el fin de echarle en cara su poca virtud y cortar definitivamente sus relaciones con él.

Gil Vicente ha dispuesto de una manera muy calculada la segunda parte de la obra, que comienza con la incertidumbre de lo que va a ocurrir. Al encontrarse despreciado por su amada, Amadís decide de repente abandonar su vida de aventuras, que dejan de tener sentido sin una dama a la que servir, y emprende una vida de retiro a la llamada Peña Pobre con el fin de hacer vida de ermitaño.

Siguiendo de nuevo la teoría del amor cortés, Amadís piensa que la única pasión verdadera que se puede tener en la vida mundana es la que produce el mismo amor, de tal manera que si se encuentra sin su pasión cree que la vida apartada le resultará fácil de seguir. Por eso le pregunta al personaje del ermitaño con el que se va a vivir que “Pues que nunca os namoráis, / ¿de qué pasión os quezáis / en el yermo ado bevís?” (vv. 796-798). El ermitaño, sin embargo, le recuerda que para llevar la vida de retiro que está eligiendo, apartado del mundo, necesitará la ayuda de Dios, idea ya vista al estudiar la materia artúrica de este tipo de comedias y que conecta el mundo de la caballería con el de la cristiandad.

Oriana reconoce que sufre por Amadís y se arrepiente de su decisión de haberle enviado la carta y desconfiar de él. Una vez más, su dama Mabilia le da la solución oportuna: enviarle una nueva carta, pero esta vez con un contenido amoroso, por medio de Dinamarca, la hermana de Dorín.

Dinamarca llega a donde se encuentra Amadís. El caballero ha intentado llevar una vida de ermitaño, lo cual provoca alguna situación burlesca, por ejemplo cuando el aprendiz de anacoreta confunde una escoba con una espada al cogerla con sus manos: “¿Por qué alzáis así la mano? / Perdonad, Padre ermitaño, / que yo pensé que era espada” (vv. 1041-1043), lo que viene a simbolizar que el protagonista no puede en ningún caso ser el ermitaño en el que aspira a convertirse, ya que está llamado a cumplir como guerrero y caballero. En este sentido se observa otra de las características básicas de las comedias caballerescas que se han heredado de los libros de caballerías: el personaje no elige ser un héroe, sino que el destino y la fuerza de su sangre son los encargados de realizarle como tal. Desde este punto de vista sería interesante calcular hasta qué límites se podría estirar el tema de la libertad en este tipo de comedias, toda vez que el personaje principal no opta por ningún camino que no sea el que le lleva a la fama caballerisca, y cuando decide apartarse, como es el caso de Amadís, enseguida se ve forzado a rectificar, incluso en contra de sus propios deseos.

Además del elemento burlesco, muy típico de Gil Vicente y de las obras caballerescas con el fin de actuar de contrapunto a situaciones más serias, destacan en la obra los elementos musicales, ya que siguiendo las teorías de Pitágoras y Platón sobre la armonía celeste, los hombres medievales y renacentistas pensaban que la música tenía la virtud de restituir el equilibrio y la proporción que rigen el movimiento de los planetas. El canto y la música simbolizan la armonía entre los hombres en un momento en el que el amor parece haberles abandonado, tanto a Amadís como a Corisandra, que aparece por casualidad donde se encuentra el héroe buscando a Florestán, hermano de Amadís, del que se encuentra enamorada.

Al llegar a la cueva del ermitaño, Dinamarca demuestra que domina también la tónica amorosa cortés: se apoya en la idea de que los contratiempos amorosos sirven para excitar más la pasión del verdadero amante, y por eso se atreve a decir a Amadís “Que ella mostró furor, / bien sabéis, como avisado, que el enojo enamorado / es crecimiento d’amor” (vv. 1135-1138).

Resulta curioso el final que elige Gil Vicente para su obra: Amadís recobra su amor perdido, abandona su vida de ermitaño a la que nunca había pertenecido propiamente, y parte con Corisandra hacia Londres para hacer suyas sus dificultades y ayudarle en sus problemas de amor con su hermano. No existe una conclusión feliz, típica de las comedias más clásicas que se avecinan en el siglo XVII, ni tampoco un final cerrado en el que los elementos con los que se jugaba se van entrelazando armoniosamente, casi siempre por medio de matrimonios entre los protagonistas, sino que, quizás por provenir



de una novela que continúa narrando las aventuras del héroe, la obra da la sensación de que espera una segunda parte en la que poder seguir contando las aventuras del caballero enamorado de Oriana.

## CONCLUSIONES

A lo largo de las anteriores páginas se ha visto cómo la comedia caballeresca, arte elitista regido por un elemento de decoro, empieza a llenar las tablas en el primer cuarto del siglo XVI gracias al ejemplo magnífico de Gil Vicente, que con su *Don Duardos* es capaz de realizar la selección justa de episodios con el fin de trasladar a la dramatización los acontecimientos de un libro de caballerías. Otros dramaturgos continuarán con la reelaboración de textos caballerescos, aunque será a principios del XVII cuando los autores de la generación de Lope de Vega comiencen a desarrollar con más seriedad las capacidades de este tipo de comedia, en este momento muy influida por la épica renacentista italiana mediante los textos de Boiardo y Ariosto, como se puede observar, por ejemplo, en *En un pastoral albergue* o *Los celos de Rodamonte*, ambas de Lope de Vega, y también influenciada por la materia romana y troyana como ocurre en *Aquiles*, de Tirso de Molina.

En una tercera fase, a partir de 1622, con obras como *La gloria de Niquea*, de Villamediana, o *El caballero del Sol*, de Vélez de Guevara, se dará un salto cualitativo y cuantitativo con el influjo de los artistas e ingenieros italianos que aplican su arte a la escena con el fin de conseguir unas obras que tratan de sorprender a un público entusiasmado con el uso de las novedades técnicas en el teatro. De esta manera, se podrá distinguir en los escenarios montañas llameantes, castillos levitando y multitud de elementos mágicos cuya función principal será la de entretener y sorprender. Así, mediante las mejoras escenográficas y un público ya acostumbrado a disfrutar de este tipo de obras caballerescas, se puede llegar a una cuarta fase que coincidirá con los autores de la generación de Calderón de la Barca.



## BIBLIOGRAFÍA

ALLEN, John J., 2003, «Los espacios teatrales», en *Historia del teatro español: de la Edad Media a los Siglos de Oro*, ed. J. Huerta Calvo, Madrid, Gredos, pp. 636-653.

ALONSO, Dámaso, 1973, «Tres procesos de dramatización», en *Obras completas, t. I*, Madrid, Gredos, pp. 475-478.

AMEZCUA, José, 1973, *Libros de caballería hispánicos*, Alcalá de Henares, Ediciones Alcalá.

CACHO BLECUA, Juan Manuel, 2002, «Introducción al estudio de los motivos en los libros de caballerías: la memoria de Román Ramírez», en *Libros de caballerías (de “Amadís” al “Quijote”). Poética, lectura, representación e identidad*. Ed. Eva Belén Carro Carbajal, Laura Puerto Moro y María Sánchez Pérez, Salamanca, Seminario de Estudios Medievales y Renacentistas, pp. 27-53.

CASTIGLIONE, Baltasar de, 1984, *El cortesano. Los quatro libros del Cortesano, compuestos en italiano por el Conde Balthasar Castellón y agora nuevamente traducidos en lengua castellana por Boscán*, ed. Rogelio Reyes Cano, Madrid, Espasa-Calpe (colección Austral, 549).

HART, THOMAS R., 1962, *Gil Vicente. Obras dramáticas castellanas. Introducción*, Madrid, Espasa-Calpe.

PÉREZ PRIEGO, Miguel Ángel, 1997, *Teatro medieval 2: Castilla*, Barcelona Crítica.

\_\_\_\_\_, 2003, *El teatro en el Renacimiento*, Madrid, Laberinto.

\_\_\_\_\_, 2006, «La materia caballeresca en los orígenes del teatro español», en *La comedia de caballerías. XXVIII Jornadas de Teatro Clásico de Almagro*, ed. Felipe B. Pedraza, Rafael González y Elena Marcello, Almagro, Universidad de Castilla – La Mancha, pp.17-30.

RECKERT, Stephen, 1977, *Gil Vicente: espíritu y letra. I: Estudio*, Madrid, Gredos.

RODRÍGUEZ DE MONTALVO, Garci, 1991, *Amadís de Gaula*, ed. Juan Manuel Cacho Blecua, Madrid, Cátedra, 2 vol.

TOBAR, María Luisa, 2006, «Lo caballeresco en el teatro de Gil Vicente», en *La comedia de caballerías. XXVIII Jornadas de Teatro Clásico de Almagro*, ed. Felipe B. Pedraza, Rafael González y Elena Marcello, Almagro, Universidad de Castilla – La Mancha, pp. 31-58.

WALDRON, P.T., 1959, «Introducción a Gil Vicente», en *Tragicomedia de Amadís de Gaula*, Manchester, Manchester University Press.

## LA COSTURA COMO METÁFORA DE CONSTRUCCIÓN DEL MODELO FEMENINO EN *EL CUARTO DE ATRÁS*

Irene López Rodríguez  
Colegio Europeo

### RESUMEN

Carmen Martín Gaité entretiene *El cuarto de atrás* con imágenes pertenecientes al campo semántico de la costura. A manera de catálogo de ropa, por las páginas de la novela desfila una generación de mujeres cuyas vestimentas y peinados presentan un modelo femenino que va cambiando acorde con el devenir de los acontecimientos históricos.

**Palabras clave:** costura, moda, modelo femenino, posguerra española.

### ABSTRACT

Carmen Martín Gaité interweaves *The Back Room* with images belonging to the semantic field of sewing. Like a clothes catalogue, the pages of the novel evoke a fashion parade in which a generation of women provide a good insight into the changes of the female model through their clothes and hairstyles according to the historical period in which they live.

**Key words:** sewing, fashion, female model, Spanish postwar

«Ella, en tanto, tejía su gran tela en las horas del día y  
volvía a destejerla de noche a la luz de las hachas.»  
(Homero, *Odisea*, II, vv. 104-105)

Con estas palabras el poeta griego Homero describe en el siglo VII a.C. a una abnegada Penélope, paradigma de mujer fiel y sumisa, que durante veinte años aguarda pacientemente el retorno de su esposo Ulises. Tejiendo por el día un sudario que deshace cada noche, Penélope consigue evitar la celebración de sus esponsales con alguno de los pretendientes que reclaman el reino de Ítaca, sin perder nunca la esperanza de ver retornar a Ulises de la Guerra de Troya. Transcurridos más de veinte siglos, el retrato que esbozara Homero en la *Odisea* permanece vigente en la imagen de la mujer española forjada durante la Dictadura Franquista (1939-1975), para quien la costura constituía una materia de estudio obligatoria así como una de las pocas salidas profesionales a las que podía aspirar: desempeñar el oficio de costurera o modista.<sup>1</sup>

La costura adquirió un papel fundamental como instrumento ideológico en la posguerra española.<sup>2</sup> La educación de la mujer, destinada a ejercer las funciones de madre y esposa, se sustentó en torno al aprendizaje de las tareas necesarias encauzadas a la formación de “la perfecta ama de casa” (Nieva de la Paz, 2004: 110; Domingo, 2007: 102; Davies, 1998: 90). La realización de las llamadas “labores del hogar”<sup>3</sup> incluía el cuidado del marido y de los hijos, la cocina, la limpieza y, por supuesto, el manejo de la aguja. Cualquier mujer que se preciase debía saber coser —tal como promulgaba el Régimen a través de discursos que equiparaban la costura con la capacidad de la mujer— para ser una buena madre y esposa así como su posible incorporación al mercado laboral: “Ni que decir tiene que hay actividades que deben reservarse a las mujeres, como por ejemplo, las que guardan relación con labores de aguja” (Pérez, 1945: 8). Incluso se llegó a relacionar la costura como uno de los atractivos femeninos a los ojos de los hombres, tal y como se leía en revistas de la época: “Amamos a la mujer que nos espera pasiva, dulce, detrás de una cortina, junto a sus labores” (Martín Gaité, 1988: 72).<sup>4</sup>

La costura aparece ligada a la formación de la mujer. Ya desde la infancia, las niñas aprenden a coser en la escuela y su mundo infantil gravita en torno a la aguja. Juguetes recortables como las muñecas mariquitas con sus vestidos de quita y pon, tebeos con

1 A pesar de que durante el Franquismo las posibilidades laborales de la mujer se limitaron por lo general a los quehaceres domésticos, ciertas profesiones se consideraban adecuadas para el género femenino, como maestra, peluquera, modista, telefonista, institutriz, secretaria, enfermera o comadrona (Domingo 94-124).

2 Para un estudio detallado sobre el papel de la costura durante el Franquismo, ver la obra de Carmen Domingo *Coser y Cantar* (Barcelona: Lumen, 2007).

3 Durante la etapa franquista se creó en España el documento nacional de identidad (D.N.I.) con el fin de identificar a los ciudadanos. De hecho, Franco ostentó el primer carnet de identidad, seguido por sus familiares —mujer e hija. En esta tarjeta identificativa se incluían el nombre y apellido del titular, la fecha de nacimiento, dirección de residencia, localidad y provincia, nombres de los progenitores, sexo y trabajo. En este último apartado, para la mayoría de las mujeres, solían aparecer las iniciales “s.l.” como acrónimo de “sus labores”.

4 La cita pertenece al editorial de la revista *Medina*, datada el 20 de marzo de 1941.

heroínas<sup>5</sup> que se afanan en la costura o canciones cuyas letras rezan que “una niña fue a jugar/pero no pudo jugar/porque tenía que coser” atestiguan la importancia dada a la costura en la educación de la mujer desde una temprana edad.<sup>6</sup> Posteriormente, durante la juventud, la educación formal pasó a ser controlada por la Sección Femenina, la institución creada durante el Franquismo con el fin de instruir a la mujer, que continuó reforzando el aprendizaje de la costura mediante los cursos de Corte y Confección. A esto se añade, la tradición del ajuar, es decir, el conjunto de ropas que todas las jóvenes se dedicaban a coser en sus casas con vistas a su futuro matrimonio, la proliferación de revistas de labores e incluso la cultura popular, con refranes como “El pie en la cuna, las manos en la rueca, hila tu tela y cría tu hijuela” o “A la aguja, buen hilo, y a la mujer, buen marido”, que la propaganda del Régimen utilizaba y que incluso las mismas mujeres transmitían a sus hijas de generación en generación, reforzando de esta manera el sistema patriarcal (Negro Acedo, 2008: 100). Finalmente, la necesidad apremiante de los años de posguerra hizo de la costura un arte de la supervivencia. Ante la carestía de recursos, la mujer tenía que esmerarse en sacar partido a la ropa, ya fuera zurciendo, remendando o cosiendo con el fin de poder ahorrar en vestimenta para poder comprar alimentos.

Como instrumento de adoctrinamiento político, la costura no se limitó a la educación de la mujer y su confinamiento en el mundo doméstico, sino que tuvo una repercusión social más general como símbolo de un nuevo modelo de vida impuesto por los intereses de la Dictadura Franquista. El himno de la Falange, compuesto en 1935, cuando aún no había comenzado la Guerra Civil (1936-1939), refleja el impacto que la costura habría de tener tras el triunfo de los nacionales. El comienzo de la letra: “Cara al sol/con la camisa nueva/que tú bordaste en rojo ayer” alude a una “camisa nueva” y al acto de “bordar” en referencia al uniforme falangista, que consistía en una camisa azulada sobre cuya pechera se tejía el emblema del yugo y las flechas de color rojo tomados de la heráldica de los Reyes Católicos, como exaltación de un período de

<sup>5</sup> Una de estas heroínas era Guillermina, personaje asiduo en la revista infantil *Bazar*, creada por la Sección Femenina. Se trataba de una niña rubia y de ojos azules que recordaba físicamente a la raza aria tan anhelada por Hitler. Vestida impecablemente, Guillermina aparecía realizando una serie de actividades domésticas que reforzaban el estereotipo del género femenino (Perriam 71).

<sup>6</sup> La celeberrima canción titulada “Los días de la semana”, popularizada gracias a los payasos Gabi, Fofito y Miliki, versaba sobre los distintos quehaceres domésticos que las niñas tenían que hacer a lo largo de la semana: “Lunes antes de almorzar/una niña fue a jugar, /pero no pudo jugar/porque tenía que lavar./Así lavaba así, así./Así lavaba así, así./Así lavaba así, así./Así lavaba que yo la vi./Martes antes de almorzar/ una niña fue a jugar,/pero no pudo jugar/porque tenía que planchar./Así planchaba así, así./Así planchaba así, así./Así planchaba así, así./Así planchaba que yo la vi./Miércoles antes de almorzar/una niña fue a jugar,/pero no pudo jugar/porque tenía que coser./Así cosía así, así./Así cosía así, así./Así cosía así, así./ Así cosía que yo la vi./Jueves antes de almorzar/una niña fue a jugar,/pero no pudo jugar/porque tenía que barrer./Así barría así, así./Así barría así, así./Así barría así, así./Así barría que yo la vi./ Viernes antes de almorzar/una niña fue a jugar,/pero no pudo jugar/porque tenía que cocinar./Así cocinaba así, así./Así cocinaba así, así./Así cocinaba así, así./Así cocinaba que yo la vi./Sábado antes de almorzar/una niña fue a jugar,/pero no pudo jugar/porque tenía que bordar./Así bordaba así, así./Así bordaba así, así./Así bordaba así, así./Así bordaba que yo la vi./Domingo antes de almorzar/una niña fue a jugar,/pero no pudo jugar/porque tenía que tejer./Así tejía así, así./Así tejía así, así./Así tejía así, así./Así tejía que yo la vi”.

esplendor de la historia de España. La ropa se convierte de este modo en un símbolo de la ideología. De hecho, los miembros de los dos bandos enfrentados en la contienda, a saber, los republicanos y los nacionales, eran identificados por medio de las sinécdoques “camisas rojas” y “camisas azules”, respectivamente.

Más adelante, durante la contienda y, especialmente, tras el triunfo del ejército del General Franco, se retoma el discurso de la costura para insistir en la necesidad de establecer un nuevo orden que rompa con la Segunda República. El cambio de gobierno se presenta en términos de la moda, es decir, como cambio de vestimentas obsoletas por otras que están ahora en boga. De hecho, en los panfletos falangistas eran frecuentes las alusiones al ideario político en términos de “estilo”: “Cuando hablamos de una época sin estilo, como los tiempos de esa segunda república fenecida, queremos decir que su estilo no llegó a formarse por falta de espíritu, parándose en caótica confusión” (*Destino*, 9 de septiembre de 1939, citado en Martín Gaité, 1988: 25) y hasta se llegaba a personificar a España para referirse al gobierno republicano como prendas que ya no le quedaban bien: “A España [...] los rojos [la habían] vestido con atuendos que no le iban” (Martín Gaité, 1988: 19).

“Camisa nueva”, “bordar”, “estilo” o “atuendo” son las nuevas palabras que comienzan a dar forma al discurso franquista; un discurso donde el vestir aparece ligado al sentir del pueblo español. Efectivamente, Franco articula su retórica en torno al léxico de la costura. Existe una clara identificación entre la ideología de uno u otro bando con distintos tipos de indumentaria. Las directrices del gobierno republicano son tildadas de “malos hábitos” (“Junto a las piedras de Salamanca”, junio de 1938), o sea, vestimentas obsoletas debido a su uso prolongado; implicándose de este modo la necesidad de renovación, es decir, de cambio, y de ahí que, desde el comienzo, la guerra sea concebida por las tropas falangistas como un acto de desnudarse,<sup>7</sup> como se desprende de las palabras del caudillo: “todo era desorden y anarquía, el Ejército Español, sacando heroicos arrestos, desnudó su espada” o “con su ejército [...] desnuda en el aire la espada” (“En España amanece”, 1936). Consecuentemente, el proceso de instauración del nuevo Régimen se corresponde con el acto de vestirse o, como apunta el mismo Franco, de “revestirse”: “El Municipio Español [...] se revestirá de todo su vigor para el cumplimiento de su misión” (“Los españoles en el Estado”, 1936). En este sentido, la nueva doctrina política se interpreta bajo la metáfora de una nueva indumentaria o “prendas” de vestir (“Discurso a los cadetes de la academia militar de Zaragoza”, 1931) cuyo uso frecuente entre las gentes terminará instaurando una nueva moda, es decir, un nuevo modelo de vida: “Este sentido del deber ha de alcanzar a todos; pero como ejemplo, como modelo que puede presentarse a la nueva generación” (“Junto a las viejas piedras de Salamanca”, junio de 1938); creando así un “estilo” en consonancia con los planes franquistas: “En lo que [...] al estilo se refiere, establecimos el Instituto de España, con la reorganización de las Reales Academias” (“Junto a las viejas piedras de Salamanca”, junio de 1938).

<sup>7</sup> La acción de desnudarse tiene asimismo un claro sentido militar, pero a la luz de los discursos franquistas ofrece la interpretación literal del ámbito de la costura.

A medida que se consolida la dictadura, se persiste en el discurso de la costura. De hecho, el mismo Franco, al dirigirse a las Cortes españolas en 1943, recurre a la metáfora de la ropa para incidir en la necesidad de establecer un nuevo orden social: “Hemos de hacernos el traje a nuestra medida, español y castizo; que si el régimen liberal y de partidos puede servir al complejo de otras naciones, para los españoles ha demostrado ser el más demolidor de los sistemas” (Jaime, 1947: 44). Se evoca la imagen de la confección de un traje como símbolo de creación de un nuevo modo de vida a través de una determinada moda. No en vano, existe una relación etimológica entre los vocablos “modo” y “moda”, ya que ambos se remontan al latín “modus”, que significa “medida para medir algo, moderación, límite” (Corominas y Pascual, 1980-1991: 99-100). Una medida ya anunciada por Franco de manera explícita al describir el traje como “hecho a medida”, es decir, siguiendo unos patrones establecidos. Se trataba, en definitiva, de imponer límites sociales a través de diversas medidas, ya fueran en forma de órdenes y dictámenes, ya fueran en el sentido literal de la costura por medio de una indumentaria considerada apropiada dentro de los esquemas del pensamiento falangista.

A la luz de la retórica franquista, parece evidente que la moda iba a desempeñar un papel fundamental dentro de la política del nuevo Régimen. A través de la imposición de un determinado tipo de indumentaria, se pretendía crear una cierta uniformidad de pensamiento. No en vano, el vocablo “uniformidad” presenta una naturaleza metafórica que apunta nuevamente al léxico de la costura, es decir, al “uniforme” (*D.R.E.A.*).<sup>8</sup> Una uniformidad ideológica a través de una indumentaria común propiciada por ambos bandos, dado que durante la Guerra los republicanos abolieron el uso de corbata y sombrero en aras del mono azul. El atuendo, por tanto, servirá como distintivo para asociar a las personas con la ideología de falangistas o republicanos. En efecto, el concepto de patriotismo, tan exaltado durante el Franquismo, se materializará a través de la ropa, tal y como se refleja en los escritos de la época: “Harás patria si haces costumbres sanas con tu vestir” (Domingo, 2007: 13). De aquí se deduce el marcado énfasis puesto por la Dictadura en “arreglarse”: “el servicio a la patria comienza por el arreglo personal” (Domingo, 2007: 23); verbo que, no en vano, deriva de “regla”, con la acepción literal de instrumento utilizado en la costura para medir la ropa, pero también, metafóricamente, como orden o mandato (*D.R.A.E.*).

La sinergia entre costura, ropa e ideología cobra especial importancia en el caso de la mujer. El atuendo femenino servirá para construir tanto literal como metafóricamente un modelo de mujer acorde con la ideología franquista, es decir, cristiana, pasiva, sumisa, abnegada ama de casa, madre y esposa. Este modelo tradicional se reflejaba en un modelo concreto de ropa. En la propaganda del Régimen se señalaba la necesidad de que la mujer “debía ir convenientemente vestida” y por esto se entendía “con

<sup>8</sup> A partir de ahora se utiliza la abreviatura *D.R.A.E.* para referirse al *Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española*.

mangas largas o al codo, sin escotes, con faldas holgadas que no señalaran los detalles del cuerpo ni acapararan atenciones indebidas” (Nicolás Marín, 2005: 149). Cualquier cambio en la indumentaria, llámense pantalones, escotes o minifaldas, se interpretaba como un intento de ruptura del modelo femenino impuesto por el Franquismo, como un desacato de autoridad, y era sancionado en el discurso franquista. Así, por ejemplo, el uso de los pantalones por parte de las féminas era tildado de “anomalía”, “absurdo” y “aberración de que una mujer se vista a contrapelo de su naturaleza” (Martín Gaité, 1988: 130) e incluso se llegaron a establecer comparaciones entre el abandono de las vestimenta tradicional de la mujer con cambios en la mentalidad, a juzgar por las palabras de García Figar, quien en *Por una mujer mejor* expone que “[e]l cambio de vestido, en su forma fundamental y tradicional, deja su huella permanente en el cerebro de la mujer hasta el punto, como vemos en algunas películas americanas, de que mientras la esposa lee la prensa, el esposo enciende la lumbre y lava los platos” (Domingo, 2007: 24).

### **La costura como metáfora de creación en *El cuarto de atrás***

El discurso de la costura, empleado por el Franquismo como metáfora de creación de un modelo de vida conforme a la ideología del nuevo Régimen, es subvertido por Carmen Martín Gaité en *El cuarto de atrás* (1978). La escritora salmantina entreteje, nunca mejor dicho, su relato a manera de *patchwork*, es decir, a partir de retazos obtenidos de distintos géneros literarios, que incluyen la autobiografía, las memorias y el género fantástico (Nieva de la Paz, 2004: 110; Pineda, 2000: 12; Gras, 1998: 3). Toda la acción se desarrolla en una noche tormentosa, cuando la narradora Carmen, frustrada por la incapacidad de escribir una novela que mezcle la memoria y la fantasía, intenta en vano conciliar el sueño. Cuando por fin parece que el sopor se apodera de ella, recibe una llamada de teléfono de un desconocido que le recuerda que esa misma noche tenían concertada una entrevista. Sorprendida por la llamada así como por la fragilidad de su memoria, Carmen invita al misterioso hombre a su apartamento. Este, vestido de riguroso negro, ejercerá la función de *alter ego*, estableciendo una conversación que versa sobre las dificultades del proceso literario que experimenta la protagonista en la composición de su novela. Junto al misterioso interlocutor, Carmen reconstruye su trayectoria literaria que se va entrelazando con los recuerdos de su vida durante la Dictadura Franquista. Al componente fantástico aportado por el misterioso hombre de negro, se unen las memorias por medio del recuerdo. El resultado: la novela deseada por la narradora que el lector tiene entre sus manos.

La costura se convierte de este modo en el hilo conductor que entreteje los retazos de una narración metaliteraria, tanto desde el punto de vista temático como formal. De hecho, la propia Martín Gaité, por medio de Carmen, la narradora, se refiere a la escritura en términos de costura. Por ejemplo, verbos como “enhebrar”, “desenhebrar”,



“tejer”, “reanudar” o “hilvanar”, aparecen como sinónimos de “escribir” (Gras, 1998: 3).<sup>9</sup> De la misma manera, al tratarse de un relato retrospectivo sobre la situación social de la mujer durante la posguerra española, tanto la recuperación de la memoria como la descripción de los distintos modelos femeninos se manifiestan a través del léxico de la costura. Procesos como recordar y olvidar toman la forma de actividades relacionadas con la aguja, como “enhebrar”, “retomar el hilo”, “desenhebrar” o “perder el hilo”, respectivamente.<sup>10</sup> Igualmente, los modelos femeninos, entendidos en el sentido de arquetipos, se presentan a través de modelos de ropa, reflejado en el empleo bisémico de “modelo” como “modelos de comportamiento” (115) y “modas españolas” (115).

### La costura y la moda. Modelos de mujer a través de modelos de ropa

De la mano de Martín Gaité, la costura se convierte en metáfora de un proceso de creación de identidad femenina. La escritora salmantina recurre al oficio de coser por las implicaciones de género que tuvo dicha labor durante el Franquismo.<sup>11</sup> Como actividad

<sup>9</sup> La metáfora de la costura para referirse a la escritura articula buena parte de la narrativa de Martín Gaité. Paatz (7) estudia la recurrencia de este motivo en algunas de las obras de la escritora salmantina y llega a la conclusión de que el uso de una experiencia doméstica se debe a la búsqueda de la identidad femenina: “los textos no renuncian a esta búsqueda, sino que al contrario, remiten finalmente al objetivo de la constitución de sentido. Así se desprende en concreto de la utilización metafórica de nociones extraídas del ámbito de experiencia femenina como ‘hilo’, ‘tejer’, ‘coser’, ‘reanudar’. Queda manifiesto el afán de obtener una totalidad juntando los pedazos de la experiencia vital”. En *El cuarto de atrás* la escritura se identifica comúnmente con la costura, considérense, por ejemplo, los siguientes fragmentos: “nos pondríamos a cambiar recuerdos como los niños se cambian cromos y la tarde se caería sin sentir, saldría un cuento fresco e irregular, tejido de verdades y mentiras, como todos los cuentos” (22), “aquellos amores furtivos de los diez años. Ese niño y la hija de los maestros encarcelados fueron mis primeros interlocutores secretos, con los dos tejí fantasías e historias, que aún recuerdo” (62), “Si, por ejemplo, la historia de España...—empiezo a decir, sin saber por dónde voy a continuar. Y me quedo en suspenso, querría dejar apuntadas todas las sugerencias que se me agolpan, necesitaría un hilo para enhebrarlas: el libro de la posguerra tengo que empezarlo en un momento de iluminación” (104).

<sup>10</sup> Son numerosas las ocasiones en las que Martín Gaité se refiere al proceso de recordar en términos de coser: “sumida aún en mis conjeturas, que se deshilvanan a medida que me alejo de la mesa. Quizá todo consista en perder el hilo y que reaparezca cuando le dé la gana, yo siempre he tenido demasiado miedo a perder el hilo” (33), “—¿Qué decía usted? —reanuda—, ¿que está escribiendo una novela de misterio?” (34), “Suspiro. He vuelto a coger el hilo, como siempre que me acuerdo de una fecha. Las fechas son los hitos de la rutina. Precisamente ese año —reanudo— es cuando empecé a escribir mi primera novela, esa que le decía antes que es bastante misteriosa..., cuando no me oyó” (47), “pero es moverme a buscar un lápiz y se acabó, ya nada coincide ni se mantiene, se ha roto el hilo que enhebraba las cuentas del collar” (122), “estoy esperando a ver si se me ocurre una forma divertida de enhebrar los recuerdos [...] o de desenhebrarlos” (128), “Cada vez que se acerca usted a esa mesa, vuelve trastornada. Y ya bastante pierde el hilo de por sí” (139) o “Por cierto, ahora empiezo a atar cabos” (164).

<sup>11</sup> Haciendo una lectura bajtiniana de *El cuarto de atrás*, Steen (2-3) analiza las connotaciones que ciertos vocablos cotidianos tenían durante la Dictadura Franquista. Palabras como “coche”, “playa” o “costura” tienen unas implicaciones ideológicas que Martín Gaité explota y subvierte en la novela. Se trata de términos que, en palabras de Steen, “funcionan como entidades de autoridad en el pasado” (2), es decir, son “palabras autoritarias [que] pertenecen a tiempos de opresión” (3) y de ahí la importancia del campo semántico de la costura en la novela.



doméstica, la costura relegaba a la mujer al hogar; como artificio discursivo, la costura se convirtió en pilar fundamental de la retórica franquista como metáfora de construcción de un modelo femenino; finalmente, como actividad textil, la costura representó el proceso de crear una moda de ropa para la mujer atendiendo a la ideología del Régimen.

*El cuarto de atrás* ofrece un “valioso testimonio sobre [...] los modelos femeninos” (Nieva de la Paz, 2004: 110) existentes para la mujer durante la Dictadura de Franco. La novela realiza una mirada retrospectiva a la vida de la narradora Carmen, que bien podría identificarse con su creadora Carmen Martín Gaité, una mujer española, nacida en los años veinte, que lucha por abrirse camino en el campo de la literatura, rompiendo así con los modelos femeninos establecidos por el Régimen, que alentaban a la mujer a ser madre y esposa. La concatenación de los recuerdos se sucede dentro de una cadena familiar de mujeres que incluyen a su abuela, a su madre, a la propia Carmen y a su hija. Se presenta de esta manera una cadena matrilineal que, como apunta Nieva de la Paz, “se imbrica con el testimonio social y generacional que trata de profundizar en los hábitos y mentalidades que configuraron las vidas de las mujeres” (2004: 7) de un determinado tiempo de la historia de España. A través de estas cuatro generaciones de mujeres, Carmen Martín Gaité presenta distintos modelos femeninos (Brown, 1991: 86-98). Se trata, efectivamente, de presentar “modelos” en el sentido literal de la palabra, es decir, prendas de vestir comúnmente llevadas por la mujer en un momento histórico concreto que reflejan los “modelos” femeninos, en la acepción metafórica del término, es decir, arquetipos contruidos por una determinada ideología imperante. Por las páginas de la novela comienzan a desfilan personajes femeninos de muy diversa índole, cuya indumentaria, peinado, decoración de los hogares, lenguaje, gustos de música y cine, actitudes hacia el sexo opuesto y aspiraciones profesionales van variando acorde con el transcurrir de los acontecimientos históricos.

La metáfora de la costura entreteje toda una semiótica de la moda.<sup>12</sup> La novela se abre en medio de un cuarto desordenado con una “cama grande, rodeada de libros y papeles” (12) en la que yace la protagonista vestida con “su pijama azul” (16). En el suelo, el libro de Todorov *Introducción a la literatura fantástica* (19), que terminó de leer hace cinco meses.<sup>13</sup> En contraste,

en su estado somnoliento, surge el recuerdo infantil de la casa familiar, “templo del orden” (78), en cuyo dormitorio aparece una niña a la que le “gustaba sentir el fresco de la noche colándose por [el] camisón” (15) mientras leía revistas femeninas (25). El pijama frente al camisón; el orden frente al desorden; Todorov frente a las revistas del corazón; contrastes, en definitiva, que marcan la evolución del modelo femenino en cuanto a la indumentaria, el comportamiento y las actitudes.

<sup>12</sup> Para un análisis pormenorizado acerca de la relación entre las prendas de vestir con la ideología ver *The Fashion System* de Roland Barthes (New York: Hill & Want 1983) y *Cloth and Human Experience* de Annette B. Weiner y Jane Schneider (Washington y Londres: Smithsonian Institution Press, 1989).

<sup>13</sup> La edición que se maneja en este trabajo es: Martín Gaité, Carmen. *El cuarto de atrás*. Barcelona: Ediciones Destino, 1980.

La infancia de Carmen está marcada por un modelo femenino: Carmencita Franco. Encarnación de la ideología franquista, la hija única del dictador creaba tendencia entre las niñas, tanto con su indumentaria como comportamiento. La narradora Carmen, tras ver por primera vez a la hija de Franco a la salida de la catedral, se percata de la semejanza que existe entre ambas:

Carmencita Franco miraba alrededor con unos ojos absolutamente tediosos y tristes [...] llevaba unos calcetines de perlé calados y unos zapatos de charol con trabilla, pensé que a qué jugaría y con quién, se me quedó grabada su imagen para siempre, era más o menos de mi edad, decían que se parecía algo a mí. (63)

Efectivamente, las dos llevaban una ropa muy parecida (23) y el peinado de la hija de Franco, una “melena corta” ondulada (68), supuso un auténtico suplicio para la protagonista ya que, debido a su pelo liso, tenía que ponerse una especie de rulos o “los chifles todas las noches” (66) porque “no se podía ir por la vida con el pelo tan liso” (66). Se trataba de un ritual de belleza que obligaba a muchísimas mujeres a rizarse el pelo, ya fuera con las permanentes en la peluquería (67), ya fuera con un sinfín de artilugios diseñados exclusivamente para crear homogeneidad en el modelo femenino: “[las mujeres se rizaban el cabello] con tenacillas o con bigudíes de hierro de distintas formas, y luego, con el auge del plástico, vinieron los rulos” (67). Una moda establecida durante la Dictadura que, aún a los cincuenta años, continúa siguiendo la protagonista: “yo todavía me los [chifles] pongo a veces, no me cortan el pelo ni me lo quemán” (67).

Ciertamente, al erigirse en el modelo femenino impuesto durante el Franquismo, la hija de Franco crea estilo<sup>14</sup> tanto en el vestir como en el comportamiento; anticipando así la mujer sumisa, obediente y pasiva promulgada por el Régimen. Al igual que su peinado, sus vestidos y zapatos son imitados por las niñas de la generación de la narradora, produciéndose de este modo la uniformidad de indumentaria ligada a la creación de un modelo femenino único acorde a los intereses falangistas. En este sentido, el papel fundamental que tuvo la moda en la consolidación del modelo femenino se vislumbra en la novela a través del cambio de ropa. Durante su infancia y adolescencia, la protagonista aparece continuamente llevando vestidos (14, 23, 43, 83) que refuerzan claramente el estereotipo femenino resumido por Calvo bajo la frase “vestidos y faldas para las niñas y pantalones para los niños” (1998: 65). Además, no sólo las vestimentas, sino también los colores de éstas obedecen a la segregación de los sexos. Tanto en la infancia como en la juventud, Carmen lleva ropa en tonos pasteles como el blanco y el rosa, el color por antonomasia asociado con el sexo femenino: “me puse un vestido blanco y rosa que me gustaba mucho” (53), “yo llevo un traje de piqué blanco” (43) o “[I]llevaba en bandolera

<sup>14</sup> Al rememorar su infancia, la narradora Carmen se percata de que su gusto por la hija del dictador así como el estilo que ésta marca están condicionados por la ideología del Régimen: “Carmencita Franco era muy guapa para mi gusto, condicionado, claro, por el de los demás: los cánones del gusto, que tanto varían de una época a otra, siempre hacen alusión a los rostros y estilos de la gente famosa, aquella que, por una razón o por otra, ha merecido venir retratada en los periódicos” (63).

un bolso de piel blanca, cuadrado” (49). Este cromatismo contrasta radicalmente con el azul del pijama en el que aparece la narradora en el momento presente: “los brazos colgando por los flancos de su pijama azul” (16) así como con el pantalón y la camiseta con los que recibe al hombre de negro: “Me quito el pijama a toda prisa, me enfilo unos pantalones, una camiseta, las sandalias, cojo las llaves” (28).

Las semejanzas entre la narradora y la hija de Franco se acentúan por la coincidencia de sus nombres. Como ocurriera con la indumentaria, durante la Dictadura se impuso una moda relativa a los nombres propios. Debido al peso de la religión, era obligatorio, al menos de manera oficial, el nombramiento de los hijos dentro de la tradición cristiana. Tanto en el registro civil como en la ficha bautismal los nombres debían pertenecer al ámbito eclesiástico; lo que se tradujo, en muchas ocasiones, en la adición de “María” a nombres femeninos que no aparecían ni en el santoral ni en la Biblia. Dentro de las coordenadas históricas, el nombre de Carmen parece atestiguar el peso de la Iglesia durante el Franquismo, como se desprende de las palabras de la narradora, que se da cuenta de que comparte nombre con la iglesia en honor a la Virgen del Carmen que está en frente de su casa: “me asomaba al balcón [...] veía [...] enfrente la fachada de la iglesia del Carmen con su campanario [...] llevaba mi nombre” (14). Al mismo tiempo, al pertenecer a la tradición religiosa que fomentaba el modelo femenino forjado durante el Franquismo, el nombre de Carmen adquiere una dimensión simbólica con fuertes implicaciones de género que resuenan en la novela. La narradora equipara su nombre con un sinnúmero de objetos con los que comparte su inicial: “casa”, “cuarto”, “cama”, “cuento”, “corazón”, “copla de Conchita”, “Carola”, “cucaracha”, “cartas”, “Cúnigam”, “cuaderno”, “cocina”, la “cajita de las pastillas para la memoria” y, por supuesto, “la cesta de la costura”. Se trata, en definitiva, de lugares y objetos relacionados con la domesticidad, reforzando la ideología patriarcal que relega a la mujer al ámbito del hogar.<sup>15</sup>

La imagen de Carmencita Franco en el pasado es traída a la memoria de la protagonista en el momento presente de 1975. La narradora Carmen, al ver en la televisión de un bar a la hija del caudillo en el entierro de su padre, vuelve a fijarse nuevamente en la vestimenta: “vi que la comitiva fúnebre llegaba al Valle de los Caídos y que apareció en pantalla Carmencita Franco [...] enlutada y con ese gesto amargo y vacío” (136). El negro del luto se relaciona con su apariencia sombría, que guarda un claro paralelismo con la imagen de la infancia de la tristeza de una niña vestida igualmente con tonos oscuros (63). A pesar del lapso temporal, la narradora Carmen siente cierta empatía hacia su homónima femenina; llegándose nuevamente a identificar con ella: “hemos sido víctimas de las mismas modas y costumbres, hemos leído las mismas revistas y visto el mismo cine” (137). La yuxtaposición de las imágenes presente y pasada de Carmencita Franco da pie a la reflexión de la protagonista, quien se da cuenta de la homogeneización

<sup>15</sup> Para estudios acerca del simbolismo del nombre de la narradora Carmen ver Spires (70-73), García (61-149) y González (83-95).

del modelo femenino impuesto durante la Dictadura Franquista, donde “the apparatuses created by the regime left no space for her, for the dictator’s own daughter, or for women in general” (Spires, 1996: 69). Efectivamente, tanto la protagonista como la hija de Franco crecieron con los mismos patrones de conducta. Ambas fueron educadas en una misma tradición patriarcal y sus vidas estuvieron marcadas por las mismas modas: el cine, las revistas, la música o la literatura, que influenciaron no sólo su manera de vestir, sino también su manera de percibir la identidad femenina.<sup>16</sup>

La educación formal de la mujer se convirtió en un importante cauce de transmisión del modelo tradicional femenino. La obligatoriedad del Servicio Social dirigido por la Sección Femenina inculcaba el aprendizaje de las tareas domésticas destinadas a la formación de amas de casa. La costura, por supuesto, ocupaba un lugar destacado. Durante su prestación social Carmen pasaba las tardes “cosiendo dobladillos” (93) y aprendió a “tejer bufandas” (96). No obstante, como símbolo de identidad femenina, la costura traspasó la instrucción académica, llegando a permear todos los ámbitos de la sociedad. “En todas las casas había una máquina de coser” (80) y, como no podía ser de otro modo, en el cuarto de atrás de la infancia de Carmen, “una habitación pequeña que [...] casi no tenía muebles” (47), sobresalía “la máquina de coser” (47). El mundo de la costura se convirtió prácticamente en una religión, a juzgar por la palabras de la protagonista al referirse a la moda en términos de un “ritual”: “vestirse era un negocio demorado y ameno, atenido a diversos rituales, cuyo ejercicio y aprendizaje ocupaba gran parte del tiempo de las mujeres, y de la conversación que mantenían con sus amigas y sus maridos” (80). De hecho, la identificación de la moda con la religión se refuerza al recordar el oficio de las modistas y costureras, mediante la inserción de voces como “piedad”, “regeneración” o “culpable”, con claras connotaciones religiosas: “la noticia de la chapuza se propagaba sin piedad, ponía en tela de juicio la regeneración de la culpable [...] Las modistas que tenían fama de haber escabechado trajes en más de una ocasión era difícil que pasaran nunca del rango de costureras” (81).

La mayoría de mujeres que rodean a la protagonista durante su infancia y juventud perpetúan el modelo femenino tradicional de mujer afanada en las labores del hogar, entre las que destaca la costura. Carmen rememora cómo las mujeres ocupaban gran

<sup>16</sup> En “State and Social Apparatuses and *El cuarto de atrás*” Spires estudia cómo la creación de la uniformidad de pensamiento durante la Dictadura Franquista se encauzó a través de un proceso homogeneizador de la moda —ya fuera indumentaria, música, cine o literatura. La educación de la mujer para convertirse en madre y esposa no se limitó al sistema educativo formal, sino que también tomó la forma de control de la cultura popular. De ahí la semejanza entre la hija de Franco y la protagonista Carmen, pues, como apunta Spires (69): “The protagonist and Franco’s daughter passed through childhood into female adulthood in the same culture and at the same time. Their lives were determined not only by sempiternal conventions but also by transitory fashions. Social apparatuses such as the movies they saw, the music they listened to, and the magazines they read influenced, if not dictated, not merely their clothing styles but their gender awareness and attitudes as well”. No obstante, debe subrayarse la gran diferencia entre la hija del dictador y la escritora, puesto que Carmen Martín Gaité, al igual que otras muchas mujeres de su generación, fueron capaces de romper con el modelo femenino establecido por el Franquismo.

parte de su tiempo o bien en la costura o bien en conversaciones que versaban sobre “frunces, nesgas, vieses, volantes, pinzas y nidos de abeja” (82). Obviamente, como la instrucción académica femenina fomentaba el aprendizaje de la moda, las mujeres demostraban un conocimiento apabullante de telas, vestidos y todo tipo de costuras; que contrasta radicalmente con el momento presente, dada la incapacidad de la narradora de mentar el nombre de la tela con la que estaba hecha la colcha de su infancia: “Tenía un nombre aquella tela, no me acuerdo, todas las telas lo tenían, y era de rigor saber diferenciar un shantung de un piqué, de un moaré o de una organza” (12).

La función ideológica de la moda en la formación del modelo femenino tradicional comenzaba a ejercerse en la misma infancia. De niña, Carmen aparece “recortando mariquitas” (61), “señoritas de figurines viejos” (77) y “jugando a las prendas” (51), o sea, participando en juegos basados en las vestimentas, que transmiten indirectamente la ideología patriarcal que relega a la mujer a la esfera doméstica (Weiner y Schneider, 1989: 24). La ropa marcaba el desarrollo femenino: “nuestro crecimiento era más visible, se acusaba en que de un año a otro había que bajar el jaretón de los vestidos o en que empezaban a apretar los zapatos del invierno anterior” (24), pero no sólo en el sentido físico, sino también ideológico. En efecto, la costura estaba tan arraigada en la experiencia femenina que incluso en la niñez Carmen compara distintas realidades con objetos pertenecientes al oficio de coser. Así, por ejemplo, el paso del tiempo se equipara con una aguja de hacer media: “y el tiempo pasaba de un extremo a otro, sin sentir, un año y otro año, a lo largo del banco aquel de piedra, como sobre una aguja de hacer media” (108) mientras que las estrellas que contempla por las noches desde el balcón tornan en alfileres: “tal vez yo sola estaba despierta bajo las estrellas [...] cabecitas frías de alfiler” (15). Se trata de metáforas del ámbito de la costura que, curiosamente, la narradora continúa empleando todavía en plena madurez, puesto que en su entrevista con el hombre de negro se refiere a las pastillas para la memoria como alfileres: “Ahora él ha sacado del bolsillo una cajita dorada, la abre y me la tiende. Veo dentro unas píldoras minúsculas, como cabezas de alfileres de colores” (106).

Los boleros así como las revistas de la Sección Femenina y las novelas rosa se aliaron con el Régimen en la instauración del modelo femenino tradicional. Las letras de estas canciones, tildadas de “compota de sones y palabras” (152), ciertamente contribuían a forjar la imagen de mujer dulce y sumisa, abocada “a un matrimonio sin problemas, para apuntalar creencias y hacer brotar sonrisas” (152). “Los dulces boleros de la Bonet de San Pedro, de Machín o de Raúl Abril” (153) perpetuaban el estereotipo femenino de “chicas decentes de la nueva España” (154), recatadas en su vestimenta “con escote cuadrado” (43). El recato en el vestir era de suma importancia debido a la correlación entre ropa y comportamiento. No en vano, la revista “Y”, editada por la Sección Femenina, presentaba a la reina Isabel la Católica como “espejo [...] a imitar” (93) por las mujeres no sólo en cuanto a su “voluntad férrea” o “espíritu de sacrificio”, sino también por el decoro y la modestia en el vestir ya que “se había desprendido de

sus joyas para financiar la empresa más gloriosa de la historia de España” (95). De la imagen omnipresente de la monarca católica en la propaganda franquista Carmen aún recuerda “aquel rostro severo, aprisionado por el casquete” (95), símbolo de “la sobriedad en el modo de actuar, pensar y vestir” (Martín Gaité, 1988: 65).

Las protagonistas de la novela rosa proporcionaban modelos femeninos muy similares. Su comportamiento así como vestimenta correspondían con el arquetipo de mujer recatada y sumisa impuesto por el Franquismo. De hecho, al reflexionar sobre la influencia que dicho género literario tuvo sobre las mujeres en la posguerra, Carmen califica este tipo de novelas como “[l]iteratura del recato” porque suministra “[m]odelos de conducta marcados por el rechazo a tomar la iniciativa” (197). Debido a las múltiples lecturas de “Eugenia Marlitt, de Berta Ruck, de Pérez y Pérez, de Elisabeth Mulder, de Duhamel” (141) los patrones de conducta hacen mella en el comportamiento de la protagonista. El encuentro con el chico en el balneario, que “llevaba un chaleco de punto de tonos marrones y una camisa blanca de manga corta” (51) y “olía a loción Varón Dandy” (53), representa prácticamente la puesta en escena de un guión de novela rosa. Tras un cruce de miradas, Carmen se decide a escribir una carta de amor. Emulando a los personajes literarios femeninos, se pone “un vestido blanco y rosa” (53) y allí en el salón, con el bolero “Luna de miel en el Cairo” de fondo, Carmen reconoce haber llegado al “éxtasis, la culminación de todas las novelas que habían alimentado mi pubertad” (51-52). Este patrón de conducta pervive aún en el momento actual. En su conversación con el hombre misterioso ciertas posturas, palabras, momentos y acciones se asimilan con capítulos leídos en diferentes novelas. Así, sobresaltada por la tormenta, Carmen se arroja a los brazos de su invitado, recordando unas líneas de novela rosa: “Oh, Raimundo –exclamó Esperanza [...], contigo nunca tengo miedo” (32) y cuando se entrecruzan sus miradas, a manera de *flashback*, se recrea otro diálogo de este género literario: “Hay un silencio demasiado intenso, tal vez mis ojos brillen tanto como los suyos. Mi última pregunta ha quedado resonando en el aire de la habitación, ¿por qué?, ¿por qué? <<Esperanza y Raimundo me miraban con melancólico asombro.>> ¿Por qué me mira así? En las novelas rosa, cuando se llegaba a una escena de clima parecido a ésta, se podía apostar doble contra sencillo a que el desconocido iba a revelar su identidad” (140).

Dentro de la cadena familiar, la abuela Rosario es el epítome de modelo femenino tradicional. Ya su misma indumentaria, una mantilla negra como las de aquellas “señoras que iban a misa” (113), revela la pura esencia de la ideología del Régimen: el patriotismo y la religiosidad. Su ahínco en la costura, materializado en el amplio repertorio del “ajuar de cama y mesa, pañitos bordados, [...] colchas, entredoses, encajes, vainicas” (78) que guarda en los cajones, simboliza la “pesada herencia de hacendosas bisabuelas” (78), obsesionadas con la limpieza y el orden: “<<Esa niña, ¡qué manía de ponerse a leer con la cara pegada al balcón! –se quejaba la abuela ¿No ves que dejas las marcas de los dedos y de las narices en el cristal? ¡Dios mío, los cristales recién limpios!” (87) y para quienes el aprendizaje de la costura tenía prioridad sobre la lectura: “<<Ésa se entretiene con



cualquier cosa –decía mi madre. Le gusta mucho estudiar>>. <<Demasiado –decía la abuela–, no sé a qué santo tanta cavilación>>” (78). A pesar de este lastre generacional, la narradora muestra su disconformidad con este patrón de mujer trazado para ella: “se fraguó mi desobediencia a las leyes del hogar y se incubaron mis primeras rebeldías frente al orden y la limpieza, dos nociones distintas y un solo dios verdadero al que había que rendir culto” (75) y siente la necesidad de desligarse del modelo tradicional de la abuela. Con el paso del tiempo, convertida en una escritora de prestigio, caminando por la calle donde estaba la casa de la abuela, Carmen rompe con el modelo tradicional y, como no podía ser de otra manera, se expresa recurriendo a la metáfora de la costura:<sup>17</sup> “Hace tiempo que no pasaba por la calle Mayor, se lo dije a mi amigo la otra tarde, allí parados delante de los balcones del número catorce, y luego, cuando echamos a andar nuevamente, sentí que rompía los hilos que me relacionaban con la vieja fachada” (86).

Junto con el modelo tradicional femenino, comenzaban a aparecer otros tipos de mujeres “en polos diametralmente opuestos” (64-65), es decir, que no se ceñían a los patrones establecidos por el Régimen. Durante la infancia, coexiste con la hija del caudillo la amiga del colegio Sofía Bermejo, cuyos padres estaban en la cárcel acusados de ser “rojos” (58). A pesar de tener trazado el modelo femenino a seguir, como se refleja en su indumentaria, ya que, como Carmen, “lleva un camisón” (183), Sofía destaca por su fortaleza y valentía. Su rebeldía se canaliza por medio de la imaginación al introducir a Carmen en el terreno de la literatura, creando un lugar imaginario a partir de un acrónimo basado en sus apellidos, Bergai (58), donde encuentran refugio y evasión a la uniformidad impuesta durante la Dictadura. Se trata de una fuga mental que, en cierta medida, imita a un nuevo modelo de mujeres que no se ajustaban a los cánones imperantes: las llamadas “fugadas” (125); chicas decididas que en lugar de “quedarse, conformarse y aguantar” (125) en la casa, entraban y salían, portando una indumentaria que poco tenía que ver con aquella imagen recatada de Isabel la Católica, que vendió sus joyas para la causa: “las chicas que se iban solas, al anochecer, a pasear con soldados italianos al Campo de San Francisco y llegaban tarde a cenar, con las mejillas arboladas y un collar nuevo” (123).

<sup>17</sup> De hecho, a lo largo de la novela, la ruptura con el modelo femenino impuesto por el Franquismo se expresa explícita e implícitamente por medio de la metáfora de la costura. Conviene recordar que tras presenciar el funeral del dictador, Carmen se refiere al ahora ya funesto discurso franquista como “uniforme oficial” que se ha quedado “en cueros”: “parecía como si las palabras “regir”, “destino” y “patria” se quitasen el uniforme oficial y apareciesen en cueros sobre una mesa de disección para dejarse hacer la autopsia” (134). Además, anticipa el cambio social y, por extensión, en la vestimenta: “y cayeran como del cielo las insensibles variaciones que habían de irse produciendo, según su ley, en el lenguaje, en el vestido” (137). Incluso en la intertextualidad la presencia de la ropa parece responder al papel de la costura como metáfora de creación de un modelo femenino acorde con los intereses falangistas. En la conversación con el hombre de negro, la narradora relata que se deshizo de cartas y papeles viejos que, simbólicamente, la “ataban” al pasado, quemándolos, inspirada por unos versos de Antonio Machado, que, curiosamente, mentan la ropa: “No guardes en tu cofre la galana/veste dominical, el limpio traje,/ para llenar de lágrimas mañana/la mustia seda y el marchito encaje” (46).

Dentro de la literatura popular, ciertas revistas como “Lecturas” (13) presentaban a mujeres cuya indumentaria dejaba translucir ciertos indicios de un nuevo modelo femenino. Se trataba de mujeres de “pelo a lo *garçon* y piernas estilizadas, que hablaban por teléfono, sostenían entre los dedos un vaso largo o fumaban cigarrillos turcos sobre la cama turca de su *garçoniere* [...]”; otras veces aparecían en pijama, con perneras de amplio vuelo” (13). Ante los ojos de la niña Carmen, que tenía que someterse a los chifles para tener el pelo rizado y ponerse vestidos para seguir los dictámenes de la moda falangista, el peinado de corte masculino de estas mujeres así como los pantalones de calle o del pijama deshacían todos los patrones de moda establecidos. Unos patrones físicos, pero también de conducta, reflejados en el mero acto de fumar y beber, actividades consideradas exclusivamente masculinas y que estaban mal vistas para la mujer: “casi ninguna chica de provincias fumaba, no estaba bien visto” (69), puesto que simbolizaban la apropiación de elementos pertenecientes al hombre y, por ende, la igualdad de sexos, como sugiere el hombre de negro al ofrecerle un cigarrillo a la narradora: “Nos lo podemos fumar en homenaje [...] a su emancipación, ¿le parece bien?” (69).

Igualmente, la influencia del cine comenzaba a sentirse en el modelo femenino. Las ropas que las actrices llevaban en la gran pantalla no sólo creaban tendencia entre la población femenina, sino que incluso llegaban a dar nombre a algunas prendas de vestir. La misma Carmen recuerda cómo la chaquetita que tanto gustaba a las jóvenes de la posguerra se originó como epónimo a partir de una película de Hitchcock: “como si estuviera en el cine viendo una película de suspense; la primera que vi en mi vida se llamaba <<Rebeca>>, fue tan famosa que tituló el género y le dio nombre también a aquellas chaquetitas de punto abiertas de arriba abajo con botones chicos, como la que llevaba Jean Fontaine en todas las escenas del film” (147). No obstante, los modelos suministrados por actrices americanas como Norma Shearer (24), Diana Durbin (64), Greta Garbo (66) o Ingrid Bergman (66) no se limitaban al mundo de la costura, sino que sus vestimentas se interpretaban en el sentido metafórico de “modelo”, como un tipo de comportamiento: “Diana Durbin, en cambio, suministraba modelos americanos de comportamiento” (64). Los nuevos estilos de ropa o peinados que rompían radicalmente con los patrones impuestos para la mujer representaban actos de rebeldía en una sociedad patriarcal. Durante su infancia, Carmen queda impactada ante la imagen de Verónica Lake con una larga melena totalmente lisa, a contracorriente de la moda imperante del pelo rizado: “La que sí empezó a desafiar ya descaradamente a los bucles fue Verónica Lake en <<Me casé con una bruja>>” (66). Se trata, pues, de cambios en la indumentaria que anuncian de manera visual la evolución del modelo tradicional femenino y de ahí que, en los ojos infantiles de Carmen, el momento histórico protagonizado por Carmen Laforet, al tratarse de la primera mujer galardonada con el premio Nadal, se resume en una imagen relacionada con la moda: su cabello corto y liso: “Recuerdo que cuando le dieron el primer premio Nadal a una mujer, lo que más revolucionario me pareció [...] fue verla a ella retratada en la portada del libro, con aquellas greñas cortas y lisas. Sentí envidia, pero también un conato de esperanza” (66).



Frente a los boleros edulcorados, la copla ofrecía un “sabor amargo” (152) para aquellas mujeres que no querían “gustar las dulzuras del hogar apacible” (152). De la voz de Conchita Piquer canciones como “Tatuaje” hablaban de mujeres de “cuerpos provocativos e indefensos, rematados por un rostro de belleza ojerosa” (152). Estas “mujeres de mala vida” (154) daban muestras de disconformidad en su misma indumentaria al vestirse con tonos oscuros en lugar de los claros y pasteles que recomendaba el Régimen, en consonancia con la dulzura que debían transmitir las mujeres jóvenes: “¿por qué se viste de negro, si no se le ha muerto nadie?” (152). El impacto de estas mujeres en la transformación del modelo femenino se refleja en el gesto de la narradora, quien, al descubrir una fotografía de Conchita Piquer, le pide a su misterioso invitado que le alcance un chal negro: ¿Me quiere alcanzar ese chal negro [...]? (154), una suerte de guiño cultural a los mantones negros que las coplistas se echaban sobre los hombros en sus actuaciones.

Dentro del legado familiar, los primeros atisbos de modernidad se reflejan en María, la madre de la narradora. Educada conforme al modelo femenino tradicional simbolizado en la costura, María da muestras de la herencia cultural franquista. Sus viajes a Madrid incluyen siempre una visita obligada a la modista e incluso su indumentaria, el vestido de crepé morado con vueltas de seda gris que aún se pone la narradora (83), da muestras del patrón tradicional trazado para las mujeres de su época. Sin embargo, consciente de la coyuntura en la que le tocó vivir, privada de educación académica superior, la madre inculca a su hija la afición por el estudio (Brown, 1991: 92). Lejos de la mentalidad de la abuela, educada para ser madre y esposa, la madre de Carmen ni siquiera enseña a su hija las tareas domésticas: “Mi madre no era casamentera, ni me enseñó tampoco nunca a coser ni a guisar” (93). De hecho, en la construcción de un nuevo modelo femenino, la madre de Carmen recurre al discurso hegemónico de la costura para enfatizar la primacía de la educación de la mujer como base de cualquier otra tarea: “‘Hasta a coser un botón aprende mejor una persona lista que una tonta’, le contestó un día a una señora que había dicho de mí, moviendo la cabeza con reprobación: ‘Mujer que sabe latín no puede tener buen fin’” (18).

Entre modelos antitéticos la narradora Carmen va forjando su identidad femenina. La presencia de mujeres valientes y modernas –como las de las coplas, el cine, la literatura, pero sobre todo, los referentes familiares de la amiga y la madre– que desafían los patrones impuestos por el Régimen, consiguen que Carmen se convierta en una mujer moderna, con estudios universitarios y con una carrera literaria de éxito. No obstante, el peso de la tradición –representado por las mujeres de la Falange, Carmencita Franco y, en el ámbito familiar, la abuela– han hecho mella en el modelo femenino, como se desprende de su comportamiento con el hombre de negro –una recreación de la novela rosa– y del recordatorio continuo de la necesidad de ordenar su caótico apartamento: “tendría que ponerme a ordenar este cuarto” (16).

Carmen aparece así a caballo entre la tradición y la modernidad. Una posición intersticial que, como no podría ser de otra manera, Martín Gaité representa acudiendo al ámbito de la costura: la cesta de costura de la abuela Rosario.

Más libros, formando dos paredes encima del radiador, y entre ellas, sujetándolas, la cesta de costura que fue de la abuela Rosario. Casi no cierra de puro llena, no puedo comprender cómo caben dentro tantas cosas [...]. De la tapadera de mimbre entreabierta escapan carretes, enchufes, terrones de azúcar, dedales, imperdibles, facturas, un cabo de vela, clichés de fotos, botones, monedas, tubos de medicinas, allá va todo, envuelto en hilos de colores (18-19)

Esta especie de cajón (de)sastre funde la tradición –representada por el costurero *per se*, el terrón de azúcar, los dedales, botones, imperdibles, velas, fotos y medicinas– y la modernidad –simbolizada por las facturas. Se trata de una imagen casi surrealista, compuesta mediante la superposición de elementos dispares que guardan cierta semejanza con la novela estilo *patchwork* que se está redactando a medida que Carmen conversa con el hombre de negro.

La metáfora de la costura como creación de un modelo femenino, empleada ya por el Franquismo, es retomada por la narradora Carmen al describir el proceso de escribir como coser. Empleando una experiencia tradicionalmente adscrita al género femenino, Carmen consigue subvertir el modelo femenino de mujer impuesto durante la Dictadura (Gould, 1983: 162). Al mismo tiempo, la presencia en la novela de su hija Marta encarna el nuevo modelo de mujer moderna, que completa la transición hacia la modernidad en la cadena familiar matrilineal de la abuela, la madre, la narradora y la hija. De hecho, la hija aparece descrita como: “[u]na chica joven, de vaqueros y chaqueta de hombre, con cola de caballo larga, lisa y un poco deshecha” (203), es decir, con una indumentaria que atestigua la ruptura con el modelo femenino tradicional de vestidos y pelo corto rizado. Además, frente a la caja de la costura, la hija porta un “abultado bolso de cuero” en el que se guardan objetos muy diversos como “la Guía del ocio, un paquete de pitillos arrugados, dos pares de gafas ahumadas, unas rotas y otras no, el estuche de los cosméticos, un reloj de pulsera” (203), pero donde no cabe ni una sola aguja.

**BIBLIOGRAFÍA**

ANDREU, Alicia G., 2002, “La Sección Femenina de la Falange en la obra de Carmen Martín Gaité: la popularidad de las novelas rosa en la posguerra española”, *Revista de Estudios Hispánicos*, 36, pp. 145-158.

BARTHES, Roland, 1983, *The Fashion System*, New York: Hill & Wang, 1983.

CALVO, Clara, 1998, “Ideology and women’s clothes: fashion jargon in the daily press”, *Patterns in Discourse and Text. Ensayos de análisis del discurso en lengua inglesa*, Eds. A. Downing, A. J. Moya and J. I. Albentosa, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, pp. 63-79.

CLAYTON, Barbara, 2004, *A Penelopean Poetics*, New York/Oxford: Lexington Books.

CIALLELLA, Louise, 2005, “The Estranging of Franco’s Text and Mourning in *El cuarto de atrás*”, Eds. Merino, Eloy E. y H. Rosi Song, *Traces of Contamination. Unearthing the Francoist Legacy in Contemporary Spanish Discourse*, Lewisburg, Bucknell University Press, pp. 147-170.

COROMINAS, Joan y José A. Pascual, 1980-1991, *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*, Madrid, Editorial Gredos.

DAVIES, Catherine, 1998, *Spanish Women’s Writing 1849-1996*, Londres, The Atholone Press.

DISCURSOS DE FRANCO. <<http://www.generalisimofranco.com/discursoA.htm>>.

DOMINGO, Carmen, 2007, *Coser y cantar*, Barcelona, Lumen.

GARCÍA, Adrián M., 2000, *Silence in the novels of Carmen Martín Gaité*, New York, Peter Lang.

GLENN, Kathleen M., 1983, “Hilos, ataduras y ruinas en la novelística de Carmen Martín Gaité”, en *Novelistas femeninas de la posguerra española*, Madrid, Ed. Porrúa, pp. 33-45.

GONZÁLEZ, Josefina, 1994, “Dibujo, espacio y ecofeminismo en la C. de *El cuarto de atrás* de Carmen Martín Gaité”, *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, XIX.1, pp. 83-95.

GOULD LEVINE, Linda, 1983, “Carmen Martín Gaité’s *El cuarto de atrás*: A Portrait of the Artist as Woman”, Eds. Mirella Servodidio and Marcia L. Welles, *From Fiction to Metafiction: Essays in Honor of Carmen Martín-Gaité*, Nebraska, Society of Spanish and Spanish-American Studies.

GRAS, Dunia, 1998, “El cuarto de atrás: intertextualidad, juego y tiempo”, *Revista Espéculo*, 15, pp. 1-22. <<http://www.ucm.es/info/especulo/cmgaite/dgras.htm>>.

HOMERO, 1921, *La Odisea*, México, Universidad Nacional de México.

JAIME, Carlos, ed., 1947, *Franco ha dicho*, Madrid, Akal.

LORÉE ENDERS, Victoria y Pamela Beth Radcliff, 1999, *Constructing Spanish Womanhood*, New York, SUNY Press.

MANN, Julie, 2005-2006, “Encontrándose elsewhere: La redefinición del espacio mujeril en *El cuarto de atrás*”, *Gaceta Hispánica de Madrid*, pp. 1-8.

MANTEIGA, Roberto C. et al., eds., 1988, *Feminine Concerns in Contemporary Spanish Fiction by Women*, Maryland, Scripta Humanistica.

MARTÍN GAITE, Carmen, 1980, *El cuarto de atrás*, Barcelona, Ediciones Destino.

———, 1988, *Usos amorosos de la posguerra española*, Barcelona, Editorial Anagrama.

MEDINA, Héctor, 1985, *La novelística de Carmen Martín Gaité: búsqueda de una voz*”, Tesis doctoral no publicada, Providence (RI), Universidad de Brown.

MOLINERO, Carmen, 1998, “Mujer, franquismo, fascismo. La clausura forzada en un ‘mundo pequeño’”, *Historia Social*, 30, pp. 97-117.

NEGRO ACEDO, Luis, 2008, *Discurso literario y discurso político del Franquismo. La literatura como soporte y correa de transmisión de los postulados ideológicos de la dictadura (1936-1966)*, Madrid, Ediciones Akal.

NICOLÁS MARÍN, Encarna, 2005, *La libertad encadenada. España en la dictadura franquista 1939-1975*, Madrid, Alianza Editorial.

NIEVA DE LA PAZ, Pilar, 2004, *Narradoras españolas en la transición política*, Madrid, Espiral Hispanoamericana.

ORTIZ HERAS, Manuel, 2001, “Mujer y dictadura franquista”, <<http://www.uclm.es/AB/Humanidades/seft/pdf/textos/manolo/lamujer.pdf>>.

PAATZ, Annette, 2004, “Perspectivas de diferencia femenina en la obra literaria de Carmen Martín Gaité”, *Espéculo*, <<http://www.ucm.es/info/especulo/cmgaite/cmginde.htm>>.

PÉREZ, Janet W., *Novelistas femeninas de la postguerra española*, Maryland, Studia Humanitatis, pp. 33-46.

PÉREZ SERRANO, José, 1945, *El retorno al hogar de la mujer trabajadora*, Barcelona, Patronato de la Escuela Social de Barcelona.

PERRIAM, Chris et al., 2000, *A New History of Spanish Writing 1939 to 1990s*, Oxford, OUP.

PINEDA CACHERO, Antonio, 2000, “Comunicación e intertextualidad en *El cuarto de atrás*: literatura versus propaganda (1)”, *Revista Espéculo*, 16, pp. 1-11, <<http://www.ucm.es/info/especulo/numero16/pineda1.html>>.

———, 2001, “Comunicación e intertextualidad en *El cuarto de atrás*: de lo (neo) fantástico al caos (2)”, *Revista Espéculo*, 17, pp. 1-17, <<http://www.ucm.es/info/especulo/numero17/apineda2.html>>.

SCHEID, John y Jesper Svenbro, 1996, *The Craft of Zeus: Myths of Weaving and Fabric*, Cambridge (MA), Harvard University Press.

SCHUMM, Sandra J., 1999, “Metonymy and Mirrors as Process of Identity in *El cuarto de atrás*”, Ed. Sandra Schumn, *Reflection in Sequence. Novels by Spanish Women, 1944-1988*, Londres, Bucknell University Press, pp. 125-141.

SPIRES, Robert, 1996, *Post-Totalitarian Spanish Fiction*, Columbia y Londres, University of Missouri Press.

STEEN, María Sergia, 2008, “*El cuarto de atrás y Bajtín*”, *Espéculo*, 38, <<https://www.ucm.es/info/especulo/numero38/cuattras.html>>.

WEINER, Annette B. y Jane Schneider, eds., 1989, *Cloth and Human Experience*, Washington y Londres, Smithsonian Institution Press.

### **Diccionario**

*DRAE: REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, Diccionario de la Lengua Española.*  
<[www.rae.es](http://www.rae.es)>

## LA INFLUENCIA DE CERNUDA EN LOS POETAS DE LA POSGUERRA

**Jaime Pedrol**

Colegio Miguel de Cervantes

### RESUMEN

Este trabajo pretende mostrar la influencia que la poesía de Luis Cernuda tuvo en los poetas de los años 50 y los motivos que la explican. Hacer un recorrido por las distintas obras poéticas de estos autores hubiera sido un trabajo muy amplio que desbordaría, sin duda, estas páginas, por ello nos hemos centrado en la recepción, en la constatación de esta influencia en la propia obra crítica de los poetas de la segunda generación de posguerra.

**Palabras clave:** Luis Cernuda – influencia – poesía – España – posguerra

### ABSTRACT

This article explores the influence that the Luis Cernuda's poetry had in the poets of the 50's and the reasons that explain it. Getting immersed into the various poetic works of these authors would have been a very broad undertaking that would surpass the purpose of these pages, so we focused on the reception, the finding of this influence in the second postwar generation poets' own critical work.

**Keywords:** Luis Cernuda – influence – poetry – Spain – postwar

La influencia de Luis Cernuda en la poesía contemporánea española resulta innegable. Su obra es, a nuestro juicio y más allá de su evidente valor poético, similar en esto a otros grandes nombres de la poesía española del primer tercio del siglo pasado (por citar sólo a algunos, como Antonio Machado, Juan Ramón Jiménez, García Lorca o Pedro Salinas), la que mayor relevancia y presencia ha tenido y tiene de entre los autores de la llamada “generación del 27” en las nuevas hornadas de poetas actuales.

Pero fueron, sin ningún género de dudas, los poetas de la denominada “segunda generación de posguerra”, por utilizar la nomenclatura que empleó en su día Carlos Bousoño (1985: 23)<sup>1</sup>, los que supieron ver en el autor sevillano la importancia y trascendencia de su obra y fueron ellos quienes la adoptaron y adaptaron, trayéndola a la actualidad de la poesía española contemporánea.

La obra de Luis Cernuda que más influirá en este grupo de jóvenes poetas españoles que comienza a publicar en torno a 1960 (y cuya nómina es extensa e importante: Jaime Gil de Biedma, Francisco Brines, José Ángel Valente, Carlos Barral, Claudio Rodríguez, Ángel González, Alfonso Costafreda, José Manuel Caballero-Bonald y José Agustín Goytisolo, entre otros) será, sin duda alguna, la obra que el sevillano escribió en su exilio americano, sobre todo la publicada a partir de su libro *Como quien espera el alba* (1947), y se plasmará en el número homenaje que la revista de Valencia *La caña gris* le dedicó en 1962 y que fue uno de los pocos homenajes que se le hizo a Luis Cernuda en vida y en el que participaron algunos de los miembros más reconocidos de esta generación o grupo de escritores: Gil de Biedma, Valente, Brines, Castellet, Goytisolo o Jacobo Muñoz, entre otros.

La importancia que la obra de Luis Cernuda ejerce sobre la mayoría de los componentes de la “segunda generación de posguerra” es manifiesta y se puede constatar con facilidad. Por otro lado, esta influencia ha sido puesta de relieve por distintos críticos<sup>2</sup>. No obstante, otros, aún reconociéndola, la han relativizado, como es el caso de Juan García Hortelano (1978: 26), quien escribe:

Para continuar unos instantes aún con la consabida melopea de las influencias (...), la innegable de Cernuda se produce, primero, tardíamente y, desde luego, con variable intensidad en Gil de Biedma, en Brines o en Valente, menos detectable en Ángel González, Caballero Bonald o Valverde, y no digamos en Costafreda, Barral, Goytisolo o Claudio Rodríguez, donde los ecos de la tonalidad cernudiana no se escucharían ni con el radar de Apolo.

<sup>1</sup> Son diversos los nombres que se le han dado a este grupo, unos, como ya se ha señalado más arriba, tienen que ver con la fecha de nacimiento de estos autores, otros en cambio intentan caracterizar, con la denominación que emplean, a estos poetas (“poesía o poetas de la experiencia”, los llama Debicki). A este respecto, en este trabajo se emplearán las denominaciones que Carlos Bousoño les asigna: “Generación de 1924-1938” y la más funcional de “segunda generación de posguerra”, sin que por ello se desprecien otros nombres que se les haya podido asignar como, por ejemplo, “generación o grupo poético de los cincuenta”, nomenclatura empleada por Juan García Hortelano en una conocida antología de estos poetas (1978); o también el de “promoción de los 60”, formulada por Pere Rovira (1985).

<sup>2</sup> Por poner sólo unos pocos ejemplos véanse los trabajos de Aullón de Haro (1991), y de Rovira (1986), o bien, los de Dionisio Cañas (1984), Debicki, A. P., (1987) y de José Andújar Almansa (2003), entre muchos otros.

Resulta evidente que la poesía del poeta sevillano, junto con la obra poética de Miguel de Unamuno a quien, como es sabido, dedicó su atención Luis Cernuda en uno de sus más conocidos trabajos críticos: *Estudios sobre poesía española contemporánea* (1957)<sup>3</sup>, suponen el intento más serio de introducir en España eso que el rector de Salamanca denominó como “poesía meditativa” y que tiene su inicio en la poesía del Romanticismo inglés (fundamentalmente en Wordsworth y Coleridge), que ambos autores conocían muy bien. Esta forma de escribir que nace en Inglaterra, es el germen de la poesía moderna, al menos así lo creían la mayoría de los autores de “la segunda generación de posguerra” como en el caso de Jaime Gil de Biedma (1980: 342) quien, de forma tajante, afirmaba que “*la poesía de la experiencia (iniciada por Wordsworth y Coleridge) es la genuina y característica poesía moderna.*”

Pues bien, teniendo esto en cuenta, resulta evidente que en nuestra poesía el paralelismo más claro se da entre Unamuno y Cernuda, fundamentalmente en ese intento por introducir esa vena meditativa o reflexiva en la lírica española, algo que ya fue advertido por José Angel Valente (1971: 128):

Precisamente en la capacidad de dar de modo pleno al verso español esa inflexión meditativa que para él pedía Unamuno reside una de las aportaciones capitales de Cernuda a nuestra tradición inmediata, y ése es el aspecto de su obra que aquí nos interesa.

En esta línea, es decir, en el intento de crear una poesía en la que se someta al ritmo interior del pensamiento poético la sonoridad y la brillantez de lo formal, de la palabra, la aportación de Luis Cernuda ha sido decisiva para la poesía española contemporánea. Por todo ello, parece acertado afirmar que entre todos los poetas de la llamada “Generación del 27” es el autor de *La Realidad y el Deseo* el que mayor atracción ha ejercido sobre los autores de los años cincuenta, sobre todo, en los miembros de la “segunda generación de posguerra”. Ello se debe a que Luis Cernuda, apoyándose en la tradición lírica inglesa del romanticismo, redescubre, por un lado, la sobriedad y contención en la expresión y, por otro, la precisión en la forma, alejándose de este modo del barroquismo y del “ornato formal” que él encontraba, pareciéndole excesivo, en la poesía española. Por eso dice al respecto, hablando de su descubrimiento de la poesía inglesa, ya en los últimos años de su vida, en su obra *Poesía y Literatura* (1960), lo siguiente:

<sup>3</sup> Allí se pueden leer estas palabras que Luis Cernuda dedicara al escritor vasco y que muestran, de forma innegable, el gran aprecio que, al menos en la última etapa de su vida, el sevillano sintió por la poesía de Miguel de Unamuno: “Debo advertir que al hablar de la rudeza de Unamuno como poeta, al indicar esos defectos elementales que tan pronto se advierten, no quiero decir que le quiten valor a sus versos, excepto en determinados momentos. Dichos defectos, compensados en lo posible por otras cualidades, no impiden que Unamuno sea probablemente el mayor poeta que España ha tenido en lo que va de siglo” (1994: 120).



Pronto hallé en los poetas ingleses algunas características que me sedujeron: el efecto poético me pareció mucho más hondo si la voz no gritaba ni declamaba, ni se extendía reiterándose, si era menos gruesa y ampulosa. La expresión concisa daba al poema contorno exacto, donde nada faltaba ni sobraba, (...). (Evité) la bonitura y lo superfino de la expresión, no condescendiendo con frases que me gustaran por sí mismas y sacrificándolas a la línea del poema, al dibujo de la composición. (1994: 646)

El resultado de cuanto se acaba de señalar habrá de ser, para el poeta sevillano, una poesía que busque un ritmo “silencioso”, un ritmo en el verso para ser dicho en voz baja, que huya de la declamación y de la sonoridad ostentosa, un ritmo que parece ocultar al verso para dejar al descubierto la música menos obvia de la frase, lo cual está vinculado también a una poesía donde la rima apenas se usa y donde, en cambio, tiene una gran importancia el encabalgamiento de la frase en distintos versos que, de este modo, logra aproximarse al ritmo mucho más propio del lenguaje cotidiano. Por todo esto, escribe Luis Cernuda:

Eso me condujo poco a poco a un ritmo doble, a manera de contrapunto: el del verso y el de la frase. (...) Este último, el ritmo de la frase, se iba imponiendo en algunas composiciones, de manera que, para oídos inexpertos podía prestar a aquéllas aire anómalo. (...) Desde temprano me agradó poco el verso de ritmo demasiado acusado, con su monotonía inevitable, (...). Si en el verso hay música, mi preferencia se orientó hacia la ‘música callada’ del mismo.

Con lo dicho se relaciona íntimamente mi escasa simpatía por la rima, y mucho más si es ‘rica’, (...). Igual antipatía tuve siempre por el lenguaje suculento e inusitado, tratando siempre de usar, a mi intención y propósito, es decir, con oportunidad y precisión, los vocablos de empleo diario: el lenguaje hablado y el tono coloquial hacia los cuales creo que tendí siempre. (1994: 650)

Todas estas cuestiones guardan, ciertamente, importantes y claras concomitancias con los intentos de expresión poética que llevan adelante, al menos en sus primeros años, los autores que empiezan a publicar en torno al año 1960. Así, pues, la influencia del autor de *La Realidad y el Deseo* sobre los poetas que forman la “segunda generación de posguerra” y también sobre alguno de la anterior (nos referimos, fundamentalmente, a José María Valverde) se produce en dos aspectos que guardan entre sí una relación estricta: por un lado, el que tiene que ver con la dicción poética, con la articulación del discurso poético y, por otro lado, el que afecta a la concepción de la poesía que supondría una forma de entroncar con la tradición poética más genuinamente moderna, la cual, como ya se ha señalado anteriormente, nacería con la obra de los románticos ingleses. Por ello, la importancia que adquiere la poesía de Luis Cernuda para estos autores no es nada desdeñable y ha sido apreciada por varios de ellos, entre otros por Jaime Gil de Biedma (1980: 337), quien escribió:

No es que, de la mañana a la noche, unos cuantos jóvenes descubriéramos en Cernuda a un gran poeta ignorado – pues ignorado no era, a pesar de cuanto él dijese – sino que su obra de madurez nos llegaba en el momento justo. Quizás el primero en advertirlo fue José Ángel Valente, o al menos el primero en advertírmelo a mí.

Por otro lado, será también Luis Cernuda uno de los que tomarán de la tradición poética inglesa, algo que será utilizado por varios de los poetas de la “segunda generación de posguerra”, y en especial, en algunos de sus poemas, por Francisco Brines. Se trata del uso de una anécdota basada en lo histórico o legendario como elemento en el que se reflejará, a través de un proceso de objetivación, la propia experiencia del poeta. De este modo lo explica el autor de *La Realidad y el Deseo*:

Algo que también aprendí de la poesía inglesa, particularmente de Browning, fue el proyectar mi experiencia emotiva sobre una situación dramática, histórica o legendaria, para que así se objetivara mejor, tanto dramática como poéticamente. (1994: 647)

Por su parte, en el caso de Francisco Brines, la influencia recibida de la poesía de Luis Cernuda y la afinidad con su temperamento poético resultan innegables y ambas han sido destacadas por distintos críticos<sup>4</sup>, tanto al centrarse en el estudio de esta generación poética como cuando han analizado distintos aspectos de este poeta y apuntada, también, por otros autores de su misma generación. Así lo dejó escrito, por ejemplo, el mismo Jaime Gil de Biedma (1980: 338):

hubiera sido incapaz de comprender adónde apuntaba Valente diciéndome que Cernuda, entre todos los poetas del 27, era el más próximo a lo que nosotros intentábamos hacer. Creo que los años siguientes confirmaron la exactitud de su apreciación. La proximidad era genuina, consistía en algo más que en personales afinidades –de temperamento poético en Brines, de admiración por la tradición poética inglesa en Valente y en mí-

De hecho, esta afinidad la reconoce el propio poeta de Oliva<sup>5</sup>. Así, para Francisco Brines, la obra de Luis Cernuda supondrá una de las influencias más importantes no sólo porque exista un deseo de proximidad en lo poético sino porque se produce también una identificación en lo vital, y por ello, en lo esencial. El autor de *Desolación*

<sup>4</sup> Así, por poner tan sólo un breve ejemplo, Aullón de Haro, hablando de la poesía de Jaime Gil de Biedma y haciendo mención al grupo poético, nos dice, como de pasada, lo siguiente: “Francisco Brines, en general el más cernudiano de los poetas del grupo” (1991: 53).

<sup>5</sup> Cabe añadir, a modo de claro ejemplo, que la proximidad de la obra y del temperamento de Cernuda en el propio Brines le llevaron a éste a utilizarlo como tema de su discurso de ingreso en la Real Academia Española: *Unidad y cercanía personal en la poesía de Luis Cernuda* (2006), texto que fue publicado en Sevilla por la editorial Renacimiento.

*de la quimera* será además, según señala el poeta valenciano, quien ejercerá una mayor influencia sobre toda la “segunda generación de posguerra”, al menos en sus años iniciales, idea esta que, como ya hemos visto unas líneas más arriba, comparte con otros miembros de dicha generación poética. De este modo tan claro lo expone el autor de *La última costa*:

Debo decir ahora que, muchos años antes, yo había descubierto en una Antología masiva, de más de setenta nombres, a un desconocido poeta por el que me sentí enteramente deslumbrado, y que en mi devoción (y formación) literaria debo colocar junto a Juan Ramón Jiménez. Uno de esos escritores que nos enseñan también a desvelar nuestro propio mundo: Luis Cernuda. (...) Cernuda, el maestro de la segunda generación de posguerra. (Alvarado, 1978: 16)

A este respecto y a modo de ejemplo, podemos detectar como una clara influencia cernudiana en este grupo de autores la presencia de un lenguaje prosaístico, de una evidente tendencia a lo narrativo que impregnará sus poemas. Es más, se puede afirmar que, en la gran mayoría de los casos, dichos poemas se inician precisamente con una situación absolutamente prosaística, para luego ir avanzando hacia un tono más lírico, aunque lo cierto es que nunca llega a abandonarse ese discurso narrativo. Esto se debe a un intento, llevado a cabo por estos autores, de aproximar el lenguaje hablado al lenguaje poético, sobre todo después del alejamiento entre ambos que se había producido con la obra de las Vanguardias artísticas.

Por otro lado, el prosaísmo es también una forma de crear un nuevo lenguaje poético que permita al autor reconocerse en lo que está escribiendo<sup>6</sup>. Parece claro que este hecho se transformará en un elemento caracterizador de este grupo de poetas, lo que se debe, precisamente, a que se trata de unos autores cuya obra nace de la propia experiencia y que es eso lo que desean comunicar o, por lo menos, será a partir de la propia experiencia, de la anécdota personal que nacerá el poema. En esta característica radica que se haya denominado la obra de estos autores como “*poesía de la experiencia*”, como ha sido señalado por Aullón de Haro (1991:29):

En cualquier caso, la selectiva, y por tanto artística, aproximación a la lengua hablada y sus posibles configuraciones de relación prosaística constituye una forma de convergencia, una suerte de modalidad genérico-discursiva como base para la estructura tópica de la poesía de los autores del cincuenta. Todo ello tendría que ver con la idea, ya convencionalizada, de que estamos ante un grupo de poetas de la experiencia.

---

<sup>6</sup> A este respecto escribe Aullón de Haro (1991:29) hablando de Jaime Gil de Biedma: “El prosaísmo viene a ser un intento naturalizador del poeta de crear nueva vida en el lenguaje artístico y volver a reconocerse. Se trata, en su concepción más radical y aparentemente neutralista, de una traducción antiartificiosa del artificio poético formal y conceptual, (...). No es más que la translación reestructurante de una conjetura, puesto que se aleja de lo poético, que es lo histórico, para proponerse crear mediante el lenguaje el nuevo presente, la posibilidad vital de la existencia artística futura.”

Así, pues, se trata de una poesía que nace de la propia experiencia y que posee un claro componente meditativo, entroncando de este modo con la obra poética de Unamuno y de Cernuda, y por ello, con la tradición moderna que nace con la poesía inglesa del Romanticismo. Esta idea ya fue expresada de forma clara por Jaime Gil de Biedma (1980:339) quien escribió:

Unamuno y Cernuda suscitan un poco la impresión de haber estado empeñados, literariamente, en una insólita acción de retaguardia: en cuanto poetas de Europa continúan y modifican en su obra la tradición fundada por el Romanticismo; en cuanto poetas de España, han de revivir esa tradición casi desde sus orígenes. Quizá por eso nos parecen a veces desmesurados y anacrónicos (...). Y aun hemos de agradecerles tal anacronismo. Pues en mucha parte por él, los poetas españoles estamos hoy en mejor situación de comprender que Blake, Coleridge y Wordsworth; Leopardi, Goethe y Hölderlin son algo más que unos remotos nombres prestigiosos: son los primeros poetas modernos, los fundadores de la poesía que nosotros hacemos.

Otro aspecto en el que queda clara la influencia de Cernuda en este grupo de poetas de la posguerra es en el uso de la propia experiencia, de la propia individualidad en, al menos, la anécdota de la que surge el poema. Posee una singular importancia el modo en el que estos autores usan en su poesía el componente autobiográfico, la propia experiencia, llevando a cabo algo muy similar al poeta sevillano y que consiste, básicamente, en plasmar en su escritura aquellos elementos importantes o que despiertan la emoción que se han producido en su propia vida, en su experiencia, lo cual permite objetivar esa emoción. Además, la influencia de Luis Cernuda es también importante porque en su obra se da una poesía en la que aparece la persona, la propia individualidad, que es una de las cosas que más les interesará a este grupo de poetas de la posguerra. Esta aparición de la propia individualidad hace que en la poesía de estos autores aparezcan ellos mismos y que, de este modo, los lectores puedan llegar a conocerlos profundamente, pues en el poema están plasmando su propia experiencia, alcanzándose, de este modo y en la medida de lo posible, una identificación del lector con el poeta.

Así, pues, la poesía de Luis Cernuda nace de la propia experiencia personal y en esto se asemeja a, prácticamente, la totalidad de los miembros de esta “segunda generación de posguerra”. En este sentido, para ver la importancia que para los poetas de este grupo tiene la experiencia como punto de partida del poema, ya en fecha muy temprana, Ferraté (1960: 364) escribía un texto que casi podría considerarse como una especie de “manifiesto” generacional y en el que, oponiéndose a la encorsetada poesía de los poetas “sociales”, decía, con clara expresión y acertada idea, lo siguiente:

Lo propio de nuestro tiempo (...) acaso sea la sustitución del canto de la poesía por la voz natural del poeta, la afirmación de un nuevo sentido de la realidad para la expresión poética, distinto de la afectación de actitudes y tonos en que se obstinan

aún tantos poetas actuales, especialmente allí donde pueden ellos confiar todavía en una resonancia social basada en la posición de voz pública que, por inercia o por mala conciencia, sigue la sociedad atribuyéndoles (...). El canto del poeta parece deber aproximarse cada vez más, sin embargo, en todas partes, al habla humana reflexiva y atenta a identificarse con las demás voces humanas; (...). El tono justo será, desde este punto de vista, el tono de la experiencia real, el de las relaciones humanas reales, el de las actitudes del hombre viviente realmente en un mundo que él conoce y que se conoce, aunque no se lo formule, por todos; que se conoce aunque sólo sea por la soledad de todos.(...) La justeza del tono consistirá en la adaptación de la voz del poeta a la realidad de su experiencia, en la realización de su voz como voz de la experiencia del mundo.

Así, pues, las vivencias, las experiencias del propio poeta en la vida son el germen que provoca un sentimiento que se refleja en su poesía; de este modo, se puede afirmar que detrás de las palabras del poeta se oculta un hombre, él mismo, y lo que en el poema aparece no es sino una parte de su propia experiencia, de su propia historia. Esto es así, porque en la obra de Cernuda, sobre todo en la que escribe en el exilio, se produce un proceso de “humanización” de la poesía que coincide con un anhelo fundamental para estos poetas de la “segunda generación de posguerra”: la poesía será, de una forma sustancialmente importante, el hombre; todo aquello que le afecte, le preocupe o le conmueva, aparecerá en los poemas, será, pues, esta poesía de “rostro humano”, si se nos permite la expresión, la que hermanará a Cernuda con los poetas más jóvenes. Por ello, la tendencia general de esta poesía estará marcada por la sencillez expresiva, es decir, por la liquidación definitiva del arte como juego y al alejamiento de la complicación en la expresión, del preciosismo formal de clara raíz gongorina. Ahora el hombre será el objeto de la poesía y para hablar del hombre se necesitará la sencillez capaz de expresar lo auténticamente humano.

Esta nueva tendencia a la humanización que transforma al hombre como protagonista conlleva, inevitablemente, a la aparición de poemas de carácter autobiográfico. Si el poeta debe hablar del hombre, indudablemente, del hombre del que podrá hablar con mayor y mejor conocimiento será de sí mismo. Esta aparición de los elementos autobiográficos supone, a su vez, y este es un rasgo común entre Cernuda y las jóvenes generaciones poéticas, una tendencia a presentar objetivados esos elementos personales de la vida del autor. Naturalmente, esta objetivación de lo personal obliga a un rechazo de lo subjetivo, por un lado, y, por otro, a una introspección de carácter psicológico en la propia interioridad del poeta.

Otro de los aspectos en los que cabe detectar la influencia cernudiana, y que se relaciona con lo que acabamos de señalar respecto de la aparición de la propia experiencia en el poema, es en el uso que, en concreto, en la poesía de los miembros de esta generación

poética se hace de lo amoroso y erótico, fundamentalmente del “*cuerpo*” como objeto del deseo, como objeto del amor y de la pasión erótica, elemento este que tiene una clara e indiscutible procedencia cernudiana, como ha señalado Aullón de Haro (1991: 49):

Hay un lugar común muy generalizado en la poesía de los autores del cincuenta, harto acendrado en Francisco Brines, casi tanto en Caballero Bonald, a partir del cual se deja entrever una gran sector bien trabado de los resortes de la estructuración tópica. Me refiero al cuerpo, ya como directo objeto amoroso, ya como susceptible de ser amado. (...) Desde un principio creo que a nadie se le ocultará el origen cernudiano del tópico.

La importancia del cuerpo como ese objeto deseado, cáliz en el que se cifra toda la pasión amorosa, permite el desarrollo de una expresividad sensual en la que la emoción erótica es de gran calado, como ha escrito García Hortelano (1978: 29):

De estos diez poetas (se refiere a los miembros del grupo generacional que aparecen en su antología) pueden obtenerse textos sobrados para un tratado de sensibilidad sentimental contemporánea, si alguien en la adustez ambiente, rompiendo con la ancestral beatería de la raza peninsular, se decidiese a una literatura de los cuerpos. En los poemas de Ángel González, Caballero Bonald, Gil de Biedma, Barral y Brines, los cuerpos humanos figuran bajo una óptica que convoca el parangón con los pintores italianos renacentistas. La expresividad sensual se reduplica, porque siempre el deseo viene ‘narrado’ desde algún nudo de sentimientos y sensaciones o arteramente anudado a la reflexión.

En definitiva, queda clara, a nuestro juicio, la influencia que la obra de Luis Cernuda, sobre todo aquella que escribió en su exilio, tuvo en los jóvenes poetas de la “segunda generación de posguerra”. Esta influencia ha sido reconocida por los propios poetas y se manifiesta en su obra de distintas maneras y en distintos grados, naturalmente. Es por ello que el intento de Cernuda de adentrar a nuestra lírica en los caminos de la modernidad poética iniciada en la poesía inglesa del siglo XIX tuvo el premio merecido al encontrar, en aquellos jóvenes poetas que empezaban a publicar su obra en los inicios de la segunda mitad del siglo pasado, sus continuadores naturales y además exitosos.

## BIBLIOGRAFÍA

ALVARADO, Harold, 1978, "Con Francisco Brines", en H. Alvarado (ed.), *La Poesía Española Contemporánea: Cinco Poetas de la Generación del 50*, Bogotá, Oveja Negra.

ANDÚJAR ALMANSA, José, 2003, *La Palabra y la Rosa. (Sobre la poesía de Francisco Brines)*, Madrid, Alianza Editorial.

AULLÓN DE HARO, Pedro, 1991, *La obra poética de Gil de Biedma. Las ideaciones de la tópica y del sujeto*, Madrid, Verbum.

BONET, Laureano, 1994, *El jardín quebrado. La escuela de Barcelona y la cultura del medio siglo*, Barcelona, Península, col. Nexos.

BOUSOÑO, Carlos, 1985, *Poesía poscontemporánea. Cuatro estudios y una introducción*, Madrid, Júcar.

CAÑAS, Dionisio, 1984, *Poesía y percepción (Francisco Brines, Claudio Rodríguez, José A. Valente)*, Madrid, Hiperión.

CERNUDA, Luis, 1994: *Obra Completa. Prosa I*, (vol. II), Madrid, Siruela.

DEBICKI, A. P., 1987, *Poesía del conocimiento. La generación española de 1956-1971*, Madrid, Júcar.

FERRATÉ, Joan, 1968, *Dinámica de la poesía*, Barcelona, Seix-Barral.

GARCÍA HORTELANO, Juan, 1978, *El grupo poético de los años 50*, Madrid, Taurus.

GIL DE BIEDMA, Jaime, 1980, *El pie de la letra. Ensayos 1955-1979*, Barcelona, Crítica.

JIMENEZ, José Olivio, 1964, *Cinco poetas del tiempo*, 2ª edición (1972), Madrid, Ínsula.

LANGBAUM, Robert, 1996, *La poesía de la experiencia*, Granada, Comares.

ROVIRA, Pere, 1986: *La poesía de Jaime Gil de Biedma*, Sant Boi de Llobregat (Barcelona), Edicions del Mall/ Diputación de Lérida.

VALENTE, José Angel, 1971, *Las palabras de la tribu*, Madrid, Siglo XXI.

## **INFORTUNIOS DE ALONSO RAMÍREZ: UNA RELACIÓN CONCEBIDA COMO UN ANTÍDOTO A LA PIRATERÍA**

**Leonor Marietta Taiano Campoverde**  
Universitetet i Tromsø

### **RESUMEN**

Este artículo pretende realizar un análisis de la relación existente entre expansionismo nacional y piratería. Focalizándose principalmente en los posibles motivos que influyeron en la publicación del texto *Infortunios de Alonso Ramírez*. El estudio propone que el Conde de Galve, Gaspar de la Cerda, Virrey de la Nueva España, decidió imprimir el testimonio del puertorriqueño adoptando la misma estrategia textual de las naciones rivales de España.

**Palabras clave:** expansionismo – piratería – testimonio – estrategia – religión

### **ABSTRACT**

This article aims to analyze the connection between national expansionism and piracy. By focusing, mainly, on the possible reasons that influenced the publication of the account *Infortunios de Alonso Ramírez*. The study proposes that the Count of Galve, Gaspar de la Cerda, Viceroy of New Spain, decided to print the testimony of Puerto Rico adopting the same textual strategy used by the rival nations of Spain.

**Keywords:** Expansionism – piracy – testimony – strategy – religion



No dejé de alterarme cuando de breve rato vi venir para mí dos piraguas a todo remo, y fue mi susto en extremo grande, reconociendo en su cercanía ser de enemigos.

*Alonso Ramírez*

## INTRODUCCIÓN

Uno de los aspectos más importantes que un estudioso de la Edad Moderna debe tomar en cuenta para analizar los problemas de la decadencia española es el deseo de expansión de las potencias rivales, el cual condujo a desconocer los privilegios que la autoridad papal había concedido a España y Portugal. El ignorar la validez de la bula *Inter Caetera* de Alejandro VI y el Tratado de Tordesillas dio lugar a la penetración de Francia, Holanda e Inglaterra en los territorios ultramarinos españoles y permitió que se justificasen y financiasen el tráfico ilegal de esclavos, la piratería y los asaltos a las poblaciones españolas.

Es así, que los piratas y corsarios se convirtieron en grandes colaboradores de los monarcas, llegando a obtener de estos reconocimientos públicos por medio de títulos de nobleza o de cargos oficiales. Conjuntamente, muchos de ellos se convirtieron en autores ya que dejaron plasmadas sus memorias con la finalidad de instruir a sus compatriotas sobre los territorios ultramarinos.

En este estudio se analizará sumariamente las relaciones clientelares entre monarcas y corsarios o piratas existentes en los imperios rivales a España que buscaban ampliar su poder, posteriormente se centralizará en la figura del Conde de Galve y en su lucha contra la piratería, para después analizar los posibles motivos que indujeron a la publicación de *Infortunios de Alonso Ramírez*.

### **Relación clientelar monarca-pirata en las miras expansionistas europeas**

Cuando el especialista en Historia Naval, Patrick Villiers, menciona la aprobación que los monarcas franceses dieron a los corsarios para atacar a España, alude que “los reyes de Francia no disponían de los medios suficientes para financiar una marina de guerra, pero refutaban el tratado de Tordesillas» (2000: 20). El estudioso documenta que el primer monarca que estipuló patentes de corso para realizar asaltos en el Atlántico fue Luis XII. Sin embargo, estima que el verdadero triunfo para los franceses llegó en el año de 1521 con el ataque que Jean Fleury hizo cerca del cabo de San Vicente (2000: 21-23).

El análisis del historiógrafo es totalmente acertado, pues a pesar de que el mejor ejemplo de relación clientelar entre los monarcas y los piratas lo constituyen Elisabeth I y sus “perros de mar”, entre los cuales los más destacados como John Hawkins o Francis Drake, fueron promovidos socialmente adquiriendo el título de *Sir*: En realidad el primer soberano que se benefició en grandes proporciones de los asaltos a los barcos españoles fue Francisco I de Francia, quien cuando aceptó recibir una parte del botín del ya mencionado corsario, se justificó alegando que solamente rechazaría el tesoro si le

mostraban el testamento de Adam que había dejado como únicos herederos del mundo a los españoles y portugueses, y que deseaba ver la clausula del mismo que lo excluía de la división del mundo, como lo reporta Bernal Díaz del Castillo.

Dijo el rey de Francia, o selo envió a decir a nuestro gran emperador, que ¿Cómo habían partido entre él y el rey de Portugal el mundo, sin darle parte a él? Que mostrasen el testamento de nuestro padre Adam, siles dejó a ellos solamente por herederos y señores de aquellas tierras que habían tomado entre ellos dos, sin darle a él ninguna dellas, e que por esta causa era lícito robar y tomar todo lo que pudiese por la mar. (1796: 352)

Luchar contra la piratería era combatir frontalmente contra las otras potencias europeas. En varias ocasiones los representantes diplomáticos españoles batallaron ante los soberanos que financiaban este tipo de ataques sin obtener resultados positivos ya que las agresiones a las embarcaciones españolas representaban una gran fuente de ingresos para Inglaterra, Francia y Holanda. Diego Guzmán de Silva, por ejemplo, mientras ejercía como embajador de España en Inglaterra, protestó firmemente ante la Reina Elisabeth por los saqueos a los que los corsarios ingleses sometían a las naves hispánicas provenientes Nuevo Mundo. La Reina no prestó atención a los reproches del representante del Rey de España y puso a la disposición de Hawkins la carraca “Jesus of Lübeck” con la que el corsario organizó su nuevo viaje en 1564 para traficar esclavos en las Antillas (Bradley, 1999: 47).

Es así que a lo largo de la Edad Moderna, que coincide con lo que se llama la Edad de Oro de la piratería, los corsarios y los piratas fueron visiblemente aliados indispensables de varios monarcas y de sus representantes en los territorios coloniales, pues en muchas ocasiones prestaron sus servicios en campañas organizadas por estos. El ataque que los filibusteros realizaron en 1684 en el puerto de Veracruz constituye una excelente prueba de este tipo de alianza, pues los piratas actuaron bajo el apoyo del gobernador de Santo Domingo Pierre-Paul Tarin de Cussy, quien incluso les emitió un certificado de servicio después de haber llevado a término la misión (Varela Marcos, 1999: 324). Raveneau de Lussan, quien participó en este ataque junto a Laurent de Graff, incluyó su atestado en su *Journal du voyage fait à la mer du sud avec les flibustiers de l’Amérique en 1684 et années suivantes* para demostrar su patriotismo.

Certifions que le sieur Raveneau de Lussan a servi la Campagne de quatre-vingt-quatre en qualité d’ Enseigne avec le Sieur Laurent de Graff, contre les Espagnols ennemis de Sa Majesté, et qu’ étant passé à la Mer du Sud, il s’y est trouvé engagé avec d’autres Flibustiers, lesquels n’ en ayan pû sortir qu’ à la faveur de leurs armes, il y aurait donné des preuves de son courage et de son zèle: En foi de quoi nous lui avons accordé le présent Certificat; auquel avons fait apposer le Sceau de nos Armes, & fait contresigne par nôtre Secrétaire. Donné au Fort du Port Paix, ce 17. Mai 1688. DE CUSSY<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Este certificado forma parte del paratexto del diario de viaje de Lussan, junto a la dedicatoria del autor a Colbert; son importantes pruebas de la proximidad de los filibusteros a las autoridades.

La presencia de este documento firmado por Cussy sirve para recordar al destinatario principal del texto, Jean-Baptiste Antoine Colbert, marqués de Seignelay, secretario de estado para la marina de Luís XIV que el autor formaba parte de la generación de filibusteros que colaboraron con Cussy, es decir que había contribuido a la expansión francesa en los territorios ultramarinos. Conjuntamente, es fácil notar el modo enfático en el que el gobernador insiste en que los filibusteros contribuyeron a la lucha contra “los enemigos de su majestad”, con el objetivo de exaltar la lealtad de los mismos hacia la persona de Luís XIV.

La obra de Lussan junto con la de otros corsarios y piratas como William Dampier, Alexander Oliver Exquemelín, Basil Ringrose, Bartholomew Sharp y Lionel Wafer forman parte de las relaciones publicadas por las potencias enemigas de España durante los siglos XVII y XVIII con la finalidad de utilizarlas de manera provechosa para el avance de los conocimientos sobre los territorios coloniales. Por ello, ofrecen gran información acerca de las aventuras de los narradores, los intereses mercantiles de las naciones, descripciones geográficas, etc. (Pimentel, 2003: 121-123).

Es, sin embargo, importante recordar que las relaciones de estos aventureros no fueron solamente propagadas en períodos en los cuales los monarcas apoyaban sus agresiones, pues estos también sirvieron como informantes en fases durante las cuales la piratería estaba prohibida. Como es el caso de Jacobo I de Inglaterra, sucesor de Elisabeth I, quien cesó los enfrentamientos con España por medio de la firma del Tratado de Londres en el año 1604, asegurando la paz entre las dos naciones y vedando los pillajes drásticamente. Como parte de su táctica para combatir la piratería, en el año de 1616 perdonó a Sir Henry Mainwaring de sus saqueos por haber aceptado revelar todos los secretos de su profesión en el libro que actualmente se conoce bajo el título *The Life and Works of Sir Henry Mainwaring*. Al mismo tiempo, el ex – pirata aceptó la comisión del rey para aniquilar a los antiguos socios, lanzándose al mar para capturar a cuantos ex – colegas encontrase (Jowitt, 2010: 157).

### **Gaspar de la Cerda y su lucha contra la piratería**

Es evidente que los testimonios de los piratas servían principalmente para proporcionar información a los gobernantes. Por ello, es probable que Gaspar de la Cerda, Virrey de la Nueva España, decidió adoptar la misma estrategia de los dirigentes de las naciones rivales, ordenando la impresión del testimonio del puertorriqueño Alonso Ramírez, que fue publicado bajo el título de *Infortunios que Alonso Ramírez Natural de la Ciudad de S. Juan de Puerto Rico padeció, assi en poder de los ingleses piratas que lo apresaron en las islas Philipinas como navegando por si solo, y sin derrota, hasta varar en la costa de Iucatan [...]*.

Del título de la relación se podría suponer que Gaspar de la Cerda “creyó” en la inocencia del puertorriqueño y seguramente por ello ordenó que se le restituyan los bienes que estaban en la fragata inglesa en la cual fue encontrado en las costas de Yucatán, al mismo tiempo que permitió que se le admitiese en la Armada de Barlovento. William G. Bryan, considera que una de las posibles evidencias de la integración efectiva de Alonso Ramírez es el siguiente párrafo de *Trofeo de la justicia española en el castigo de la alevosía francesa* escrito por Sigüenza y Góngora en la cual se menciona un tal Alonso Ramírez entre los capitanes que estaban a cargo de los mosqueteros<sup>2</sup>.

No fue sola la artillera la que causó esta fuga, sino la resolución con que, con el agua a la cinta y a tiro de pistola de las primeras casas, salieron a tierra los lanceros y mosqueteros; y hallando el lugar sin opositores, se apoderaron de él. Y después que con algunas mangas de mosquetería se tomaron las venidas que podían hacer para su recobro los que habían huido y se reconoció por todas partes estar seguro, se pusieron en orden para la marcha los doscientos mosqueteros de la Armada y los trescientos lanceros. Iban distribuidos éstos en cinco compañías a cargo de los capitanes don Antonio del Castillo, don Francisco de Ortega, don Diego de Irigoyen, Bartolomé de los Reyes y Alonso Hernández, y los mosqueteros en tres, que gobernaban los capitanes don José Márquez Calderón, don Alonso Ramírez y Juan Gómez. (Sigüenza y Góngora, 1984: 69)

Visto que el texto fue escrito en 1691, es decir un año después del encuentro entre Ramírez y el Conde de Galve, es probable que la suposición de Bryant sea correcta y que el puertorriqueño fue efectivamente premiado por la información ofrecida ya que la historia de Ramírez se presentó en el momento preciso; puesto que a pesar de que entre los virreyes novohispanos Gaspar de la Cerda fue uno de los que con mayor empeño se dedicó a combatir la piratería reforzando la Armada de Barlovento e incrementando los controles en las costas tanto en los territorios americanos como en los territorios asiáticos, no lograba frenar las incursiones piratas y el contrabando marítimo en América y Asia. (Rodríguez Moya, 2003: 141). Además, en el año de 1689, había recibido una respuesta negativa de Carlos II, aconsejado por la Junta de Guerra de Indias, a su petición de fondos para formar un cuerpo de soldados que pudiera ser enviado al lugar donde se sospechara que desembarcaría el enemigo, pues el monarca estimó que su creación sería gravosa para la Real Hacienda (Velázquez, 1959: 401-402).

El año sucesivo al rechazo del Rey, apareció en las costas mexicanas Alonso Ramírez, quien había estado en contacto directo con los piratas ingleses y era capaz de dar importantes detalles sobre los mismos. Probablemente, el Conde de Galve vio en el relato del puertorriqueño un modo conocer y de propagar información entre las

<sup>2</sup> Esta hipótesis la propone en la nota 35 de la página 89.

autoridades interesadas sobre la manera de actuar de los piratas, por lo tanto decidió financiar la impresión del mismo, siguiendo la estrategia de las naciones enemigas que a lo largo de los siglos XVII y XVIII publicaron las relaciones que narran las aventuras de sus piratas y corsarios. Sin embargo, a diferencia de estas que fueron impresas en cantidades considerables, *Infortunios de Alonso Ramírez* parece haber sido distribuida entre un pequeño círculo de nobles relacionados con el Conde de Galve, como se puede observar en la carta escrita por el Virrey a su hermano Gregorio de Silva y Mendoza.

Excelentísimo señor, hermano, amigo y señor mío: Acompañan a esta veinte relaciones del viaje que hizo Alonso Ramírez, natural de Puerto Rico, desde las islas Filipinas hasta la provincia de Campeche donde se perdió, que habiéndole mandado viniese a esta corte hice le tomasen declaración de la derrota e infortunios que padeció en tan inaudita navegación hasta estos tiempos, que por ser bien rara y peregrina la remito a Vuestra Excelencia. He hecho que se imprima para poder enviar muchos duplicados a V.E. por si gustase repetir entre los amigos, que yo sólo la envío al Marqués de los Vélez, de que doy cuenta a V.E., cuya excelentísima persona guarde Dios muchos años como he menester. México, 1 de julio de 1690. A los pies de V.E. su servidor y mayor amigo, El conde de Galve. [firma y rúbrica holográfica]<sup>3</sup>

Para Fabio López Lázaro la carta demuestra que *Infortunios de Alonso Ramírez* constituía un eslabón en la estrategia política e imperial del Conde de Galve para luchar contra la piratería (2007: 87). El texto *per se* comunica muchas cosas, entre ellas las más importantes son que el Conde estaba muy interesado en conocer los particulares de la derrota y que los ejemplares de la relación se distribuyeron en base a las personas que el Conde y su hermano consideraron convenientes.

### **Alonso Ramírez – Nuño da Silva: relaciones de dos destinos similares con creencias diferentes**

*Infortunios de Alonso Ramírez* se presenta como un documento autobiográfico que narra las tribulaciones de un individuo que afirma haber vivido el cautiverio en manos de los enemigos de España y que constituye, a nivel de los textos escritos en lengua española, uno de los documentos más importantes en cuanto se refiere a la piratería a finales del siglo XVII, pues se trata de la declaración de un testimonio ocular.

El contenido del texto comparte varias características con la relación manuscrita del 1579 dictada por el piloto portugués Nuño de Silva, capturado por Francis Drake cerca de Cabo Verde, quien dio declaración al Virrey después de haber sido abandonado por

---

<sup>3</sup> He transcrito esta epístola del artículo de López Lázaro, quien señala haberlo consultado en la Sección Nobleza del Archivo Histórico Nacional, Osuna, pp. 55-61.

el inglés en las costas mexicanas y descubierto por las autoridades españolas en Nueva España. En su testimonio, como en el de Ramírez, de Silva describe principalmente la derrota de los ingleses y los mecanismos de operación de los mismos. Sin embargo, existe una gran diferencia entre ambos casos, pues en el de Ramírez no hay agravantes de testigos que lo acusan de haber cambiado religión o de haber colaborado activamente con los ingleses; mientras que de Silva fue denunciado por Simón de Miranda, sacerdote que también había sido hecho cautivo por breve tiempo, de tener excelentes relaciones con Drake y de haber participado a los rituales anglicanos por lo que fue enviado por Martín Enríquez, virrey de la Nueva España, para ser juzgado por la Inquisición (Cummins, 1997: 113).

En su estudio sobre el piloto portugués, Lisa Voight afirma que de Silva fue procesado por participar en las prácticas religiosas herejes de sus captores, además que el Virrey y el Inquisidor sospechaban que se tratase de un espía, por lo que fue condenado a la abjuración y al exilio perpetuo en un auto da fe de 1582. Sin embargo, el portugués logró cautivar a las autoridades españolas con toda la información ofrecida sobre Drake, por ello después de llegar a España y ser examinado nuevamente por las autoridades españolas, Felipe II lo puso en libertad, le regaló cien reales, le concedió un salvo conducto para visitar a su familia en Portugal, y lo empleó como portador de un despacho real (Voight, 2009: 257).

Como se puede ver el caso del portugués es muy similar al del puertorriqueño incluso en el hecho que ambos terminaron prestando servicio para la Corona. Sin embargo, como ya mencioné antes, la declaración del portugués permaneció manuscrita y secreta, mientras que la del puertorriqueño fue impresa y propagada, aunque en pocos ejemplares, a nivel mexicano y español. Posiblemente la razón radica en que, como afirma José Buscaglia-Salgado, Alonso Ramírez llegó en un momento de crisis profunda en la cual incluso el Rey era no solo impotente sino incapaz de defenderse (Buscaglia, 2009: 14).

Sin embargo, considero probable que el factor principal que crea la diferencia entre el destino editorial de las dos declaraciones es la cuestión de la fe. Pues Ramírez demuestra, a lo largo de toda su relación, su fidelidad a la Corona española y a la religión católica por medio de sus plegarias a la Virgen de Guadalupe, su terror a las actitudes bárbaras de sus captores plasmadas y el desprecio hacia el sevillano Miguel, quien había adoptado la religión de los ingleses y colaboraba con ellos mortificando a los prisioneros:

Ilación es, y necesaria, de cuanto aquí se ha dicho, poder competir estos piratas en crueldad y abominaciones a cuantos en la primera plana de este ejercicio tienen sus nombres, pero creo el que no hubieran sido tan malos como para nosotros lo fueron, si no estuviera con ellos un español que se preciaba de sevillano y se llamaba Miguel. No hubo trabajo intolerable en que nos pusiesen, no hubo ocasión alguna en que nos maltratasen, no hubo hambre que padeciésemos, ni riesgo de la

vida en que peligrásemos, que no viniese por su mano y su dirección, haciendo gala de mostrarse impío y abandonando lo católico en que nació por vivir pirata y morir hereje. Acompañaba a los ingleses, y esto era para mí y para los míos lo más sensible, cuando se ponían de fiesta, que eran las Pascuas de Navidad, y los domingos del año, leyendo o rezando lo que ellos en sus propios libros. Alúmbrele Dios el entendimiento, para que enmendando su vida consiga el perdón de sus iniquidades. (1990: 125)

Es difícil saber si por iniciativa del propio Ramírez o si por asesoría de Sigüenza y Góngora o del propio Virrey, pero el puertorriqueño es muy drástico al demostrar su menosprecio a la conducta del sevillano. Aníbal González considera que la figura de este español renegado, se contrapone a la del criollo narrador para subrayar la lealtad de éste último a la Corona española y a la fe católica.”. Aunque es verdad que existe un evidente paralelismo de oposición entre ambos, yo considero que las diferencias entre ellos no tienen solamente finalidades criollistas, sino que sirven para demostrar la fidelidad de Ramírez cuyo comportamiento debe parecer leal, pues constituye un elemento clave para demostrar que la piratería está provocando grandes traumas en los territorios hispánicos y que puede incluso afectar a la seguridad de ciudadanos íntegros como Ramírez y hacen que su testimonio sea digno de publicación y diseminación.

La insistencia de la relación en demostrar la rectitud de Ramírez era intencional y podría haber nacido de la propia iniciativa del sospechoso, de la persona que transcribió su testimonio (Sigüenza y Góngora) o de quien financió la publicación de la misma (El Conde de Galve) consciente de que la palabra de un Ramírez torturado y fiel sería mucho más persuasiva que la de un Ramírez colaborador y espía de los ingleses. En la relación se da especial relevo a la cristiandad que Ramírez practicó desde su infancia a pesar de su pobreza y al papel antagónico de los ingleses durante su cautiverio que sirven simplemente para dar aumento al *pathos* de un texto cuyo verdadero objetivo es dar información sobre la piratería. Por ello, es posible que aunque la idea de publicar las vivencias del sospechoso de piratería provenía del hecho que las naciones rivales habían utilizado los testimonios de piratas y corsarios para obtener revelaciones sobre los territorios americanos y asiáticos, la declaración de Ramírez sufrió la influencia de otros textos autobiográficos que circulaban en España durante el período y que también relataban sobre episodios de cautiverio como, por ejemplo, *Cautiverios y Trabajos de Diego Galán* o *Vida y trabajos de Jerónimo Pasamonte*, relaciones que comenzaron a ser conocidas a partir del siglo XX, pero cuyas características como las ideas contra-reformistas, los traumas del cautiverio y su objetivo de demostrar la fidelidad a España y a la religión católica los hacen similares a la relación del puertorriqueño.



## CONCLUSIÓN

Es posible que *Infortunios de Alonso Ramírez* representó el inicio de una campaña literaria iniciada por Gaspar de la Cerda para hacer notar que era necesario que la Corona invirtiese más fondos en la defensa de los territorios coloniales. Campaña que no se limitó solamente a narrar los desventuras del puertorriqueño, pero que también buscó de promocionar los triunfos del Virrey en obras como *Trofeo de la justicia española en el castigo de la alevosía francesa* de Sigüenza y Góngora o el *Epinicio Gratulatorio al conde de Galve, por la victoria de la Armada de Barlovento* de Sor Juana Inés de la Cruz, en los cuales se rende homenaje a la victoria naval contra los franceses de las fuerzas españolas de Barlovento.



## BIBLIOGRAFÍA

BRADLEY, Peter T., 1999, *British maritime enterprise in the New World: from the late fifteenth to the mid-eighteenth century*, Edwin Mellen Press, Wales.

CUMMINS, John, 1997, *Francis Drake: Lives of a hero*, New York, Palgrave Macmillan.

DÍAZ DEL CASTILLO, Bernal, 1796, *Historia Verdadera de la Conquista de Nueva España*, III Vol. Madrid, Benito Cano.

JOWITT, Claire, 2010, *The culture of piracy, 1580-1630: English literature and seaborne crime*, Farnham-Burlington, Ashgate Publishing.

LOPEZ LAZARO, Fabio, “La mentira histórica de un pirata caribeño: el descubrimiento del trasfondo histórico de los *Infortunios de Alonso Ramírez (1690)*”, *Anuario de Estudios Americanos*, 64.2, pp. 87-104.

LUSSAN, Raveneau de, 1705, *Journal du Voyage fait a la mer du sud avec les flibustiers de l'Amérique*, París, Jacques le Febure.

PIMENTEL, Juan, 2003, *Testigos del mundo: Ciencia, Literatura y Viajes en la ilustración*, Madrid, Marcial Pons.

RODRÍGUEZ MOYA, Inmaculada, 2003. *La Mirada del Virrey*, Castelló de la Plana, Publicacions de la Universitat Jaume I.

SIGÜENZA Y GÓNGORA, Carlos y RAMÍREZ, Alonso, 1990, *Infortunios de Alonso Ramírez*, Ed. Estelle Irizarry, San Juan, Editorial Cultural.

\_\_\_\_\_, 1984, “Trofeo de la justicia española en el castigo de la alevosía francesa”, *Seis Obras*, Caracas, Fundación Biblioteca Ayacucho, pp. 51-95.

\_\_\_\_\_, 2009, *Historia del Seno Mexicano*, Ed. y Pról. José Buscaglia-Salgado-Reinier Pérez-Hernández. La Habana. Fondo Editorial Casa de las Américas.

VARELA MARCOS, Jesús, 1999, “En las Costas del Pacífico”, *La formación de las sociedades iberoamericanas (1568-1700)*, Madrid, Espasa-Calpe.

VELÁSQUEZ, María del Carmen, 1959, “Una misión de la Armada de Barlovento”. *Historia Mexicana*, 8.3, pp. 21-32.

VILLIERS, Patrick, 2000, *Les Corsaires du Littoral: Dunkerque, Calais, de Philippe II à Louis XIV (1568-1713)*, Villeneuve d'Ascq, Septentrion Presses Universitaires.

VOIGHT, Lisa, 2009, *Writing Captivity in the early Modern Atlantic: circulations of knowledge and captivity in the Authority in the Iberian and Early Modern English Imperial Worlds Atlantic*, Chapel Hill, University of North Carolina Press.

## **A MITAD DE CAMINO HACIA NINGUNA PARTE: LA IDENTIDAD EN CONFLICTO. EL EXILIO DE JOSÉ DE LA COLINA**

**Marcela Crespo Buiturón**

Universidad de Buenos aires / Universidad del Salvador

### **RESUMEN**

Tanto para los padres como para los hijos del exilio, la cuestión identitaria proyecta un sinfín de problemáticas que van desde el desarraigo del espacio físico hasta el conflicto étnico. José de la Colina traslada en gran medida esta experiencia a su obra tanto ficcional como ensayística. En el presente trabajo me propongo analizar la problemática identitaria del exilio como herencia paterna en los ensayos de este autor aparecidos en *Letras Libres*.

#### **Palabras clave**

Exilio – Identidad – Sujeto cultural – Guerra Civil Española – José de la Colina

### **ABSTRACT**

For both parents and children into exile, the question of identity projects a host of issues ranging from the uprooting of the physical space to the ethnic conflict. José de la Colina moved largely to his work experience as both fictional essays. In this paper I propose to analyze the problems of exile and identity paternal inheritance in the trials of this author that appeared in *Letras Libres*.

#### **Keywords**

Exile – Identity – Subject cultural – Spanish Civil War – José de la Colina

... cogidos entre dos mundos, sin tierra firme bajo sus pies, influenciados por un movimiento filosófico irracionalista, con una España de segunda mano, no acaban de abrir los ojos a la realidad...

*Max Aub, "Una nueva generación"*

Desde muy pequeña tuve una fuerte conciencia de que pertenecía a un lugar alejado que se llamaba España y al que algún día volveríamos. También recuerdo saber que éramos diferentes, que mis padres y muchos de sus amigos hablaban de otra manera, con otro acento, distinto del del Río de la Plata. Pero sobre todo lo que recuerdo era una cierta sensación de provisionalidad o de espera, a pesar de que nuestra vida cotidiana no difería grandemente de la de cualquier otra familia uruguaya de clase media.

*Constanza Tobío Soler,  
hija de exiliados españoles en Uruguay*

### **La eterna paradoja: estar y no estar en ésta, en ninguna tierra**

Tanto para los padres como para los hijos del exilio, la cuestión identitaria proyecta un sinfín de problemáticas que van desde el desarraigo del espacio físico hasta el conflicto étnico.

El espacio (país, ciudad, pueblo) pierde para ellos su carácter sensible y relacional. Lejos de ser un objeto animado, teatro vivo de la cotidianeidad social, se convierte en un nuevo factor de aislamiento, al no permitir su identificación con una memoria colectiva que les sirva de referencia y con una comunión de valores y formas culturales con el resto de la comunidad que lo habita. (Augé, 1988) Estos seres desgajados, que ya no se constituyen como receptáculos de los contenidos sociales, que han perdido su identidad en función de los demás y del entorno natural y social, que ya no se ven reconocidos por los otros ni protegidos por el grupo, pasan a habitar, cual fantasmas, un espacio donde sus formas no están dibujadas en el suelo.

Sus recuerdos no hallan correspondencia alguna, pues no hay una historia en común con la nueva sociedad en la que se inscriben que permita convocarlos en un "nosotros". Asimismo, todos los espejos están definitivamente rotos para ellos: lo que Lacan llamaba "imaginario", que depende de la construcción del yo a partir de la imagen de su semejante (yo especular), en este caso no es compartido con el otro.

La adscripción como miembros de una sociedad supone, para asegurar los procesos de identificación, compartir una cierta etnicidad que relacione elementos del pasado y del futuro: los miembros de un grupo deben ser sus antepasados, sus contemporáneos o sus descendientes. Esta cuestión constituye uno de los principales síntomas que denuncian el desarraigo tanto para los exiliados padres como para sus hijos, ya que la alteridad nunca es considerada una diferencia positiva, antes bien, resulta una posición desventurada ante una cultura diferente y hegemónica que los margina.

Esa cultura se manifiesta, entre otras formas, a través de un lenguaje en el que se destacan dominantes inter-discursivas. Cada sociedad tiene su particular manera de conocer y significar las cosas, la cual constituye la materia primordial de los enunciados –dispuestos en situación de diálogo y que funcionan polifónicamente– del verosímil social. (Angenot, 1985) El exiliado debe, entonces, insertarse en un entramado de discursos sociales que expulsan el suyo propio por considerarlo ajeno y exterior.

Si bien el hombre no es sólo lenguaje, en gran medida es por medio de éste que se constituye en tanto que sujeto, al ocupar mediante un proceso de sumisión ideológica un eslabón de la cadena que constituye el sujeto colectivo. Este proceso se ha entendido desde la Sociocrítica como la alienación del hombre en el discurso. El sujeto emerge de una red de signos organizada según líneas de sentido y trazados ideológicos que constituye la cultura (Cros, 1997).

De acuerdo con lo expuesto hasta el momento, puede deducirse que cada sociedad constituye un núcleo cerrado que se organiza en torno a un universo de sentidos contruidos en su interior y cuyas fronteras no son de carácter geográfico, sino semántico. Traspasar esas fronteras, evitando así quedarse en el borde, constituye para el exiliado, tal vez, uno de los mayores desafíos. El exilio se convierte necesariamente para él en un lugar de conocimiento, en el que el ser humano debe obligarse a comprender mejor lo que tiene en común con los demás, puesto que ha traspasado las fronteras de lo local, de lo particular, y ha ingresado en lo universal. Pero esta transición no está exenta de la sensación de pérdida, de fragmentación íntima del sujeto, que se ve expulsado de un presente y un futuro compartidos con su comunidad de origen.

La distancia subraya carencias, instala la pena en el espíritu, porque el exiliado se transforma en un otro que debe ganarse su propio espacio en la nueva sociedad, sin el aval de la tierra y, muchas veces, tampoco de la sangre. Así comienza una vida entre paréntesis, que puede durar hasta el final de sus días si no logra encontrar la clave para superar la utopía de todo exiliado: el regreso a su patria. Ni siquiera su consecución fáctica –volver efectivamente a su país– asegura su cumplimiento espiritual, como bien lo sugieren las palabras de María Teresa León: “He sentido muchas veces angustia al mirar, sentados junto a mí, a seres que dicen que son mi gente y no los reconozco” (León, 1977: 19). Porque la vuelta del exilio, de ser posible, para algunos no es un retorno a lo perdido, sino a lo desconocido con apariencia de familiar: La España de hoy no es la que dejaron en el pasado, el tiempo ha inventado una nueva realidad sobre las ruinas de la antigua.

Desde el momento mismo en que el desterrado se hace consciente de su exilio, los mundos comienzan a duplicarse: el pasado perdido frente al presente inaccesible; el espacio propio, que ya no es tal, pero sigue latente en su conciencia, versus el ajeno que se le impone como única alternativa; el recuerdo de sí mismo, con una identidad definida, pero que debe reprimir intentando convertirse en otra que le asegure la integración social

con la sociedad de acogida. Esta permanente dualidad lo catapulta hacia una realidad signada por la ambigüedad y la incertidumbre, en la que se siente constantemente prejuizado por la desconfianza hacia un “otro” ajeno a ese núcleo cerrado, esa nómada, a la que aspira pertenecer, pero que ya intuye que, aunque le permita el acceso físico, jamás dejará de considerarlo un extraño. Y, por su parte, tampoco él terminará nunca de sentirla diferente. Ese yo exiliado, siendo él mismo una masa dominante de representaciones, se verá, entonces, amenazado por una representación considerada inconciliable con él. Por consiguiente, sólo puede tener lugar una represión del yo (Freud, 2002).

La situación no puede perfilarse más desalentadora: el exiliado deberá convivir en un cotidiano cruce de significados que se excluyen mutuamente sin anularse, sino potenciándose mutuamente y exacerbando el sentimiento de pérdida, condenándolo a la renuncia de sus proyectos y deseos pasados, para reemplazarlos por unos nuevos, que sólo se perciben como provisorios, accidentales y, en gran medida, paliativos: meros sustitutos, desleídas copias de un original perdido. Sentir que la vida se va y no es posible decidir nada, que el exilio está lleno de sótanos (Casullo).

Ser siempre *otro*, pero no “el gran Otro” al que se refiere Lacan, el que una sociedad se ve obligada a instaurar como fuente y garante del sentido, sino un *otro* extraño, ajeno, intruso, tanto para el grupo que lo expulsa como para el que lo acoge. Un *otro* con la identidad mutilada, a mitad de camino hacia ninguna parte, ocupando una orilla dudosa, un borde acantilado.

Surgen así los tópicos tradicionales del exilio: la dislocación, el desarraigo, la vida encerrada entre la realidad y el deseo, como en cuarentena; la soledad en medio de la multitud; la conflictiva convivencia de las lenguas (la *madre* con la *madrastra*), etc. Y, entre todos estos tópicos, uno nuevo, inconcebible por irracional e involuntario: el exilio por herencia. Ese compartir un sentimiento de los padres con sus hijos, convirtiendo a la genética en un hecho cultural (Muñiz-Huberman, 1999).

Los hijos viven inmersos en una dura paradoja: la de haber nacido, o bien llegado a corta edad a una tierra que, en principio, no deberían sentir ajena, pero que perciben como tal debido a la constante nostalgia de otra tierra, la paterna, que no han conocido, aunque les resulte familiar por su omnipresencia en el ámbito hogareño a través de la lengua, las costumbres conservadas por sus padres, la eterna reminiscencia... Viviendo entre estas dos polaridades (el mundo perdido y el *otro*, el de refugio), se les ha impuesto la presencia constante de una dimensión vacante imposible de cubrir. Su pensamiento se desdobra en dos espacios y dos tiempos, uno familiar y avasallante, pero ajeno (el de los padres) y otro difuso, inconsistente y en permanente conflicto (el propio), sin dejar de pertenecer tanto a uno como al otro, a la vez que sintiéndose incómodos en ambos.

Constituyen lo que se ha dado en llamar la generación desorientada. La indefinición de la nacionalidad y del sentido de pertenencia, así como la dualidad de la figura de España, un país lejano, pero que a la vez está instalado en sus hogares como si un conjuro lo acercara, vuelven traslúcida la frontera entre lo propio y lo ajeno, lo real y lo deseado.

Viven una situación petrificada (Gambarte, *Los niños*, 1966), regida por un tirano de dos cabezas: el tiempo al que sus padres han debido renunciar (el futuro colectivo de la sociedad de origen) y la deslegitimación del espacio accidental (la tierra de acogida, jerárquicamente inferior, vista a través de los ojos paternos).

La escritura –como conjunto de enunciados de saberes sociales o socializados– se ha erigido entonces, para la generación de los hijos, como había ocurrido en muchos casos con sus padres, en una suerte de metáfora incansable del hombre desvalido, dramáticamente roto, víctima de una pérdida que lo ha dejado con las raíces al aire, habitando un lugar imposible, donde la palabra –marcador simbólico de la identidad sociocultural– ya no asegura el contacto, la comprensión y la pertenencia a un grupo social determinado, es decir, no se constituye como un fenómeno que fundamenta, legitima y propicia la dialéctica cuerpo propio / cuerpo social.

Por otra parte, los padres –si escriben– narran su propia historia, pero los hijos, herederos pasivos del exilio, deben enfrentarse a una narración que ya está escrita. La única alternativa posible para ellos, entonces, es la reescritura, proceso siempre secundario, nueva copia deudora de ese original perdido.

### **Un testimonio paradigmático: José de la Colina y su exilio heredado en México**

Pocos hijos de exiliados han reflexionado tanto sobre su condición como lo ha hecho Novel de la Colina, nacido en Santander el 29 de marzo de 1934. Como en los registros de su ciudad natal se fueron reemplazando los nombres que no eran cristianos por otros que sí lo eran, Novel pasó a ser Segundo. Cuando finaliza la Guerra Civil Española, emprende junto a su familia, un largo camino al exilio que se inicia en Francia, donde su madre vuelve a cambiarle el nombre por José. Su padre había sido enviado al frente de Madrid. En 1939 lo hallaron en un campo de concentración francés llamado Argelès sur Mer, del que saldría para continuar el periplo con su familia hacia Bélgica, Santo Domingo, Cuba y, finalmente, México, donde residirán desde 1940. José recién regresaría a España por una estancia breve en 1972, a la cual seguirían otras tantas (Garbante, 1997).

Es narrador, ensayista, editor y crítico de cine. Forma parte de ese grupo de escritores nacidos en España entre los años 1924-1939 aproximadamente, o bien, de padres españoles afincados en el país azteca, que se han dado en llamar la “Segunda Generación del Exilio” o “Generación hispano-mexicana”. Situados entre las dos culturas, la española y la mexicana, estos autores comenzaron a publicar sus obras en los años cincuenta.

Publica su primer libro en 1955, bajo el título de *Cuentos para vencer a la muerte*, a los 21 años de edad. Entre sus libros de relatos más importantes se cuentan: *Ven, caballo gris* (1954), *La lucha con la pantera* (1962), *Los viejos Papeles de Son Armadans* (1971),

*El mayor nacimiento del mundo y sus alrededores* (1982), *La tumba india y otros cuentos* (1986), *Tren de historias* (1998), *Álbum de Lilith* (2000), *Muertes ejemplares* (2004), *Traer a cuento* (2004) y *Portarrelatos* (2007). También ha publicado la novela *Aunque es de noche* (1992). Entre sus ensayos sobresalen *El cine italiano* (1962), *Miradas al cine* (1972), *El cine del Indio Fernández* (1984), *Viajes narrados* (1992), *Libertades imaginarias* (2001, Premio Mazatlán de Literatura, 2002), *Las medias fantasmas de Leda R.* (2005) y *Personario* (2005).

En México, cursa sus estudios primarios y luego, sólo dos años más, pues a los quince años empieza a colaborar en programas radiofónicos. Tiempo después, integra los consejos de redacción de algunas revistas, tales como *Vuelta*, *Revista Mexicana* y *Plural*. Durante veinte años fue director del “Semanario Cultural” del prestigioso periódico *Novedades*. Por su desempeño al frente del mismo recibió el Premio Nacional del Periodismo en los años 1983 y 1984. Ha colaborado también en *Las Españas*, la revista más importante del exilio español, y en otras publicaciones mexicanas como *La Palabra y el Hombre*, *Nuevo Cine*, *Ideas de México*, *Revista de la Universidad de México*, *Política*, *La Cultura en México*, *Milenio Diario*, *El Nacional* y *Letras Libres*, a la cual pertenecen los textos analizados en este trabajo; asimismo, de las publicaciones cubanas *Cine Cubano*, *La Gaceta* y *Casa de las Américas*; de la belga *Le Chateau du verre* y de las francesas *Contrechamp* y *Positif*. En 1994 ingresó en el Sistema Nacional de Creadores Artísticos.

Curiosamente, si bien es un escritor muy reconocido en México, sólo recientemente –a partir de los años noventa– han ido apareciendo trabajos en España que rescaten su obra. Sobre este tema, el mismo José de la Colina comenta: “Para mí ha sido siempre una herida no cerrada el hecho de si como escritor existo algo para México (casi no hay aquí antología sin textos míos), en cambio soy el hombre invisible para España” (Arias, 2010).

Con sus tres nombres a cuestas: Novel, Segundo y José, significativo comienzo para una vida que será signada por problemáticas identitarias, José de la Colina traslada, en gran medida, su experiencia del exilio a su obra. Sus relatos estarán atravesados por la angustia que produce el enfrentamiento entre las esperanzas y la realidad impuesta que las coarta; también por temáticas notoriamente afines: la vida y la muerte, la memoria y el olvido, la amistad y la soledad. Estos temas, evidentemente sujetos a una permanente dicotomía que, lejos de anularlos, los potencia, sugieren la realidad cotidiana del exiliado. El mismo escritor ha afirmado:

Yo sí creo que hay mucho del tema del exilio aun en los cuentos que no lo tratan explícitamente, es decir, yo creo que hay aquello que decía André Breton, el contenido manifiesto y el contenido latente, y que el contenido latente es el verdadero motor de cada obra. (Álvarez Ramiro, 1988: 166)



En consonancia con las palabras del autor, Eduardo Mateo Garbante (1996a: 112) sostiene:

él pertenece a ese grupo de hijos que poseen unas características personales heredadas de las que no les resulta nada fácil zafarse. Éstas son: la españolidad..., la de la ideología y el mantenimiento de los ideales de sus mayores, o sea del exilio... El autor, en su propia y nueva vida, queriendo ser él mismo, desea la traición a la traducción, a la herencia forzada, desea liberarse de ella, pero no puede.

Pero es en su obra ensayística donde más explícitamente reflexiona José de la Colina sobre su condición de hijo del exilio. En especial, en los artículos publicados en la revista *Letras Libres*, de los cuales se tratarán tres que resultan del todo esclarecedores: “Retrato de familia en Expaña”, “La palabra exilio” y “Historias de pasaporte”, publicados respectivamente en julio de 2000, mayo y agosto de 2003.

Desde el sugestivo título, en el que la palabra *Expaña* ya denuncia una asociación implícita entre España y Exilio, el primer artículo<sup>1</sup> plantea la cuestión de la representación. España es un teatro en el que se representa un drama: la escisión de un país y la expulsión de una de sus mitades. La descripción de la foto familiar con la que abre el artículo el autor es una suerte de puesta en abismo de la situación del exiliado en general y del hijo en particular. Así como se comentó en el apartado anterior el desdoblamiento permanente de la realidad física y anímica de los exiliados, de la Colina condensa en esta imagen la profunda trascendencia de esa idea:

Ahora miras ese retrato de familia que, por las posturas de los retratados y la luz artificial, por el telón de fondo en que está sugerido un vago salón encortinado, participa del carácter de una foto posada entre actos por los actores de un drama. En el retrato hay un hombre, una mujer y dos niños, los cuatro mirando hacia tí, que después de transcurrido más de medio siglo los contemplas sabiendo, sí, de quiénes se trata, pero a la vez sabiendo que son otros: los desconocidos habitantes de un país extraño, de esa España de la que no eres, pues tú eres de otro país: el Exilio.

Lo que queda claro es lo irremediable de la situación: más de medio siglo después, esa brecha continúa abierta, pues aquellos que retrata la imagen son otros, los mismos, pero distintos a la vez. El escritor juega con el significado de la palabra “extraño” (*Expaña*, *extraño*, *exilio*). Por una parte, alude al significado léxico del término: “Dicho de una persona o de una cosa: Que es ajena a la naturaleza o condición de otra de la

<sup>1</sup> Todas las citas que aparecen a continuación pertenecen a este primer artículo. No se citan números de página porque es una publicación *on-line*.



cual forma parte” (R.A.E.), subrayando la idea de que aun siendo partícipe de una cosa (de un país), pueda considerarse ajeno al exiliado. Por otra parte, se hace hincapié en el prefijo “ex”, que duplica el sentido léxico acentuando la idea de privación, de estar “más allá” o “fuera” del tiempo y del espacio que enmarcan la realidad vital de todo ser humano.

Inmediatamente, aparece la cuestión de la mirada:

Y en realidad no miran hacia tí, sino a la lente de la cámara del fotógrafo que en esa tarde estaba retratando a esos cuatro De la Colina-Gurría, de los cuales Concha y Jenaro, las dos personas mayores, saben que son los últimos momentos de estar junta la familia, porque pocas horas después Jenaro, a quien se ve con el uniforme de capitán de infantería del ejército republicano (¡un anarcosindicalista en uniforme militar!), tomará el tren de retorno al frente y no se volverá a ver sino casi dos años después, en Francia, recién salido del campo de concentración de Argelès-sur-Mer, flaco, sin afeitar y cargado de piojos que le será muy difícil expulsar de su pellejo.

El niño, ya adulto, que mira la foto percibe la distancia temporal, espacial y espiritual a través de la mirada: Él mira a los personajes de la foto –su familia–, pero ellos no le devuelven esa mirada. No hay una relación especular entre ambos. Todo el mundo conocido se fractura, pues el orden y la evolución normal de sus vidas han sido quebrados por la guerra. En la misma figura del padre, un anarcosindicalista vestido de militar, se preannuncia el sinsentido de todo lo que vendrá.

Y el miedo. Todo más tarde o más temprano se reduce al miedo. La historia de la Guerra Civil Española y el consecuente exilio proyecta múltiples ramificaciones del mismo. Así, en esa misma mirada se verificarán los hitos culminantes de lo que acontecerá: la amenaza de muerte, el desarraigo y el miedo:

Delante y un poco a un lado de Jenaro y Concha, están dos niños de caras redondas, con abrigos y camisas blancas y pantalones cortos, peinados con raya a un costado: Raúl, de dos años, rechoncho, con una apatía plácida, sentado en la banqueta junto a Concha; y Novel, o sea tú, un año mayor que tu hermano, estás de pie y también al lado de tu madre, apoyado en su regazo, con ojos tal vez un poco asustados por la mirada del aparato fotográfico. Porque el fotógrafo, después de pedir quietud absoluta, quizá ha dicho: ¡Atención, mirando a la lente, que voy a disparar!

La calma que precede a la tormenta, el desdoblamiento hasta el infinito: el hijo del exilio, adulto, que mira al niño Novel, convertido luego en Segundo y finalmente en José, que lo increpa con ese “tú” que intenta restablecer la unidad perdida entre el Novel de antaño y el José del exilio.

Pero esa unidad es sólo un fantasma más entre otros fantasmas:

Del grupo en la foto, Concha y Jenaro ya no respiran sino en el recuerdo, pero de otra manera también son fantasmas los niños que allí están, porque ahora, cuando escribes esto mirando por momentos hacia la foto, tanto Raúl como Novel (que ése era entonces tu nombre) ya son muy otros. Y la foto misma es un fantasma, una imagen sin latidos cuyo color sepia ha venido a ser para tu mirada el color mismo del tiempo, o mejor dicho, de Otro Tiempo, el de España, ahora tu *Expaña*.

La muerte, tanto física como metáfora de la pérdida de la identidad originaria, se ha convertido en una condena tanto ontológica como social. La muerte, para el exiliado, no tiene su color convencional, el negro, sino que ha transmutado en sepia: lo único que le queda al expulsado son fotografías *extrañas* de otro tiempo y otro espacio que se sienten como irrecuperables. Se ven, como los fantasmas, pero ya no forman parte de la realidad tangible.

España, la tierra perdida, es al mismo tiempo la tierra expulsora, la creadora de fantasmas, algunos muertos hace tiempo por una guerra cruel y sinsentido, y otros vivos, pero que recuerdan los versos de Federico: “yo ya no soy yo, ni mi casa es ya mi casa”.

El segundo ensayo<sup>2</sup>, José de la Colina, además de comentar los avatares lingüísticos que sufriría en su destierro, reconstruye brevemente el uso del término “exilio”, en un curioso ejercicio filológico y fonético:

El *Breve Diccionario Etimológico de la Lengua Castellana*, de Joan Corominas, sin el cual, o más bien sin su versión mayor en seis tomos, yo no escribiría tranquilo durante muchos días, apunta que la palabra *exilio*, aparecida en textos españoles hacia 1220-1250, con su sentido de *destierro* y derivada del latino *exsilire* (“saltar afuera”), desaparecería casi del todo durante siglos, y sólo empezaría a usarse con frecuencia en 1939, así como su derivado *exilado*, imitado del francés *exilié*. [...] Así, la palabra *exilio*, que, en su forma escrita, por las filiformes *ies* y *ele*, parecería extenderse más allá de su tercera y final sílaba, y que en la vocalización de la *X* obliga a la contracción de la garganta y a un inicio de expectoración continuada en leve y breve silbido, para finalmente enternecerse con la suavidad líquida de *ilio*, sólo la valoré de verdad hacia mis veinte años, pues su derivado *exilado* y hasta el galicista *exiliado*, era más noble, más elegante que *refugiado*, palabra que en cambio me parecía risible por su *fu* y porque degeneraba en *refugacho*, tan socorrida por los malquerientes.

<sup>2</sup> Las siguientes citas pertenecen todas a este ensayo. Como en el anterior, no se consignan números de página por la misma razón.

Interesante resulta apuntar dos cuestiones: la Guerra Civil como agente de la reaparición de un vocablo olvidado, lo cual sugiere un empleo de la memoria bastante perverso, así como un igualmente perverso juego lingüístico en el que se regodea el autor, que será comentado más adelante.

Pero lo que resulta verdaderamente significativo en este artículo es la configuración espacial a la que confina la experiencia del exilio. El mismo se convierte así en un lugar, con resabios fantasmales del artículo anterior, que le permite “presumir de tener una patria fantasma, escondida bajo la piel visible de los mapas”:

Al paso del tiempo, y antes de asumirnos como españoles mexicanos, habríamos de usar la palabra Exilio algunos de los hijos de los emigrados. Pero yo juraría que ya nos sentíamos *del* Exilio. O al menos yo llegué a sentir que era del Exilio; y no tanto como se es parte de un fenómeno transitorio de la Historia, sino *como se es de un país*.

Esta afirmación suscribe el proceso ya iniciado en el otro ensayo: el exilio como una situación irremediable, no transitoria, sino definitiva. El destierro se entiende, entonces, como un lugar de pertenencia que demanda construir no sólo una nueva geografía, sino una nueva identidad. La experiencia fáctica, entonces, se convierte en una problemática ontológica:

¿De dónde eres?, me habría preguntado Castillo, mientras esperábamos aquel autobús. Del Exilio, respondí. Pero si eres *gachupín*. No, qué *gachupín*; *gachupines* tus padr...astros; soy del Exilio. ¡Yaaa!, eso no existe. Me canso de que existe; está en los libros. No, hombre, ¿te cae? Me cae, están Exilio y exilado... y soy exilado. ¿Y Exilio en qué parte de España está? En ninguna. Y entonces, ¿qué son los exilados? Los que salimos de España después de la guerra. Pues ahí está: son *gachupines*, salidos, pero *gachupines*. No entiendes; *gachupines* serán tus... padrastrós; nosotros somos exilados. No, no se entiende. A ver, ¿tú qué eres? Pues, ¡mexicano, mano! Que no; quiero decir: de qué lugar de México eres. De Toluca. ¿Y cómo les dicen a los de Toluca? ¡Psss, toluqueños! Ahí está: eres mexicano y toluqueño ¿no?; pues yo soy español y exilado. ¡Pero Toluca sí existe! También el Exilio. ¡Tchttt...! A ver: yo existo, ¿no? (Castillo se sotorreía:) Pues quién sabe, mano. (Le di un pescozón, lo que él hubiera llamado un cocazo:) ¿Existo? Ay, cabrón, sí. Entonces ¿soy exilado o no?

En el fondo, lo que pretende explicarle el español-exilado al niño mejicano es que el exilio se lleva dentro. Es, en definitiva, un sentimiento que ha dibujado un mapa de recorridos, una estela de recuerdos y una realidad paralela que, aunque fantasmal, tiene existencia propia. El exilio es la España que llevan todos en el corazón, una España suspendida en el tiempo y en el espacio, que preserva intacta todas sus bondades, así como su crueldad. El exilio es España para José de la Colina.

Por lo tanto, tras la muerte de Franco, los exiliados sintieron que nuevamente eran expulsados de ese lugar heroico que habían construido. Nuevamente perdían su anclaje, su arraigo, su razón de ser. Ya, ni siquiera, les quedaba España:

Y, sobre todo, ahora ser exilado no valía nada, porque Franco era la *raison d'être* de la oposición de los exilados: oposición que podía estar dividida en demasiadas ideologías y militancias, pero que se definía unitaria y quizá primordialmente por el antifranquismo. Y Franco, mientras no moría, significaba en contraparte que el hermoso, el heroico Exilio antifranquista perduraba en su ser, en una suerte de grandeza trágica, en la aristocracia espiritual del perdedor con la frente alta. Pero ahora resultaba que, por *la force des choses*, los Exilados ya eran los nuevos viejos residentes de la transtierra; casi podía decirse que se volvían los nuevos gachupines (y, para mayor irrisión, algunos se descubrían gachupines pobres). Es decir que ahora los exilados habíamos sido desterrados hasta del Exilio.

Este doble exilio es el que le hace pensar a José de la Colina en la imposibilidad de recuperar lo perdido. Al ser expulsados de España, sentaron sus raíces, aunque al aire, en ese país espiritual que constituía el Exilio. Ahora, arrojados del mismo, ¿qué líneas dibujarán el mapa que los contenga?

El tercero<sup>3</sup> y último de los artículos escritos para *Letras Libres* vuelve a convocar los fantasmas de los dos primeros en un intento de concluir el periplo iniciado sesenta y cuatro años antes al salir de España. O tal vez, el segundo periplo, el que comenzara en 1975 tras la muerte de Franco. Sea de uno u otro modo, en este ensayo aborda lo que sin duda es la problemática más acuciante de los hijos del exilio: la conflictiva identidad a la que los padres los han condenado.

Ya no es la guerra, ni la justicia política, ni la inscripción en el suelo lo que le preocupa a José de la Colina, sino su nombre y la certificación del mismo en un documento que pruebe, sin lugar a discusiones, su verdadera identidad:

... una vez más sabes que deberás fijar esos fantasmas que continúan, y continuarán sin duda hasta el final de tus días, interrogándote y exigiendo que los interrogues.

— De España, de México... ¿de dónde eres?

— Soy del Exilio como de un país.

— ¿Cómo?

— O, mejor dicho, fui del Exilio como de un país.

— Entonces, tú ¿eres español o mexicano o qué?

— "Ni soy de aquí, ni soy de allá", como dice la canción. Soy del país del Exilio.

— ¿Ese país en qué parte del mundo está?

<sup>3</sup> Las citas que aparecen a continuación fueron extraídas todas de este artículo.

- En todas partes y en ninguna. El Exilio es un estar y un no estar, es una patria fantasma y flotante sobre la geografía, una tierra de nadie en la Historia. Pero también soy de aquí, de México. Como si fuera judío: español, mexicano y “judío”.
- Pero, vamos a ver, ¿de qué estás *documentado*?
- Por ahí debimos comenzar. Con la historia de mis tres distintos nombres y otros tantos pasaportes.

La condición del hijo del exilio es el eterno e incansable cuestionamiento acerca de la identidad. El sentido de pertenencia es otra de las ambigüedades que signan su vida: se es del exilio, pero también del lugar de acogida. En el caso del país de procedencia, la cuestión es más compleja, pues aquél está transmutado en otro país, que no es un lugar de arribo, ni tiene una consistencia tangible: es el país del Exilio, es esa España que no deja de ser del todo España, pero tampoco logra corporeidad, flota en la memoria y en el sentimiento del exiliado como un fantasma suspendido entre dos mundos, sin acabar de salir nunca de uno ni terminar de llegar jamás al otro.

Con la festiva ironía de español trasplantado, José de la Colina narra una serie de anécdotas acerca de los múltiples y desconcertantes trámites a los que se ha visto obligado para documentarse. Una nueva puesta en abismo condensa en una de esas anécdotas la trágica escisión de su país, que extiende sus tentáculos hacia el nuevo —no tan nuevo en el caso de México— mundo:

El primer trámite lo hice en la sede de la Embajada de la IIª República Española en la ciudad de México: la delegación de un gobierno espectral que se sobrevivía en un ruinoso caserón casi de cuento de Poe (p. e. *La caída de la casa de Usher*) situado en una manzana en forma de cuchilla entre las calles Londres y Roma, desde cuya azotea —me contaría el embajador Martínez Feduchy, y el asunto había merecido entonces dos o tres gacetillas en la prensa— una pandilla de gatos lumpen que, sin duda impregnados del *esprit du lieu*, se sentían españoles, rojillos y animados con un sentimiento de revancha histórica, saltaba por las noches al tejado de la iglesia contigua, la Parroquia del Sagrado Corazón de Jesús, a masacrar, devorar, quizá desvirgar, a las inocentes palomas que allí se reunían, sin duda señoritas devotas y reaccionarias también por espíritu del lugar, y aquella reiterada masacre había agriado las relaciones de buenos vecinos entre los representantes locales de la Segunda República Española y los de la Iglesia Católica, Apostólica, Romana y Mexicana, a quienes la Historia separaba y la topografía reunía.

Asomando tras la graciosa ironía, dos heridas lacerantes afloran tras la anécdota: la masacre entre vecinos (compatriotas) y el ruinoso destino de la casa Usher (la España republicana que agoniza condenada a una existencia fantasmal). Los gatos rojos son sólo una efímera revancha sin sentido, por lo que tiene de desubicada, que las víctimas del exilio disfrutaban en el espacio del Deseo.

Los documentos vienen a probar, en este mundo dual e incomprensible, la total indefensión que resulta de ser expulsado del grupo que contiene y da legitimidad al sujeto:

Unos amigos me advirtieron que con tal pasaporte no se llegaba a casi ningún lado fuera de México y que debía procurarme uno de la España franquista, de la que había en México representación no oficial, o bien solicitar del gobierno mexicano un pasaporte especial, de cortesía, de los que se extendían a quienes como yo, en este siglo de exilados, de expatriados y despatriados, éramos ciudadanos de dos países distintos y aun contrarios: un país abstracto y otro concreto que coexistían nada pacíficamente bajo un mismo nombre... Así que fui a la Secretaría de Gobernación, ¿o fue a la de Relaciones Exteriores?, y obtuve ese especialísimo pasaporte tras un breve altercado con un oficinista que durante días me entretuvo en un fatigante laberinto de papeles que sospeché había iniciado para “morderme”, y que me hizo perder la calma.

— No me alce la voz —me dijo respondiendo a una frase impaciente mía—, que aquí ya no mandan sus antepasados.

— ¿Mis antepasados? —le dije—, más bien serán los suyos.

España versus Expaña, la Realidad y el Deseo, la memoria ancestral borrada de la memoria social e histórica. Si los antepasados españoles no son los suyos, ¿qué sucede con los lazos de sangre? En esta nueva lógica que impera en situaciones en la que hermanos, compatriotas, gente de la misma sangre se divide en bandos, ¿a qué lugar remoto queda confinada la memoria colectiva? ¿Cómo se reubican los recuerdos en esa lógica anárquica que separa lo que en principio debería estar unido?

En un nuevo y perturbador juego lingüístico, que explica y completa el otro anteriormente mencionado, José de la Colina condensa su grito de rebeldía e impotencia ante la total aporía a la que lo lleva su intento de comunicarse con sus *otros* españoles:

Después de varias visitas improductivas al Consulado, me informaron que no se me podía expedir documento ninguno porque faltaba otro documento: la constancia de que hubiera yo cumplido con la *mili*. Traté de esconder mi perplejidad y mi rabia tras un mal chiste. ¿Qué compromiso tenía yo con una tal Mili y qué Mili era ésa? ¿Era acaso la hermana de la Pili? El joven y atildado empleado me aclaró con un tono didáctico y un muy silabeado hablar madrileño que la Mili era cosa para no andarse con bromas, era la *milicia*, en otras palabras: el servicio militar, del cual resultaba ser yo un *prófugo*. Interiormente halagado por la novelesca nobleza que me confería esta última palabra (aunque hubiera preferido que se me llamara *desertor*, a mi juicio vocablo más romántico)...

¿Qué significa para el hijo del exilio la palabra “compromiso”? Sin duda, pensado en lo referente al servicio militar, una cruel ironía. ¿Y la palabra “prófugo” para el español peninsular? Una condición deleznable que se convierte en halago para el exiliado. Irremediable: La realidad, los valores, los sentidos personales y sociales han sido perversamente invertidos.

El resultado más negativo de esta ecuación es la que la España contemporánea a la muerte de Franco no sólo se ha olvidado de los exiliados, sino que ni siquiera tiene una idea clara de su paradero y fortuna, como lo evidencia el desconocimiento total del empleado consular que lo atiende para expedirle el citado documento:

Agradecí al enamorado de México su amabilidad y le ofrecí, para cuando volviera yo a México, tan conocido y amado por él a distancia, enviarle alguna cosa típica mexicana para su colección de souvenirs del país por él nunca visitado. Al principio él se resistió a mi ofrecimiento pero luego, ante mi insistencia, susurró que en fin, bueno, si era yo tan amable, si no resultaba demasiada molestia, quizá le podía yo enviar... No recuerdo con exactitud lo que pidió, pero juro que fue algo así como una de esas labradas bombillas de plata que los charros aztecas usan para libar el mate mientras cantan canciones siboneyes al pie de alguna pirámide inca de Tierra del Fuego.

El resultado más negativo es verse condenado –ante la total pérdida de referente– a *ser* aquello que siempre habían sostenido *no ser* ante los nativos mexicanos:

— Otra cabronada más que nos hizo muriéndose el Gallego Hijo de Puta. Hasta hace poco llevábamos en la frente un signo de tragedia y de gloria: éramos refugiados... Y ahora, mira tú cómo estamos, ya ni sabemos lo que somos. Ni siquiera somos refugachos...

Mirando al resto de café *express* en la taza, añadió:

— AHORA SÓLO SOMOS GACHUPINES SIN DINERO.

Tal vez este final explica el sentido de los juegos lingüísticos del autor: no es un signo de perversidad, ni siquiera una ironía: es el grito silencioso del miedo a no ser nadie, o bien, a pasar a engrosar la larga lista de innominados de la Historia, es decir, de aquellos seres marginales condenados al Olvido por los discursos hegemónicos.

## BIBLIOGRAFÍA

- ÁLVAREZ RAMIRO, Carlos, 1988, *La narrativa breve de José de la Colina*, Bellaterra, Universitat Autònoma de Barcelona.
- ANGENOT, Marc, 1985, “La inscripción del discurso social”, *Sociocriticism*, I, Juillet, pp. 51-80.
- ARIAS, Fernando, 2010, “José de la Colina: ‘La voz de un niño del exilio’”, *Analítica.com*. Web. 11 may. 2011. <http://www.analitica.com/va/arte/oja/3000401.asp>
- AUGÉ, Marc, 1996, *Los “no-lugares”*. *Espacios del anonimato*, Barcelona, Gedisa.
- CASULLO, Nicolás, 1993, “Prólogo”, *El debate modernidad/posmodernidad*, Buenos Aires, El cielo por asalto, p. 60.
- COLINA, José de la, 2003a, “Historias de pasaporte”, *Letras Libres*. Web. 12 abr. 2011. <http://www.letraslibres.com/index.php?art=8962>.
- \_\_\_\_\_, 2003b, “La palabra exilio”, *Letras Libres*. Web. 12 abr. 2011. <http://www.letraslibres.com/index.php?art=8807>.
- \_\_\_\_\_, 2000, “Retrato de familia en España”, *Letras Libres*. Web. 12 abr. 2011. <http://www.letraslibres.com/index.php?art=6432>.
- CRESPO BUITURÓN, Marcela Gladys, 2008, “Entrevista a Constanza Tobío Soler”, *Andar por los borde. Entre la historia y la ficción: El exilio sin protagonistas de María Rosa Lojo*, Alicante, El Taller Digital, [www.cervantesvirtual.com](http://www.cervantesvirtual.com).
- CROS, Edmond, 1997, *El sujeto cultural. Sociocrítica y psicoanálisis*, Buenos Aires, Corregidor.
- FREUD, Sigmund, 2002, *Estudios sobre la histeria*, Barcelona, RBA.
- GUILLÉN, Claudio, 1995, *El sol de los desterrados: Literatura y exilio*, Barcelona, Quaderns Crema.
- LACAN, J., 1972, “El estadio del espejo como formación del yo tal como se nos revela en la experiencia psicoanalítica”, *Escritos I*, México, Siglo XXI.
- LEÓN, María Teresa, 1977, *Memoria de la melancolía*, Barcelona, Laia, p. 30.
- MATEO GARBANTE, Eduardo, 1997, *Diccionario del exilio español en México (De Carlos Blanco Aguinaga a Ramón Xirau)*. *Biografías, bibliografía y hemerografías*, Pamplona, Eunate, pp. 43-44.
- \_\_\_\_\_, 1996a, “José de la Colina: narrador hispanomexicano”, *Cuadernos Republicanos*, 27, pp. 77-99.
- \_\_\_\_\_, 1966b, *Los niños de la guerra. Literatura del exilio español en México*, Lleida, Universitat de Lleida.
- MÚÑEZ-HUBERMAN, Angelina, 1999, “Los hijos del exilio”, *Ínsula*, 627, pp. 21-22.





## **O ESTUDANTE ENDIABRADO: REPRESENTAÇÃO DO MITO DE DOM JUAN EM ESPRONCEDA**

**Maira Angélica Pandolfi**

Universidade Estadual de São Paulo – UNESP

### **RESUMO**

O presente estudo faz uma reflexão sobre a representação do mito literário de Dom Juan na obra *El estudiante de Salamanca* (1836-1840), de José de Espronceda, destacando os aspectos mais significativos de sua recriação donjuanesca, desde os elementos clássicos retomados da obra fundadora de Tirso de Molina ao titanismo romântico que caracteriza Dom Félix de Montemar.

**Palavras-chave:** Mito de Dom Juan; *El estudiante de Salamanca* (1836-1840); José de Espronceda; Literatura Espanhola do século XIX; Titanismo.

### **ABSTRACT**

The present study is a reflection on the representation of the literary myth of Dom Juan in the work *El estudiante de Salamanca* (1836-1840), by Joseph de Espronceda. It highlights the most significant aspects of their recreation donjuanesca, since the classic elements taken from the founding work of Tirso de Molina to Romantic Titan which characterizes Dom Félix de Montemar.

**Keywords:** Dom Juan myth; *El estudiante de Salamanca* (1836-1840); José de Espronceda; Spanish literature of the nineteenth century, Romantic Titan

Dom Juan surge, pela primeira vez, como personagem de papel em uma peça teatral do século XVII, escrita pelo frei espanhol Gabriel Téllez, que assinava como Tirso de Molina. A peça, intitulada *El burlador de Sevilla y el convidado de piedra*, foi publicada em 1630. Segundo Ian Watt (1997), é muito provável que a obra tenha sido escrita alguns anos antes de sua publicação e que tenha vindo à luz do público leitor cerca de uma geração após o aparecimento de *Fausto* e um pouco depois da publicação de *Dom Quixote*. Essas obras, juntamente com a obra *Robinson Crusoe*, de Daniel Defoe, formam uma sequência denominada por Ian Watt de mitos do individualismo moderno.

Apesar das inúmeras maneiras de interpretar o mito, interessa-nos aqui abordar o ponto de vista de Ian Watt no tocante ao mito moderno. Por essa razão, ao enfatizar características comuns que relacionam as quatro histórias (*Fausto*, *Dom Quixote*, *Dom Juan* e *Robinson Crusoe*) o autor busca, ao mesmo tempo, diferenciá-las dos mitos tradicionais ou mais primitivos. Em primeiro lugar, ressaltamos uma questão fundamental e que nos é apresentada, geralmente, de maneira muito simples, ou seja, o caráter narrativo dessas histórias e no qual reside uma das principais funções do mito: a de ancorar o presente no passado. Esse aspecto, comum aos demais mitos, é também o que diferencia nosso herói Dom Juan, pois essa tendência evidencia-se na necessidade de muitos estudiosos em dispensar seus esforços na busca de um modelo real para o personagem. Em linhas gerais, os mitos do individualismo moderno, segundo Watt, são frutos da transição do sistema intelectual e social da Idade Média para o sistema dominado pelo pensamento individualista moderno, resultando em uma transformação de seus significados originalmente renascentistas para os seus atuais significados românticos (1997: 16).

Mário González (2004: 20), no prefácio à edição bilíngue da obra de Tirso, afirma que houve diversas tentativas de se determinar uma base real para o protagonista e definir a personagem histórica na qual Tirso teria se inspirado para compor seu Dom Juan Tenorio. Contudo, o estudioso também menciona que em nenhum caso chegou-se a comprovar, de maneira sólida, a existência real desse modelo, embora tenha existido em Sevilha, em torno de 1248, uma família nobre, de sobrenome Tenorio, e certo Juan Jofré Tenorio, que morreu entre 1354 e 1367, em Avignon, para onde fugira depois de desavenças com o rei Pedro I de Castela.

No âmbito literário, são inúmeras as referências que antecedem o tema do convite burlesco ao defunto, que constitui o núcleo principal do *Burlador de Sevilla y el convidado de piedra*. Ramón Menéndez Pidal (apud Cojorian, 2004: 10) foi um dos pioneiros no estudo sobre as origens do drama de Tirso e responsável por recolher o romance cantado, procedente do folclore peninsular, e no qual, segundo Cojorian, “subjaz, cristalina, a estrutura primitiva de *El convidado de piedra*”. O grande motivo dessa lenda folclórica está intimamente ligado ao tema que optamos por focar em

nossa análise da releitura do mito de Dom Juan por José de Espronceda no século XIX. Assim, vale ressaltar que na citada lenda folclórica Don Juan parece ter nascido do tropeção em uma caveira. É, portanto, da relação com os mortos, simbolizada pela caveira, que surge nossa impetuosa criatura da noite, “[...] uma espécie de Exu, ou de espírito de porco, afiliado ao mundo subterrâneo, à noite, às horas esconsas” (Cojorian, 2004: 11).

Don Juan não desafia apenas os mortos, como ocorre com o convite burlesco feito à estátua de pedra na obra de Tirso de Molina, mas desafia, sobretudo, a ordem estabelecida. É o seu instinto vital que se opõe ao social de forma virulenta, imprimindo sua marca principal: a transgressão. Se na obra literária que lhe dá origem Dom Juan Tenorio é punido pela estátua, que o arrasta para o fogo infernal, na obra de Espronceda o elemento burlado, a mulher, é que encarna a vingança contra o burlador, que o engana e o conduz ao seu próprio funeral. É nessa trágica e onírica cena final, após Dom Félix de Montemar matar o irmão da jovem enganada por ele, Dom Diego de Pastrana, que o satânico protagonista encontra-se com seu duplo em seu próprio funeral e pergunta:

—Diga, señor enlutado,  
A quién llevan a enterrar?  
—Al estudiante endiablado  
Don Félix de Montemar  
—respondió el encapuchado. (2001: 106)

A visão do próprio enterro, que desenvolve o tema do duplo, tão caro à literatura romântica, era recorrente nos dramas da época em que Espronceda escrevera seu poema. De acordo com estudo introdutório à edição de Benito Varela Jácome de *El estudiante de Salamanca* (2001: 25), o poeta espanhol conhecia a obra de Agustín Durán, *Lisardo, el estudiante de Córdoba*, recolhida pelo autor em seu *Romancero de romances* (1828-1832). Ambas histórias descrevem o cortejo fúnebre, a terrível visão de seu próprio funeral e o questionamento a um dos participantes desse cortejo. Também merece atenção o estudo de Elias Torre (apud Varela Jácome, 2011: .25) que aponta o romance *El golpe en vago*, de José García Villalta (1835) como uma possível inspiração para Espronceda, já que ambos eram amigos e as duas obras em questão versam sobre tema semelhante, ou seja, o motivo do homem que contempla suas próprias exéquias.

A presença do duplo consiste, geralmente, em uma experiência de subjetividade. Contudo, se considerarmos que o motivo do duplo pode estar relacionado ao contexto em que surge o burlador (em Tirso) e, posteriormente, ao sedutor romântico (em Espronceda), atendo-nos exclusivamente à comparação entre as duas obras, é possível visualizar que este mesmo motivo ganha dimensão e significação distintas em diferentes períodos da cronologia do mito. Para Pierre Brunel (2005, p.258), na época clássica,

Don Juan aparece essencialmente como uma figura avessa à seriedade e, além disso, nota-se a aplicação rigorosa do “princípio de reversibilidade” que, segundo o estudioso, não deixa de ser outro modo de duplicação. Como exemplo, Brunel destaca que na obra de Tirso:

Ele fez arder Tisbéia nas chamas do amor e, por sua vez, foi queimado. Pediu a suas vítimas que lhe dessem a mão, e a Estátua do Comandante pediu-lhe a sua, estreitando-a da maneira atroz que se viu. Don Juan não deu tempo ao Comandante para se confessar antes de se matar, e a Estátua arrasta-o, impenitente para o inferno. É a aplicação da lei de talião, evocada em sua forma mais crua por Catalinón na comédia de Tirso. (2005: 259)

É importante considerar que a peça de Tirso de Molina tem o propósito de denunciar uma sociedade corrompida pela política de favores concentrada na figura do rei e, por isso, Don Juan consegue safar-se a todo o momento das situações complicadas nas quais ele se insere ao enganar as mulheres, prometendo-lhes casamento e ludibriando, também, parentes e amigos de suas vítimas. Punição e vingança ao transgressor são temas implícitos no mote “*Tan largo me lo fáiis*”, repetido inúmeras vezes por Don Juan Tenorio na peça de Tirso. Essa expressão, que significa que ele tem tempo de sobra para arrepende-se de seus atos, revela o caráter zombeteiro e desafiador do protagonista que não se deixa intimidar com as admoestações e que se preocupa, apenas, em aproveitar o momento presente, exprimindo a filosofia renascentista do *carpe diem*. Além disso, essa expressão alude à possibilidade de arrependimento do protagonista no final, ou seja, na velhice, visto que ele parece partilhar da fé cristã do juízo final, momento do acerto de contas com o divino. Ao responder “*tan largo me lo fáiis*” Dom Juan assume a sua vida de libertino sob a justificativa de ser jovem e, ao mesmo tempo, confessa sua fé no perdão divino, diferentemente do que ocorre com a peça produzida por Molière, onde figura um Don Juan totalmente ateu.

Apesar dos elementos e motivos da obra de Tirso de Molina que se repetem na obra de Espronceda, tais como o jovem garboso, irreverente, provocador e enganador de mulheres que o poeta espanhol denomina de “*Segundo Dom Juan Tenorio*” para alinhá-lo, obviamente, à estirpe do primeiro, há uma transformação significativa de um para o outro, já que Espronceda apaga significativamente a jocosidade do primeiro e acrescenta algo novo ao seu Dom Juan, ou seja, o titanismo romântico de Don Félix de Montemar. Nessa linha de pensamento, vale ressaltar que, segundo Nicole Fernandes Bravo (2005: 268), o personagem de Tirso desdobra-se como Proteu, multiplicando suas identidades falsas para seduzir, com a cumplicidade da noite, ao passo que o Don Félix de Montemar assemelha-se, em certa medida, ao Don Juan de Hoffmann (1813), que evoca o conflito entre poderes divinos e demoníacos. Por essa razão, compartilhamos

da opinião de Russell P. Sebold, para quem “[...] *El personaje de Espronceda es la encarnación del Anticristo a lo romántico* [...]” (1978: 456). Assim, impregnado de demonismo, Espronceda descreve seu Dom Félix de Montemar como:

Grandiosa, satánica figura,  
Alta la frente, Montemar camina,  
Espíritu sublime en su locura  
Provocando la cólera divina:  
Fábrica frágil de materia impura,  
El alma que la alienta y la ilumina,  
Con Dios le iguala, y con osado vuelo  
Se alza a su trono y le provoca a duelo.  
Segundo Lucifer que se levanta  
Del rayo vengador la frente herida,  
Alma rebelde que el temor no espanta,  
Hollada sí, pero jamás vencida:  
El hombre en fin que en su ansiedad quebranta  
Su limite a la cárcel de la vida,  
Y a Dios llama ante él a darle cuenta,  
Y descubrir su inmensidad intenta. (110-111)

Estas passagens evidenciam a encarnação de forças sobrenaturais em Dom Félix de Montemar, conferindo uma singular identidade ao estudante endiabrado de Salamanca. A duplicidade configurada no romantismo atribui ao protagonista a mesma posição da santíssima trindade ocupada por Jesus Cristo com o propósito de delinear o seu oposto, o Anticristo. A esse respeito, segue-se uma sequência de imagens que sugerem uma satânica paródia da vida de Cristo até culminar nos seguintes versos:

Y siente luego  
Su pecho ahogado  
Y desmayado,  
Turbios sus ojos,  
Sus graves párpados  
Flojos caer:  
La frente inclina  
Sobre su pecho,  
Y a su despecho,  
Siente sus brazos  
Lánguidos, débiles,  
Desfallecer. (123)

De acordo com Sebold (1978: 459), esses versos que Espronceda escolheu para descrever a postura corporal de Montemar, após o casamento macabro com a morte, aludem à expressão de desfalecimento de Jesus Cristo em numerosos quadros da Crucificação, pintados por Velázquez, Murillo, Grünewald, Goya e Dalí.

A caracterização romântica que Espronceda atribuiu ao seu Dom Félix de Montemar difere da roupagem de Tirso de Molina ao promover a apoteose da faceta satânica do mito de Dom Juan, elevando a personagem a um confronto com a santíssima trindade, desafiando Deus e transformando-a na antítese de seu filho, Jesus, por meio do Anticristo. O drama existencial vivenciado por Dom Félix de Montemar simboliza a crise da ambição totalizadora dos românticos, do mito do “eu” infinito em consonância com o mundo.

**BIBLIOGRAFIA**

BRUNEL, P., 2005, “Don Juan”, *Dicionários de Mitos Literários*, Rio de Janeiro, José Olympio, pp. 255-260.

COJORIAN, A., 2004, “Estas são as horas minhas”, en MOLINA, Tirso, *O burlador de Sevilha e o convidado de pedra*, Brasília: Círculo de Brasília, pp.7-11.

ESPRONCEDA, J., 2001, *El estudiante de Salamanca*, Madrid, Cátedra.

FERNANDEZ BRAVO, N., 2005, “Duplo”, em BRUNEL, P. (Org.) *Dicionário de Mitos Literários*, Rio de Janeiro, José Olympio, pp. 261-287.

GONZÁLEZ, M. M., 2004, “Introdução”, en MOLINA, Tirso. *O burlador de Sevilha e o convidado de pedra*, Brasília, Círculo de Brasília, pp.13-37.

———, 2010, *Leituras de Literatura Espanhola (da Idade Média ao Século XVII)*, São Paulo, Letraviva/FAPESP.

MOLINA, Tirso, 2004, *O burlador de Sevilha e o convidado de pedra*, Brasília, Círculo de Brasília.

SEBOLD, R. P., 1978, “El infernal arcano de Félix de Montemar”, nº 46, *Hispanic Review*, pp. 447-464.

VARELA JÁCOME, B., 2001, “Introducción”, en ESPRONCEDA, J., *El estudiante de Salamanca*, Madrid, Cátedra, pp.11-48.

WATT, I., 1997, *Mitos do individualismo moderno*, Rio de Janeiro, Jorge Zahar.





## MEMÓRIA E TESTEMUNHO EM *MAQUIS*

**Maria de Fátima Alves de Oliveira Marcari**

Universidade Estadual Paulista

### RESUMO

Este trabalho objetiva analisar o romance *Maquis*, do autor espanhol Alfons Cervera, destacando o hibridismo de gêneros presente na obra: romance histórico, memórias, relato testemunhal, ademais da dimensão ética presente na reivindicação da memória coletiva dos maquis.

**Palabras clave:** Memorias, novela histórica contemporánea, literatura española.

### ABSTRACT

The objective of this work is to analyze the novel *Maquis*, of the Spanish novelist Alfons Cervera, detaching the present hybridism of sorts in the work: historical novel, memories, testimonial story, besides the ethical dimension present in the collective memory claims of the *maquis*.

**Keywords:** Memorias, novela histórica contemporánea, literatura española.

Nos últimos trinta anos configurou-se um processo de revisitação do passado espanhol na literatura, e cada vez mais escritores passaram a indagar sobre os silêncios e “esquecimentos” da história espanhola. Assim, o tema da recuperação da memória da ditadura e da Guerra Civil espanhola (1936-1939) passa a constituir um verdadeiro fenômeno na produção literária espanhola.

Dentre os autores que vêm praticando uma literatura baseada na reivindicação moral da memória histórica e social, destaca-se o valenciano Alfons Cervera, cujo projeto literário centra-se em uma trilogia de romances: *El color del crepúsculo*, (1995), *Maquis* (1997), *La noche inmóvil* (1999). O tema comum das obras será o da recuperação da memória do povoado imaginário de Los Yesares, o qual representa na realidade Gestalgar, pequeno município situado na província de Valência, terra natal do escritor.

*Maquis*, romance objeto de nossa análise, centra seu relato na fase da resistência armada ao regime ditatorial imposto pelo general Francisco Franco, entre o fim da Guerra Civil e os primeiros anos da década de cinquenta. Por meio de uma narrativa descontínua composta por microrrelatos, o romance descreve o penoso cotidiano dos habitantes do povoado –marcado pela repressão, a violência e o medo–, e a vida dos guerrilheiros, os maquis, que sobrevivem nas montanhas, sempre perseguidos pela guarda civil.

De acordo com Serrano (2001), os maquis existiram de 1937 até 1952. Foram cerca de 6.000 guerrilheiros, dentre os quais cerca da metade morreu nas montanhas, outros se entregaram ou foram capturados e fuzilados e somente cerca de 500 sobreviventes conseguiram fugir da Espanha. Sua história se divide em pelo menos três fases: a época dos fugitivos, os chamados “huidos del monte” (de 1937 até 1944), a fase da intensificação da guerrilha (de 1945 a 1947) e os últimos anos (de 1948 a 1952).

O livro de Cervera não apresenta divisões em capítulos, mas estrutura-se em cinquenta sequências curtas, além de um prólogo e um epílogo. Oito sequências apresentam um narrador em primeira pessoa, enquanto que as demais recorrem a uma instância narrativa impessoal. O prólogo e o epílogo são narrados por Ángel, filho do maquis Sebastián Fombuena, que rememora episódios que viveu ou presenciou na infância, mais de trinta anos após o final da resistência armada. Os episódios resumidos por Ángel no prólogo serão narrados durante o romance, às vezes de modo reiterado e sob diferentes perspectivas.

Ángel conta que seu pai matou um guarda civil que o havia surrado por trabalhar em um domingo e, por isso, teve que fugir para as montanhas e unir-se ao bando do guerrilheiro Olhos Azuis. Também comenta o assassinato de dom Abelardo, o professor facista do povoado, cometido por seu pai e o amigo dele, Nicasio, acontecimento cujas consequências traumáticas marcariam sua vida para sempre, devido à vingança dos guardas, que consistiu em queimar as mãos e as unhas de Ángel quando ele tinha doze anos, além do espancamento de sua mãe Guadalupe.

Ao analisar a chamada literatura do trauma, Seligmann-Silva (1999) assinala que o trauma é o acontecimento que não pode ser assimilado nem enquanto ocorre, nem mesmo em tempos posteriores, a não ser de modo pouco satisfatório. No caso de Ángel, o trauma resulta da tortura que sofreu quando era apenas uma criança. Incapaz tanto de enfrentar como de entender plenamente a série de fatos que culminaram com tal tragédia, o núcleo do trauma e, sobretudo, suas marcas, são frequentemente descritos na narração, como fica evidente na reiterada evocação da imagem das unhas negras de Ángel:

Y al crío Angelín lo han dejado a oscuras en el puesto de guardia y le han quemado las uñas de las manos con un soplete de los de soldar tuberías de plomo. (101)

Y a cada trompetazo se me vendrá a la cabeza el cuerpo roto de Guadalupe y las uñas quemadas de Angelín, el niño a quien el horror está haciendo crecer a destiempo con la rabia. (102)

Las uñas de Angelín tienen el color oscuro de la noche. (134)

Ya tenía veinte años y las uñas aún del color amargo de la tortura. (151)

A barbárie cometida pela repressão facista contra uma criança é denunciada também pelos moradores do povoado. As manchas nas unhas de Ángel, assim como as cicatrizes presentes no corpo de sua mãe e no das mulheres dos guerrilheiros, são indeléveis, assim como os longos anos de repressão, torturas e assassinatos cometidos pelos fascistas.

A experiência pessoal de vítima e testemunha confere a Ángel uma dimensão exemplar, como se pode perceber em sua narrativa prologal: “yo nací cuando la guerra. (...) a los cinco años, se llevaron los guardias a mi padre, le molieron a palos” (13). Aquele que passou por eventos traumáticos desperta uma modalidade de recepção nos leitores que mobiliza a empatia, na mesma medida em que desarma a incredulidade. Ángel não é o narrador dos relatos, contudo, sua tragédia pessoal é constantemente evocada, funcionando como um *leitmotiv* tanto da ação guerrilheira como da atividade memorística de alguns personagens.

Conforme observa Tyras (2007), reconstituir a história do cotidiano dos maquis, de suas famílias, representa uma forma de salvá-la do esquecimento, abrangendo não apenas a denúncia das atrocidades cometidas durante o franquismo, mas uma tentativa de reconstituição das identidades dos milhares de antifranquistas mortos, sem outra sepultura do que o anonimato de uma fossa comum.

Assim, através de sequências aparentemente desconectadas, surge uma polifonia de vozes que narram, ao mesmo tempo, o cotidiano de violência vivido pelos moradores do povoado e o drama de traição que permeia a ação guerrilheira. Já na primeira sequência, vemos o guerrilheiro Justino Aparicio anunciar que acaba de matar um guarda civil disfarçado de maquis. De modo retrospectivo, na sequência 10, vemos

que o mesmo Justino sofreu ameaças por parte dos guardas civis para que delatasse seus amigos maquis. Na sequência 13, Justino guia alguns guardas disfarçados até o Cerro de los Curas, esconderijo dos maquis. Na sequência 23, o chefe dos maquis, Olhos Azuis, encarcerado, comenta a traição de Justino e, em parte, o desculpa. Na sequência 42, o propio Justino explica sua dupla traição y desaparece nas montanhas. Somente na sequência 47 fica claro que Justino havia se suicidado. Nas sequências finais, Pastor Vazquez e Nicasio, amigo de infância de Sebastián, são perseguidos e mortos pelos guardas, assim como Sebastián, o pai de Ángel. Olhos Azuis, chefe dos maquis, consegue escapar dos guardas ao provocar um acidente com o caminhão que o transportava até a capital.

O personagem Olhos Azuis, uma das poucas figuras históricas recriadas no romance, inspira-se no lendário personagem homônimo, que se chamava Luis Pérez Martínez, natural de Alcublas, que, sem ser guerrilheiro, se viu obrigado a fugir para as montanhas, após ter cometido um crime. Sua história é cercada de mistério e alguns testemunhos afirmam que ele morreu em uma emboscada em 1947, enquanto que outros asseguram que ele conseguiu fugir para a França, onde morreu somente em 1993.

A narrativa corrobora a imagem legendária do maquis, que desaparece misteriosamente após o caminhão em que estava cair em precipício: “Las leyendas están de nuestra parte –le dijo una tarde el maestro Pastor Vázquez Lorenzo a Nicasio, cuando ya hacía más de un mes que Ojos Azules había desaparecido (...)” (137).

A narração fragmentada e descontínua guia-se frequentemente pelo ritmo caótico da memória involuntária, não oferecendo um percurso linear, mas sim uma série de imagens O segundo microrrelato, por exemplo, evoca um sonho do personagem Nicasio:

Una noche Nicasio Valerio García soñó que veía un cerdo volando (...). (...) Luego miró por la ventana y vio tres guardias civiles, (...) y la cara triste y dulce de Rosario. Eso también lo estaba soñando y al despertar vio que estaba solo y que del sueño sólo quedaban el retrato de Rosario en la cómoda antigua (...). Sólo quedaba eso del sueño. (21)

Do sonho de amor de Nicasio e Rosario só restava o retrato da esposa, pois, em seguida, um fragmento narrativo nos informa que “A Rosario la mataron los civiles una tarde que no paró de llover en los Yesares” (Cervera, 2007: 21). Marcas linguísticas de uma enunciação pessoal no presente aparecem quando um narrador explica o apelido de Nicasio: “A mi amigo Nicasio también le llaman el de la Negra porque una vez salvó a una cabra negra de morir en un incendio” (21). A lembrança do ato heroico, por sua vez, traz à tona as palavras ditas pelo professor dom Recalde na ocasião: “Sólo somos lo que dejamos, Sebas. Ten bien presente eso” (22). Somente a partir desses fragmentos narrativos percebemos que o relato é composto integralmente pelas lembranças

de um narrador pessoal, Sebastián, amigo de Nicasio. Assim, uma vez desencadeada, a memória leva os personagens a lugares diversos, mas esses planos descontínuos constroem uma continuidade.

Por outro lado, na estetização da barbárie, a metáfora muitas vezes fica bloqueada diante da manifestação da violência e da morte. Em vez da comparação, a linguagem tende para uma literalidade, para uma manifestação muitas vezes crua do real não simbolizado:

se llevaron los guardias a mi padre, le molieron a palos y a los pocos días se fue para siempre al Cerro de los Curas. (13).

Una vez le pegaron con una correa a mi amigo Salvador porque se había rascado la nariz mientras subían la bandera. (14)

A Rosario la mataron los civiles (...). (...) le preguntaron si era la mujer de Nicasio Valerio García, (...), y cuando dijo que sí (...) le pegaron un tiro en la tripa. (21)

Os acontecimentos se situam em um tempo histórico delimitado, sendo que a maior parte das datas refere-se ao momento inicial da resistência armada antifranquista, durante os primeiros anos da década de quarenta. Contudo, importa menos a localização temporal do que as consequências que cada acontecimento provoca na vida dos personagens. O relato segue a evolução da guerrilha, em que cada acontecimento representa uma etapa em direção ao fracasso: “Y ahora ya están en el final, ahora la guerra está agonizando por los montes y en esa agonía van a morir todos” (122-123).

O desmantelamento da guerrilha, a partir da mudança de orientação do Partido Comunista Espanhol, ocorrido em 1948, representa o golpe final para os maquis, acoçados pelas contrapartidas em um momento em que já não há nenhuma escapatória e a morte parece ser o destino final para a maior parte dos guerrilheiros:

Y ahora les han dicho que se las apañen como puedan para que dejen al monte, que la situación ha cambiado y que se requieren otras formas de lucha contra el fascismo de Franco. (156)

Entonces, mientras todos se morían en Los Yesares, la guerra se había acabado en toda España menos en el Cerro de los Curas, que es donde seguían luchando Ojos Azules y su cuadrilla contra la guardia civil. (75)

As últimas sequências narrativas encenam a morte de alguns protagonistas da guerrilha: Sebastián, Nicasio e Pastor Vázquez. Nicasio é um dos maiores protagonistas da resistência, sendo mencionado em várias sequências. Ele praticou um ato de heroísmo quando ainda era um menino, ao salvar uma cabra de um incêndio, participou em várias ações da guerrilha e sua mulher foi morta pelos guardas. Pastor Vázquez também é um

personagem exemplar, uma vez que protagonizou a Guerra Civil em Galícia, ao lado dos republicanos: “Recién acabada la carrera de maestro, le cogió la rebelión fascista y cambió la tiza y el borrador de lana de oveja por un rifle” (116).

Cada protagonista relata sua experiência pessoal singular, mas diferem na reflexão sobre a atuação da resistência guerrilheira. Pastor Vázquez apresenta um discurso pessimista, estruturado a partir da denúncia de diversas traições: pessoais, no caso da denúncia de Justino Aparício; e históricas, na qual se entrevê a perspectiva do autor implícito ao prever que, mesmo em tempos democráticos, haverá um pacto de silenciamento e esquecimento da história dos perdedores da guerra:

Porque si alguna vez creíamos salvar la tierra de tanta verguenza como la que trajeron los fascistas, habrá de llegar un día en que la libertad se confunda con el sentido ético de la convivencia pacífica y se cubrirán de olvido los esqueletos de los muertos. (156)

O relato testemunhal abandona o registro tradicional da representação pelo da *apresentação* e reinscrição no presente, além da projeção no futuro:

Ahí está Nicasio, pegando tiros y no volviendo la cara (...). Y con el y con Sebás y los otros se morirá también una estirpe de luchadores que ya no tendrá continuidad en el futuro, porque se cubrirá su memoria con la tierra de la desmemoria y su muerte será una muerte doble de balas y silencio. (156)

Assim, a derrota pessoal faria parte de um duplo fracasso coletivo, o da resistência armada e o da transmissão da memória coletiva dos maquis. Nicasio, por outro lado, compartilha com Pastor Vázquez a certeza da morte da maior parte dos guerrilheiros, mas acredita que a morte não poderá acabar com “la huella de libertad” deixada pela atuação heroica dos maquis. Expressa também a certeza de que permanecerá na memória dos seus, além de uma crítica contundente ao general Franco:

Aún veo en la seguridad de que la muerte no puede acabar con todo, (...), con la memoria que siempre recordará lo que hicimos (...) para que (...) no hubiera más silencio por las calles de España y los Yesares. (162)

Franco, (...) ese hijoputa que tiene el rostro feroz de la tortura aunque lo disimule con una vocecita de mujer y oculte su condición de asesino tras una coraza inmunda de medallas. (163)

O teor testemunhal do relato funciona, portanto, como discurso de resistência que capacita aos perdedores do processo histórico, os quais deixam de ocupar um lugar à margem da história e retomam seu posto de atores sociais, com o poder de narrarem a si mesmos, oferecendo uma nova perspectiva dos acontecimentos históricos.

No epílogo, Ángel reafirma seu papel de mediador entre a história narrada e o leitor, convertendo a distância que separa o presente do passado através de um olhar retrospectivo capaz de ressignificar os acontecimientos passados:

No estaban locos y lo que hicieron fue enfrentarse con valentía, (...) a los designios macabros de una victoria que sólo había dejado un paisaje de muertos a su paso. (...). Hoy ha crecido su memoria y lo que hubo de leyenda en su trasiego por la guerra sigue alimentando el imaginario inocente de los más jóvenes. Pero las leyendas acaban donde empieza la historia y donde las palabras han ocupado definitivamente los laberintos obscenos del silencio. (171)

Contar a história dos maquis significa devolver-lhes suas identidades, suas memórias. Contra o silêncio, impõe-se, portanto, o “dever da memória” assinalado por Paul Ricoeur: “o dever de fazer justiça pela lembrança ao outro”, uma vez que “somos devedores de parte do que somos aos que nos precederam.” (2007: 101).



**BIBLIOGRAFIA**

CERVERA, Alfons, *Maquis*, 6a. ed., Barcelona, Montesinos, 2007.

RICOEUR, Paul, *A memória, a história, o esquecimento*, Trad. Alain François et al. Campinas, Ed. UNICAMP, 2007.

SELIGMANN-SILVA, Márcio, “Literatura e Trauma: um novo paradigma”, en *O Local da Diferença. Ensaios sobre memória, arte, literatura e tradução*, São Paulo, Ed. 34, 2005.

SERRANO, Secundino, *Maquis. Historia de la guerrilla antifranquista*, Madrid, Ediciones Temas de Hoy, 2001.

TYRAS, George, *Memoria y resistencia: el maquis literario de Alfons Cervera*, Barcelona, Montesinos, 2007.

## ESPAÑA Y SU CULTURA EN LA OBRA LÍRICA DE JORGE LUIS BORGES

**María del Carmen Tacconi**  
Universidad Nacional de Tucumán

### RESUMEN

La relación de Borges con España se ha establecido muy temprano en su vida y se ha mantenido con entrañable fidelidad hasta sus últimos textos. Tres secciones organizan este estudio: **1.** España: la interpretación borgeana de su Historia. **2.** Borges, Alonso Quijano y don Quijote. **3.** Otros aspectos representativos de la cultura española en la obra lírica borgeana.

**Palabras clave:** madre patria, identidad cultural, símbolo, intertextualidad, cosmovisión.

### ABSTRACT

Borges' relationship with Spain has been built early in his life and kept with a close fidelity throughout his texts. This study is organized in three sections: **1.** Spain: Borges' interpretation of its history. **2.** Borges, Alonso Quijano and Don Quixote. **3.** Other representative aspects of the Spanish culture in Borges' lyric work.

**Key words:** madre patria, identidad cultural, símbolo, intertextualidad, cosmovisión.

La relación de Jorge Luis Borges y España nació muy temprano en la vida del poeta argentino; está asociada a su experiencia ultraísta y al magisterio de don Rafael Cansinos-Assens. Al respecto se ha difundido más por tradición oral que por versión escrita una anécdota muy ilustrativa que pone en boca de Borges una cálida expresión de gratitud hacia Cansinos-Assens, a quien reconoce como su maestro. Llegada la anécdota a oídos del gran hebraísta español, respondió que “ese gran maestro de la literatura que es Borges me hace un honor inmerecido al llamarme su maestro”.

La anécdota se funda en un juego de ambigüedad que entablan en la distancia maestro y discípulo; el magisterio no confesado por el famoso cabalista español se refiere a los saberes de la Cábala, corriente del misticismo judío que en lo profundo y esencial es de carácter iniciático. Borges quería hacer creer a su público que el magisterio mencionado tenía que ver con sus tempranos poemas ultraístas y, al mismo tiempo, rendir un homenaje a un sabio de su más alto respeto.<sup>1</sup>

La presencia de España en la obra de Borges –lírica, narrativa, ensayística– es rica y perceptible. En esta oportunidad hemos restringido nuestra atención a la producción lírica que nuestro autor publicó a partir de 1960. Incluimos sólo algunas referencias a sus textos en prosa de ese período. Hemos organizado este estudio en tres secciones: 1. España: la interpretación borgeana de su Historia. 2. Borges, Alonso Quijano y don Quijote. 3. Otros aspectos representativos de la cultura española en la memoria de Borges.

### **España: la interpretación borgeana de su Historia**

El poema que lleva el despojado título de “España” (1964: II, 309-310) puede considerarse uno de los textos de más entrañable exaltación que haya escrito un extranjero para honrarla. El nombre de España asocia innumerables representaciones del imaginario colectivo; Borges las ha captado y ha sabido reunir las en un conjunto significativo que expresa de manera cabal la valoración que nuestro autor hizo de la Historia y de la cultura españolas. Es lícito poner de relieve este aspecto del tema por la tergiversación que ha sufrido el pensamiento de Borges por obra de cierto sector de la crítica argentina que le fue hostil.

La vertiente más relevante de este poema es la que destaca la vinculación materna de España con la Argentina si nos atenemos a la letra, y con Hispanoamérica, si consideramos los significados segundos, figurados. La estructuración del poema no guarda estrecha semejanza con las preferencias formales más frecuentes de Borges a partir de *El hacedor* (1960). Una extensa tirada de versos se divide en sólo dos unidades semántico-discursivas: la primera, de ocho versos, es muy breve con relación a la segunda, de treinta y tres. Esta segmentación está destinada a poner de relieve dos

---

<sup>1</sup> Entre los numerosos trabajos que pueden revisarse sobre la relación de Borges y la Cábala, resulta complementario de este estudio el de nuestra autoría (2007: 265-278).

conceptos básicos de la secuencia inicial. Uno de ellos la clausura con el reconocimiento conmovido que une a España con la Argentina, con Hispanoamérica: “Estás, España silenciosa, en nosotros”. El vocativo que nombra al destinatario interno del poema se repite catorce veces en el texto, como recurso enfático.

Para la formulación del segundo concepto básico de esta secuencia inicial el poeta se vale de un juego de analogías muy sugerentes, que el lector descubre a partir de implícitos: la voz lírica presenta a don Quijote como un símbolo de España. El héroe cervantino comparte con su patria el agravio de la interpretación equivocada de su historia. Lo debe a “la aberración del gramático” que ve en la historia del hidalgo “un herbario de arcaísmos y un refranero”. El poder de sugerencia de los implícitos –atributo específico del texto literario– es muy abarcador; la pobreza hermenéutica que del gramático lector del *Quijote* marcan los implícitos borgeanos es paralela a la de aquellos que hicieron generalizaciones audaces respecto a la Historia de España; generalizaciones que han afectado la imagen de su trayectoria histórica.

La voz lírica, en cadenas léxicas de apretada síntesis, evoca los mestizajes sucesivos que fundaron la identidad cultural de España<sup>2</sup>; evoca los tres credos que convivieron en su territorio y las cumbres místicas que alcanzaron. No hay silencio para los errores ni los desvíos: “España de los inquisidores / que padecieron el destino de ser verdugos / y hubieran podido ser mártires”. No es casual que Borges incluya en el conjunto de las referencias religiosas la etapa del descubrimiento y la conquista de América: la elipsis de la España evangelizadora corre a cargo del lector; también la metáfora encadenada “la larga aventura / que descifró los mares”.

El tema isotópico de la relación materna de España con Hispanoamérica entrama una metonimia: Buenos Aires es la parte que expresa el todo. La cultura occidental como legado se concreta en múltiples bienes: la música de la guitarra, el sentido del honor, el culto del coraje desinteresado, la “piedra piadosa de catedrales y santuarios”, “la caudalosa amistad”.

En los nueve últimos versos (v. 33-41) la voz lírica vuelve al plano de los afectos personales, de los sentimientos entrañables, para retomar el tema isotópico de la relación materna de España con Hispanoamérica que se hace enfáticamente explícita:

podemos profesar otros amores,  
podemos olvidarte  
como olvidamos nuestro propio pasado,

<sup>2</sup> La referencia al bisonte de Altamira en varios poemas de Borges cumple función temporal o estética. En este contexto, además de hito temporal que deja establecido la imagen del bisonte, se agrega una referencia que resulta desconcertante; es la que alude a la extinción de la especie animal “por el hierro o el rifle / en las praderas del ocaso, en Montana”. En el plano de los significados simbólicos la referencia está destinada a registrar la convicción del autor empírico que se proyecta en la voz lírica de que el siglo XX manifiesta un fin de ciclo con rasgos de “Edad de Hierro”, destructora de lo creado. Esta noción de fin de ciclo es la que explica la metáfora “praderas del ocaso”.

porque inseparablemente estás en nosotros,  
en los íntimos hábitos de la sangre,  
en los Acevedo y los Suárez de mi linaje,  
España,  
madre de ríos y de espadas y de multiplicadas generaciones,  
incesante y fatal.

Es lícito postular una interpretación de los significados simbólicos encapsulados en la configuración formal del poema. Se trata de significados que portan las relaciones numéricas entre las unidades semántico-formales que podemos reconocer en el interior de la segunda tirada de versos, que suma treinta y tres. Corresponde señalar que Borges no asigna a la palabra y a la estructura numérica de sus versos un valor simbólico sino únicamente cuando imprime a sus composiciones significación trascendente o sacra. En el poema “España” entran en juego valores religiosos y referencias espirituales que justifican y, asimismo, requieren la interpretación de los significados numéricos que exponemos aquí.

El texto literario es por definición polisémico y la percepción de los sentidos figurados resulta directa e intuitiva, de manera general. Sin embargo, la complejidad de los elementos culturales que configuran la visión del mundo y el universo de creencias de Borges sugiere la necesidad de algunas referencias previas a la exposición de nuestra interpretación.

El símbolo, estructurado por lo general en base a imágenes sensoriales y fundado en analogías, ha sido el instrumento privilegiado por los mitos para la expresión del pensamiento metafísico, para la comunicación de nociones arduas por su carácter abstracto. Paul Ricoeur ha señalado las particularidades de este fundamento en analogías.<sup>3</sup> Una tradición simbólica varias veces milenaria se ha establecido como un código de perfil singular por la polisemia de sus signos, que constituyen una categoría específica en el conjunto de los signos lingüísticos<sup>4</sup>.

---

<sup>3</sup> Paul Ricoeur sostiene: “Intentemos comprender debidamente ese lazo analógico que une al sentido literal con el simbólico. Mientras la analogía es un razonamiento inconcluyente que procede por cuarta proporcional –A es a B como C es a D–, en el símbolo no podemos objetivar la relación analógica que empalma el sentido segundo con el primero; el sentido primero nos arrastra más allá de sí mismo, mientras nos estamos moviendo en el sentido primero; el sentido simbólico se constituye en y por el sentido literal, el cual opera la analogía proporcionando el análogo. Decía Maurice Blondel: ‘Las analogías no se fundan tanto en semejanzas nocionales –*similitudines*– cuanto en una estimulación interior, en una sugerencia asimiladora –*intentio ad assimilationem*.’ Efectivamente, a diferencia de las comparaciones que consideramos desde afuera, el símbolo es el movimiento del sentido primario que nos pone en contacto con el sentido latente, y así nos asimila lo simbolizado, sin que nosotros podamos llegar a dominar intelectualmente la similitud” (1969: 252).

<sup>4</sup> Paul Ricoeur demuestra que todos los símbolos son signos, pero no todos los signos son símbolos (1969: 250-251).

En algunos puntos el pensamiento de los filósofos presocráticos caros a Borges entra en contacto con la tradición simbólica, quizás porque en algunos casos reprocessarían conceptos del legado arcaico. Importa señalar al respecto que las relaciones numéricas como fundamento del cosmos constituyó el núcleo central de la metafísica de los pitagóricos, que explicaron la estructura del universo a partir de relaciones numéricas y rítmicas y que consideraron que el número es lo que da forma, porque cambia lo indeterminado en determinado (Hirschberger, 1997: 50-52). La influencia de la metafísica pitagórica en el pensamiento de Borges se advierte en la consideración de los significados numéricos que impone a versos de especial trascendencia o de valor sacralizado, en su concepción del tiempo cíclico y en la importancia y generalidad que atribuye a la música como constituyente del universo.<sup>5</sup> Las relaciones intertextuales entre los textos mismos de Borges corroboran la emergencia de estos conceptos que señalamos. “La noche cíclica” (Borges, 1964: II, 241-242) se funda en el mito del eterno retorno, que transforma la concepción del tiempo cíclico en objeto de creencia dogmática y al cual Borges ha dedicado un iluminador ensayo titulado “El tiempo circular” (1936: II, 393-396). Su adhesión a la filosofía de los presocráticos se advierte en su “Poema del cuarto elemento” (1964: II, 247-248), que convoca a Tales de Mileto y a su postulado de que el agua es el principio primero de la materia.

Hemos observado la segmentación del texto del poema “España” en dos tiradas de versos cuyos límites aparecen establecidos por un signo de puntuación fuerte. La primera tirada de versos es sintácticamente autónoma y esta autonomía cumple una función precisa: poner énfasis en lo que los versos expresan. Lo expresado, hemos dicho, es la tergiversación del sentido de la Historia de España y con ella, agregamos, también la tergiversación del sentido de su cultura. Esta idea se expresa a través de la identificación de la Historia de España con la historia de don Quijote, que queda establecida en el texto como un símbolo.

En la segunda tirada de versos (v. 9-41) podemos reconocer unidades semántico-formales internas, de ocho versos cada una: versos 9-16, 17-24 y 25-32. En la cuarta y última secuencia interna, de nueve versos, cambian el tono, el tema y el número de versos de la unidad interna; por este motivo la consideramos de manera diferenciada y posterior en cuanto a la lectura de sus significados figurados.

<sup>5</sup> Johannes Hirschberger señala: “Cuán fructífero haya sido en la historia del espíritu el principio del número, lo muestra el desarrollo de las modernas ciencias de la naturaleza, que viven cada vez más del número. El descubrimiento pitagórico hay que contarlo entre los más decisivos impulsos que ha recibido la ciencia humana...; si se reconoce en la armonía musical... una estructura matemática como núcleo esencial, hemos de decir que el sentido y orden de la naturaleza circundante tiene su base en el núcleo matemático de las leyes de la naturaleza” (1997: 51). Son conceptos que Hirschberger ha tomado de Heisenberg. Werner Karl Heisenberg (1901-1976), famoso físico alemán, Premio Nobel de Física 1932, realizó importantes aportes con relación a la teoría de la estructura atómica, a los principios físicos de la teoría cuántica y a la radiación cósmica y, asimismo, a la teoría unificada de las partículas elementales. Comenzó a desarrollar un sistema de mecánica cuántica denominado “mecánica matricial” en el que la formulación matemática se basaba en las frecuencias y amplitudes de las radiaciones absorbidas y emitidas por el átomo y en los niveles de energía del sistema atómico.

Si sumamos las tres unidades internas de la segunda tirada de versos a la primera, aquella que identificamos como sintácticamente autónoma, contamos cuatro unidades internas de ocho versos. Estas cuatro unidades guardan entre sí una vigorosa afinidad a nivel de los significados simbólicos. Son cuatro unidades configuradas y cohesionadas en base al número ocho; en sus significados literales enfocan espacio, tiempo y materia. España, como espacio geográfico; el tiempo, como dimensión en la que se inscribe la Historia de España y los bienes culturales heredados (objetos como la guitarra que permite la música, la “piedra piadosa de las catedrales y santuarios”, que encarna el valor de lo sagrado, la “larga aventura / que descifró los mares”, que concreta la valentía y el conocimiento).

Territorio, Historia y bienes culturales constituyen lo sólido, lo sensible, lo visible, que es también perecedero<sup>6</sup>; configuran en su conjunto el universo de la identidad cultural española que se asienta sobre lo creado. Los sentidos figurados no se agotan con estas menciones; el ocho hace presente el significado de la mediación entre el cielo y la tierra, es decir, añade el significado de totalidad armónica, que une lo sólido, lo sensible y lo perecedero, con lo espiritual e imperecedero y revelado. Esta unión crea el equilibrio cósmico, la armonía de las partes con el todo.

Los nueve versos de la unidad semántico-formal que constituyen el final de la segunda tirada de versos y el final del poema, están regidos por el número tres (nueve versos que se constituyen como múltiplo del tres), que expresa las nociones de unión y armonía. En el nivel literal reiteran los conceptos de amor, de sentido filial de pertenencia, de consanguinidad. En el nivel simbólico expresan la unión de los tres mundos, la ordenación de cada plano (corporal, intelectual, espiritual) (Cirlot, 1969: 342). Esta unión ordenada y armónica de los distintos plano se cumple porque está fundada en Dios, en el cosmos y en el hombre. El tres es un número universalmente fundamental, que sintetiza la unión del Cielo y de la Tierra (Chevalier-Gheerbrant, 1973: IV, 333-338). Interesa señalar que Chevalier y Gheerbrant destacan que la Kabbala, que “ha multiplicado las especulaciones sobre los números, parece haber privilegiado la ley del ternario”. Ya se sabe cuán importante resulta el pensamiento de esta corriente mística del judaísmo en la cosmovisión de Borges; esta certeza acredita la legitimidad de una interpretación que resulta ajena a la cultura en la que estamos inmersos.

Este conjunto cohesionado y dotado de coherencia por los significados simbólicos es el que ha sido objeto de interpretación equivocada. El autor histórico de los versos ha asumido la refutación de esta tergiversación en el poema; tratándose de un texto

---

<sup>6</sup> Hemos citado precedentemente a Ricoeur en su caracterización del tipo de analogías que fundan el símbolo. Resulta complementario el aporte de Chevalier y Gheerbrant de ejemplos ilustrativos al respecto. El cuatro simboliza el espacio, porque cuatro son los puntos cardinales; representa el tiempo, porque cuatro son las estaciones del año y cuatro, las fases de la luna, significa en forma figurada la materia, porque cuatro son los elementos fundantes de la materia en el cosmos (tierra, agua, aire y fuego). Los discípulos de Pitágoras consideraban el número cuatro la llave del simbolismo numérico que puede sintetizar un cuadro del orden en el mundo (1973: IV, 72-77).

literario, esa refutación no se cumple a través de la argumentación lógica, inadecuada en la poesía, sino a través de representaciones simbólicas, que significan el equilibrio cósmico de la identidad cultural española.

El sentimiento de pertenencia a la Hispanidad estuvo arraigado en Borges desde muy temprano y no sólo por la consanguinidad que une con ella a su linaje, sino también por el entrañable sentimiento que se manifiesta en una expresión muy difundida en Hispanoamérica para llamar a España: “madre patria” que está implicada en estos versos finales del poema. Este sentimiento ha quedado grabado en los versos iniciales del poema “Fundación mítica de Buenos Aires” que dice:

¿Y fue por este río de sueñera y de barro  
que las proas vinieron a fundarme la patria?  
Irían a los tumbos los barquitos pintados  
entre los camalotes de la corriente zaina. (Borges, I, 1929: 81)

### **Borges, Alonso Quijano y don Quijote**

Don Quijote es un símbolo luminoso de la cultura española que se ha difundido universalmente. Esta figura simbólica se constituye en eje semántico de algunos de los más personales poemas de Borges, aquellos en los que encarna lo más profundo y lo más íntimo de su experiencia estética. Un conjunto de cinco poemas explicitan las causas de este apego al personaje cervantino; estos poemas se asocian a otros textos en prosa a los que haremos referencia. Poemas y textos en prosa –en los que no contamos los que registran la presencia del hidalgo manchego y de su creador con anterioridad a la década de los sesenta– manifiestan una irrenunciable fidelidad al personaje y un sostenido deseo de exaltar a Cervantes. Los cinco poemas que mencionamos son: “Un soldado de Urbina” y “Lectores” de *El otro, el mismo* (1964); “Miguel de Cervantes”, incluido en *El oro de los tigres* (1972) y nuevamente incorporado en *La rosa profunda* (1975), “Sueña Alonso Quijano” de *La rosa profunda* y “Ni siquiera soy polvo” de *Historia de la Noche* (1977).

“Un soldado de Urbina” (1964: II, 256) –soneto<sup>7</sup>– anuncia la gestación de don Quijote y Sancho en los sueños del soldado que, después de una memorable hazaña en el mar –Lepanto, sin duda; la voz lírica omite este nombre– “erraba oscuro por la dura España”. El “mágico pasado” de los “ciclos de Rolando y de Bretaña” sostienen al soldado solitario en esa errancia. Lo real, encapsulado en efectiva prosopopeya, engarza en una sugerente metáfora que expresa la función de esos poemas de gesta: “borrar o mitigar la saña de lo real”.

<sup>7</sup> En “Un soldado de Urbina” Borges respeta la forma de combinación clásica de los catorce versos endecasílabos distribuidos en dos grupos desiguales, uno de ocho versos con rimas abrazadas y otro de seis que podía disponerse de distinta manera. La rima abrazada de los cuartetos y la libertad para los tercetos la toman los españoles de la primera mitad del siglo XV (Marchese y Forradellas, 1998: 389-391).



De manera diferente al relato tradicional que representa al creador imaginando la historia en la cárcel, Borges lo instala en una llanura que puede evocar la manchega:

Contemplaría, hundido el sol, el ancho  
campo en que dura el resplandor de cobre,  
se creía acabado, solo y pobre,  
sin saber de qué música era dueño;  
atravesando el fondo de aquel sueño,  
por él ya andaban don Quijote y Sancho.

Música eran ya las palabras de la historia que ingresaría en la memoria de los pueblos, como dice Alonso Quijano en “Ni siquiera soy polvo”. El recurso de los filósofos pitagóricos a la música, indican Chevalier y Gheerbrant, con sus timbres, sus tonalidades, sus ritmos y sus instrumentos diversos, constituyen uno de los medios de asociar fenómenos puntuales con la plenitud de la vida cósmica. En todas las civilizaciones, en los actos más intensos de la vida social o personal son alabados con manifestaciones que incluyan la música, a la que se le atribuye una función mediadora con lo divino (Chevalier y Gheerbrant, III, 1973: 248-250). Que Borges llame “una música” a la naciente historia de don Quijote y Sancho pone en juego diversas valencias de la música como símbolo: como representación de la conexión natural de todas las cosas entre sí; como imagen de la perfección del orden cósmico, como fenómeno de correspondencia ligado a la expresión y a la comunicación (Cirlot, 1969: 330-331). Esta estrofa, con la incorporación de la música como símbolo se erige, a nuestro juicio, como el más alto elogio posible al hidalgo manchego y a su paradigmática historia, nacida del talento poético cervantino.

Lectura, ficción y sueño son temas que se entran en el poema “Lectores”<sup>8</sup>. La voz lírica despliega una recreación poética de la historia de Alonso Quijano que modifica un aspecto sustantivo del relato más famoso de Cervantes y lo adapta a perspectivas ficcionales de Borges.

En esta versión, de manera semejante a como finge Cervantes fuentes ajenas,<sup>9</sup> el emisor lírico finge repetir una conjetura de otros, no precisados:

De aquel hidalgo de cetrina y seca  
tez y de heroico afán se conjetura  
que, en víspera perpetua de aventura,  
no salió nunca de su biblioteca.

<sup>8</sup> En “Sueña Alonso Quijano” y en “Lectores” Borges adopta el soneto inglés, que tiene tres cuartetos o serventesios cerrados por un dístico. Esos versos son por lo general una síntesis de un pensamiento. “*Serventesio* es una estrofa de cuatro versos de arte mayor que riman en consonante el primero con el tercero y el segundo con el cuarto” (Marchese y Forradellas, 1998: 374).

<sup>9</sup> Martín de Riquer afirma respecto al procedimiento de apelar a fuentes ficticias: “El escritor (Cervantes) finge, en los capítulos referentes a la primera salida y en dos iniciales de la segunda, que está redactando una historia verdadera, basada en otros autores (“Autores hay que dicen que la primera aventura que le avino fue la del Puerto Lápice...” I, 2) y en “los anales de la Mancha” (I, 2), fuentes ficticias que le permiten a Cervantes satirizar ciertos recursos frecuentes en los libros de caballerías” (1970: 44).

La modificación de la historia atañe a la condición sedentaria que esta recreación atribuye a Alonso Quijano. Como consecuencia la trama lírica registra desplazamientos: las aventuras del hidalgo manchego son sus propios sueños, no la ficción de Cervantes. Y “la crónica puntual de sus empeños / ... no es más que una crónica de sueños”.

La libertad de la recreación no es ociosa: está dirigida a fundar la identificación del autor histórico del poema con el protagonista cervantino a partir de la común condición de lectores. Sin duda, esta constituye una original forma de celebrar el acto de leer.

De los catorce versos que configuran este soneto, ocho han sido dedicados al hidalgo “de heroico afán”, a su destino de lector y a las referencias a sus sueños. Los seis versos restantes marcan la emergencia en el poema del autor histórico auto-ficcionalizado que explicita su identificación con el hidalgo lector.

Una afirmación contundente declara esta identificación: “Tal es también mi suerte”. Los versos siguientes ponen de manifiesto que el término “suerte” está empleado en sentido positivo. Si tenemos en cuenta convicciones de Borges expresadas en múltiples textos, concluiremos en que, en este caso, la cuota de azar que el lexema incluye es reducida.

La polisemia del texto literario y las vinculaciones intertextuales que asocian los textos borgeanos entre sí nos permiten postular tres lecturas mutuamente complementarias de los seis versos que constituyen la segunda parte del soneto “Lectores” y cuyo emisor es el autor histórico autoficcionalizado.

Una primera lectura del enunciado “Se qué hay algo / inmortal y esencial que he sepultado / en esa biblioteca del pasado” pone de relieve los adjetivos “inmortal y esencial”, que nos remiten a una serie de textos que registran una convicción profunda de Borges referida a la incidencia de los antepasados en el destino personal de cada individuo. Según esta convicción los antepasados que los precedieron como constituyentes de su linaje perduran de manera efectiva en su identidad antropológica y se manifiestan en sus preferencias, en su sensibilidad, en sus gestos y actitudes, en su cultura. Borges lo sintetiza en una expresión recurrente: “Soy los otros”. Honoria Zelaya de Nader ha estudiado este tema borgeano, de importante presencia en la obra lírica de nuestro autor, y ha analizado los textos que le atañen con fundamento psicoanalítico.<sup>10</sup>

Las referencias a las figuras históricas de su linaje, a sus ancestros militares que lucharon heroicamente por la patria y a sus predecesores en el ámbito de la cultura, por lo tanto, no deben interpretarse como un gesto vanidoso sino como una manifestación de reconocimiento y como una explicación de los orígenes de su identidad cultural.

El legado del linaje para nuestro autor es una vía –no la única y tampoco de determinación insoslayable– que orienta un destino, que genera inclinaciones y preferencias, aspiraciones y aptitudes, ponderación de valores, que pueden seguirse o pueden quedar en el camino.

<sup>10</sup> En *Especificidad de la Infancia y función de la Literatura infantil en el cancionero tradicional de Juan Alfonso Carrizo, en la obra de Domingo Faustino Sarmiento y de Jorge Luis Borges*, Tesis de doctorado (2009: 218-234).

La pasión por la lectura es parte de ese legado y la aceptó y la cultivó desde temprano; se dejó hechizar por ella. El culto por el coraje, la admiración irrestricta por la valentía al servicio de ideales o por la demostración honrosa de hacer frente al peligro y vencerlo, quedó como una frustración aceptada. No se diluyó, sin embargo: supo canalizarla en sus ficciones, en las aventuras heroicas de sus personajes, o en sus preferencias literarias, de las cuales la lectura de la historia del hidalgo cervantino se lleva la palma.

No desconocemos que a ese legado se integran su predilección por Shakespeare, por Milton y por tantos otros creadores –poetas, narradores, ensayistas– que perduran en múltiples y recurrentes referencias en sus textos.

Una segunda lectura implica también la incidencia del linaje y enfoca un espacio del ámbito familiar de influencia decisiva: “una biblioteca del pasado”, en la que conoció la historia del hidalgo (duodécimo verso). Esa fue la biblioteca de su padre, que dejó profundas huellas afectivas e intelectuales en Borges. Dice en su *Autobiografía*: “Si tuviera que señalar el hecho capital de mi vida, diría la biblioteca de mi padre. En realidad, creo no haber salido nunca de esa biblioteca” (Borges-Di Giovanni, 1999: 24-25). Puede postularse, en una tercera lectura, que en “esa biblioteca del pasado”, la historia del hidalgo lo hechizó, como ocurría con personajes de las gestas caballerescas medievales, que también conocería el niño lector. El hechizo es mágico –como la música verbal que es la literatura– y lo cautivó para siempre esta historia que conoció cuando aún no comprendía muchas cosas: “Las lentas hojas vuelve un niño y grave / sueña con vagas cosas que no sabe”.

Un aspecto significativo de la producción borgeana que no atendió la crítica hasta el estudio de Honoria Zelaya de Nader fue la importancia que Borges concedió a sus lecturas infantiles, a la incidencia que tuvieron en su pasión por la literatura y en sus preferencias literarias y, asimismo, en los recuerdos que registra en los textos que cita con frecuencia (2009: 237-241).

El poema “Lectores” ofrece claves importantes para comprender diversos textos de Borges en lo profundo de sus sentidos y para valorar la sinceridad de unos versos que pueden sorprender a muchos: “Que otros se jacten de las páginas que han escrito; / a mí me enorgullece las que he leído”<sup>11</sup> (1969: II, 394).

“Miguel de Cervantes” (Borges, 1972: II, 468; 1975: I, 91) se titula un micropoema de cuatro versos de distintos número de sílabas en el que el emisor lírico habla de su destino en primera persona. Dos figuras retóricas imponen relieve expresivo al poema. Una metáfora inicial hace presente la cultura de su siglo (“Cruelas estrellas y propicias estrellas / presidieron la noche de mi génesis”) y representa las contrastantes alternativas

---

<sup>11</sup> Esta misma idea se repite en los prólogos de los volúmenes de la Biblioteca Personal, que reedita libros predilectos de Borges. “Que otros se jacten de los libros que les ha sido dado escribir; yo me jacto de aquellos que me sido dado leer” dice en el “Prólogo” de *El Golem* de Gustav Meyrink (1985).

de la vida del famoso soldado-escritor. La paradójica confluencia de la cárcel y el sueño creador –pone en evidencia la voz lírica– dio origen a don Quijote. Hace manifiesta la deuda a las “propicias estrellas”.

“Sueña Alonso Quijano” (1975: III, 94) es un soneto que repite la idea recurrente en nuestro autor de la relación de Alonso Quijano con don Quijote, con el sueño como fantaseo de la vigilia y con Cervantes. Aquí se amplía con la incorporación de la concreta actividad onírica. Incluyó esta referencia en el discurso de agradecimiento del Premio Cervantes en 1979.

En “Ni siquiera soy polvo” (1977: III, 177-178) a partir de la declaración “No quiero ser quien soy” Alonso Quijano recrea con atractiva transparencia su vida rutinaria, sus lecturas, sus sueños que encapsulan valores eclipsados en su siglo diecisiete. La aspiración de ser otro y la idea de la ficción como sueño son la sustancia semántica del poema, que produce vigoroso impacto emotivo en el lector, en particular con sus últimos versos que enuncian el ruego de Alonso Quijano a su “hermano y padre, el capitán Cervantes”. Hermano porque comparten la misma nostalgia por valores olvidados; padre, porque le dio la vida. Con apremiante angustia, la voz lírica suplica:

“Para que yo pueda soñar al otro  
cuya verde memoria será parte  
de los días del hombre, te suplico:  
Mi Dios, mi soñador, sigue soñándome”.

La convicción de que la figura y la historia de don Quijote son parte inmortal de la cultura de la humanidad, de la “verde memoria de los días del hombre”, se repite en otros textos de Borges, con alguna variante. En “Parábola de Cervantes y de Quijote” (1960: II, 172), uno de los textos en prosa a los que nos hemos referido antes, otorga a esta historia la jerarquía de un mito; el texto se cierra con esta afirmación contundente: “Porque en el principio de la literatura está el mito, y asimismo en el fin”. En “Alguien soñará” (1985: III, 469), cuasi-poema en prosa, Borges asocia a don Quijote con Ulises, sin duda figura mítica. Esta referencia, asimismo, marca la fidelidad del autor a la historia del hidalgo manchego, puesto que la registra en el último de los libros que publicara.

La identificación con Alonso Quijano también perdura hasta el fin: en el poema “La Fama” de *La Cifra* (1981: III, 323), el hablante lírico que claramente proyecta al autor histórico, dice: “No haber salido de mi biblioteca. / Ser Alonso Quijano y no atreverme a ser don Quijote”. Es parte de una enumeración que se cierra con “Ninguna de esas cosas es rara y su conjunto me depara una / fama que no acabo de comprender”. Esta declaración, que hace a la identidad personal de Borges y que tiene fundamento metafísico-religioso perceptible en la visión del mundo que expresa mediante símbolos, resulta coherente con aquella llamativa afirmación –llamativa si pensamos en el mundo de los creadores “avidi famæ”– de los prólogos de su Biblioteca Personal.

En el curioso texto ensayístico titulado “Un problema” (1960: II, 272) Borges plantea el conflicto que se le presentaría a don Quijote si en una de sus múltiples aventuras heroicas diera muerte a un hombre. Después de analizar tres hipótesis, concluye en una conjetura “ajena al orbe español y aun al orbe de Occidente”. La exposición de esa conjetura lo lleva a mencionar el origen geográfico y muy remoto en el tiempo de su convicción del carácter ilusorio de la realidad: la tierra “de los ciclos” –la tierra en la que tiene vigencia el mito del eterno retorno–, el Indostán. Según esta conjetura final, don Quijote “sabe que el muerto es ilusorio como lo son la espada sangrienta que le pesa en la mano y él mismo y toda su vida pretérita y los vastos dioses y el universo”.

Sostener el carácter ilusorio de la realidad no significa que el contexto que nos rodea y el universo todo no tengan consistencia material, que el mundo empírico no esté constituido por elementos efectivamente perceptibles; significa que todo en el universo en el que vivimos y el universo mismo, a pesar del cúmulo de milenios que suma su historia, tiene la perduración de un soplo, porque el ritmo de los ciclos se asocia a la respiración de Brahma, el Creador: su aspiración marca un ciclo de milenios, su expiración otro ciclo.

Estos conceptos permiten comprender la equiparación de la ficción al sueño, de tan recurrente persistencia en los textos de Borges. La realidad y la ficción comparten la condición de ilusorias; por esa equivalencia, asimismo, los mundos ficticios pueden adquirir la condición de verdaderos, como afirma Alonso Quijano de las historias que le ofrecen sus libros (versos trigésimo primero y trigésimo segundo de “Ni siquiera soy polvo”).

### **Otros aspectos representativos de la cultura española en la memoria de Borges**

La presencia de España y su cultura en la obra lírica de Borges no se agota con los textos que han sido objeto de nuestra atención en las dos primeras secciones de este estudio. Otros, de no menor interés y de análoga calidad estética, se centran en este tema. Haremos de ellos mención escueta. Corresponde señalar, sin embargo, que en estos textos se instala como meridiano temático algún aspecto sobresaliente de la cultura española. Dejamos de lado por inabarcable en los límites de este artículo las menciones breves o tangenciales que se inscriben en ejes temáticos ajenos al nuestro en esta oportunidad.

Borges demuestra interés por la huella de la cultura árabe en España, huella que impregna la atmósfera de toda Andalucía de manera particular. *Las Mil y Una Noches*, que por lo general menciona como unidad significativa y no a través de los relatos que constituyen la colección, es la obra más citada a lo largo de la producción de Borges – lírica, ensayística y narrativa– según ha podido demostrar Honoria Zelaya de Nader en su meduloso estudio (2009: 244). Representativo del interés que ponemos de relieve es el poema “Metáforas de *Las Mil y Una Noches*” (Borges, 1977: III, 169-170).

En relación con la huella de la cultura árabe en España que han inspirado a Borges se encuentra la Alhambra, tesoro incalculable de Granada, por ella misma y por la atmósfera cultural que marea el perfil identitario de Andalucía toda. El poema “Alhambra” (1977: III, 168) recrea la última tarde de Boabdil, el rey que perdió Granada como culminación de una guerra sangrienta; no hay referencia a la crueldad de la guerra ni a su violencia en el texto: sólo el placer de las bellezas de esa memorable muestra de una cultura que dejó un legado imborrable, el placer que generan la voz del agua, la música del zéjel, el jazmín y la grata “plegaria / dirigida a un Dios que está solo”. Una voz lírica profética anuncia al “rey doliente”, con una mirada que invierte la previsible, “que la cruz del infiel borrará la luna, / que la tarde que miraba es la última”.

“De la diversa Andalucía” (Borges, 1985: III, 487) es un poema concebido como una ágil enumeración de elementos culturales identificatorios de la huella árabe: la mezquita, la cadencia del agua del Islam en la alameda”, la música, que convive con la huella hebrea de “los cabalistas de la judería, / Rafael de la noche y de las largas / mesas de la amistad”. Andalucía toda, asociada a la memoria querida de don Rafael Cansinos-Assens y a las noches ultraístas de Sevilla, que no nombra la voz lírica.

El bisonte se repite en los poemas de Borges como una imagen metonímica del más remoto pasado español y de su arte pionero; se repite como una mención tangencial, pero le dedica un poema digno de tenerse en cuenta, porque entrama la personal visión que concibió el poeta de la relación que los animales mantienen con el transcurso del tiempo. “El bisonte” integra *La rosa profunda* (1975: III, 85).

Creadores de literatura españoles también han inspirado a Borges. En primer término, don Rafael Cansinos-Assens; el poema que le dedica, de *El otro, el mismo* (1964: II, 293), ofrece su retrato y hace referencia a sus lecturas predilectas –Los Salmos y El Cantar de los Cantares–, pero elude ahondar en la vinculación de maestro y discípulo: “Acompáñame siempre su memoria; / las otras cosas las dirá la gloria”. Esa reserva atañe a la materia del magisterio, de naturaleza espiritualizante, de la que la que no corresponde hablar sino excepcionalmente, porque su ámbito es ultraterreno.

“A un viejo poeta” (Borges, 1960: II, 201) no menciona el nombre del poeta por el pudor de mostrarlo en la minusvalía de la vejez, seguramente; pero da una clave al lector: el último verso, que es cita e intertexto: “Y su epitafio la sangrienta luna”. Esa clave es clara referencia a los valores simbólicos de la luna en los remotos tiempos de vigencia de Pasifae como mito asociado a la fertilidad de la naturaleza. Un mito traído a tierra de íberos, donde arraigó el rito que daría origen a las corridas de toros. Allí se centra la polivalencia semántica de la expresión “la sangrienta luna”.

A Góngora Borges le dedica un poema que repite su apellido (“Góngora”, 1985: 488). Dos estudios de sobresaliente calidad nos eximen de cualquier aporte al respecto: “Borges, juez de Góngora” (Videla de Rivero: 1996) y “El narrador narrado (En torno al poema “Góngora” de Jorge Luis Borges)” (Fuentes, 1997: 135-139).

Dos figuras históricas, tipos humanos que marcan una manera de instalarse en el mundo y que resultan contrastantes entre sí incorpora Borges a *La moneda de hierro*: “El inquisidor” y “El conquistador” (1976: III, 134, 135); la voz lírica asume la de estas figuras prototípicas en primera persona. Ambos textos resultan complementarios de la interpretación de la Historia de España que entrama el poema “España”.

En suma: Si *Las Mil y Una Noches* son el texto más frecuentemente citado por Borges en su producción literaria, el *Quijote* ocupa el segundo lugar en ocurrencia, según la misma fuente que nos proporcionó la primera información (Zelaya de Nader: 2009). El conjunto de textos que hemos tenido en cuenta en este estudio corrobora la fidelidad de Borges a su adhesión filial a España, al reconocimiento del legado que Hispanoamérica le debe como transmisora de cultura y a la identificación con los valores que don Quijote como símbolo consagra.



**BIBLIOGRAFÍA**

BORGES, Jorge Luis con DI GIOVANNI, Norman Thomas, 1999, *Autobiografía. 1899-1970*, Buenos Aires, Editorial El Ateneo.

BORGES, Jorge Luis, 1929, *Cuaderno San Martín, Obras Completas*, Tomo I, 11ª reimpresión, 2001, Buenos Aires-Barcelona, Emecé.

———, 1936, *Historia de la Eternidad, Obras Completas*, Tomo II, 11ª reimpresión, 2001, Buenos Aires-Barcelona, Emecé.

———, 1960, *El hacedor, Obras Completas*, Tomo II, 11ª reimpresión, 2001, Buenos Aires-Barcelona, Emecé.

———, 1964, *El otro, el mismo, Obras Completas*, Tomo II, 11ª reimpresión, 2001, Buenos Aires-Barcelona, Emecé.

———, 1969, *Elogio de la Sombra, Obras Completas*, Tomo II, Buenos Aires-Barcelona, Emecé.

———, 1972, *El oro de los tigres, Obras Completas*, Tomo II, 11ª reimpresión, 2001, Buenos Aires-Barcelona, Emecé.

———, 1975, *La rosa profunda, Obras Completas*, Tomo II, 11ª reimpresión, 2001, Buenos Aires-Barcelona, Emecé.

———, 1976, *La moneda de hierro, Obras Completas*, Tomo II, 11ª reimpresión, 2001, Buenos Aires-Barcelona, Emecé.

———, 1977, *Historia de la Noche, Obras Completas*, Tomo III, 11ª reimpresión, 2001, Buenos Aires-Barcelona, Emecé.

———, 1981, *La Cifra, Obras Completas*, Tomo III, 11ª reimpresión, 2001, Buenos Aires-Barcelona, Emecé.

———, 1985, *Los conjurados, Obras Completas*, Tomo III, 11ª reimpresión, 2001, Buenos Aires-Barcelona, Emecé.

CHEVALIER, Jean y GHEERBRANT, Alain, 1973, *Dictionnaire des symboles*, Paris, Editions Seghers et Editions Jupiter. Edición original: 1969, Paris, Editions Jupiter.

CIRLOT, Juan Eduardo, 1969, *Diccionario de Símbolos*, Barcelona, Editorial Labor.

FUENTES, Manuel, 1997-Septiembre, “El narrador narrado (En torno al poema “Góngora” de Jorge Luis Borges)”, *Salina. Revista de Lletres*, N° 11, Tarragona, pp. 135-139.

HIRSCHBERGER, Johannes, 1997, *Historia de la Filosofía*, Tomo I. Antigüedad, Edad Media, Renacimiento, Barcelona, Editorial Herder.

MARCHESE, Angelo y FORRADELLAS, Joaquín, 1998, *Diccionario de Retórica, Crítica y Terminología Literaria*, Barcelona, Editorial Ariel.

MEYRINK, Gustav, 1985, *El Golem*, Buenos Aires, Hyspamérica.

RIQUER, Martín de, 1979, *Aproximación al Quijote*, Navarra, Editorial Salvata.



RICOEUR, Paul, 1969, *Finitud y culpabilidad*, Madrid, Editorial Taurus.

TACCONI, María del Carmen, 2007, “Cábala, lengua hebrea y escritura: huellas del misticismo judío en la obra de Jorge Luis Borges”, *Studi Spanici*, XXXII, Pisa-Roma, Istituti Editoriali e Poligrafici Internazionali, pp. 265-278.

VIDELADE RIVERO, Gloria, 1996-junio, “Borges, juez de Góngora”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, Madrid, 552, pp. 63-70.

ZELAYA DE NADER, Honoria, 2009, *Especificidad de la Infancia y función de la Literatura infantil en el cancionero tradicional de Juan Alfonso Carrizo, en la obra de Domingo Faustino Sarmiento y de Jorge Luis Borges*, Tesis de doctorado en trámite de publicación, Salta-República Argentina, Universidad Católica de Salta.

## COMPONDO IMAGENS PARA RECOMPOR A NAÇÃO: AS PINTURAS DE GOYA E A ICONOGRAFIA DA GUERRA DE INDEPENDÊNCIA NA ESPANHA

Rafael Rosa Hagemeyer

Universidade do Estado de Santa Catarina

### RESUMO

*Os fuzilamentos de Príncipe Pio* é provavelmente a obra mais conhecida do pintor espanhol Francisco de Goya y Lucientes e é comumente utilizada por historiadores para ilustrar o significado da Guerra de Independência na Espanha (1808-1814). Este artigo analisa, à luz das referências iconográficas da época, o processo de composição dessa obra-prima e seu conjunto de referências.

**Palavras-chave:** Goya, fuzilamentos, pinturas, gravuras, Guerra de Independência na Espanha.

### ABSTRACT

*The shootings on the Príncipe Pio Hill* is probably the most famous artwork by the Spanish painter Francisco de Goya y Lucientes and it is normally used by historians to illustrate the meaning of the Spanish Independence War (1808-1814). This article analyses the process of composition of this masterpiece and its ensemble of references, taking into consideration the iconographical references.

**Keywords:** Goya, fuzilamentos, pinturas, gravuras, Guerra de Independência na Espanha.

Ao cruzar os Pirineus em 1808, o exército imperial francês enviado por Napoleão Bonaparte, aliado da monarquia espanhola de Carlos IV contra a Inglaterra, tinha como missão atravessar pacificamente o território espanhol para invadir Portugal. Entretanto, importantes setores da nobreza espanhola consideravam que o monarca era manipulado pelo seu primeiro ministro afrancesado Manoel de Godoy. Em vista disso, fomentam a rebelião de Fernando, príncipe de Astúrias, para que seu pai renunciasse em seu favor. A crise precipitou o vazio de poder, resolvido por Napoleão Bonaparte em Bayona, onde tanto o monarca quanto o sucessor foram forçados a abdicar em favor de José Bonaparte, irmão do imperador da França. O povo espanhol, contudo, não aceitava a ocupação das tropas imperiais francesas, tratadas, e passou a hostilizá-las como inimigas (Fuentes, 2001: 221).

Começava dessa forma a Guerra de Independência, uma guerra travada no território espanhol, em boa parte de forma irregular, através de guerrilhas populares, e que se arrastaria durante mais de quinze anos. A guerra teve conseqüências desastrosas para o Império Espanhol, que durante esse período assistiu ao surgimento de movimentos de independência por toda a América Espanhola. Mais desastrosas foram as conseqüências para a população espanhola, vitimada por toda a sorte de infortúnios que uma guerra dentro de seu território poderia causar (Koto Bonnet, 1990: 57). Nesse sentido, os testemunhos visuais produzidos pelos artistas espanhóis são o mais eloqüente registro de um processo dilacerante, sendo que a arte da gravura, objeto de ampla circulação, servia também para a propaganda da resistência popular aos franceses. (Bozal, 1988)

Francisco de Goya y Lucientes, que veio a tornar-se um dos mais célebres artistas desse período, encarnava boa parte dessas contradições. Sendo ele próprio considerado um “afrancesado”, partidário das idéias ilustradas produzidas pelos enciclopedistas, foi tomado de surpresa pela animosidade súbita que se desenvolveu nas relações entre a Espanha e a França, e ficaria estarecido com o grau de brutalidade atingido pelos conflitos. A guerra irregular parecia despertar aquilo que os homens possuíam de mais sombrio, e a violência “exemplar” que se abatia sobre a população civil nada tinha a ver com as estratégias militares de conquista do território (Fuentes, 2001: 250). Nos tempos revolucionários em que os filósofos invocavam a entronização da Deusa da Razão, explodia uma guerra “irracional”, movida pela sede de vingança a qualquer preço, em que os dois lados concorriam buscando provar sua capacidade mórbida em promover a maior degradação física e moral do inimigo (Starobinski, 1979: 133).

A guerra serviu de tema para Francisco Goya produzir aquela que é uma das telas espanholas mundialmente mais conhecidas: *Os Fuzilamentos de Príncipe Pio*, também conhecido como *Os Fuzilamentos de Moncloa*, ou ainda pela data em que tais fuzilamentos ocorreram, o *Três de Maio* (Figura 1). Os visitantes que contemplam essa obra no Museu do Prado em Madri pressentem, pela dramaticidade da cena, que ela é uma denúncia contra a execução de uma pena injusta. Diante da figura que se desespera

de braços abertos ou do padre que amedrontado se ajoelha e reza, não há clemência. O pelotão de fuzilamento se coloca imediatamente diante das vítimas e age friamente, como uma máquina de guerra.



*O três de Maio de 1808 ou Os fuzilamentos de Príncipe Pio*  
Francisco de Goya y Lucientes, 1814-1815  
Museu do Prado – Madrid

Talvez por essa razão o quadro de Goya tenha se tornado atemporal: o espectador é levado para dentro de uma cena de cujo sentido ele participa, ainda que em grande parte das vezes desconheça o significado histórico daquela guerra. Basta um pouco de atenção para perceber a contraposição entre o desespero dos personagens e a proximidade do pelotão de fuzilamento. Outro aspecto analisados nos livros de história da arte servem para compreender de que maneira o artista extrai o efeito dramático pretendido: a intensa luminosidade que emana da lanterna colocada ao chão, iluminando os corpos já fuzilados. As regras de composição conduzem nossa visão pela imagem terrível – o pelotão, os fuzilados e a fila interminável dos que assistem horrorizados àquela execução, enquanto aguardam pelo seu próprio fuzilamento que se aproxima. “Face à ação mecanizada do pelotão de fuzilamento, nós assistimos à tragédia da ação em vão, a impotência absoluta. Mas essa ação em vão, incapaz de impedir a morte, Goya nos faz pressentir que não será atingida nem destruída pela morte. Ela a eterniza” (Starobinski, 1979: p.154).

Um historiador pode perfeitamente considerar essa pintura como um testemunho da Guerra de Independência. Muitos, aliás, a consideram como sendo o testemunho mais eloqüente – a imagem que sintetiza o processo. Mas, obviamente, o processo inteiro não cabe dentro de uma imagem, que elege aspectos considerados relevantes. Segundo Vejo:

é necessário fazer uma pequena observação sobre o significado real da Guerra de Independência, mais ainda quando todos os meios de formação de opinião do século XIX, e não somente, nem principalmente, a pintura, conseguem configurar uma imagem monolítica do conflito bélico contra os franceses, até conseguir uma definição exclusiva como guerra nacional: a guerra de independência por antonomásia. (Vejo, 2005: 1114)

Nesse tipo de interpretação, ficam obliterados, segundo o autor, outros aspectos da guerra, considerados menos significativos, como o fato de que, para alguns setores ela adquire um “caráter exclusivamente religioso”, enquanto a enfocam como uma “revolução burguesa” e até mesmo como uma “autêntica guerra civil”. E conclui o autor: “É curioso a esse respeito que se fale sempre dos franceses, e não das tropas napoleônicas” (Vejo, 2005: 1144).

Se não há um significado unívoco em torno da Guerra de Independência, que tipo de síntese a respeito dela Goya operou em seus *Fuzilamentos*? Afinal, a cena é um manifesto, uma composição desenvolvida pelo pintor a partir da imaginação; não fora esboçada, portanto, ao natural, e nem mesmo através de um esforço de reconstituição da memória visual, pois o pintor não estava em Moncloa no dia 3 de maio de 1808, e não sendo, portanto, testemunha ocular do fato histórico a que faz referência. Disso são derivadas outras questões: qual é a origem daqueles personagens, daquelas linhas de composição, daquele tipo específico de representação da guerra? Em que sentido Goya estabeleceu inovações na forma de representar o tema do fuzilamento, fato tão comum ao longo da Guerra de Independência? Além disso, revelaria o quadro o compromisso do artista com alguma das partes em conflito?

Para responder a essas perguntas, é necessário resgatar qual foi a perspectiva do pintor ao produzir aquela obra. Não é demais lembrar que o quadro originalmente formava um par com aquele que hoje se encontra ao seu lado no Museu do Prado: *O Dois de Maio* ou *A Carga dos Mamelucos* (Figura 2). O momento da rebeldia e a dureza da punição, lado a lado, deveriam refletir a coragem e o sofrimento do povo espanhol durante o domínio de Napoleão numa guerra que durou anos. Significativamente, os distúrbios ocorridos em Madri logo nesses primeiros dias já serviriam para ilustrar todo o drama que se repetiria em diversas cidades espanholas ao longo daqueles anos.





*O Dois de Maio de 1808 ou A carga dos Mamelucos*  
 Francisco de Goya y Lucientes, 1814-1815  
 Museu do Prado – Madrid

Essas duas obras foram expostas pela primeira vez em uma solenidade pública, comemorando o retorno do rei Fernando VII ao trono espanhol em 1814, após a derrota de Napoleão. Nessa circunstância, o próprio pintor havia pedido ao rei que aceitasse as obras para celebrar “as mais notáveis e heróicas ações ou cenas de nossa gloriosa insurreição contra o tirano da Europa”, segundo Wendy Beckett (2002: 250). No entanto a própria autora aponta a contradição entre a idéia de “heróicas ações” e a atmosfera de matadouro que domina a cena, através das fortes pinceladas que denotam as manchas de sangue que se espalham pelo corpo dos personagens mortos e no solo onde se encontram as vítimas dos *Fuzilamentos*. Como observa a autora, “Goya condena não os franceses, mas nossa crueldade coletiva. É a humanidade quem segura os fuzis, mas a humanidade mais desprovida de consciência. Também as vítimas são o homem comum, a massa comprimida dos pobres que não têm defensor” (Beckett, 2002: 251).

É bastante provável que o julgamento da autora esteja influenciado pela análise que normalmente se faz sobre a principal produção de Goya a respeito da Guerra de Independência, e que ficaram guardadas na Real Academia de Belas Artes de São Fernando durante mais de cinquenta anos. Trata-se da série de gravuras produzidas durante o cerco de Saragoça, conhecida geralmente com o título de *Desastres da*

*Guerra*<sup>1</sup>. Nela, ao contrário de outras estampas de guerra, o pintor não toma partido, apenas registra a barbárie humana de ambas as partes como decorrência do processo de violência levado a cabo por intrigas do poder e manipulação política das massas.

Na verdade, Goya explorara na série de estampas toda uma gama de gradações entre a coragem e a morte, passando pela fome, tortura, espólio, estupro, cenas cujo horror foi explorado em seus aspectos mais sombrios, sem se ater a referências ou cenários específicos. No entanto, existem relações entre as estampas e os episódios ocorridos, e em várias delas é possível ao conhecedor do cerco de Saragoça identificar personagens e situações. Se o pintor as presenciou pessoalmente ou se imaginou as cenas através de relatos é algo que vai além das preocupações desse estudo específico. Nos interessa perceber, nas célebres pinturas que Goya realizou sobre o levante popular e repressão em Madri, as referências iconográficas utilizadas, consciente ou inconscientemente, na composição de sua obra.

Para tanto, cabe identificar como que o pintor elabora seu processo de síntese, através de estratégias de simbolização que envolvem os recursos da metáfora, da metonímia e da alegoria. Nesse sentido, compreendemos que algumas imagens estabelecem uma relação metafórica, onde as figuras, mais do que personagens e objetos, simbolizam valores e idéias. Outras estabelecem uma relação metonímica, onde se opera a significação tomando a parte pelo todo –um guerrilheiro representa a resistência popular espanhola, um soldado representa o exército invasor, etc. Dessa forma, se produz uma imagem cujo cenário e figuras podem ser lidos como uma referência direta de um acontecimento exemplar, mas também estabelece outros níveis de significação alegórica.

Ao fazer de sua pintura uma síntese da guerra a partir de dois momentos exemplares, Goya representou a luta do povo contra a cavalaria napoleônica no dia Dois de Maio como marco do surgimento da resistência encarnada no guerrilheiro popular improvisado, que se ergue contra a cavalaria dos mamelucos. Estes nada mais eram do que soldados egípcios recrutados como mercenários do Império Francês, retratados na tela como mouros, evocando o passado heróico espanhol nas guerras de reconquista no século XIV. O fuzilamento, por seu lado, representa toda uma série de brutalidades, de corpos mutilados, de violências, desespero e inclemências, uma longa noite de escuridão que cobriria a Espanha durante a ocupação francesa.

A composição desses quadros, seja nos cenários, seja na disposição dos corpos e seu movimento, ocorreu através de um lento processo de maturação. Ao retratar a Guerra de Independência, seja nas gravuras ou nas pinturas que realizou posteriormente, Goya utilizou recursos diferentes daqueles que vinham sendo utilizados em estampas populares. Segundo Bozal (1998), estas ainda estavam presas ao cânone neoclássico de representar com perfeita clareza e de forma didática o acontecimento no todo e em cada parte. Desse modo, o espectador poderia reconhecer facilmente os lugares, os

---

<sup>1</sup> Há um excelente sítio do catálogo da Exposição "Goya: ¡Qué Valor!", onde se expõe a coleção completa das gravuras de Goya e textos de apresentação. ISBN 84-88305-35-4.

[http://www.almendron.com/arte/pintura/goya/estampas/desastres/desastres\\_01.htm](http://www.almendron.com/arte/pintura/goya/estampas/desastres/desastres_01.htm)

personagens, o desencadeamento das ações individuais e o movimento geral dos grupos representados. Para isso, era necessário distanciar o olhar do espectador, colocá-lo fora da cena, como um observador isento que não é diretamente envolvido pelo acontecimento, embora formule um juízo sobre ele, conduzido obviamente pela relação estabelecida na composição da obra. Goya, ao contrário, joga o observador para dentro da cena: o cenário ao fundo é praticamente irreconhecível, os personagens se entrelaçam em meio às suas ações e envolvem o espectador na batalha. Essa inespecificidade aumenta a conotação simbólica das imagens.

Não apenas é possível estabelecer relações entre as pinturas de Goya e as de outros autores, como também entre as próprias gravuras que ele havia concebido em seus *Desastres*. Reaparecem nas suas telas os personagens e paisagens também presentes nessas gravuras que não chegou a publicar em vida. As pinturas realizadas para celebrar a Guerra de Independência serviriam assim como uma síntese magistral das mais “adequadas” figuras e cenas ali representadas. Duas matrizes tomadas do sítio de Saragoça serviriam de modelo básico ao serem reinterpretadas para a composição sobre a luta de Madrid: o *Desastre n. 2*, intitulado *Com razão ou sem ela*, que mostra espanhóis em posição de enfrentamento no momento em que serão fuzilados; e o *Desastre n.3*, que na seqüência do anterior simplesmente repete *A mesma coisa*, tendo agora os espanhóis como verdugos de soldados franceses já desarmados ao solo e pedindo clemência inutilmente. (Figura 3)



Detalhe do Desastre n.8



Detalhe do Desastre n.3

*Desastres da Guerra.*  
Francisco de Goya y Lucientes  
1808-1809  
Real Academia de San Fernando  
Madrid



Detalhe Desastre n.3



Para compor aquela que se tornaria sua obra-prima, Goya iria ambientar a cena da Guerra de Independência em Madri, imortalizar o levante popular do dia Dois de Maio e enaltecer a memória das vítimas do dia seguinte. Para isso era necessário compor a ação em um cenário vagamente reconhecível e ao mesmo tempo dramático (a Porta do Sol e o morro de Príncipe Pío) e acrescentar os demais elementos necessários, como a cavalaria ausente nas gravuras mencionadas acima. Alguns desses motivos são visivelmente tomados de modelos de outros autores da mesma época, mas a caracterização dos personagens, sua posição e o movimento das cenas são na maioria das vezes provenientes de outros *Desastres* de sua autoria.

No caso do *Dois de Maio*, ou *A Carga dos Mamelucos*, vemos a imagem dos cavalos confusos e caindo, todos voltados para a direita, dois deles ao fundo com notável semelhança aos que aparecem no seu *Desastre n. 8 (Sempre sucede)*. Porém, diferentemente do que ocorre nessa estampa, na pintura o cavalo estaria sendo literalmente assaltado pela população a pé, e sua queda representaria a derrota de um poder superior: talvez uma referência metafórica à derrota de Bailén, como já foi sugerido.<sup>2</sup> Por outro lado, o soldado de vestimenta amarela que se destaca desfechando uma punhalada sobre o cavaleiro mameluco da direita se encontra numa posição de movimento muito próxima à daquele espanhol representado no *Desastre n.3*. Faltavam para a composição da cena os soldados mamelucos e seus trajes pitorescos, elementos que o pintor teve que efetivamente criar a partir de sua imaginação e provavelmente de outras referências da iconografia da época.

O elemento mais curioso do *Dois de Maio* se encontra no canto direito da tela: um soldado francês caído ao solo, cujo rosto e roupa revelam grande semelhança com o do soldado napoleônico do *Desastre n.3*. A posição do corpo e das mãos, entretanto, se relacionam mais diretamente com a do espanhol morto no célebre quadro dos *Fuzilamentos*. A semelhança não parece fortuita, uma vez que os quadros foram concebidos em uma relação recíproca. Os corpos pertencentes a homens de bandos inimigos dispostos numa mesma posição revelam a indistinção da violência, que produz vítimas de forma equivalente nos dois lados em contenda. Entretanto, no próprio *Dois de Maio* há também corpos de espanhóis ao chão, caídos mortos ou a ponto de serem pisoteados pela cavalaria dos mamelucos. Parece que nas pinturas feitas ao final da guerra os espanhóis aparecem com as maiores vítimas.

A composição do *Três de Maio* é de fato mais complexa, e envolve um conjunto de referências mais amplo dentro dos *Desastres* registrados por Goya anos antes em Saragoça. O drama do pelotão de fuzilamento já havia sido explorado como

---

<sup>2</sup> [http://www.almendron.com/arte/pintura/goya/estampas/desastres/des\\_08.htm](http://www.almendron.com/arte/pintura/goya/estampas/desastres/des_08.htm)

tema no *Desastre n. 2*, já citado anteriormente. A gravura apresenta a mesma composição do pelotão dos *Fuzilamentos*, porém com menos soldados do que no extenso alinhamento apresentado na pintura. Outra diferença é que nela os dois condenados apresentam na gravura uma atitude de enfrentamento agressivo, o que contrasta com a postura pacífica relativamente inocente das vítimas retratadas no quadro.

A postura corporal do personagem principal da célebre pintura, entretanto, assemelha-se mais à do personagem do *Desastre n.15* (*E não há remédio!*), embora este se encontre com os olhos vendados e as mãos amarradas a um palanque (Figura 4).

*Desastres da Guerra.*  
Francisco de Goya y Lucientes  
1808-1809  
Real Academia de San Fernando  
Madrid



Desastre n.2



Desastre n. 15

A gravura apresenta ainda outras coincidências: a existência de um pelotão de fuzilamento idêntico ao da gravura anteriormente mencionada, porém no segundo plano; a iluminação dos personagens com uma luz que parece vinda de baixo – detalhe que vem sendo apontado por diferentes críticos como elemento formal que acentua a dramaticidade da cena; e a presença da vítima ensangüentada aos pés daquele que está a ponto de ser fuzilado. O rosto do personagem abatido apresenta uma expressão mais semelhante, no entanto, com uma figura do *Desastre n.22*, com os olhos fechados e a boca entreaberta. (Figura 5)



Detalhe do Desastre n. 18



Desastre n. 22



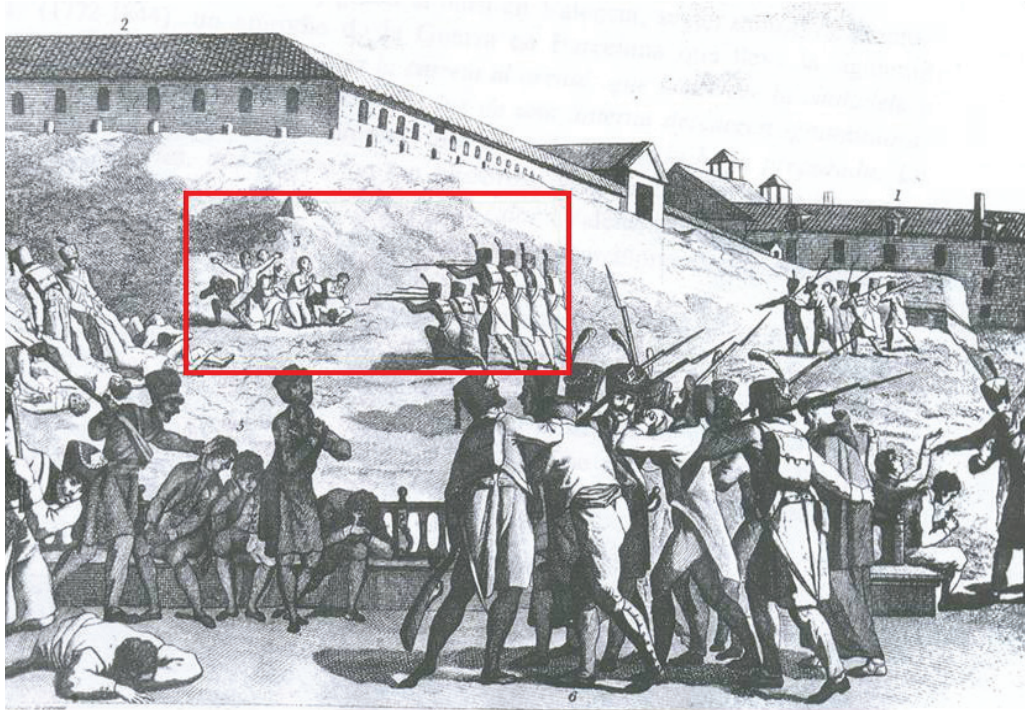
Detalhes dos Fusilamentos

*Desastres da Guerra.*  
 Francisco de Goya y Lucientes  
 1808-1809  
 Real Academia de San Fernando  
 Madrid

Um outro detalhe que surge acima da representação do cadáver ensangüentado parece estar fora de contexto: um outro cadáver nu, que parece ter ao seu lado outro corpo também despido. Esse tema, relativo à pilhagem realizada pelos “abutres” de guerra que buscavam tirar proveito dos mortos fazendo a colheita dos seus bens de uso pessoal, foi abordado em vários *Desastres*, e o personagem retratado na cena do fuzilamento se parece bastante com aquele que vemos em uma pilha de cadáveres do *Desastre n. 18* (Figura 5). Entretanto, essa referência é mais provavelmente simbólica do que factual, pois seria precipitado acreditar que “a colheita da carniça” estivesse ocorrendo no mesmo momento que os fuzilamentos.

Outra gravura, produzida por Zacarías Velázquez e Juan Carrafa (Figura 6) descreve os mesmos fuzilamentos de forma mais “panorâmica”, onde um pequeno grupo em segundo plano apresenta incríveis coincidências com a pintura de Goya: um homem de braços abertos em frente a uma sombra que parece esconder-se atrás dele, ladeado por homens ajoelhados implorando clemência diante do pelotão que também aparece de costas (Bozal, 1988: 262) Mais à esquerda, soldados franceses arrastam cadáveres desnudos. Nesse caso, seriam franceses os próprios abutres?





Zaracariás Velázquez, Juan Carrafa. Horrible sacrificio de inocentes víctimas en Madrid. 1814. en: BOZAL, Valeriano, 1998. "El grabado popular en el siglo XIX". Summa Artis. *Historia General del Arte*. Vol. XXXII. *El grabado en España*. Madrid: Espasa/Calpe.

Na pintura de Goya, os personagens ajoelhados com as mãos unidas são padres franciscanos, algo relacionado tanto com a atitude de José Bonaparte em acabar com os tribunais da Inquisição na Espanha quanto com sua decisão de extinguir todas as ordens religiosas. O tema da perseguição contra os padres já havia sido abordado por Goya no *Desastre n. 43*, onde os franciscanos aparecem de costas, fugindo em debandada. Porém sua fonte de inspiração na composição desses personagens parece ter vindo da estampa dos *Cinco religiosos fuzilados em Murviedro*, produzida por Miguel Gamborino (Figura 7), que mostra os padres ajoelhados, um ao centro com as mãos abertas clamando aos céus, enquanto outro, cabisbaixo, tem as mãos unidas representando ao mesmo tempo a oração e a autocomiseração (Bozal, 1988: 270). Entretanto, todas essas representações anteriores apresentam apesar de tudo a expressão serena dos mártires, o que já não ocorre nos *Fuzilamentos*.



318 M. Gamborino. Los cinco religiosos fusilados en Murviedro, talla dulce (comienzos del s. XIX)

BOZAL, Valeriano, 1998. "El grabado popular en el siglo XIX". *Summa Artis. Historia General del Arte*. Vol. XXXII. *El grabado en España*. Madrid: Espasa/Calpe.

Os demais personagens retratados na pintura não são reconhecíveis, até porque encontram-se com as mãos sobre o rosto, desesperados. Goya já havia explorado esse recurso no *Desastre 65*, porém o efeito aqui é diferente, na medida em que põe o espectador como única testemunha do massacre, pois os demais personagens presentes não querem olhar (Figura 8). Apesar de muito se ter observado a respeito da extrema proximidade do pelotão e da ausência de rosto dos soldados franceses, não encontramos referências a respeito dessa “recusa em olhar”, fato que deve ser destacado em uma arte onde o olhar é justamente o meio através do qual a mensagem é transmitida. O espectador é obrigado a ver aquilo que os personagens não querem, e sua impotência diante da situação retratada provoca um profundo incômodo.

*Desastres da Guerra.*  
 Francisco de Goya y Lucientes  
 1808-1809  
 Real Academia de San Fernando  
 Madrid



Detalhe Desastre 65



Detalhes dos Fusilamentos

No desencadeamento da ação, a paisagem montanhosa com o edifício ao fundo serve como moldura – a cidade distante, a procissão dos prisioneiros, o calvário. Esse recurso dramático que já havia sido explorado no *Desastre n. 44*, curiosamente intitulado *Eu vi isso!*, onde o pintor se coloca como testemunha ocular (o que não deve ser tomado em sentido literal). O desenho faz uso de um cenário amplo e detalhado, ao contrário da maioria das demais gravuras que compõe a série dos *Desastres* (Figura 9). Aqui temos também, de maneira análoga ao que ocorre nos *Fuzilamentos*, a divisão em dois grupos de personagens principais, cortados por uma extensa fila de migrantes que foge da cidade diante da invasão iminente das forças francesas. No grupo da direita, ao invés do pelotão de fuzilamento, temos uma garotinha desgarrada que é amparada pela mãe enquanto à esquerda há um homem (seu pai?) que também tenta alcançá-la, mas é arrastado por um sacerdote que aparece agarrado à bolsa. Na gravura, a extensa fila de migrantes se estende pelo vale entre as montanhas ao infinito, como ocorre também com os condenados dos *Fuzilamentos*, cujo número assombroso já havia sido salientado por outras gravuras da época.





Desastre n. 44



Fuzilamentos

Apesar da solução formal para a cena ser análoga, a dos *Fuzilamentos* parece mais “compactada”, onde os elementos tendem a se sobrepôr, amplificando a dramaticidade da ação que deveria representar o distanciamento e a frieza dos fuzilamentos. A proximidade excessiva do pelotão, assim como a intensidade emotiva amplificada pela luminosidade e o colorido utilizado na cena, são os fatores mais comumente analisados em obras de referência. No entanto, mesmo essas observações tão recorrentes ganham nova dimensão quando nos dispomos a confrontar a composição da célebre pintura com as gravuras menos conhecidas que lhes serviram de matrizes.

As pinturas de Goya que representam a Guerra da Independência foram criadas, portanto, após um longo processo de estudo e maturação do pintor, que já havia feito registros muito mais sinistros e impactantes da guerra no sítio de Saragoça. Para retratar o levante popular e a repressão desencadeada pelas tropas Napoleônicas em Madri, o pintor, consciente das novas condições políticas estabelecidas com o retorno do rei Fernando VII, procurou exaltar o heroísmo do povo espanhol na defesa da legitimidade

da monarquia borbônica selecionando alguns aspectos formais cujos efeitos ele já havia testado em suas gravuras. Operando magistralmente o recurso da síntese, Goya conseguiu representar o todo (a Guerra de Independência e seu significado) pelas principais partes envolvidas (resistência popular, clero, pelotão de fuzilamento francês, cavalaria mameluca). Mesmo aqueles elementos que pareciam inverossímeis, como os corpos desnudos no próprio momento do fuzilamento aparecem então como um presságio da miséria e da fome que se seguiriam.

Os aspectos grotescos e sinistros presentes nos *Desastres* são característicos de uma percepção mais subjetiva e filosófica do artista, pessimista diante da violência inerente à condição humana. No momento posterior, em que reelabora sua visão para imprimir a suas pinturas um caráter épico e trágico, Goya cria uma obra de arte que se tornaria não só referência fundamental para compreender a identidade espanhola, mas também o próprio imaginário da guerra e os dilemas ideológicos abertos no alvorecer da idade contemporânea.



## BIBLIOGRAFIA

BOZAL, Valeriano, 1998, “El grabado popular en el siglo XIX”. *Summa Artis. Historia General del Arte. Vol. XXXII. El grabado en España*. Madrid, Espasa/Calpe.

BECKETT, Wendy, 2002, *História da Pintura*. São Paulo, Ática.

FUENTES, Carlos, 2001, *O Espelho enterrado*. Rio de Janeiro, Rocco.

KOTO BONNET, Terumi, 1990, “O impacto da Revolução Francesa na Espanha”, en: Myrna Bier Appel, Zilá Bernd, Rosa Helena F. Figueiredo e Robert Ponge, *Caminhos para a liberdade: a Revolução Francesa e a Inconfidência Mineira (as letras e as artes)*, Porto Alegre, UFRGS, PUCRS, FAPERGS, pp. 55 – 62.

STAROBINSKI, Jean, 1979, *1789: Les emblèmes de la Raison*. Paris, Flammarion.

VEJO, Tomás Pérez, 2005, “Imágenes, historia y nación: La construcción de un imaginario histórico en la pintura española del siglo XIX”, en: Francisco Colom González (ed.), *Relatos de la nación: la construcción de las identidades nacionales en el mundo hispánico*, Madrid y Frankfurt, Vervuert, pp. 1117-1153.

## FRANCISCANOS DEVORADORES: OCELOTL, SAHAGÚN E A COLONIZAÇÃO LITERÁRIA DA LÍNGUA ASTECA

Rodrigo Labriola

Universidade Federal Fluminense

### RESUMO

O trabalho estuda o processo inquisitorial contra Martín Ocelotl, mercador-feiticeiro da Nova Espanha do século XVI, sob o prisma da intervenção lingüística realizada pela ordem franciscana a partir de 1524, considerando especialmente o trabalho monumental de Frei Bernardino de Sahagún, intitulado *Historia General de las Cosas de la Nueva España*.

**Palavras-chave:** Astecas, Sahagún, Inquisição, Tradução.

### ABSTRACT

This paper analyses the Inquisition process against Martín Ocelotl, merchant and shaman from New Spain during the 16th Century, under the point of view of the linguistics intervention performed by the Franciscan order from 1524 on, especially considering the astonishing work by Friar Bernardino de Sahagún, entitled *Historia General de las Cosas de la Nueva España*.

**Keywords:** Aztecs, Sahagún, Inquisition, Translation.

**CE ÁCATL.1-CANA. ANO 1519**

O *tlatoani* Motecuhzoma Xocoyotzin <sup>1</sup> convoca seus *genethliaci* ou adivinhos, os peritos do palácio em contar os anos do tempo cíclico dos náhuas, baseado no calendário ritual denominado *tonalpohualli*. O sumo sacerdote e governante dos mexicas informa que alguns seres de barba preta, pele branca e corpo de metal vão se aproximando do México-Tenochtitlán, o lugar sagrado onde os deuses solares devoram homens para que o universo não seja aniquilado. Está perplexo; fica mudo quando dia após dia chegam seus *pochteca* – os mercadores-espiões que percorrem o reino – e relatam o comportamento inusitado que têm observado nesses “homens com barbas”. O que fazer? Motecuhzoma quer saber o destino, a forma como o passado repete as pinturas dos códices que falam por meio dos *tlamatinime*, os sábios da palavra. Então recorre aos sonhos e aos signos físicos do mundo que os adivinhos sabem interpretar. Mas os velhos agoureiros tampouco conseguem saber de nada ao certo; desconhecem se os outros são *tenime* (bárbaros), *popoloca* (selvagens), *nonohualca* (mudos) ou se são enviados dos deuses; por isso mesmo, os sinais são funestos.

Furioso com a ignorância dos outros e com a sua própria surdez para ouvir a voz dos deuses que permanecem calados, Motecuhzoma ordena matar todos os adivinhos e feiticeiros; arrasar suas casas e cavar o solo até que a água aflorasse; saquear e roubar todos os seus haveres; assassinar suas famílias, mulheres e crianças; e, se algum deles fosse encontrado na cidade ou no templo, devia ser lapidado e jogado às feras. Um jovem de vinte e quatro anos, porém, sobrevive à carnificina. Poucos se lembram dele, mas sobreviverá ainda à morte de Motecuhzoma e à conquista definitiva do império asteca comandada por Hernán Cortés. Era o filho de um *pochteca genethliaci*. Seu nome: Martín Ocelotl. Sua breve história, quase íntima do esquecimento, à margem das trilhadas apologias ou imputações das epopéias militares, encontra-se no processo inquisitorial que o condenou por “idólatra e feiticeiro” (*Proceso del Santo Oficio contra Martín Ucelo, indio, idólatra y hechicero*) em 1537.

**O processo**

As poucas coisas que sabemos sobre Martín Ocelotl provem do *Proceso...* e indicam que, sendo filho de mercadores, Ocelotl tinha-se dedicado ao comércio e à agricultura nos anos que se seguiram à queda do México. Foi batizado Martín em 1525, aceitando assim a religião cristã, porém manteve as suas atividades de curandeiro e adivinho. Segundo o historiador Ronaldo Vainfas (1992), Martín Ocelotl já dominava o *nahuallatolli*, a linguagem secreta e esotérica dos astecas, desde antes da conquista

<sup>1</sup> Para todos os nomes próprios, utilizamos daqui em diante a transliteração ao espanhol da língua náhuatl proposta por Leon Portilla (1977).

espanhola. Na década de 1530, entretanto, cresceria sua fama de homem versado nos saberes idolátricos. Muito requisitado por vários membros da aristocracia indígena (os *principales*) –cooptada pelos espanhóis e operativa para suas primeiras tentativas de administração colonial–, Ocelotl fazia previsões sobre a vida pessoal de seus consulentes, agia como curandeiro, estimulava as chuvas e profetizava fomes. Ignoramos se também, clandestinamente, realizava sacrifícios.

*Ocelotl* significa jaguar em náhuatl, um animal simbólico da era primordial na cosmogonia dos astecas e também uma das formas de Tezcatlipoca, o deus dos guerreiros astecas –o mesmo animal, aliás, que sentia que era o tupinambá com o qual Hans Staden conversara (Staden, 1999). Seguindo as elaborações desenvolvidas por Serge Gruzinski (1988) do conceito de idolatria articulado à idéia de resistência, Vainfas postula dois tipos de idolatrias: as “ajustadas” (em que o indígena mostrava-se apegado ao passado e à tradição sem desafiar frontalmente a exploração colonial ou o primado do cristianismo; uma espécie de resistência cotidiana); e as “insurgentes” (marcadas pelo caráter sectário dos movimentos e pelo discurso hostil ao europeu, sobretudo à exploração colonial e ao cristianismo, cujas atitudes de resistência oscilaram entre a “guerra imaginária” e a luta armada). Colocando-o no grupo dos idólatras insurgentes, Vainfas acrescenta que Ocelotl “chegou a ordenar que seu irmão, Andrés Mixcoatl, recolhesse 3.600 pontas de flecha para combater os cristãos numa guerra mágica, ao que parece, pois Ocelotl jamais urdiu uma batalha em campo aberto contra o espanhol” (1992, p. 6).

Seja como for, o certo é que no dia 21 de novembro de 1536 a Inquisição da Cidade do México abriu um processo contra ele. O auto que inicia as ações judiciais é encabeçado pela denúncia do frei Juan de Zumárraga, “primer Obispo de la dicha Ciudad e Inquisidor Apostólico contra la herética pravedad y apostasía” – com designação do “Arzobispo de Sevilla e Inquisidor General en todos los reinos y señoríos de su Majestad católica” –, que em presença do notário declarou:

que á su noticia es venido que un indio que se llama Martín Ucelo [corruptela de *Ocelotl*] ha hecho muchas hechicerías y adivinanzas, y se ha hecho tigre, león y perro, y ha domatizado y domatiza a los naturales de esta Nueva España cosas contra nuestra fe, y ha dicho que es inmortal, y que ha hablado muchas veces con el diablo de noche, y ha hecho y dicho otras muchas cosas contra nuestra santa fe católica, en gran daño e impedimento de la conversión de los naturales; por tanto, que su Señoría quiere hacer y saber información, para que así, dicha y habida, haga lo que fuere justicia. (PROCESO...,17)

O acusado já estava preso quando o processo começou. As testemunhas se sucedem. Primeiro depõem alguns índios, que dizem basicamente que Ocelotl profetizava o futuro das pessoas, que pedia que semeassem árvores fruteiras e *mangueyes*, mas, sobretudo, o milho, “porque viene presto el hambre y la ha de haber” (18); e que em várias ocasiões

Martín Ocelotl teria organizado festas, depois das quais levava seus convidados “dentro de una casa que el dicho Martín tiene debajo de la tierra, entre Coatepeque y Istapalucan”, para lhes dizer coisas como estas:

que ahora nuevamente habían venido dos apóstoles enviados de Dios, que tenían uñas muy grandes y dientes y otras insignias espantables, y que los frailes se habían de tornar *Chichemicli*, que es una cosa de demonio muy fea (20 et seq.). que nacimos para morir, y que después de muertos no hemos de tener placer ni regocijo; pues por qué no nos folgaremos mientras vivimos, y tomamos placer en comer y beber, y folgar y echarnos con las mujeres de nuestros vecinos, y tomarles sus bienes y lo que tienen, y darnos a la buena vida, pues que no nacemos para otra cosa. (21)

O que mais chama a atenção contemporânea na leitura do *Proceso*... é a assinatura ao pé dos depoimentos: Pedro de Molina. Por que não assinaram os declarantes? É simples: não sabiam escrever ou sequer falar espanhol. Frei Pedro de Molina era o intérprete, o “*naguatato* (sic) do Santo Ofício”; todo o diálogo passou por ele: juramentos, perguntas, respostas, *incontinentis* (declarações de último momento depois de ter rubricado o depoimento), etc.

Uma semana depois, também por meio desse *naguatato*, o inquisidor Zumárraga interrogou o acusado pela primeira vez; este reconheceu algumas das testemunhas, mas negou tudo o que poderia comprometê-lo. Foram designados, então, o procurador e o defensor. Na sexta-feira dessa semana, dia 1º de dezembro de 1536, o procurador se apresentou no tribunal e fez a sua acusação oficial... mas ele não tinha vindo sozinho; o acompanhava um frade, um franciscano do mosteiro de Tezcoco, frei Antonio de Ciudad Rodrigo – aquele com quem Sahagún havia viajado para a Nova Espanha e que se ocupava de custodiar os índios que primeiro lhe ensinaram a língua náhuatl (!). Frei Antonio foi o primeiro a declarar-se pela procuradoria contra Ocelotl, dizendo que:

oía del dicho Martín [...] que era hechicero y decía cosas por venir, y se hacía gato y tigre, y que andaba alborotando los indios y embabucándolos, y otras cosas de vanidad e idolatrías, y que tenía muchas mancebas, y que le llamó muchas veces para le corregir y enmendar y predicar la verdad, y para que aprendiese la doctrina xpiana [sic por cristiana]; y que el dicho Martín le daba unas respuestas muy agudas, como un teólogo; y que le atrajo para que se casase y dejase las mancebas, [...] y que el día que se casó [...] le hizo que dijese públicamente en Tezcuco delante de todo el pueblo y su comarca [...] que aunque él había sido malo y había hecho y dicho muchas cosas de las que de él habían dicho, porque ya se había casado en haz de la Santa Madre Iglesia [...] de ahí adelante no haría ni daría ninguna cosa de las que de él se decían, [...] y que viesen que ya dejaba todas las mancebas. [...]

Hasta que pasó tres años, poco más o menos tiempo, y él [frei Antonio, o declarante] ha oído decir [...] que el dicho Martín ha hecho y dicho las cosas susodichas y otras muchas cosas que serían largas de contar; y que este deponente cree, que el dicho Martín haría las cosas susodichas [...] por lo que de él conocía y por su sagacidad, malicia y astucia, y que le parece que el dicho Martín no es provechoso, antes dañoso para esta tierra y naturales de ella, porque tiene maña de domatizante, y que sería de servicio de Dios que estuviese fuera de esta tierra, donde no lo viesen ni oyesen los dichos naturales. (25)

Só depois desta intervenção da palavra autorizada do frade, o procurador chamará suas testemunhas mais importantes para declarar. Catalina López – uma índia casada com um espanhol, que, no entanto, não fala e nem escreve em espanhol (o matrimônio perfeito?!) – descreve os mais fantásticos feitiços e vincula Ocelotl com a matança de adivinhos ordenada por Motecuhzoma em 1519. Dois senhores *principales* de Huatepeque, que tampouco falam ou escrevem em espanhol, depõem a respeito da fama de Ocelotl como feiticeiro entre seus índios subordinados. O corregedor Cristóbal de Cisneros, que tinha capturado Martín Ocelotl depois de armar uma cilada, conta esse episódio em detalhe. Um segundo espanhol, Pedro de Menezes, confirma os poderes supranaturais de Ocelotl. Por último, o vice-rei emite seu parecer a partir do que presenciaram seus ouvidores: Ocelotl é culpado e deve ser desterrado.

No dia 10 de fevereiro de 1537, o inquisidor Zumárraga ditou a sua sentença:

Hablamos: que debemos de condenar y condenamos al dicho Martín Ucelo, a que de la cárcel de este Santo Oficio, donde está preso, sea sacado, y caballero en un asno o en otra bestia, y con voz de pregonero, que diga y manifieste su delito, sea llevado por las calles públicas a los *tianguis* [mercados] de México y de Santiago de esta Ciudad, porque a él sea castigo, y a los que lo vieren y oyeren ejemplo: y después sea llevado a la Ciudad de la Veracruz y embarcado en una nao, la primera que estuviere presta, y sea encargado al maestre de la dicha nao, con este proceso sellado y cerrado, y sea llevado a los reinos de Castilla, y entregado a los Señores inquisidores que residen en la Ciudad de Sevilla, para que allí tenga cárcel perpetua, o se haga de él lo que bien visto fuere a los dichos Señores inquisidores. (35)

O *Proceso...* constitui um tema apaixonante por si só, tanto para a análise dos protocolos da Inquisição (por exemplo, as atuações do procurador e, sobretudo, do defensor, que está ausente, recusa-se a apresentar testemunhas e no final ainda é substituído pelo carcereiro!) quanto para o estudo do seu fisco (concluído em 1537, o processo se prolonga para além de 1540, devido ao fato de que promovem leilões dos bens do acusado, desapossado de tudo com a sentença e, inclusive, antes dela, pois no meio do processo são roubadas umas jóias) (Cf. Klor de Alva, 1987). Infelizmente, tudo isso excede as possibilidades deste ensaio –Martín com certeza merece um bom romance–, mas mesmo assim gostaríamos de levantar quatro elementos relevantes.

Em primeiro lugar, os testemunhos mais inverossímeis são, paradoxalmente, os dos espanhóis; já o de Catalina coincide com o estilo do último espanhol e parece até um roteiro fantástico redigido pelo seu marido. Segundo, em contraponto com esses depoimentos “maravilhosos”, quem depõe com a maior objetividade é também um espanhol; trata-se do corregedor que prendeu Ocelotl, encarregado de relatar todos os truques e ardis desdobrados para essa “façanha” (levemos em conta que, se *deveremos acreditar* nas declarações do outro espanhol, Martín Ocelotl era capaz de se dissipar no ar e sumir). Em terceiro lugar, quando Motecuhzoma é mencionado, o inquisidor interrompe os depoimentos e torna a interrogar o acusado sobre esse tema; Ocelotl aceita tudo, salvo que ele tivesse sido esquartejado pelo antigo *tlatoani* para depois ressuscitar. Quarto e último, as únicas testemunhas que assinam são os espanhóis, pois todos os outros eram iletrados.

Por isso, o que mais chama a atenção na leitura do *Proceso...* é a assinatura abaixo dos depoimentos, que na maioria das vezes corresponde ao intérprete, “o *naguatato* (sic) do Santo Ofício”; assim, todo o diálogo “legal” passou através dos franciscanos: juramentos, perguntas, respostas e *incontinentis* (declarações de último momento após ter rubricado o depoimento). Essa “indigência oral” dos conquistados é retomada e reformulada na narrativa do corregedor que prendeu Ocelotl, chamado Cristóbal de Cisneros. Reproduzimos aqui o depoimento narrado e assinado por ele, no qual relata como prendeu o “ídolatra e feiticeiro”, indicando

que lo que sabe acerca de este caso es, que estando este testigo en el pueblo de Tezcuco por Corregidor, puede haber seis años poco más o menos, muchas personas, así hombres españoles como indios, le decían muchas veces a este testigo, cuán mala cosa de indio era el dicho Martín, y que este testigo les preguntó que qué eran las cosas que el dicho Martín hacía por donde le tenían por malo, y que le decían que era muy gran hechicero, y que tenían por cierto que se hacía león y tigre, y que andaba predicando por los pueblos cosas contra nuestra santa fe, y que cuando el dicho Martín veía ir a algún fraile y predicar, decía: ¡Anda, anda, que yo iré después! Y que asimesmo oyó decir este testigo a dos frailes, el uno que se llama Antonio de Ciudad Rodrigo, y el otro Fray Juan de la Cruz, difunto, que tenían por cierto que el dicho Martín perturbaba mucho a los indios para que no viniesen (a) nuestra fe católica, y que creían que era grande el daño que hacía; y de esta causa, este testigo tomó a ciertos indios y a un español naguatato por testigos, entre los cuales dichos indios hubo uno que [se] cree que era criado del dicho Martín, el cual dijo que muchas noches vio que el dicho Martín se salía de su casa y iba a media noche a la laguna que está junto á Tezcuco, y que veía al dicho Martín hacer sahumero de copal, y que se subía el dicho Martín encima de unos palos o de unas piedras, y que decía ciertas palabras, y que luego venía el diablo y hablaba con él gran rato, y le decía lo que había de hacer y dónde había de ir; y que después se volvía el dicho Martín a su casa y se echaba en su cama, que no lo sentía su mujer ni los que estaban en su casa. (29)

Até aqui, o discurso óbvio do maravilhoso. Vejamos agora como irrompe o real no mesmo depoimento, com o discurso sobre a comida:

[...] y que este testigo, para ver si lo que del dicho Martín se decía era verdad, tomó un pedazo de oro y diólo a una india suya, que se llama Luisa, y díjole este testigo: «toma este pedazo de oro y átaló en tu camisa, y guárdalo, y no digas nada al dicho Martín, porque ha de venir aquí»; y que este testigo envió luego a llamar al dicho Martín, y venido le dijo este testigo: “por amor de mí, que porque me han hurtado un pedazo de oro y estoy muy triste por él, que me hagas que aparezca”; y que el dicho Martín le dijo: “¿Quién te lo hurtó?”. Y que este testigo le dijo: “yo tengo sospecha en una de mis indias o en estos tapias que están aquí en casa”; y que el dicho Martín respondió: “No lo puedo hacer hoy, porque habrán comido”; y que este testigo dijo que no había comido ninguno, y así todos los indios e indias que allí estaban dijeron que no habían comido; y luego el dicho Martín mandó traer una jícara de agua y unos frijoles negros y otros amarillos, y sacó un manojito de pajas blancas e hizo un razonamiento a todas las personas en quien este testigo dijo que sospechaba, diciendo: “Hermanos, ved cuál de vosotros tiene el oro, dádmelo que yo haré con el Corregidor, que era este testigo, que no esté enojado, y si no me lo dáis ya sabéis que yo lo he descubrir, y todo cuanto habéis fecho en toda vuestra vida”; y que cada uno de los dichos indios dijeron que no sabían ni tenían el dicho oro. Luego el dicho Martín tomó dos granos de frijoles negros y diólos a un indio que los comiese y mascase, y tras de ellos les dió á beber del agua de la jícara, y luego le dio otro grano de frijol amarillo y dijo que lo tragase entero, y después que el dicho indio dijo que había tragado el dicho grano de frijol, tomó las dichas pajas blancas y mojólas en la dicha agua de la jícara, y tocaba con ellas sutilmente en las uñas de los dedos de los pies; y luego hecho todo esto, decía el dicho Martín al dicho indio, “levántate”, y levantado hacía que se escondiese las mantas; y así hizo a cada un indio de los susodichos, y la dicha india que tenía el dicho oro atado en la camisa; y luego este testigo, preguntó al dicho Martín cómo ha de parecer este oro: y el dicho Martín respondió: “El que lo tiene hurtado ha de echar el grano de frijol amarillo entero, así como lo ha comido”. (29-30)

Por um lado, então, Martín Ocelotl era acusado de profetizar a fome e blasfemar chamando os frades de “devoradores de homens” no “Sol Franciscano”, reformulando a cosmogonia asteca em um último ciclo terrível. Por outro lado, a narrativa do corregedor descreve um ardil concreto para que Martin Ocelotl ponha em cena suas prestidigitações de adivinho, tentando assimilar um pedaço de ouro roubado com um grão amarelo de feijão, que primeiro fora comido e depois expulso simbolicamente pelo ladrão. Magia? Fantasia? Talvez, mas também um discurso narrativo coerente e novo, que introduz o estilo direto (o diálogo) pela primeira e única vez em todo o *Proceso...*, que metaforiza um pedaço de ouro em um grão amarelo de feijão e vice-versa, e que descreve um ardil



concreto para que Martín Ocelotl encene suas prestidigitações de adivinho idólatra. Cristóbal de Cisneros, o narrador, é apenas o artífice da peça encenada, pois então Ocelotl é acusado pelo próprio povo destinatário de suas profecias:

y entonces la dicha india que tenía el oro por mandado de este testigo, dijo al dicho Martín: “Diablo; mira cómo eres malo, y el diablo te tiene engañado, y tú a muchos indios con tus maldades; cata aquí tengo el oro”; y desatólo de la camisa y le tornó a decirle: “Para qué andas engañando los indios con tus falsedades”. (30)

É quase uma peça de teatro. “A natureza pública do ridículo [...] é uma maneira de reforçar o poder da Inquisição e da Coroa, símbolo de Deus na terra”, constata Anna Reid (1998), e prossegue: “converte-se em uma forma do teatro da punição, como argúi Foucault: ‘a memória popular irá reproduzir o discurso austero da lei como um rumor’, disseminando o poder da Inquisição por todo o corpo social”. Tanto a moral da história quanto o ato material sobre o real (a prisão do acusado) ficam por conta do narrador, obviamente, que também era o autor da “peça”, e que a havia ornamentado assinando-a com sua função-autor (Cf. Foucault, 2003). Assim, devorada a língua náhuatl pelos *naguatatos* franciscanos, a literatura começava a estar só do lado do espanhol, pois é a assinatura do nome e seus jogos ficcionais o que a institui. Moral, opinião e julgamento resumem-se na mesma *auctoritas*, que oculta o autor sob a terceira pessoa gramatical:

[...] que entonces este testigo lo prendió y lo envió al dicho Martín, indio, con la información que contra él hizo a los Señores Presidente y Oidores; y en lo que de él siente este testigo, el dicho Martín es un perverso malvado contra nuestra fe, y parte para insistir a los indios en las maldades que quisiera; y esta es la verdad para el juramento que hizo, y es de edad este testigo de más de treinta y cinco años, y firmólo de su nombre. Cristóbal de Cisneros (Rúbrica). (30)

### **Sol franciscano**

Não se sabe se Martín Ocelotl foi queimado nas fogueiras da Espanha ou se morreu de alguma outra bela maneira (Cf. Reid, 1998; Klor de Alva, 1987). Para tentar compreender o século XVI, entretanto, convém lembrar que o inquisidor Juan de Zumárraga foi um dos maiores humanistas espanhóis, admirador e seguidor de Erasmo de Rotterdam, de quem sempre citava o *Elogio da loucura*; além disso, fundou a Universidade do México, levou a primeira imprensa para o México e apoiou os franciscanos incondicionalmente na fundação (no mesmo ano de 1536) e manutenção do Colégio de Tlatelolco (Benítez, 1962: 85). A evidente aporia de que seja precisamente ele quem condenasse um homem por se metamorfosear em leão ou em cachorro, entre

outros disparates, para nós já não é contraditória: o discurso falava para além das crenças e das idéias; o humanismo e a nova *episteme* dos signos iria vigorar durante quatro séculos – os gêneros fantástico e policial, no seu modo moderno, surgem no final da mesma cabeça febril de Edgar Allan Poe.

Mas o que significavam as palavras de Martín Ocelotl? A cosmogonia asteca indicava que a humanidade tinha vivido, sucumbido e renascido, sucessivamente, durante quatro eras (ou sóis), cada qual governada por um elemento natural. Os *Anales de Cuahtitlán* contam este mito dos sóis, que é amplamente analisado pelo mexicano Miguel León-Portilla (1961). Na primeira era, os homens teriam sido feitos de cinza, mas as águas acabaram transformando-os em peixes; trata-se do Sol de Água. Na segunda era, embora fracos, os homens eram gigantes; foram devorados pelos tigres, por isso tal sol chamou-se Sol de Tigre. O terceiro foi o Sol de Fogo, pois choveram chamas do céu e queimaram os homens. A quarta era acabou com um cataclismo de vento (era o Sol de Vento); os homens se espalharam pelos bosques e tornaram-se macacos. Numa análise que precede em dez anos ao famoso *O cru e o cozido* de Lévy-Strauss (1971), León-Portilla postula que o mito que aparece nos referidos *Anales...* poderia ser interpretado como “a evolução que levou à aparição de alimentos cada vez melhores” (1977, p. 16), pois se complementa...

con el antiguo testimonio de la *Historia de los mexicanos por sus pinturas*, que asigna sucesivamente para cada una de las edades las siguientes formas de mantenimiento: primero bellotas de encina, en seguida “maíz de agua”, luego *cincocopi*, o sea “algo muy semejante al maíz”, y finalmente para la cuarta edad [...] el maíz genuino, nuestro sustento. (León-Portilla, 1977)

O milho era, no mundo pré-hispânico, o sustento básico para o corpo e para o espírito (caso seja possível estabelecer essa dualidade na sua cultura). Como constata Frei Bernardino de Sahagún, no Livro II da sua *Historia General de las Cosas de la Nueva España*, a religiosidade dos astecas vinculava-se ao milho de diversas maneiras: deuses representados com espigas; oferendas de *tortillas*, *atoles*, *pinoles* e *tamales* votivos; ídolos de massa; culto à fertilidade e à agricultura. Na concepção do universo com um centro e quatro direções da *Historia de los mexicanos por sus pinturas*, o deus Tláloc tinha também (segundo a imagem mítica) quatro receptáculos: um com água fértil, cuja chuva permite o crescimento das sementes; outra com o excesso de água que apodrece as plantas; a terceira água produz as geadas dos campos; a quarta é na verdade a falta de água, a estiagem que representa a escassez de comida (Cf. Pasztory, 1983, p. 218-219). O tema da comida era tão persistente do ponto de vista da organização religiosa que o jejum não podia estar ausente, como também constata o próprio Sahagún:

Decían que este ayuno se hacía por dar descanso al mantenimiento, porque ninguna cosa en aquel ayuno se comía con el pan, y también decían que todo el otro tiempo fatigaban al mantenimiento o pan, porque lo mezclaban con sal, cal y salitre, y así lo vestían y desnudaban de diversas libreas, de que se afrentaba y se envejecía, y con este ayuno se remozaba; y el día siguiente después del ayuno se llamaba molpololo, que quiere decir [que] comían otras cosas con el pan, porque ya se hizo penitencia por el mantenimiento. (Sahagún: I, 230)

O mundo do Sol de Vento (quarto sol), porém, já tinha desaparecido. Quando Cortés chegou ao México, os náhuas estavam vivendo a era do quinto sol, um sol que se movimentava pelo céu, e que se alimentava de homens para prosseguir seu caminho cíclico. Se parasse, o cataclismo iria destruir o mundo com uma fome geral. Esse sol era chamado Sol de Movimento e era o sol do esplendor asteca. Entendem-se, então, as profecias de Ocelotl em torno da fome e suas recomendações de plantar milho.

No entanto, Vainfas observa acertadamente o impacto da escatologia franciscana – conjunto de crenças relativas à vida de além-túmulo e seu conseqüente milenarismo: instauração do último reino de Deus na Nova Espanha (Cf. Baudot, 1989) – sobre a idolatria insurgente de Martín Ocelotl.

O que sobressai é a releitura que Ocelotl fez de sua experiência com os franciscanos, aos quais atribuiu o papel de “monstros devoradores” de tudo quanto havia naquele tempo decadente. Assim como na cosmogonia tradicional teriam sido os jaguares a pôr fim no ciclo de que eram símbolo, em Ocelotl seriam os frades, metamorfoseados em jaguares, os responsáveis pelo fim do “sol franciscano”. (Vainfas, 1992: 10)

O quinto sol, o sol desta era, ainda não podia ter um nome quando falavam os velhos, deve ter pensado Martín Ocelotl. Esse sol tinha outro nome: o Sol de Franciscanos. Monstros devoradores: “os frades haveriam de se tornar *Chichemicli*”; e o piedoso *naguatato* frei Pedro de Molina, recusando a tradução, escreve “que é uma coisa muito feia do demônio” (tal e como é referido no *Proceso...*, vide a citação da p. 20 et seq.) Antropofagia cultural: não são poucos os mitos e as lendas dos índios das Américas que transformam os europeus em canibais (Cf. Passeti, 2003).

As últimas páginas do *Proceso...* contra Martín Ocelotl são terríveis. Após a deportação – ou “desterro”, na inteira significação da palavra – descrevem sua casa, interpelam as mulheres; recebem a notícia do roubo de suas jóias; permitem imaginar a vida cotidiana dos vencidos nos primeiros tempos da colônia. Em 1540, quatro anos depois da declaração de bens realizada pelo próprio Martín Ocelotl, os inquisidores “descobrem” que era verdade que ele tinha jóias entre suas posses, além de muitas

dívidas para cobrar por sua atividade como comerciante. (Aqui, o manuscrito original anexa duas pinturas hieroglíficas, em papel de *maguey*, com a contabilidade dele.). Martín Ocelotl tinha feito suas contas na velha forma ideográfica dos náhuas; talvez nunca tenha entendido espanhol; com certeza, jamais compreendeu a escrita do seu processo. É aí a idolatria insurgente? E é aí a resistência? Ou antes, talvez, a “devoração franciscana” era sentida a cada dia na irrupção dos frades na língua náhuatl, com a tecnologia dos signos.

Com esta análise, ao contrário da habitual/usual visão harmônica da comida como um motivo de concórdia entre as culturas, é evidente que esse discurso complexo sobre a comida no século XVI coloca uma interrogação sobre os conflitos mais candentes da alteridade. Ou seja: longe de ser a aprazível e doméstica panela onde as alteridades se misturam e cozinham com o fogo dos exotismos culturais –como parece ser a posição da maioria dos autores que falam da comida na atualidade, e talvez também a do senso comum em geral, multiplicando as odes à concórdia cultural do mundo globalizado<sup>2</sup>–, bem diferente disso, então, o discurso sobre a comida seria um lugar material privilegiado do confronto cultural, configurando um choque violento que tem uma relação visceral com os corpos e com a forma de torná-los uma realidade: as linguagens. Assim, anterior à tematização da comida no *Lazarillo de Tormes* ou no *Dom Quixote*, o documento do *Proceso...* apresenta emergências discursivas sobre a comida que irão se tornando uma alegoria da tarefa de aculturação realizada pelos frades franciscanos mediante a apropriação da língua náhuatl para os fins colonizadores.

### A cidade letrada

Walter Mignolo sugere que para conceituar o início de uma história comparada das literaturas latino-americanas devemos nos remeter àquele ano de 1524, quando ocorreu o encontro antes referido entre franciscanos e astecas:

Es posible así sugerir que, mientras una “historia” de la literatura hispanoamericana (y su correspondiente conceptualización) comienza en 1492 y con los escritos de Colón, una “historia” comparada de las literaturas en la América Latina debería comenzar en 1524, con el diálogo entre los doce frailes mendicantes y los principales aztecas. Ese es el momento en que la comunicación a través de fronteras culturales hace necesaria la comparación, y el momento en el que se produce el encuentro de la *letra* con las *pinturas* y de los *relatos* orales con el *libro*”. (Mignolo, 1994: 559-560)

<sup>2</sup> É conhecida a expressão em inglês relativa à “miscigenação” como *melting pot*, termo culinário que evoca uma panela na qual se misturam diversos ingredientes (as raças) para dissolver tudo e ferver um bom cozido.

Segundo Mignolo, só depois desse ponto puderam ser construídas as teorias da literatura que surgiram com as práticas discursivas da situação colonial. A proposta é instigante e tem a virtude de fixar uma data concreta para os estudos historiográficos. Por outro lado, também poderia ser complementada com outras duas datas. Uma seria o ano de 1526, em que se publica a primeira história resumida da Nova Espanha (várias vezes mencionada neste ensaio), que é o *Sumario...* de Gonzalo Fernández de Oviedo –um ex-autor de romances de cavalaria, que de repente decidiu vestir o hábito do “historiador”, recompilando variadas crônicas da época. A última data se encontra no meio das outras duas: 1525; o ano considerado pelas convenções da crítica literária para instituir o começo do Século de Ouro espanhol, e que é a mais provável data da escrita do *Lazarillo de Tormes*. Três anos, três inícios: antes, a poesia mística e a *Celestina*; depois, a picaresca e o *Quixote*; no final, um debate absurdo de pessoas que não têm como se entender.

A análise de Mignolo mapeia brilhantemente a mudança discursiva do século XVI à luz da nova *episteme* das palavras e das coisas, estabelece o que seria “literatura” na cultura europeia dos Quinhentos e o que se poderia entender por “teoria de escrita” naquela época, a partir do *Discurso das letras humanas* (do ano 1600) de Baltazar de Céspedes (Cf. também MIGNOLO, 1989); e por último, apelando aos estudos de Gary Grossen que compara o *Popul Vuh* (da tradição maia) com a cultura dos atuais chamulas que habitam a região de Chiapas (México), Mignolo expressa o que poderia ter sido a forma de conceituar a palavra (uma espécie de “teoria da palavra literária” ou de “conceito do poema”, em termos ocidentais) na língua maia: *k’op sventa sk’isnah yo?nton li kirsanoe...* “palavras para as pessoas cujo coração está quente”.

Mas essa formulação de Mignolo em torno do comparatismo literário pressupõe um processo subterrâneo hoje verificável: a transculturação, uma síntese de culturas que constituiria um dos traços identitários da América Latina; daí sua posterior menção das escritas mestiças de Guamán Poma, do Inca Garcilaso de la Vega, de Fernando de Alvarado Tezozómoc etc. O laboratório transculturador por excelência dessa transformação da escrita teria sido a “cidade letrada”, delineada por Angel Rama no artigo que se encontra no mesmo livro, imediatamente depois do artigo de Mignolo. A partir de uma análise da conformação das cidades latino-americanas nos alvares do século XVI, Rama observa que a ordem colonial será sustentada durante os três séculos seguintes à Conquista (e talvez ainda depois) por um grupo social especializado que residia no *interior* dos núcleos urbanos, um setor cujo atributo principal era a escrita. Desenhadas antes de habitadas, modelos antes de lugares, ordens antes de economias, as cidades latino-americanas precisavam de uma enorme quantidade de letrados para *dar fé* da sua realidade, ou seja: as cidades eram enclaves de exploração ou registro; sua função era dar conta da administração em favor da metrópole. O ponto mais instigante do artigo de Rama, porém, parte da constatação de que foram esses mesmos letrados que também escreveram a enorme quantidade de obras literárias da América colonial: todos os notários eram poetas. Em um contexto de massas autóctones de indígenas, mestiços

e escravos majoritariamente analfabetos –sem nuanças–, a escrita literária evidenciava o ócio remunerado, o dispêndio dos primeiros grupos sociais *criollos* (no sentido hispânico) vinculados à burocracia colonial. A cidade letrada foi, portanto, a cidadela governante no núcleo da “cidade barroca” (ou neoclássica, em termos de Foucault): o agente encarregado de impor a ordem de uma nova *episteme* na promiscuidade material do barroco colonial, essa panela de signos em mutação permanente que não chegava a cristalizar-se em discursos diferenciados, como já ocorria na Europa (Cf. Rama, 1993).

Quando, em 1524, os “doze apóstolos franciscanos” chegaram à Nova Espanha, existiam não menos de quarenta línguas indígenas de uso corrente no território submetido pelos espanhóis. Entre as oito ou dez línguas, além do náhuatl, que contavam com o maior número de falantes estavam o tarasco, o zapoteco, o mixteco, o otomí, o maya, huasteco, o totonaca, o pirinda etc. Língua oficial e hegemônica do império mexica, o náhuatl desempenhava o papel de *língua franca* entre os diferentes povos náhuas do território antes dominado pela tríplice aliança de México, Texcoco e Tlacopán, e também tinha forte presença em suas fronteiras (Cf. Baudot, 1983). Tal era a situação lingüística quando se produziu esse primeiro diálogo entre os franciscanos e os *principales* astecas para dirimir a primazia de Deus sobre os deuses antigos. A consequência mais importante desse encontro não foi teológica, mas lingüística, e só a partir daí cultural: a língua fundamental da evangelização em massa devia ser o náhuatl. Não foi, porém, uma decisão unívoca (também foram estudadas outras línguas além do náhuatl), mas no grupo dos franciscanos a coerência se evidencia na abundância dos textos em náhuatl em comparação com os das demais línguas. Por outro lado, esta espécie de “inteligência lingüística” dos franciscanos (contrastando com as outras ordens religiosas evangelizadoras da Nova Espanha) resulta no volume de sua tarefa: Baudot (1983: 102) constata que, das 109 obras escritas em línguas indígenas ou a elas dedicadas, 80 foram compostas por frades franciscanos.

Com a fundação do Colégio de Tlatelolco, em 1536, os franciscanos cristalizavam mais de dez anos de pesquisa lingüística. E ainda redobram sua aposta: o náhuatl não era apenas a língua mais adequada para o objetivo evangelizador, mas também podia ser a língua sonhada para o seu projeto milenarista. Era preciso dar a letra aos iletrados, para que eles participassem da fundação do novo mundo cristão, livre da corrupção européia; ou seja, ensinar o latim e a gramática aos filhos dos chefes, dar-lhes a escrita do espanhol, e a partir daí “criar” a escrita do náhuatl. Embora não existisse uma definição de propósitos explícita, o projeto foi declarado de maneira oblíqua (Cf. Baudot, 1983), e a *Historia General de las Cosas de la Nueva España*<sup>3</sup> de Sahagún representou o ponto máximo desse processo de “recriação” do náhuatl, que se desenvolveria paralelamente às aspirações evangelizadoras e punitivas da idolatria, gritadas sem cessar e de viva voz pelos frades franciscanos.

<sup>3</sup> Salvo em casos pontuais bem consignados, as citações desta obra de Sahagún remetem doravante à edição aos cuidados de Angel María Garibay, publicada no ano de 1969 pela editora Porrúa do México.

**Traduzir, trair, tragar**

A *Historia...* de Frei Bernardino de Sahagún não é apenas mais um manuscrito do século XVI; representa uma pesquisa e uma obra monumental cuja edição seria difícil até nos dias atuais, e que deveria incluir num mesmo volume um texto registrado primeiro na linguagem pictográfica dos astecas, logo redigido na língua náhuatl a partir das falas dos próprios astecas, e finalmente sua tradução para o espanhol. Uma breve história da *Historia...* em cada uma de suas fases (ou “cedazos”, como as qualifica Sahagún, quando as conta no Prólogo do Livro II) consigna que corria o ano de 1558 e Sahagún se encontrava na cidade de Tepepulco. Foi ali que reuniu entre dez e doze principais anciãos, e conversou com eles durante dois anos, seguindo uma “minuta” ou questionário preparado com antecedência. Ajudado pelos seus ex-alunos índios do Colégio de Tlatelolco –dentre os quais se destacam Martín Jacovita, Antonio Valeriano, Alonso Vegerano e Pedro de San Buenaventura–, são registrados os dados em forma de pinturas, e a fala direta dos idosos acerca de cada uma foi transcrita em notas de rodapé. Em 1561, Sahagún é trasladado para Tlatelolco e repete o procedimento com anciãos que moravam perto do convento; sempre com a ajuda dos ex-alunos, corrige e acrescenta o texto produzido em Tepepulco com as novas “pláticas”, e o reescreve, pois estava “de ruin letra porque se escribió con mucha prisa” (p. 107). Esta segunda fase chega até 1564, ano em que é trasladado de novo, desta vez para o Convento de San Francisco na cidade do México. Entre 1565 e 1569, Sahagún revisa sozinho o material, o relê e, finalmente, o organiza, dividindo-o em doze livros. Até aqui, temos uma obra completamente redigida em língua náhuatl. Para dispormos de uma idéia mais acurada, transcrevemos a seguir as palavras do próprio Sahagún sobre seus livros:

El primero de los cuales trata de los dioses y diosas que estos naturales adoraban; el segundo, de las fiestas con que los honraban; el tercero, de la inmortalidad del ánima y de los lugares donde decían que iban las almas desde que salían de los cuerpos, y de los sufragios y obsequias que hacían por los muertos; el cuarto libro trata de la astrología judiciaria que estos naturales usaban, para saber la fortuna buena o mala que tenía los que nacían; el quinto libro trata de los agüeros que estos naturales tenían para adivinar las cosas por venir; el libro sexto trata de la Retórica y Filosofía Moral, que estos naturales usaban; el séptimo libro trata de la Filosofía Natural que estos naturales alcanzaban; el octavo libro trata de los señores y de sus costumbres y maneras de gobernar la república; el libro nono trata de los mercaderes y otros oficiales mecánicos, y de sus costumbres; el libro décimo trata de los vicios y virtudes de estas gentes, al propio de su manera de vivir; el libro undécimo trata de los animales, aves y peces, y de las generaciones que hay en esta tierra, y de los árboles, y erbas y flores y frutos, metales y piedras y otros minerales; el libro duodécimo se intitula La Conquista de México.



Estos doce libros, con el arte y vocabulario apéndice, se acabaron de sacar en blanco este año de mil quinientos y sesenta y nueve. Aun no se ha podido romanizar, ni poner los escolios según la traza de la obra; no sé lo que se podría hacer en el año de setenta que se sigue, pues desde el dicho año, hasta casi el fin de este año de mil quinientos y setenta y cinco no se pudo más entender en esta obra, por el gran disfavor que hubo de parte de los que la debieron de favorecer. (Sahagún, Prólogo, I: 28)

Optei por deixar a citação inteira, embora seja extensa, para mostrar que Sahagún estava prestes a começar a tradução da obra para o espanhol quando a censura caiu sobre ele, devido a que a Coroa estava tentando frear os projetos autonomistas da Nova Espanha (Cf. Baudot, 1983). Em 1570, cortam o orçamento do franciscano; sem colaboradores, não consegue mais trabalhar na obra (tinha 70 anos; suas mãos tremiam). Em seguida, seus manuscritos são seqüestrados e dispersados por todo o México, uma desgraça que aflige Sahagún até 1675. Neste contexto, não sabemos como conseguiu manter o rastro do material e ainda iniciar a tradução para o espanhol (Martínez, 1981, p. XXI). Com a designação de frei Rodrigo de Sequera como comissário da Ordem Franciscana, Sahagún encontra um protetor para seu trabalho e procede a “romanizar” todo o texto em náhuatl, além de acrescentar o manuscrito com ilustrações e notas, concluindo por volta de 1579-1580. Sahagún, porém, nunca chegará a ver sua obra reconhecida e publicada. A partir de 1577, Felipe II proíbe as obras sobre culturas americanas em línguas vernáculas. A interdição contra Sahagún é aplicada pouco depois disso; quando os finaliza, todos seus escritos e rascunhos são confiscados; e durante dois séculos se perde a *Historia...* Em 1783, o historiador Juan Bautista Muñoz descobre o que se conhece como *Manuscrito de Tolosa*. Segundo os autores consultados,<sup>4</sup> seria uma cópia realizada entre 1580 e 1588 da parte em espanhol do *Códice Florentino* (a última versão da *Historia...* de Sahagún).<sup>5</sup>

De certa forma, portanto, poderíamos dizer que a obra de Sahagún inventou a escritura em língua náhuatl. Por quê? É importante esclarecer, primeiramente, que não se trata de pensar que ele criou tão-só a fonetização da escritura náhuatl. De fato, até então, existiam duas formas estereotipadas desse novo código: as gramáticas (que seguiam o modelo filológico da língua latina) e o náhuatl-escrito de acordo com essas gramáticas e com os usos cotidianos dos evangelizadores, plasmado em textos com fins doutrinários. Os formatos textuais dessas obras davam conta do artifício em si próprios,

<sup>4</sup> DIBBLE, Charles; CLINE, Howard, 1973: 47-82, 1969.

<sup>5</sup> O *Códice Florentino*, também chamado *Cópia Sequera*, é conservado na Biblioteca Medicea Laurentiana da cidade de Florença, Itália. (Ms. 218-20). Existem duas edições fac-símiles: *Códice florentino* (México: Archivo General de la Nación, 1981. 3 v.) e *Florentine Codex* (Santa Fe, New Mexico, Monographs of the School of American Research, 1950-1969, edição bilingüe com tradução para o inglês.).



pois essa espécie de fantasma lingüístico do náhuatl fonetizado podia abranger apenas uma parte mínima dos vocábulos e da lógica interna de uma língua que, obviamente, quando atingiu seu apogeu desconhecia por completo o cristianismo.

O caso da primeira gramática da língua náhuatl é ilustrativo disso: escrita pelo frei Andrés de Olmos, em 1547 (note-se que a data é posterior à fundação do Colégio de Tlatelolco), segue o modelo da gramática do espanhol de Antonio de Nebrija. Esta obra tem duas particularidades: a primeira é que uma grande parte se dedica a multiplicar as exceções gramaticais (especialmente nas orações subordinadas) quando se trata de traduzir do náhuatl para o espanhol, e vice-versa. A segunda característica peculiar é a inclusão de refrões e ditados da fala náhuatl. À medida que a obra avança, essas irrupções da fala viva se transformam na transcrição e na tradução de vários dos *huehuetlatolli*, as alocuções rituais dos mexicas. Não estranha o fato de a gramática de Olmos só haver sido publicada no século XIX, se for comparada com uma outra gramática que –esta sim– foi impressa em 1555; escrita pelo frei Alonso de Molina. Esta última seguia o rigoroso modelo gramatical do latim, não previa muitas exceções e, sobretudo, apresentava o primeiro dicionário náhuatl-espanhol (cf. BAUDOT, 1983, p. 103); ou seja, a fala estava completamente ausente. Embora só manuscrita, sabe-se que a obra de Olmos foi lida por Sahagún e constitui seu antecedente mais imediato do ponto de vista lingüístico.

Em geral, tem-se a impressão de que os franciscanos *sabiam* que a maneira de conhecer outra cultura era por meio de sua própria língua, embora seus trabalhos escritos em náhuatl só perseguissem esse objetivo de maneira muito secundária; o mais comum era escrever em espanhol *a partir* do uso instrumental do náhuatl como arma para a evangelização, como no caso de Motolinía. Isso muda com Sahagún, que resolve aproveitar aquele primeiro impulso de Olmos. A maioria das passagens da *Historia...* nas quais Sahagún explicitou a sua preocupação lingüística se encontram nas notas que dirige ao leitor. Assim, já nas primeiras páginas, explica a natureza do material em relação direta com a fala do náhuatl e sua “literatura”:

#### AL SINCERO LECTOR

Cuando esta obra se comenzó, comenzóse a decir de los que lo supieron que se hacía un Calepino, y aun ahora no cesan muchos de preguntarme que ¿en que términos anda el Calepino? Ciertamente fuera harto provechoso hacer una obra tan útil para los que quieren aprender esta lengua mexicana, como Ambrosio Calepino la hizo para los que quieren aprender la lengua latina, y la significación de sus vocablos; pero ciertamente no ha habido oportunidad, porque Calepino sacó los vocablos y las significaciones de ellos, y sus equivocaciones y metáforas, de la lección de los poetas y oradores y de los otros autores de la lengua latina, autorizando todo lo que dice con los dichos de los autores, el cual fundamento me ha faltado a mí, por no haber letras ni escritura entre esta gente; y así me fue imposible hacer Calepino. (Sahagún, I, 31)

Na citação, com plena consciência, Sahagún compara e diferencia seu trabalho das gramáticas latinas. Implicitamente, está opondo o método de Calepino ao método de Nebrija, pois a estrutura gramatical não provém da escrita já fixada das *auctoritas*, mas da fala de uma língua viva –lembramos que Nebrija tinha efetuado a mesma operação, escrevendo a gramática do latim (uma língua só escrita) a partir do espanhol (a língua falada do seu mundo). Na nota que inicia o Livro IV, Sahagún escreve:

AL SINCERO LECTOR

Tienes en el presente volumen, amigo lector, todas las fiestas movibles del año, por su orden, y las ceremonias, sacrificios y regocijos y supersticiones que en ellas se hacían, donde se podrá tomar indicio y aviso para conocer si ahora se hacen del todo en parte aunque por no saber el tiempo en que se hacen, por ser movibles, será dificultoso de caer en ellas. Tienes también mucha copia de lenguaje tocante a esta materia, entre ellos bien trillada y a nosotros bien oculta. Hay ocasión en esta materia de conjeturar la habilidad de esta gente porque se contiene en ella cosas bien delicadas, como en la tabla que está el fin del libro aparece. (Sahagún, I, 164)

O método de captura da fala náhuatl vai sendo explicitado ao longo da obra. A idéia verdadeiramente original de Sahagún foi que a única maneira de conhecer uma língua era deixando que a língua falasse de seus próprios temas. (Observe-se, aqui, que tal formulação equivale a dizer que uma língua não é um objeto gramatical abstrato, mas a materialidade de uma cultura.) Mas, em todo caso, e ao contrário dos outros trabalhos escritos pelos franciscanos ou pelos cronistas-evangelizadores em geral, o que caracteriza e diferencia a *Historia...* de Sahagún é a explicitação objetiva dos diálogos que a constituíram. Esses diálogos apresentam uma face tripla. Sahagún solicitou para a realização do projeto a colaboração de seus jovens alunos índios do Colégio de Tlatelolco, que junto com ele atuaram como intérpretes e redatores no processo de interrogar e transcrever as palavras dos velhos informantes índios (chefes astecas que tinham sobrevivido à Conquista), que por mais de três anos falaram para eles, em diversas cidades e etapas da escrita. A história desta espécie de colaboração literária *avant la lettre* tinha começado antes, no ano de 1524, quando os primeiros doze frades franciscanos se encontraram com os “principales aztecas” (os representantes da antiga classe dirigente), incitados por Hernán Cortés, para “dialogar” sobre a supremacia do deus cristão. A partir daí, tentariam a evangelização em massa dos indígenas, empreendimento do qual a obra de Sahagún foi o clímax (Cf. Baudot, 1983).

Se considerarmos as línguas desses diálogos múltiplos, o resultado é igualmente significativo: Sahagún aperfeiçoou o seu náhuatl enquanto ensinava o latim a seus alunos; os alunos aprimoraram seu espanhol –que por força das circunstâncias tinham apreendido– com a gramática latina; e todos eles levaram ao máximo estágio de desenvolvimento um novo código: o náhuatl-escrito. O já citado livro de Georges

Baudot faz um minucioso levantamento histórico deste ponto fundamental, que se complementa com os estudos de Angel María Garibay. O importante agora é destacar que Sahagún e seus colaboradores usaram o náhuatl-escrito para descrever o conjunto da cultura do México antigo, e que esse código se formou com a ajuda da excepcional riqueza do náhuatl falado pelos velhos informantes, que, por sua vez, contavam ou respondiam às perguntas desenhando ou interpretando-o no código pictográfico dos livros pré-colombianos. A *Historia...* não poupou nenhuma dessas três línguas (náhuatl, espanhol e latim), e nem o código pictográfico... ainda mais: alguns dos manuscritos vão-se acrescentando com um texto metalingüístico, que enlaça todos os códigos envolvidos em forma de notas marginais.

Hoje, quiçá não possamos sentir em toda sua magnitude a originalidade desta escolha metodológica, mas apenas deduzir seus efeitos: a cultura é, antes de tudo, uma língua, e, ainda mais, uma língua entre outras línguas (idiomas, discursos, gêneros). E ainda é possível ir mais longe: a cultura é o *relato* de si da língua. O fato adquire uma relevância surpreendente quando pensamos nos dois trabalhos de Sahagún que antecedem à parte da “dialogada” da *Historia...*: a recopilação dos mencionados *huehuetlatolli* (refrões e ditados educativos dos astecas) e o texto náhuatl que conta os acontecimentos da conquista espanhola do México a partir dos depoimentos dos vencidos (cuja primeira redação data de 1555). Com efeito, Sahagún incluiu este material no plano final da obra, nos Livros VI e Livro XII, respectivamente. Assim, a *Historia...*, composta por doze livros, está como que espetada entre duas partes (livros VI e XII) pelo eixo da problemática do par cultura-língua.

Ora, existe um caminho que vai de Martín Ocelotl até a *Historia...* de Sahagún. Duas razões: a primeira, já em 1539, dois anos depois da condenação de Martín Ocelotl, Sahagún (sendo professor no Colégio de Tlatelolco) intervém como *naguatato* no processo inquisitorial contra o cacique de Texcoco (condenado e justicado) e em outros processos semelhantes (Cf. Martínez, 1981, p. X; D’Olwer, 1952, p. 34-35); a segunda é uma pergunta retórica: de onde vem a idéia de Sahagún de “conversar” com os *principales*, e escrever tudo isso em forma de registro, como método para conhecer a sua cultura? Assim, na fronteira com os outros (onde era procurado o conhecimento para a administração colonial), a cidade letrada teria sido, sobretudo, uma cidade de *letrados tradutores* no contexto do plurilingüismo. E, por sua vez, a utilização unívoca da escrita por parte dos franciscanos associa a *tradução* a uma imagem de devoração cultural (sentida em carne viva por Ocelotl) mais do que a um simples transporte entre línguas diversas.

Como se come uma “cultura”? Com que talheres, garfos ou facas? Com quais dentes? Como se engole? Qual estômago é capaz de digeri-la? Quem se alimenta com ela? Deixando os falsos pudores de fora, não é possível parar aqui. Mas também não devemos encontrar uma valoração negativa. Qual é, então, a *merde* –o francês costuma

fazer tudo mais aceitável para o *esprit*<sup>6</sup> –que deriva dessa devoração? Não são metáforas e nem formas de nomear os conceitos; difícil, porém, é também dizer o que seriam exatamente, pois todas as línguas, as carnavais e as fonéticas, estão nas mesmas bocas– pularei aqui as referências bibliográficas, para melhor agradecer aos trabalhadores dessa idéia (como disse Borges, “quizá porque lo bueno ya no es de nadie, ni siquiera del otro, sino del lenguaje o la tradición”<sup>7</sup>). Os dentes como dicionários; os estômagos como gramáticas; os intestinos e depois... talvez a obra de Sahagún –ou talvez andando o tempo *O Processo* de Franz Kafka.

---

<sup>6</sup> É preciso explicar a ironia que envolve René Decartes? Além de significar “espírito”, o termo *L’esprit* é o equivalente de *mente* em português e espanhol, e de *mind* em inglês. Isso revela didaticamente as conexões íntimas da religião com a racionalidade moderna, bem como o dualismo corpo-mente que atravessa nossa cultura ocidental, inclusive até nos discursos mais recentes da tecnociência.

<sup>7</sup> Do famoso poema, “Borges y yo”.

**BIBLIOGRAFIA**

ARCHIVO GENERAL Y PÚBLICO DE LA NACIÓN, 1912, *Proceso del Santo Oficio contra Martín Ucelo, indio, idólatra y hechicero*, México, Arquivo Geral da Nação, 1912, n° 1536, pp. 17-51.

BAUDOT, George, 1989, *Fray Rodrigo de Sequera, avocat du diable pour une histoire interdite*, Caravelle, Toulouse, n° 12, pp. 47-82.

BAUDOT, George, 1983, *Utopia e historia en México*, Madrid, Espasa-Calpe.

BENÍTEZ, Fernando, 1962, *Los primeros mexicanos: la vida criolla del siglo XVI*, México, Ediciones Era.

D'OLWER, Luis, 1952, *Fray Bernardino de Sahagún*, México, [s.n.].

DIBBLE, Charles; CLINE, Howard, "Sahagún and his works", en HANDBOOK of Middle American Indians. v. 13. Austin: University of Texas Press, 1973. *Guide to ethnohistorical sources*, part. 2, p. 199.

FOUCAULT, Michel, 2003, *¿Qué es un autor?*, México, Universidad Autônoma de Tlaxcala.

GARIBAY K., Angel María, 1969, "Estudio Preliminar", en BERNARDINO DE SAHAGÚN, Fray, *Historia general de las cosas de la Nueva España*, México, Porrúa.

GRUZINSKI, Serge, 1988, *La colonisation de l'imaginaire: sociétés indigènes et occidentalisation dans le Mexique espagnol: XVIe. – XVIIe. Siecle*, Paris, Gallimard.

KLOR DE ALBA, J., "Martin Ocelotl: dirigente del culto clandestino: Nueva España, siglo XVI", en SWEET, David; NASH, Gary B. *Lucha por la supervivencia en la America Colonial*, México: FCE, 1987, pp. 135-146.

LEON-PORTILLA, Miguel, 1977, *Los antiguos mexicanos a través de sus crónicas y cantares*, México, Fondo de Cultura Económica.

———, 1961, *Trece poetas del mundo azteca*, México: SEP/Setentas.

LÉVI-STRAUSS, Claude, 1991, *O cru e o cozido*, São Paulo: Brasiliense.

MARTINEZ, José Luis, "Prólogo: Fray Bernardino de Sahagún y sus informantes indígenas", en BERNARDINO DE SAHAGÚN, Fray, 1981, *El México antiguo: selección y reordenación de la Historia general de las cosas de Nueva España*, Caracas, Biblioteca Ayacucho.

MIGNOLO, Walter, 1989, "Literacy and colonization: the New World experience", en *Hispanic Issues*, [S.l.], v. 5, pp. 1-44.

MIGNOLO, Walter, "Palabras pronunciadas con el corazón caliente: teorías del habla, del discurso y de la escritura", en PIZARRO, Ana (Org.), 1994, *América Latina: palavra, literatura e cultura*, São Paulo, Memorial; Campinas, SP, Unicamp, v. 1.

PASSETI, Dorothea Voegeli, 2003, "Canibal", en *Um incômodo*, NU-SOL Núcleo de Sociabilidade Libertária, São Paulo, PUC-SP, 1 CD-ROM.

PASZTORY, Esther, 1983, *Aztec art*, New York, Harry N. Abrams.

RAMA, Angel, 1993, “La ciudad letrada”, en PIZARRO, Ana (Org.). *América Latina: palavra, literatura e cultura*, São Paulo, Memorial, Campinas, SP, Unicamp, v. 1.

REID, Anna, 1998, “Disruptions to memory in sixteenth century Mexico”, En *Clacs Colloquium*, Londres. Sobre o tema “El intelectual, la institución, el mercado y la lectura en América Latina y en los estudios latinoamericanos”, na Universidade de Londres, 15 de maio de 1998. Disponível em: <<http://www.kcl.ac.uk/depsta/rel/clacs/extranet/reid/disruptions-mex.htm>>.

SAHAGÚN, Fray Bernardino de, 1969, *Historia general de las cosas de la Nueva España*. México, Porrúa.

STADEN, H., 1999, *A verdadeira história dos selvagens, nus e ferozes devoradores de homens*, Rio de Janeiro, Dantes.

VAINFAS, Ronaldo, 1992, “Idolatrias e milenarismos: a resistência indígena nas Américas”, *Revista de Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 5, nº 9, pp. 29-43.





EMBAJADA  
DE ESPAÑA  
EN BRASIL

CONSEJERÍA DE EDUCACIÓN