

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

A b
e h
1 9 9 8

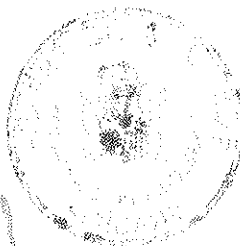


Anuario brasileño de estudios hispánicos

VIII

A **b**
e **h**

1 9 9 8



DOI: 10.4438/2318-163X-CBR-ABEH
ISSN 0103-8893

Edita:
Embajada de España en Brasil
Consejería de Educación y Ciencia

Av. das Nações, 44 - SBS - CEP 70429-900
Brasília - DF

Tel.: (061) 244-9365 (Consejería de Educación y Ciencia)
Fax.: (061) 244-9382 (Consejería de Educación y Ciencia)
Tel.: (061) 244-2121 (Centralita de la Embajada)

Maquetación y producción:
LA FACTORÍA DE EDICIONES, S. L.
SERVICIOS EDITORIALES
Plaza de Callao, 1 - 4º - 7
E-28013 Madrid (España)
Teléfono/Fax (34) 91 521 32 20

Impreso en España
Depósito Legal: M-19.289-1996

CONSEJO EDITORIAL

César Alba
Embajador de España en Brasil

María de la Concepción Martínez-Simancas
Consejera de Educación y Ciencia de la Embajada de España

CONSEJO DE REDACCIÓN

Ana Lúcia Esteves dos Santos Costa
UFMG - Univ. Fed. de Minas Gerais

Antônio R. Esteves
UNESP - Univ. Estadual Paulista

Eliane Gonçalves
APEESP - As. Prof. de Español de São Paulo

José Antonio Aparicio Burgos
Consejería de Educación

Manuel Morillo Caballero
Consejería de Educación

María Isabel García Uría
Consejería de Educación

María Luisa Rodríguez Antón
Consejería de Educación

Mariluci da Cunha Guberman
APEERJ - As. Prof. de Español de Rio de Janeiro

Mario M. González
USP - Univ. de São Paulo

Pedro Cancio da Silva
Faculdades Reunidas Ritter dos Reis

Silvia Cárcamo de Arcuri
UFRJ - Univ. Fed. de Rio de Janeiro

Vicente Masip Viciano
Centro Cultural Brasil-España-Recife

Secretaría de Redacción

María Cibele González Pellizari Alonso
Colegio Miguel de Cervantes

Director

Francisco J. Moreno Fernández
Instituto Cervantes

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.

Los trabajos que se envíen deben ser originales e inéditos y no deben estar aprobados para su publicación en ningún otro lugar. Los originales se presentarán por duplicado, impresos en papel y grabados en archivo informático, en disquetes de 3 1/2", 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. La extensión de los trabajos no podrá ser superior a las 30 páginas, en el caso de los artículos, ni a las 5 páginas, en el caso de las reseñas.
3. Los textos se presentarán impresos o mecanografiados por una sola cara y a doble espacio (30 líneas por página, 60 caracteres por línea), con un margen mínimo de 4 cm. a la izquierda.
4. Las citas breves se han de incluir en el texto entrecomilladas; las citas largas se separan en párrafo destacado.
5. Las palabras que se quieran resaltar por razones de contenido o estilo deben aparecer en cursiva, nunca en negrita o en versales.
6. 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.
7. La fuente de una cita o 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)».
8. Los cuadros, mapas, gráficos y fotografías deben ser originales y ofrecer la mejor calidad posible. Todos ellos deben ir numerados y acompañados de una leyenda que los identifique.
9. 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, al año de publicación y el número de páginas.
10. 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 de 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.

ÍNDICE

Para artículos:

Apellido(s) del autor, Nombre (o iniciales), Año de la publicación, «Título del artículo» (entre comillas), *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), 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 a la siguiente dirección:

Consejería de Educación de la Embajada de España
Av. Jorge João Sand, 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 contribución y un ejemplar del volumen en que aparezca. La publicación de artículos en el *Abeh* no será remunerada.

El Consejo de Redacción

ESTUDIOS LINGÜÍSTICOS

La interlengua en la adquisición de lenguas próximas	11
<i>Irene Revilla</i>	
Sobre algunos tipos de falsos cognados	21
<i>Félix Bugueño Miranda</i>	
Consideraciones sobre el imperativo	29
<i>Edna Parra Cândido</i>	
A produção editorial para o ensino / aprendizagem de espanhol LE no Brasil	33
<i>Maria Mercedes Riveiro Quintans Sebold</i>	

ESTUDIOS LITERARIOS

Estrategias de imitación: el subtexto garcilasiano de la lira <i>Amado dueño mío</i> de sor Juana Inés de la Cruz	41
<i>Anne J. Cruz</i>	
Estebanillo González: <i>vadio ou bon vivant?</i>	53
<i>María Cristina Martínez Soto</i>	
El <i>Anticristo</i> de Juan Ruiz de Alarcón: de antihéroe bíblico a antihéroe metateatral	65
<i>Lola Josa</i>	
La España del 98 y la poesía de Castilla (Azorín, Unamuno, Antonio Machado)	79
<i>Francisco Javier Díez de Revenga</i>	
La metáfora en el cruce de la poética y la filosofía (teoría de la imagen en la modernidad hispánica)	95
<i>Silvia Inés Cárcamo</i>	
O dilema do artista em <i>Arte y hielo</i> , de Rubén Darío	111
<i>Adja Balbino de Amorim Barbieri Durão, Loredana Límoli y Otávio Goes de Andrade</i>	
Mediación entre literatura y lingüística, en <i>La noche boca arriba</i> de Julio Cortázar	125
<i>Miguel Espar Argerich</i>	
Novela fragmentaria en la literatura de los años noventa	135
<i>Enrique Rodrigues Moura</i>	

HISTORIA Y CULTURA

Urraca: a mulher e a rainha	145
<i>Marta Silveira Bejder</i>	

HISPANISMO EN BRASIL

Tesis doctorales defendidas	157
Tesis doctorales en elaboración	158
Tesinas de maestría	159
Tesinas de maestría en elaboración	160
Proyectos de investigación científica	162
Cursos de Posgraduación	164
Cursos de Especialización	167
Cursos de Extensión	168
Otros cursos y eventos	169
Publicaciones	172
Congresos	175
Mérito	177

RESEÑAS

<i>El español coloquial: situación y uso</i> , de A. Briz	181
<i>Luis Escoriza Morera</i>	
<i>La categoría lingüística sustantivo</i> , de M ^a Tadea Díaz Hormigo	185
<i>M^a Dolores Muñoz Núñez</i>	
<i>Los avatares de «El cortesano»</i> , de Peter Burke	193
<i>José Manuel Lucía Megías</i>	



Estudios lingüísticos

La interlengua en la adquisición de lenguas próximas

Irene Revilla



Este trabajo pretende ser un estudio comparativo de la interlengua (IL) de tres sujetos de lengua portuguesa (variante brasileña) en la adquisición/uso del español como lengua extranjera y como segunda lengua (LE/L2).

La proximidad tipológica del español y el portugués hace que el estudio de la interlengua de las producciones en lengua meta de los sujetos se desarrolle en un terreno donde las hipótesis permanecen múltiples ya que, traduciendo a Besse y Porquier (1984:235), «el recurso eventual a la lengua materna proviene sea de la permeabilidad de la interlengua a la lengua materna, sea de estrategias de comunicación, sea de las dos».

Por otro lado, los fenómenos de contacto de lenguas varían de acuerdo con factores individuales dependiendo del contexto, la idea de proximidad o lejanía de las lenguas, la motivación y las actitudes de los sujetos.

1. Introducción

El término *interlengua* (Selinker, 1972) se utiliza para referirse a un sistema lingüístico aproximativo que el aprendiz de una lengua va construyendo en el proceso de adquisición de la misma. No puede considerarse como una versión errónea de la LE/L2, sino como un sistema en sí mismo. El sistema lingüístico del aprendiz no es ni el de la lengua materna (L1) ni el de la lengua extranjera o L2, aunque contenga elementos de ambas.

Una *interlengua*, considerada en un estadio cualquiera de su desarrollo (o fosilizada si el desarrollo se interrumpió), responde a lo esencial de los diversos criterios que sirven para caracterizar una lengua: sistema simbólico de signos, doble articulación, sistematicidad, inteligibilidad, etc. Sin embargo, comporta rasgos específicos que la diferencian de las llamadas lenguas naturales, como variabilidad, inestabilidad, permeabilidad, fosilización, regresión, simplificación, y que tienen que ver con su carácter evolutivo.

La influencia de la lengua materna en el proceso de adquisición de una lengua extranjera es notable; el recurso a la L1 es palpable, pero no es la única estrategia utilizada por los aprendices/usuarios, como demuestran las construcciones creativas de los mismos en L2. Los estudios actuales de interlengua investigan cuándo influye la L1 e intentan descubrir cómo es esa influencia. La lengua materna puede acelerar o retrasar el paso por una secuencia de desarrollo, pero sin alterar la secuencia misma, ya que parece que existe un proceso universal independiente de la L1 de que se parta.

Los estudios de interlengua constituyen un objeto de investigación, de descripción y de análisis mucho más rico y complejo que el análisis de errores. Éste opera sobre producciones, eventualmente sobre errores de comprensión. El estudio de la IL se ocupa no sólo de las producciones, sino sobre todo, de las competencias subyacentes y de la manera en que éstas se activan en las producciones. Su principal objeto es describir las gramáticas interiorizadas a través de actividades de lengua que las manifiesten, para caracterizar las especificidades, las propiedades y modalidades de su desarrollo.

2. Interlengua de lusohablantes en adquisición/uso de español LE/L2

2.1. Definición

Se trata de un estudio sincrónico comparativo de la interlengua de tres sujetos en situaciones diferentes de aprendizaje/uso de la lengua meta. El estudio es descriptivo e interpretativo, y en ningún momento se considera concluyente el análisis de las actuaciones lingüísticas de los informantes.

2.2. Metodología

El corpus analizado procede de tres entrevistas a tres sujetos diferentes. El instrumento utilizado (el cuestionario de la entrevista) fue el mismo en los tres casos, pero no fue diseñado para el estudio de la interlengua. La entrevista pretende investigar las creencias que los brasileños y brasileñas tienen sobre la lengua española, sus actitudes y motivaciones.

El diseño del cuestionario, su aplicación y la transcripción de las entrevistas grabadas en audio, fueron realizados por la autora del presente estudio y forman parte de la investigación que está llevando a cabo sobre aprendizaje/adquisición de E/LE por hablantes de portugués.

2.3. Contexto

Las entrevistas se realizaron en contextos diferentes:

1ª Entrevista: Sujeto 1

La primera informante, S1, realizó la entrevista en español L2 en Barcelona, en octubre de 1995. S1 fue aprendiz formal de español LE durante seis meses en Brasil y hacía dos años que era aprendiz/usuario en contexto natural. En el momento de la entrevista, S1 estaba realizando estudios de doctorado en la Universidad Pompeu Fabra de Barcelona e investigaba en el área de la Lexicología. Además del portugués y el español, la informante hablaba francés e inglés, y tenía conocimientos de catalán e italiano.

2ª Entrevista: Sujeto 2

La entrevista tuvo lugar en abril de 1996 en Río de Janeiro. El segundo informante, S2, era aprendiz de E/LE en contexto formal desde hacía un año y medio aproximadamente. cursaba el tercer año de Ingeniería Química y además del portugués, hablaba inglés y tenía conocimientos de italiano. La motivación respecto al aprendizaje/adquisición del español era instrumental, y el inicio del aprendizaje había sido casual (no había encontrado un horario aceptable en los cursos de italiano). S2 había practicado español en contexto natural (Argentina y Chile).

3ª Entrevista: Sujeto 3

Esta informante no había estudiado español y podría considerarse una usuaria de español LE y L2 ya que estaba relacionada familiarmente en Brasil con españoles y había estado viajando por Argentina, Cuba y España. S3 es médica y durante los estudios de medicina había utilizado bastante bibliografía en español; había estudiado inglés y tenía conocimientos de italiano. La entrevista se realizó en Río, en abril de 1996.

2.4. Objetivo

El objetivo de este trabajo es realizar una primera aproximación al estudio de la interlengua de los hablantes de portugués orientados hacia el español como lengua meta.

3. Características de las muestras de interlengua

Las principales muestras de IL que aparecen en las entrevistas de los tres sujetos tienen que ver con fenómenos de contacto de lenguas como la alternancia de código y las transferencias de la L1 manifiestas en las simplificaciones, los préstamos y calcos semánticos y sintácticos, y en la traducción literal.

La proximidad tipológica del portugués y el español, por un lado, y, por otro, la situación bilingüe del intercambio (ya que entrevistadora y entrevistados hablan las dos lenguas), imposibilitan saber dónde y cómo los informantes colocan la frontera entre las lenguas utilizadas en la interacción.¹ Así, el recurso a la lengua materna como estrategia de comunicación, se deberá en más de una ocasión al *consenso bilingüe* de los interlocutores (Py, 1992).

1. En más de una ocasión a lo largo de la transcripción de la entrevista, aparecieron dudas sobre la pertenencia al español o al portugués de términos empleados por los sujetos que son similares en las dos lenguas. La fonética no siempre pudo ayudar en la discriminación, debido a las imperfecciones de la grabación. Se optó por considerar los términos dudosos como pertenecientes al español ya que la entrevista se realizaba en esta lengua.

La característica de la IL con mayor presencia en el corpus analizado es la simplificación, tanto semántica como morfológica o sintáctica, ya que al tratarse de un estudio transversal no es posible observar características como el dinamismo o la fosilización, por ejemplo, que pueden manifestarse en estudios longitudinales.

La variabilidad, en este caso variación libre, se observa con una cierta incidencia —al igual que las reformulaciones— y se manifiesta sobre todo a medida que se desarrolla la entrevista debido a la interacción de los interlocutores.

Por la misma razón de la proximidad del portugués y el español no se recurre a la invención de nuevas palabras, ya que las posibles hipótesis creativas de los sujetos pueden verse confirmadas frecuentemente con palabras existentes.

4. Muestras de interlengua

1. Simplificaciones:

1.1. Simplificación morfológica y sintáctica por omisión de constituyentes obligatorios (preposiciones, artículos, pronombres, cópula):

S2 —fui [a] estudiar; empezaré [a] estudiar; no hay problema [en] quedar[se] en Brasil; si yo [me] quedo; pueden comprender lo que [se] dice; como yo y mi mamá [lo] éramos; pienso [en] inglés; pienso [en] español; entonces [es] cuando *pratico mis oídos*.

S3 —se *ouvía* [la] radio; y así [nos] familiarizábamos con la *língua*; estímulo [a] os *filhos* [a] que aprendan; [el] cuñado; parecía que [lo] *podría ler*; [el] periódico.

1.2. Simplificación léxica en la forma y/o el significado:

a) uso de palabras de L1 adaptadas a L2:

S2 —*me* recuerdo; no es *la misma cosa* hablar el portugués; yo *pratiquei*; queda más difícil; *quedaron* sin comprender lo que pasaba; *el curso* (la carrera); *tan bien así*.

S3 —*veziños*.

b) uso de palabras de L1:

S1 —*anglosaxónicas*; *propria*.

S2 —*pratico*; *errada*; *quier*; *preferencialmente*; *entendo* (tengo el propósito).

S3 —*contato*; *língua*; *cunhado*; *fala*; *estrangeiro*; *romances*; *melhorar*; *conjugação*; *ilha*; *interesse*.

1.3. Simplificación morfológica y/o sintáctica:

S1 —*aquí* y A[r]gentina; dejando *la cosa* de la vergüenza.

S2 —lo que *el* argentino o *el* chileno, *lo* hispanohablante habla; existe *ese* en español; con *mucho* más facilidad; *mucho más bien* recibido;

S3 —Uso de los nexos, determinantes y otras partículas gramaticales en L1 o adaptados a L2: *mas* (pero); *lo* (calco del artículo 'o' del portugués); *nós*; *quasi*; *sem*; *alguma*; *tudo*; *na*; *no*; *muy bem*; *muy más*; *só*; traducidos *para portugués*.

1.4. Simplificación verbal:

a) formas verbales simplificadas por defecto, utilizando una hipotética regularidad:

S1 —*tenimos* (tuvimos); *coste*.

S2 —*pedieron*; *dieron*.

S3 —*se senten*; *penso*.

b) hipergeneralización de la diptongación:

S1 —*depiende*.

S2 —*empiezar*; *empiezando*; *vuelví*.

c) el subjuntivo aparece como la mayor dificultad verbal:²

S1 —va a depender de con quién *estarás*; depende de con quien *vas* a hablar.

S2 —a mí me *gustaría* (me hubiera gustado) estudiar italiano; en un horario que *podría* (pudiera) ser bueno para mí; si no *hablaba* (hablara); cuando yo *tendré* (tenga) tiempo yo empezaré.

d) uso de la estructura de L1:

S3 —yo *penso* que *seja* algo cultural.

e) calco indiscriminado de «*ter*» portugués:

S2 —los cursos de italiano no *habían* clases; empecé a estudiar español porque *hay* el Mercosur comenzando; porque *hay* [en] inglés; no *hay* problema *quedar* [-se].

S3 —*había* la colonia española.

f) neutralización de la oposición pretérito perfecto / pretérito indefinido:

S1 —*he estudiado* un semestre; *este* semestre que *he hecho* de estudios.

S3 —yo *he comprado* un libro en Cuba.

g) uso de formas del portugués, o adaptadas en parte al español:

S3 —*se ouvía* radio; como *se fosse*; yo *estudei* inglés; como si *estivesse* en Brasil; *ha* muchos brasileños; *é* importante; *está vindo*; *fala-se* dos otros países; parece que *não temos* hermanos; *se fala*; *he errado*; *se senten* en una *ilha*.

h) repetición mecánica sin analizar:

S3 —las primeras cosas que *oíste* en mi infancia.

1.5. Sobreutilización del pronombre sujeto 'yo' en S2 y S3.

1.6. Hipergeneralización de la conjunción 'y':

S1 —oír y intentar comprender.

S2 —y inglés; y intentar.

2. Analogías semánticas:

S1 —las *músicas* que mi padre cantaba; *oyendo* (escuchando); *oyendo por* la tele; cómo un brasileño *mira* (ve).

S2 —*pratico mis oídos*; cuando oigo una *música*.

S3 —*fala de músicas* (letra de canciones).

3. Invención de palabras:

S2 —*expectancias*.

2. S2 hace una aclaración metalingüística al respecto: «... si no hablaba (hablara) - yo no sé los subjuntivos tan bien así».

4. Estrategias interlingüales de comunicación:

a) calcos o transferencias del portugués:

S1 —*es esto* ('pues eso' o 'eso es'); llamaría *de ...; entonces* (pues, así pues, por consiguiente, por lo tanto); pero *también* (tampoco) no sé; *si conozco* (respuesta con el verbo de la pregunta, sin complementos).

S2 —pero no *tan bien así*; no habla *también* (tampoco); *si conozco, no conozco*; *¿cómo así?*; *entonces* no hay tanta prisa *así*.

S3 —*se escolarizó* (respuesta con repetición del verbo de la pregunta); no sé cómo *se habla* en español '*cunhado*' (se dice).

b) traducción literal:

S1 —hay *una otra cosa*; pasar *para una otra gramática*; *son ellos que* lo hacen peor; creo que *aparte eso*; depende *de con quien vas a hablar*.

S2 —*una próxima lengua a ser estudiada*; *una próxima opetón*; *en el día a día de nosotros*; tal vez un día *diera* vivir en Argentina; *más un poquito*.

c) sobreutilización de marcadores conversacionales o muletillas:

S1 —entonces; para nada; fatal; y tal; mira (esta muletilla aparece frecuentemente y podría ser un calco de '*olha*', equivaliendo en español, además de '*mita*', a: pues, bueno, oye, escucha, etc.

S2 —entonces.

d) presencia de otras lenguas:

S2 —Inglés: léxico (*well*; *because*;) y estructuras (*por* más de diez años; trabajar como un ingeniero químico).

S3 —Inglés: *and*. Italiano: *brasilianos*; *ma*; *io*.

e) alternancia de código:

S3 —y después, *casamento... não é? //* y se hablaba, *se escutava* música *// foi um povo colonizado, não é?* y se siente algo inferior; hay una *dificultad* muy grande *na, nas camadas* bajas en *confronto* con *língua* extranjera; *//* estuve en Cuba y como si *estivesse* en Brasil: *a falar, tudo errado, mas falar, falar; //* lo portugués *é* muy difícil, muy difícil la *conjugação* de verbos, la gramática, muchos sinónimos para *tudo*, no sé si *é isso*; *//* los brasileños se *senten* en una *ilha*, parece que *não temos* hermanos, *vezinhos, nós somos o continente*. No hay esa solidaridad y ese sentido de continente; *// O espanhol* hoy se *fala* en *qualquer* lugar del mundo si *alguem fala*, habla español, *não é? //* *Cuál é o termo?*

5. Variabilidad: variación libre.

S1 —y *l e*; depende *l depiende*.

S2 —empezar *l empezar*.

S3 —pienso *l penso*; hablar *l falar*.

6. Reformulaciones de autocorrección:

S1 —*le causa/ les causa*.

S2 —*yo nol* a mí no me gustaría; una próxima *lin/* lengua; yo vol/ *vuelvú*; llegar *al* en Argentina; *facilidade/ facilidades*; si no *hablar/* si no hablara; *muchol* la mayoría; *muchol* muy grande; *tendré tem/* tiempo.

S3 —*está llegando/ está vindo; fala/* habla; *mas/* pero.

5. Análisis comparativo de los datos

Analizando comparativamente las muestras de interlengua de las entrevistas se puede decir que, aunque los tres sujetos comparten algunas características (manifiestas sobre todo en fórmulas), cada uno se encuentra en un estadio diferente de la adquisición del español.

1. La informante S3 se situaría en los primeros estadios de la adquisición.

Hay que tener en cuenta el hecho de no haber sido aprendiz formal en ningún momento y encontrarse en el espacio en que la L1 es hablada socialmente.

S3 se apoya continuamente en la L1 y consigue comunicar debido a la similitud tipológica de las dos lenguas y a la situación bilingüe del intercambio.

El recurso constante a la alternancia de código y a los préstamos hace que no se produzcan muchas simplificaciones de los primeros estadios de la adquisición, como la omisión de elementos necesarios de la frase o la adaptación de palabras de L1 a LE; S3 utiliza el léxico y los verbos directamente de la L1. Sin embargo, realiza algunas reformulaciones y variaciones.

A lo largo de la entrevista (12 minutos), S3 responde con frases cortas evitando los verbos y hace pausas frecuentes, a veces completadas por la entrevistadora con aclaraciones, reformulaciones de las preguntas o pautas de respuesta.

La informante pone su tensión en la comunicación y ésta se realiza sin problemas gracias a la interacción, apoyándose en la interlocutora y en la L1.

2. El informante S2 podría ser situado en un estadio intermedio de adquisición.

De los tres informantes es el que manifiesta más simplificaciones por omisión, adaptación léxica, hipergeneralización, sobreutilización, etc.

S2 se esfuerza en hablar bien y realiza bastantes reformulaciones (9, de las que 6 son correctas). Como estrategia de comunicación recurre a los préstamos y a la traducción literal. Habla español con un cierto acento italiano, responde a las preguntas sin pausas y suele ser bastante lacónico en sus respuestas, pues, al margen de su deseo de corrección que le lleva a no extenderse demasiado para evitar posibles errores — la entrevista duró 13 minutos —, existen las características individuales de los sujetos, experiencia personal, etc. Recuértese que la entrevista investigaba creencias existentes en Brasil sobre el español.

3. Hay que situar a S1 en los últimos estadios de la adquisición. Tiene plena competencia comunicativa pues, aunque fue aprendiz formal durante sólo seis meses, lleva dos años de inmersión en español.

S1 no realiza ninguna omisión y las simplificaciones léxicas, morfosintácticas o funcionales son escasas. Sus muestras de interlengua se sitúan principalmente en las estrategias de comunicación con transferencias del portugués y muletillas conversacionales. S1 realiza bastantes pausas y pone su tensión adquisicionista en la forma intentando seguir el ritmo y el acento de los españoles, aunque su fonética está más próxima del español de Argentina.

Durante los veinte minutos de la entrevista, la informante se extiende ampliamente en sus respuestas, produciéndose una interacción propia de hablantes nativos.

6. Conclusión

A partir de los datos obtenidos podemos concluir que el recurso a la lengua materna es la característica más notable en la interlengua de los tres sujetos entrevistados.

Las estrategias de comunicación son prácticamente las mismas, tanto las cooperativas, solicitando ayuda y consenso del interlocutor, como las interlingüales.

Las diferencias se sitúan fundamentalmente en la forma y en la intensidad con que aparecen las transferencias de la L1, las simplificaciones y otras estrategias de aprendizaje/comunicación.

El aprendiz formal de español LE/L2 tiene menos muestras de interlengua relativas a fenómenos de contacto de lenguas —alternancia de código, transferencias, traducción literal, etc.— y simplificaciones, que el aprendiz natural o usuario, ya que aquél está más expuesto a la lengua meta y adquiere un grado mayor de conciencia lingüística del español.

La proximidad del portugués y el español hace que se pase por los diferentes estadios de la interlengua con un ritmo particular: no es necesario el periodo silencioso inicial, habitual en la adquisición de lenguas más distantes. La comunicación es posible en los estadios iniciales y se construye apoyándose, por un lado, en la intercomprensión de las lenguas y, por otro, en la interacción. Este último factor es fundamental ya que sin la ayuda del experto/nativo como «apuntalamiento» de la interacción no se conseguiría una comunicación sin problemas.

La instrucción, sin embargo, es necesaria para la superación de los estadios intermedios de la interlengua, y progresar adecuadamente en la adquisición de la LE. La intercomprensión entre hablantes de lenguas próximas hace que, dependiendo del proceso de adquisición, pueda retrasarse el paso por las secuencias intermedias, produciéndose fosilizaciones que lleven al aprendiz/usuario a un estancamiento en aspectos de su interlengua tanto léxicos como morfosintácticos.

La instrucción llevaría a un mayor desarrollo de la competencia estratégica, haciendo al aprendiz adquirir autonomía y seguridad tanto en la comprensión como en la expresión en LE.

Convenciones utilizadas en la transcripción

S1, S2, S3	Sujetos informantes.
Cursiva	Las palabras susceptibles de pertenecer a la interlengua del sujeto, al portugués o a otras lenguas.
[]	Falta una palabra, morfema o fonema.
()	Explicaciones sobre la palabra o el contexto.

Bibliografía

- Besse, H. y Porquier, R., 1984, *Grammaires et didactiques des langues*, LAL, Paris, Crédif-Hatier.
- Fernández, S., 1997, *Interlengua y análisis de errores en el aprendiz del español como lengua extranjera*, CID, Madrid, Edelsa.

Larsen-Freeman, D. y M. Long, 1994, *Introducción al estudio de la adquisición de segundas lenguas*, Madrid, Gredos.

Liceras, J. M., 1991, *La adquisición de las lenguas extranjeras*, Madrid, Visor.

Py, B., 1992, «Regards croisés sur le discours du bilingüe et de l'apprenant, ou retour au rôle de la langue maternelle dans l'acquisition d'une langue seconde», *LIDIL*, 6, pp. 9-5 (Grenoble: Presses universitaires).

Torras, R. M., 1994, «La interlengua en los primeros estadios de aprendizaje de una lengua extranjera (inglés)», *Comunicación, Lenguaje y Educación*, pp. 24, 49-62.

Irene Revilla

Doctoranda de Didáctica de la Lengua y la Literatura
Universidad de Barcelona
Profesora de español
Casa de España de Río de Janeiro



Sobre algunos tipos de falsos cognados

Félix Bugueño Miranda

1. Introducción

El antecesor común de las lenguas española y portuguesa, el latín,¹ proveyó para ambas una base de similitudes en los variados niveles de organización de la lengua. Para un leigo en cuestiones lingüísticas no escapa de su atención que es relativamente «fácil» la comunicación entre los hablantes de ambas lenguas. Lo anterior se hace bastante evidente en un nivel como el léxico, puesto que las palabras «suenan» y «quieren decir» más o menos lo mismo. Sin embargo, un análisis más minucioso del material lingüístico hace ver que esta aparente similitud es engañosa en muchos casos. El porqué palabras de dos lenguas se parecen obedece a muchas causas.

1.1. En algunos casos, las palabras de dos (o más) lenguas provienen de la misma base y han hecho «una historia» más o menos común. Así esp. *libro* y port. *livro* provienen ambas del latín *liber,-bri* «parte interior de la corteza de las plantas» (cfr. Corominas 1973, s.v., Cunha 1996, s.v.). A simple vista puede observarse que ambas palabras sufrieron procesos de evolución fonética en parte idénticos: el ac. lat. *librum* perdió la consonante en posición final absoluta y la vocal postónica se cerró en un grado. La única di-

1. Esta relación directa permite decir que latín y español son «lenguas cognatas», expresión que está en estrecha relación con el objeto de esta comunicación. Cfr. Crystal 1988, s.v. y también Mattoso Câmara 1977, s.v. *familia lingüística*.

ferencia es la presencia en esp. de una [b], mientras que la forma portuguesa tiene [v]. Esta diferencia, por lo demás, no siempre fue tal, y es así como se encuentra en el español medieval también la forma *livro* (cfr. Menéndez Pidal 1968:133; Lloyd 1993:382-383; Penny 1993:94-96).

1.2. En otros casos, dos palabras tienen significación análoga y estructura fonológica parecida, tal como ant. alto al. *haben* «tener» y lat. *habere* «tener», aunque derivan de bases etimológicas diferentes.

1.3. Hay también casos en que dos palabras de dos lenguas diferentes tienen un origen común, pero la(s) significación(es) de la lengua primitiva no es (son) necesariamente heredada(s) por aquellas. Tómese por ejemplo, ingl. *exit* «salida» y esp. *éxito* «resultado feliz de un negocio, actuación, etc.; buena aceptación que tiene una persona o cosa» (cfr. R.A.E. 1992, s.v.). Ambas palabras provienen de lat. *exitus* «1.salida; 2.resultado», Vox-Lat, s.v. En ambas lenguas se trata también de un cultismo, pero mientras el inglés «privilegió» la prim. ac. latina, el español «dio cabida» a la segunda.

Los dos últimos ejemplos anteriormente descritos obedecen al fenómeno léxico (semántico) conocido como *falso(s) cognado(s)*.³ La fuertísima (y excelente) tradición lexicográfica francesa dio a este hecho lingüístico el nombre de *faux amis* «falsos amigos», designación que no deja de tener sentido, porque estas palabras son una ayuda «amiga» engañosa a la hora de traducir.

2. Los falsos cognados

Bullmann (1983) define falsos cognados como «Wortpaare aus zwei verschiedenen Sprachen die bei ähnlicher oder gleicher phonologischer Struktur verschiedene Bedeutung aufweisen, vgl. dt. *Figur* vs. frz. *la figure* «Gesicht», dt. *kalt*, it. *caldo* «warm» (...).» (s.v. *faux amis*) [pares de palabras de dos lenguas diferentes que presentan idéntica o similar estructura fonológica, como al. *Figur* [«figura»] vs. fr. *la figure* [«rostro»], al. *kalt* [«frío»], it. *caldo* [«caliente;tibio»]]. Crystal (1994), por otra parte, se aproxima bastante a la definición anterior, señalando que «falsos cognados» son «words in different languages which resemble each other in form, but which express different meanings; (...)» (s.v. *false friends*) [palabras en diferentes lenguas que se parecen en la forma, pero que expresan significados diferentes; (...)].

Ambas definiciones propuestas coinciden, pues, en resaltar la idéntica o similar estructura fonológica de dos palabras pertenecientes a lenguas diferentes y en la diferencia de significación que se da entre ellas.

Por las similitudes y diferencias que presentan simultáneamente este tipo de palabras pareciera que resulta pertinente preguntarse si es posible esbozar una tipología de estos falsos cognados (por más provisoria que ésta sea). Tal tarea permite no sólo proveer de un soporte metodológico para los levantamientos léxicos respectivos, sino que ayuda también a comprender que este fenómeno no constituye sólo un problema sémico, sino que lo es también sintáctico (factor que deriva, eso sí, en consecuencias sémicas).

Los falsos cognados son tratados como un problema de lexicografía sincrónica.³ Sin embargo, y partiendo de la noción de lengua cognata (v. nota 1) y, subsecuentemente, léxico cognato, es de preguntarse el porqué de estos «desencuentros». Por ello es que, al menos parcialmente, la dimensión diacrónica es insoslayable en un esfuerzo tipológico de esta naturaleza.

2.1. Cruce. Para ejemplificar lo anterior compárese port. *explorar* y esp. *explorar*. En este caso hay una idéntica estructura fonológica entre ambas palabras. Sin embargo, la significación de ambas no coincide plenamente. Para el cotejo respectivo sirvan de referencia dos diccionarios tenidos como *standard* para cada lengua.⁴ A continuación se expondrán las diferentes significaciones que se reconocen en cada lengua para cada una de estas palabras.

R.A.E. 1992
explorar

Aurélio 1996
explorar

«reconocer, registrar, inquirir o averiguar»
con diligencia una cosa o un lugar»

1. «procurar, descubrir»
2. «percorrer estudando, procurando»
3. «pesquisar, observar, estudar, especular»
4. «tirar partido ou proveito de; fazer produzir; desenvolver; emprender cultivar»
5. «tirar partido ou proveito de parentesco, amizade, relações com; sugar»
6. «tirar partido ou proveito de (um fato, uma situação)»
7. «abusar da bõa-fé, de ingenuidade»⁶

(*explotar*)

3. Queda claro que la pretensión sincrónica debe contener a su vez otros ejes, tales como el diatópico o el diastrático. Así, por ejemplo port. *curtir* 'gozar, disfrutar', con marca de «gíria» en Aurélio (1996: s.v.) o *va-diar* 'gozar los placeres carnales' y con extensión sólo para el Nordeste. Naturalmente, el modelo teórico que sustente un lexicón de falsos cognados deberá evaluar la pertinencia de incluir léximas de esta naturaleza. Palabras como *curtir* 'disfrutar' son ya atestiguables no sólo en realizaciones coloquiales, sino que también en situaciones más formales.

4. Las lenguas románicas se encuentran en una posición privilegiada en lo que se refiere a estudios comparativos. En principio sería posible estudiar los falsos cognados de manera panrománica. Una ayuda inestimable en este sentido la proporciona el todavía hoy clásico *Romanische(s) Etymologische(s) Wörterbuch* (REW) de Wilhelm Meyer-Lübke. A la inversa, esto es, onomasiológicamente, tales estudios comparativos panrománicos ya se han comenzado a hacer, como es el caso del *Dictionnaire onomasiologique des langues romanes* (DOLR) de Henri Vernay.

5. Por *standard* se entiende las obras lexicográficas de carácter modélico. La lengua española dispone para esto del *Diccionario de la Lengua Española*, 1992, publicado, como es sabido, por la Real Academia Española (RAE). Sería injusto no mencionar también en este contexto el *Diccionario de Uso del Español* (1967) de María Moliner, complemento del anterior, sobre todo en cuestiones de régimen preposicional y valencia. Sin embargo, sigue siendo el lexicón de la RAE el instrumento normativo y orientador por excelencia. Para el portugués, por otro lado, sirve como obra de referencia el *Novo Dicionário da Língua Portuguesa* de Aurélio Buarque de Holanda Ferreira (1996).

6. Las acs. 8 y 9 (no expuestas aquí) bien podrían haber sido incorporadas después de la 3., por guardar mayor relación sémica. Es de preguntarse si esta decisión no habrá obedecido más a un criterio histórico (acs.

2. *cognado*, del lat. *cognatus*, p.p. de *cognoscere* «conocer»; junto al cultismo *cognato*, el español posee también la voz patrimonial *cañado*. *Cañado* designa, entonces, al «conocido», porque pasa a formar parte de la familia.

«Latu sensu», las acs. 1 a 3 de Aurélio 1996 coinciden con la ac. entregada por la R.A.E. 1992. Sin embargo, a partir de la 4a ac., los contenidos semánticos están realizados onomasiológicamente en esp. por *explotar*. He aquí el punto donde se genera un «falso cognado». Para entender por qué se produce esto hay que considerar las relaciones entre *explorar* y *explotar* (esta última palabra también existente en portugués). En realidad, lo que se ha producido en cada lengua con ambas palabras es un «cambio en sus relaciones estructurales», como lo diría Malmberg 1974: 276.

Esp. *explorar*, port. *explorar* provienen de lat. *explorare* 'observar; examinar, explorar; probar, poner a prueba' (VoxLat, s.v.). Ambas palabras son cultismos en las respectivas lenguas y con primeras atestiguaciones coetáneas (para esp.: 1604; cfr. Corominas 1973, s.v.; para el port.: s. xvii^a Cunha, 1996, s.v.). En ambos casos, también la significación es análoga. Hasta el s. xix la historia de las dos palabras y su posición dentro del sistema fue la misma. Sin embargo, su destino comienza a cambiar cuando el esp., primeramente, incorpora *explotar*, préstamo del fr. *exploiter* 'sacar partido (de algo), esquilmar'. El destino de *explotar* en esp. será tratado al final, puesto que el «problema» lo presenta el portugués. Port. *explotar* 'tirar proveito económico de determinada área, principalmente quanto aos recursos naturais' está atestiguado recién en el s. xx. Si se comparan las dos formas port., *explorar* y *explotar*, se notará que ambas se diferencian fonológicamente sólo por /t/ /f/. Es en este punto que tiene que haberse producido lo que en la escuela de Wartburg⁹ se denomina *Kreuzung* ['cruce'] entre dos palabras, donde una de ellas, en este caso *explorar*, «ocupó» parte de la significación de la otra. Por eso es que el contenido semántico de *explorar* en portugués es tan identificable en dos bloques que aparentemente no guardan relación entre sí. Nótese que de las 7 acs. expuestas por Aurélio 1996, las tres primeras, con los matices del caso, podrían reducirse a 'procurar, averiguar'; las acs. 4 a 7, por otra parte, ofrecen en conjunto una significación completamente distinta. Obviando los matices sémicos diferenciales entre ellas, su común denominador sería 'tirar proveito de'. *Explotar*, por otra parte, reconoce en el port. sólo la ac. 'tirar proveito económico de determinada área, sobretodo quanto aos recursos naturais', con la marca «direito económico»¹⁰ (Aurélio 1996, s.v.). Es decir, la palabra se «especializó» en un determinado campo. Las demás acs. pasaron a ser cubiertas por *explorar*.

«más recientes») que sémico, aunque no parece ser éste el principio ordenador de la microestructura. Por otra parte, al final del artículo viene una remisión a *explotar* (otro tanto acontece al pie de tal artículo), referencia útil, sin duda, pero insuficiente si la nota etimológica de los artículos respectivos no pasa más allá del étimo.

7. Como se verá después, *explotar* también ha traído cambios dentro del sistema léxico español.

8. He aquí una lamentable limitación de este notable diccionario etimológico del portugués. La mera indicación de la centuria es muy poco útil para sacar alguna conclusión sobre la «historia de la palabra» (Wartburg). Indicaciones más concretas se dan sólo a partir del s. xix. Afortunadamente, en el «Suplemento» hay un tratamiento mucho más exhaustivo de las primeras documentaciones.

9. Walther von Wartburg, eminente filólogo suizo. Redactor del *Französische(es) Etymologisches(s) Wörterbuch (FEW)*, 1928 y ss., «magnum opus» de la lexicografía histórica románica. La propuesta de una etimología «historia de la palabra», que es inherente a este diccionario, se ha proyectado en algunos de sus discípulos, tales como Kurt Baldinger, *Dictionnaire Étymologique de l'Ancien Français (DEAF)*, 1976 y ss. y Max Pfister, *Lexico Etimologico Italiano (LEI)*, 1980 y ss.

10. En la nota etimológica después del lema, se lee «do gr. *exploiter*». Debe tratarse de un error de tipografía por «fr. *exploiter*».

Finalmente, el poder reestructurador de *explotar* también se siente en español. La colisión en esta lengua no se da, sin embargo, con relación a *explorar*, sino que con *explosión* y *explotación*, respectivamente. Por analogía con estos sustantivos, *explotar* significa también 'hacer explosión' (R.A.E.).

2.2. Comportamiento sintáctico. Sin embargo, el fenómeno de los falsos cognados no se restringe tan solo a la denotación distinta de dos o más palabras con un mismo (o similar) significante pertenecientes a dos (o más) lenguas. Puede haber también un problema de «faux amis» en el comportamiento sintáctico de las mismas. Este es el caso de verbos como port. *quedar-se* «estar ubicado» o *passar-se* «acontecer». Para encarar este problema conviene recurrir al concepto de «acceptabilidad» propuesto por Chomsky en *Syntactic Structures* (1957). Conviene recordar este concepto en las palabras de Gross, sobre todo por la estrecha relación de este tipo de falsos cognados con los trabajos de las léxico-gramáticas: «(...), it is possible to construct forms that are unacceptable in a clear-cut way, thought they are grammatical» (:382) [es posible construir oraciones que son claramente inaceptables, a pesar de ser gramaticalmente correctas].

Se procederá ahora a aplicar este principio, haciendo una traducción literal al español.

- | | |
|--|---|
| 1) «Allí onde se queda o Bellas Artes» | *«Allí donde se queda el Bellas Artes» |
| 2) «A trama se passa no Brasil dos anos 50 e 60» | *«La trama se pasa en el Brasil de los 50 e 60» años 50 y 60» |

Para generar (en sentido amplio) oraciones aceptables y gramaticales que den cuenta, en este caso de enunciados portugueses, es necesario recurrir en español a otras expresiones. En concreto, tanto port. como esp. conocen un uso pronominal de *quedar* y *passar*, sólo que las especificaciones del uso pronominal en una y otra lengua son distintos (por ello es que las traducciones literales al español de los enunciados en portugués son gramaticales, pero no aceptables). Así, esp. *quedarse* exige un sujeto marcado como [+anim]¹¹ («Mi padre se quedó otros tres días en la casa de campo»; «El ascensor se quedó en el tercer piso»; «Se quedó para siempre en Brasil») para denotar la significación «permanecer». El contenido sémico 'estar ubicado' se realiza, en tanto, por intr. *quedar* («Allí donde queda el Bellas Artes»). Otro tanto sucede con port. *passar(se)* y esp. *pasar(se)*. En esp. la significación cambia según el verbo tenga las marcas, trans., intrans. o prnl. En este caso concreto, la traducción de port. *passar-se* 'acontecer' exige el uso intrans. de la forma verbal española.¹²

2.3. Homonimia. Un esbozo tipológico no puede dejar de lado los casos de homonimia. El choque homonímico pone en relación dos palabras de historia distinta. Éste es el caso de port. *cueca* 'calzoncillos', esp. *cueca* 'baile nacional de Chile'.¹³ Port. *cueca* pa-

11. La marca [+anim] quiere significar «animación», en tanto cuanto la entidad sujeto tiene la posibilidad de desplazamiento (activo o pasivo), en oposición a estaticidad. Compárense los dos ejemplos siguientes: [+anim] «Se le quedó la bolsa en casa» / [-anim] «El correo queda en la próxima esquina».

12. Inexplicablemente, la R.A.E. señala para *pasar* 'ocurrir, acontecer, suceder' sólo el uso impers. (s.v., ac.48).

13. El término «español» es en este caso meramente referencial. *Strictu sensu* se trata de un chilenuismo, aunque la R.A.E. (s.v.) extiende el uso de esta palabra a varios otros países de América Latina (Colombia, Perú, Argentina y Bolivia).

rece derivado de *cueiro* 'pano em que envolve o corpo das criancinhas da cintura para abaixo' y éste a su vez de *cu* «ánus», (Cunha, 1996: s. v.). Por otra parte, esp. *cueca* es de origen incierto. Corominas sostiene que se trataría de una alteración de *sambacueca*, palabra que sería un cruce de *zambalo* con *zamacueco* 'tonto'.

2.4. Falta de una pieza léxica. Hay que considerar también los casos en que dos lenguas compartieron una unidad léxica de análoga significación, perdiéndola una de éstas en algún momento. Éste es el caso de port. *sobrado* 'andar de uma construção acima do tétreo' y esp. *sobrado*, p.p. de *sobrar*. El esp. conoció también una acepción análoga a la del portugués, hoy considerada, sin embargo, como ant. según la R.A.E. De esta forma, *sobrado* 'piso alto de una construcción' *faltó* en español,¹⁴ por lo que es necesaria una reposición léxica, una perfrasis en este caso, tal como «segundo piso» o similares.

Un esbozo tipológico como el aquí presentado no pretende solamente ofrecer una pauta para abordar este problema sensible de lexicografía comparada, sino que ayuda también a comprender mejor la historia de las relaciones léxicas luso-hispánicas.

Bibliografía

- Aurélio Buarque de Holanda Ferreira, 1996, *Novo dicionário da língua portuguesa*, Rio de Janeiro, Nova Fronteira.
- Bußmann, Hadumod, 1983, *Lexikon der Sprachwissenschaft*, Stuttgart, Alfred Kröner Verlag.
- Corominas, Joan, 1973, *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana*, Madrid, Gredos.
- Crystal, David, 1994, *An encyclopedic dictionary of language and languages*, London, Penguin Books.
- Cunha, Geraldo da, 1996, *Dicionário etimológico Nova Fronteira da língua portuguesa*, Rio de Janeiro, Nova Fronteira.
- Gross, Maurice, 1982, «A linguistic environment for comparative romance syntax», en Philip Baldi (ed.), *Papers from the xiii. Linguistic Symposium on romance languages*, Amsterdam, John Benjamins.
- Lloyd, Paul M., 1993, *Del latín al español: I. Fonología y morfología históricas de la lengua española*, Madrid, Gredos.
- Malmberg, Bertil, 1974, *Lingüística estructural y comunicación humana: introducción al mecanismo del lenguaje y a la metodología de la lingüística*, Madrid, Gredos.
- Mattoso Câmara, Joaquim Jr., 1977, *Dicionário de lingüística e gramática*, Petrópolis, Editora Vozes.
- Menéndez Pidal, Ramón, 1968, *Manual de gramática histórica española*, Madrid, Espasa-Calpe.
- Penny, Ralph, 1993, *Gramática histórica del español*, Barcelona, Ariel.
- Real Academia Española, 1992, *Diccionario de la lengua española*, Madrid, Espasa-Calpe.

14. Queda fuera de la discusión de este problema el caso de *sobrado* 'desván', puesto que así se designa sólo al piso inmediatamente inferior al techo.

VoxLat, 1981, *Diccionario ilustrado latino-español español-latino*, Barcelona, Bibliograf.

Félix Bugueño Miranda
Prof. Visitante, Departamento de Letras e Artes
Fundação Universidade de Rio Grande



1 9 9 8

Consideraciones sobre el imperativo

Edna Parra Cândido

Se suele definir el imperativo como «modo» verbal que se caracteriza por la expresión de orden o mandato. Cuando un profesor de E/LE trabaja con ese «contenido», en general, se limita a caracterizarlo frente a los modos indicativo y subjuntivo y a señalar al alumno su formación, puesto que, como un no nativo, no le interesa al alumno «problematizar la lengua», sino utilizarla lo más eficaz posible.

Sin embargo, quedan, por detrás de ese interés objetivo de utilización concreta de la lengua, algunas consideraciones importantes de que aquí trataré muy de pasada.

Para este pequeño comentario me baso en algunas definiciones y textos de Andrés Bello, Emilio Lorenzo, Emilio A. Llorach, Jesús S. Lobato, Juan A. Franch y José M. Blecua, de quienes extraigo las ideas principales respecto al tema. Primeramente lo defino, luego trato de presentar algunas expresiones que, cristalizadas en la lengua, sustituyen (o pueden sustituir) el empleo del imperativo, tanto en el habla culta como en la coloquial.

Como definición del imperativo, se puede decir que se condiciona por la presencia de cuatro características: 1) expresa exhortación, 2) presenta sujeto gramatical de 2ª persona (singular y plural), 3) se presenta en el tiempo presente (con valor de futuro), 4) tiene atributo oracional positivo. No es precisamente un modo, una vez que se define como una «llamada al interlocutor», nada más (igual que el papel del vocativo en un dado sintagma). Tampoco presenta distintos tiempos verbales, una vez que la orden, el mandato o aún el ruego sólo pueden existir en una perspectiva del presente. Tiene sólo dos morfemas: *O* (cero) y *d*. Combinado con el pronombre *os* pierde la *d*, salvo en *idos*.

Presupone un interlocutor (que, obviamente, estará presente - de no ser así se realizará en el modo subjuntivo y ya no caracterizará orden, exhortación) y se caracteriza más bien como una «abreviación» del subjuntivo (obsérvese, por ejemplo, la sustitución en *Quiero que me oigas* = *Oye*, o aún: *Deseo que vengáis* = *Venid*). Ya en cuanto al modo, si lo pasamos al estilo indirecto, sufre cambio, lo que no ocurre con los otros modos verbales:

Indicativo: <i>Pedro está aquí.</i> = ind.	<i>Dijo que Pedro está aquí.</i> ind.
<i>No quiero cenar.</i> = ind.	<i>Aquel día no quiso cenar.</i> ind.
Subjuntivo: <i>Quiero que vengas.</i> = subj.	<i>Ha dicho que quiere que vayas.</i> subj.
<i>Cuando sepa se lo diré.</i> = subj.	<i>Dice que cuando supiese se lo diría.</i> subj.
Imperativo: <i>¡Callaos!</i> = imp.	<i>Nos ha dicho que nos callemos.</i> subj.

Aquí es importante ratificar que la «forma» imperativa sólo se realiza en la 2ª persona. Si se utilizan las otras personas (1ª del plural y 3ª del singular y plural), al pasarse al estilo indirecto ya no configura el imperativo, una vez que, con dichas personas, se utiliza el modo subjuntivo.

<i>¡Cállense!</i> = subj.	<i>Ha dicho que nos callemos.</i> subj.
------------------------------	--

Pero obsérvese que habrá un cambio en lo referente a la posición del pronombre referente. Eso es porque una de las características del imperativo, junto al infinitivo y al gerundio, es la exigencia del pronombre átono enclítico (lo que establece la oposición con el subjuntivo) salvo si se toman del subjuntivo sus formas para componer el imperativo negativo. En este caso se dará la proclisis por la presencia de palabra de sentido negativo:

Imp. afirmativo	Imp. negativo
<i>Ponte el abrigo.</i>	<i>No te pongas el abrigo</i>

Hay un consenso, actualmente, entre los estudiosos de la lengua, al afirmar que, en verdad, no se puede llamar imperativo negativo a esas formas tomadas del subjuntivo, una vez que no existe una «no orden». La orden se caracteriza por su rasgo positivo, por lo tanto, no se trata de imperativo, y eso lo demuestra el hecho de que se utilicen formas de subjuntivo y se descaracterice el rasgo del atributo positivo, una de las marcas (o condiciones) del imperativo, aunque persiste la perspectiva del tiempo presente.

Emilio A. Llorach, en su *Estudios de Gramática Funcional* (1984: 104) juzga el imperativo, paradójicamente, como «lujo» y «economía» del sistema. «Economía» por lo

limitado de sus formas; «lujo» porque de él se puede prescindir, una vez que hay otras tantas maneras de expresarse ruego o mandato.

El uso del imperativo presupone una acción del emisor, la cual puede realizarse con diferentes matices, desde un ruego suave, pasando por un orden efectivo, hasta un mensaje extremadamente irónico, con el fin de conseguir del receptor una reacción (oral o no).

Ahora bien, no sólo con la utilización del llamado modo imperativo se pueden conformar esas dichas reacciones. Se pueden hallar, en español, otras formas de lograrlo, como son la utilización de:

a) *Interrogativos*: más como un ruego, si no se tiene en cuenta la entonación, se puede decir, en vez de *Baja la radio*, = *¿Bajas la radio?*, lo que parece ser muy frecuente, dada la característica más suave de la fórmula;

b) *Presente del indicativo*: con un significado menos suave, más autoritario, es frecuente, por ejemplo, *Tú te bañas mientras que tu hermano se peina* (obsérvese la utilización de la proclisis en estos casos);

c) *Infinitivo*: precedida por la preposición «a» (sin ella resulta vulgar), la fórmula se convierte en mandato, exhortación: *¡A dormir, niños!* (en este caso, el valor de mandato es más tajante en las segundas personas que en las otras);

d) *Presente del subjuntivo*: de manera más directa se puede ordenar, con el auxilio del «que», utilizando las formas del subjuntivo, incluso la 2ª persona: *Estudia.* = *Que estudies. Probaos los trajes.* = *Que os probéis los trajes.*

e) *IR + gerundio*: muy corriente, este tipo de perífrasis se registra para expresar orden o matiz de ruego (con variantes), agregándose verbos en condicional: *Idos caminando.* o *Podrías ir pelando las naranjas.*

Otras formas aducen la idea de imperativo en la lengua. Entre ellas, se pueden nombrar la *interjección* (*¡Hala!*) y las formas verbales *venga* y *vamos*, para introducir una orden (*venga* puede tener sentido de 'dar': *Vengan mis libros*). Asimismo expresiones como *¡ajo!*, *¡Atención!* nos advierten para que actuemos (o no).

También se encuentran en la lengua usos de *a ver si* = presente del indicativo: *A ver si comes a las dos*. En este caso, se puede realizar el rasgo de *expectación* o el de *recelo*. Obsérvese: *A ver si comes* = *expectación* → *a ver si no comes* = *recelo* (o viceversa).

Otros casos relevantes se dan en *futuro del infinitivo*: *No matarás* o *usted dirá*, tan usual éste en la lengua, en lugar de *diga*. Asimismo con las *perífrasis deber + verbo, tener que + verbo*: *Debes estudiar más* (mucho más como consejo que orden) y *Tienes que estudiar más* (quizás con un matiz de orden, más que de consejo).

Fácilmente se puede observar que, junto a las formas de «economía» del imperativo, se propagan otras formas de expresar la orden y el ruego, en español. Justo en lo que más caracteriza el imperativo —sujeto gramatical de 2ª persona— se observa, en la península, su parca utilización. Ese hecho hace con que, gradativamente, se vayan sustituyendo las formas del imperativo por otras construcciones con el mismo valor de provocar en el receptor una reacción.

Referencias bibliográficas

- Alarcos Llorach, Emilio, 1991, *Estudios de gramática funcional del español*, 3ª ed. Madrid, Gredos.
- Alcina, F. y J. M. Blecua, 1994, *Gramática Española*, Barcelona, Ariel.
- Bello, Andrés, 1988, *Gramática de la lengua Castellana*, Madrid, EDAF.
- Lorenzo, Emilio, *El español de hoy, lengua en ebullición*, Madrid, Gredos.
- En lo relativo a Jesús Sánchez Lobato, utilizo como referencia apuntes tomados durante sus clases en el ICI/AECI, Madrid, 1997/1.

Edna Parra Cândido

UFES-Universidade Federal do Espírito Santo

A produção editorial para o ensino / aprendizagem de espanhol LE no Brasil

Maria Mercedes Riveiro Quintans Sebold

1. A questão do método

A primeira grande questão que deve ser colocada é o fato de que ainda não dispomos de um curriculum específico para a formação de um professor de espanhol LE (Língua Estrangeira). Cabe esclarecer esta informação dizendo que a maioria das instituições responsáveis pela formação de professores de espanhol LE têm seus cursos espelhados em currículos de Universidades espanholas ou gramáticas espanholas.

Portanto, em geral, os profissionais desta área não contam com subsídios teóricos para a sua prática pedagógica e quando dispõem dessa informação, enfrentam o fato dessas abordagens terem sido mais marcadas pela controvérsia do que pelo consenso (Omaggio, 1986: p. 41).

Os especialistas da área têm oscilado entre duas perspectivas teóricas, com consequências na conceituação do processo de ensino/aprendizagem de LE. De um lado estão os racionalistas que afirmam que este processo de aprendizagem é resultado de um pensamento crítico e nasce do desejo de comunicar. Do outro lado, a abordagem empiricista defende que a aprendizagem é resultado de um comportamento condicionado. Esta discussão tem reflexos importantes na formação dos profissionais, no desenho dos currículos e sobretudo, no material didático que constitui um dos principais auxiliares na prática pedagógica do professor.

A função do texto didático é discutida por Rinvolucrí (1990) que, utilizando a imagem da «terceira pessoa», faz referência ao autor do livro-texto adotado que monitora o discurso do professor e o processo dos aprendizes. Na verdade, a discussão deve se cen-



1 9 9 8

trar na linha metodológica subjacente ao material, na sua consistência teórica e na coerência dessa linha com as atividades apresentadas.

As atividades que o professor programa para o aprendiz, em geral, são dependentes dos materiais utilizados. Esta dependência do professor, do aluno e do próprio processo educativo com relação aos materiais gerou na última década muita discussão e interesse com relação a esses materiais, ao papel do professor e ao papel do aluno no processo de aprendizagem de LE.

No caso do ensino secundário da rede pública no Brasil, Putziger (1994) destaca que: «este [o professor] não se pergunta mais porquê, para quê e como ensinar o conteúdo do livro, e parece delegar ao manual a autoridade destas decisões» (p. 20). Na falta de formação, de subsídios e de uma definição clara de objetivos didáticos institucionais, o livro-texto aparece como um elemento organizador da prática pedagógica do professor. Assim, o material didático se constitui na única referência metodológica de que o professor de LE dispõe e, portanto, se torna indispensável e, muitas vezes, inquestionável.

Na tentativa de racionalizar esta questão, é importante levar em conta o esclarecimento sobre a noção de método e metodologia, considerando a sua importância nas questões relativas à programação de objetivos e à seleção de material didático.

Autores como Swaffler, Arens, e Morgan (*apud* Omaggio, 1986: p. 43) vêem a metodologia como uma hierarquia de tarefas. Isto é, todos os métodos projetam objetivos semelhantes, mas os procedimentos para alcançá-los têm a sua especificidade porque neles residem as diferenças de pressupostos, hipóteses e bases teóricas no que diz respeito à língua e à aprendizagem. Essas diferenças residem, pois, na prioridade atribuída a determinadas tarefas e não na natureza das tarefas em si.

A definição do método, por sua vez, envolve a descrição da hierarquia dessas atividades e a posição de cada uma na seqüência de aprendizagem. Esse processo vem acompanhado de princípios filosóficos e teóricos. O método consiste, assim, na combinação de três fatores: o programa, que se refere ao contexto e à ordem em que ele é apresentado, o enfoque, que representa a base teórica que define os procedimentos através dos quais o programa será abordado, e, a estratégia, que é a atividade individual de instrução (Westphal, *apud* Omaggio, 1986: p. 44).

É importante assinalar que na linguagem comum, especialmente entre os professores, se identifica o material didático com a noção de método, concebido como um conjunto de tarefas embora desvinculado de qualquer reflexão metodológica no sentido acima exposto.

Os materiais podem contribuir para o estabelecimento de objetivos, para o aumento da quantidade de linguagem disponível e para a determinação do conteúdo de um curso, mas não devem ser os únicos determinantes do processo de aprendizagem nem tampouco a única fonte de conteúdo e de disponibilidade lingüística.

2. Os materiais didáticos

Os métodos de maior êxito editorial, além de incorporarem a concepção estruturalista, têm implícita a hipótese contrastiva, que reflete a interpretação de «senso comum» sobre as influências de LE na aprendizagem de LM (Língua Materna). Em espanhol, esses métodos tiveram uma importante repercussão a partir da década de 60 quando, nos Estados Unidos, foram produzidas uma série de descrições contrastivas, coordenadas por R. La-

do, entre as quais destacam-se as descrições fonológica, morfológica e sintática espanhol-inglês de Bowen & Stockwell (1968).

A produção editorial voltada para o ensino/aprendizagem de espanhol LE é ampla e variada com procedências diferentes, entre elas se destaca a produção americana, pelo seu volume. A produção editorial espanhola também é significativa, principalmente, a partir da década de cinquenta. De um lado, ela se insere dentro do pensamento gramatical espanhol na perspectiva formal, embora também receba influências das correntes metodológicas de ensino assinaladas.

Da produção espanhola, um dos materiais mais divulgados e um dos primeiros a ser adotado no ensino/aprendizagem de espanhol nas últimas décadas é *Vida y diálogos de España* (1976), composto de imagens apresentadas em filminas, um livro de imagens, e um livro de leituras. Baseado nos princípios de primazia da língua oral sobre a escrita, ele reproduz a hipótese de aprendizagem da identidade entre LE e LM, isto é, a língua se aprende falando e a escrita é uma representação secundária dela. A concepção de língua como um sistema de unidades mínimas que formam estruturas, organiza a informação gramatical apresentada pelo material. Quanto ao modelo de aprendizagem proposto, segue os princípios behavioristas da repetição e da automação. Este método segue a linha proposta pelo método áudio-oral que, por sua vez é uma das versões modernizadas do método direto.

Um outro texto de grande impacto editorial é *Español en Directo* (1975). O material inclui livro-texto, caderno de exercícios, livro de exercícios estruturais e livro de pronúncia, além das fitas cassete. Sua linha metodológica segue ainda os mesmos princípios do método áudio-oral, isto é, dando ênfase à oralidade e às estratégias repetitivas de aprendizagem.

O método organiza as tarefas em torno à atividade pedagógica do professor que, por exemplo formula perguntas e controla as respostas. Por outro lado, o uso de situações cotidianas e as funções elementares comunicativas são a base dos modelos de oralidade.

Nele a escrita é caracterizada pelo seu papel secundário frente à oralidade, porém, o material apresenta textos literários como representativos do discurso escrito e introduz materiais autênticos não-literários deste registro. A sua abordagem se circunscreve à compreensão conteudística, através de perguntas limitadas e de atividades dirigidas à exploração da informação sistêmica da língua. Este tipo de exercício não prevê a fluidez discursiva do aprendiz.

Após a divulgação dos conceitos funcionalistas na área de ciências da linguagem, o conceito comunicativo assim como os valores de uso da língua começam a infiltrar-se na concepção metodológica de LE. Em espanhol, o material *Entre Nosotros* (1982) representa uma transição entre os postulados do método direto e as propostas comunicativas. Embora mantendo os exercícios de repetição, já utiliza a contextualização de funções. No entanto, as questões relativas à literacidade estão ainda vinculadas ao reconhecimento de formas gramaticais.

Antena (1987), assume de uma maneira mais orgânica os princípios da abordagem notional-funcional. Estes materiais, apesar de estarem desenhados com vistas ao desenvolvimento das quatro habilidades lingüísticas, apresentam uma especificidade frente à metodologia anterior. Concebidas como um continuum, o desenho de cada uma delas guarda uma autonomia e, ao mesmo tempo, cada uma delas implica processos que envolvem o uso lingüístico como um todo. Assim, o discurso escrito deixa de ser uma habilidade de apoio e o seu planejamento ocupa um espaço de relativa importância.

O desenho curricular deste material está centrado nos processos mentais do aprendiz, por tanto, as atividades programadas têm bases cognitivistas que configuram uma nova abordagem do discurso escrito, aplicando elementos de análise do discurso para a escrita. Assim, a produção, nos dois registros, busca promover no aprendiz o uso criativo da língua e quanto à informação gramatical, a proposta de aprendizagem consiste na compreensão do sistema de regras em lugar de decorar elementos em cadeia. Um ponto forte nesta proposta reside nos valores de significação. Isto é, tanto os exercícios quanto as tarefas devem ser compreendidas e situadas em contextos significativos. A organização pedagógica do material está sempre relacionada ao que o aprendiz já sabe.

Outros materiais têm aparecido dentro da proposta comunicativa e têm tido grande aceitação embora estejam voltados para o desenvolvimento das quatro habilidades linguísticas. São eles: *Para empezar/ Esto funciona* (1989), *Intercambio* (1989), *Ven* (1990).

Os materiais de espanhol LE produzidos no Brasil representam, em grande parte, um esforço de adequação do ensino de espanhol para as especificidades dos falantes de língua portuguesa seja, incorporando a abordagem contrastiva, seja descrevendo os princípios da gramática normativa espanhola em português. Essa produção está formada de um lado, por textos de consulta sob a forma de compêndios gramaticais e, de outro, por manuais para uso na sala de aula.

A produção de compêndios gramaticais reúne obras como a de Antenor Nascentes: *Gramática da Língua Espanhola* (s. d.), a de Agostinho Carneiro & Ma. do Céu Carvalho: *Gramática da Língua Espanhola* (1969) publicada pela FENAME, *Curso de Español* (1968) de Emília Navarro Morales e Layla da Silveira Thomaz, *Gramática Práctica de Español* (1981) de Maria de Lourdes Coimbra. Esses materiais apresentam, ainda que com pequenas variações, uma abordagem sobre a língua numa mesma perspectiva. A produção apresenta dados sistêmicos da língua espanhola segundo uma visão normativa e prescritiva onde a dedução de regras é uma das estratégias pedagógicas indispensável para a produção linguística. Além da informação gramatical, essas obras incorporam textos literários, primeiro, identificando literatura com língua e, depois, oferecendo padrões de correção a partir dos modelos literários. Essa perspectiva segue os princípios metodológicos anteriormente apresentados no Método Gramática-Tradução, incorporados tardiamente por essa produção.

A produção didática reúne obras de diferentes tendências cujas publicações vêm crescendo, em virtude do momento político de incentivo ao ensino de espanhol. Um dos mais antigos é o *Curso de español* de Idel Becker (1953) que constitui um marco para esta questão no Brasil. O desenho pedagógico está baseado nas atividades de leitura exclusivamente de textos literários, em atividades vinculadas ao léxico que evidenciam uma concepção de língua mais próxima à idéia do dicionário e na tradução como estratégia de aprendizagem e avaliação. O material apresenta uma visão normativa da língua através dos exercícios à base de modelos e regras que são o ponto de partida da produção linguística.

O *Curso de Español - textos; práctica oral y escrita* (1980) de Emília Navarro e Layla da Silveira Thomaz, está organizado a partir de diálogos estruturados, segundo situações temáticas que representam uma tentativa de aproximação ao método direto, responsável pela introdução da oralidade no ensino de LE, da mesma forma, incorpora algumas noções contrastivas espanhol-português. Entretanto, o material segue ainda uma abordagem tradicional na medida que os conceitos implícitos na descrição linguística fazem parte da gramática tradicional. Quanto à concepção pedagógica, as atividades con-

sistem em exercícios de base estrutural configurando uma perspectiva da língua construída a partir de modelos idealizados.

Outra proposta que teve relativa importância foi *Vamos a hablar* (1990) que se estrutura a partir de diálogos centrais complementados por leituras de outros tipos de texto, elaborados ou autênticos (poesia, canções, trava-línguas e textos narrativos literários). O material se apresenta como uma proposta comunicativa mas, não segue os princípios teóricos dessa proposta quanto à oralidade e escrita e, quanto, às propostas pedagógicas, mais que desenvolvimento de tarefas, incorpora atividades de base estruturalista.

Cabe destacar que, embora as atividades dirigidas à compreensão leitora, estejam voltadas exclusivamente para a verificação de informação específica, as atividades de produção escrita orientam o aprendiz a utilizar-se do planejamento. Essa estratégia leva em consideração princípios de retórica que servem à organização da produção escrita, importante ao desenvolvimento da literacidade.

Entretanto, esta produção não contém propostas metodológicas claras, na medida em que não apresentam hipóteses sobre aprendizagem, princípios básicos linguísticos explicitados, nem consideram as questões relativas aos diferentes registros. Esses materiais, em maior ou menor grau, se limitam a seguir conceitos metodológicos já institucionalizados, buscando um ecletismo que encobre o conflito entre a formação tradicional dos profissionais de ensino e as necessidades de atualização teórica e pedagógica.

Uma das propostas mais recentes é *Juntos al español* (1997) de Graciela Ravetti, Prosolina e Sara Rojo. (Libro I e Libro II). O material apresenta-se voltado para o desenvolvimento das quatro habilidades incluindo pequenos diálogos, vocabulário, pequenos textos, atividades de compreensão auditiva e itens gramatical. Muitas atividades visam à interação em sala de aula e há informações variadas sobre os países de fala espanhola.

A proposta deste trabalho transcende a mera intenção de listar e comentar os materiais didáticos que participam do cotidiano do professor de espanhol LE que sempre se pergunta: qual o mais adequado a minha realidade, aos meus alunos e suas necessidades. Não há respostas prontas, como não há modelos universais nem tampouco materiais perfeitos onde o professor não tenha que intervir. A solução talvez esteja mais adiante, num futuro próximo onde as Instituições voltadas para a formação de professores se dêem conta de que nossa realidade específica exige um currículo voltado para o ensino/aprendizagem de espanhol LE.

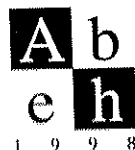
De momento deixamos um roteiro que pode orientar o professor em suas escolhas. Ao planejar sua prática pedagógica e, ao avaliar os materiais que servirão a ela, o professor deve se fazer os seguintes questionamentos:

1. Qual o modelo de aprendizagem de língua proposto? Quais as relações entre LE e LM?
2. Qual o conceito de língua que subjaz à proposta? Como se apresenta?
3. Como se posiciona frente à oralidade e à escrita? Qual a relação entre as duas modalidades?
4. Como aborda as questões gramaticais?
5. O desenho dos objetivos está centrado nas atividades do professor, do conteúdo ou nas atividades mentais do aprendiz?

Bibliografia

- Becker, Idel, 1953, *Manual de Español*, 28 ed. São Paulo, Companhia Editorial Nacional.
- Carvalho, Maria do Céu & Agostinho Dias Carneiro, 1969, *Gramática da Língua Espanhola*, Rio de Janeiro, FENAME.
- Castro Viudez, Francisca *et alii*, 1990, *Ven*, Madrid, Edelsa.
- Coimbra, Maria de Lourdes R., 1981, *Gramática y Ejercicios de aplicación. Lecturas y textos*, São Paulo, Livraria Nobel.
- Equipo Pragma, 1985, *Esto funciona*, Madrid, Idi-6.
- Martín Peris, Ernesto *et alii*, 1988-89, *Para empezar*, Madrid, Idi-6.
- Miquel, Lourdes & Neus Sans, 1989, *Intercambio*, Madrid, Difusión.
- Nascentes, Antenor, s. d., *Gramática da Língua Espanhola: para uso dos brasileiros*, 4 ed., Rio de Janeiro, Pimenta de Mello.
- Navarro Morales, Emília & Layla da Silveira Thomaz, 1968, *Curso de español: gramática*, Rio de Janeiro, Mimeo.
- *Curso de Español: textos: práctica oral y escrita*, 1980, Rio de Janeiro, Luna.
- Omaggio, Alice C., 1986, *Teaching Language in Context*, New York, Heinle & Heinle.
- Pedraza Jiménez, Felipe & Milagros Rodríguez Cáceres, 1990, *Vamos a hablar*, 3 ed., São Paulo, Ática, V. 1-4.
- Putziger, Militza Backich, 1994, *Leitura em francês língua estrangeira: o ensino da gramática*, Rio de Janeiro, UFRJ, Faculdade de Letras, 168 fl. Mimeo. Dissertação de mestrado em Língua Francesa e Literaturas de língua francesa.
- Rivoluceri, Mario, 1990 «El problema de la tercera persona en la enseñanza y el aprendizaje», *Cable*, 5, pp. 3-5.
- Rojo Sastre, A. J. *et alii*, 1976, *Vida y diálogos de España*, Francia, Didier.
- Sánchez, Aquilino *et alii*, 1974, *Español en Directo*, Madrid, SGEL.
- 1988, *Antena*, Madrid, SGEL.

Maria Mercedes Riveiro Quintans Sebold
 Professora Assistente do Setor de Letras Espanholas da Faculdade de Letras
 Universidade Federal do Rio de Janeiro



Estudios literarios

**Estrategias de imitación:
el subtexto garcilasiano de la lira
«Amado dueño mío»
de sor Juana Inés de la Cruz**

Anne J. Cruz

Yo no la critico por haber escrito versos. Otras que fueron canonizadas luego también escribieron versos. Pero yo desearía que Vd. los imitara tanto en la elección de los asuntos como en la forma.

(Carta a sor Juana Inés de Manuel Fernández de Santa Cruz, Obispo de Puebla)

La lira «Amado dueño mío» de sor Juana ha sido considerada como uno de sus poemas más acabados, pleno de un sentimiento amoroso que, según algunos críticos, sólo logra explicarse en términos de una emoción verdadera vertida en escritura, Raúl Leiva, por ejemplo, sigue el pensamiento de Marcelino Menéndez y Pelayo al afirmar que «mujer hermosísima, Juana Inés fue vehemente y apasionada en sus afectos, amó y fue amada» (78). Conmovido por la aparente sinceridad de su lírica, Leiva agrega que el gran crítico decimonónico «para en seco a todos aquellos críticos que han tenido miedo a decir la verdad, y que les ha sido más cómodo afirmar que los poemas de amor de sor Juana expresan afectos que no eran propios», traicionando, según Leiva, «la más honda verdad del intenso, estremecedor drama erótico de la poetisa» (18).

A pesar de su distancia generacional, ni Menéndez y Pelayo ni Leiva aceptan otro impulso en sor Juana que el de un enamoramiento que debió experimentar en algún momento de su vida, negando, por tanto, cualquier intento de imitación que pudo haber motivado a la poeta. En efecto, Menéndez y Pelayo asegura que «hay acentos en sus versos que no pueden venir de imitación literaria», mientras que Leiva, al tratar de la lira, considera que «versos de esta arrebatadora elocuencia amorosa no se habían escrito antes de sor Juana» (Leiva 17, 35). La visión de sor Juana como poeta inspirada por algún amor que pudo haber sostenido no ha quedado relegada a la historia literaria: en su exhausti-

vo estudio biográfico, Octavio Paz vuelve de nuevo al tema al asegurar que «sabemos que [sor Juana] conoció, gozó y padeció las pasiones de la gloria literaria, de la amistad amorosa y, tal vez, las del amor mismo» (158).¹

Creemos, sin embargo, que se debe responder a la falsa dicotomía que tal opinión crítica ha establecido entre pasión personal e intelectualidad en la obra poética de sor Juana.² Como hiciera en otra ocasión Arthur Terry con respecto a los sonetos amorosos, nos acercamos a la práctica imitativa de sor Juana para comparar de qué manera funciona en ella la competencia poética que el crítico norteamericano Harold Bloom ha denominado la «ansiedad de influencia». Vale decir, la comprensión de todo poeta de que su práctica imitativa debe al mismo tiempo separarlo de su precursor para crear así su propia identidad poética.³

De hecho, la obra de sor Juana se inserta en la continuidad del discurso literario del Siglo de Oro español, dando evidencia del legado que recibió de ese acervo poético. Si, como asegura en su «Respuesta a sor Filotea de Jesús», la habilidad de versificar le era tan natural que se violentaba para que hasta esa famosa carta no le saliera en rima, también es verdad que sus versos se aprovechan del caudal literario que conoció en la biblioteca de su abuelo materno, cuya lectura la influyó en cuanto a la forma de versificación, al léxico y a su temática.⁴

Sin embargo, su transacción imitativa nos revela una poeta lo suficientemente fuerte en su arte como para apropiarse del modelo poético y transformarlo en su propia poesía. El profundo conocimiento de Góngora y del estilo culterano que demuestra en sus poemas, en particular en el «Primer sueño», le ha otorgado la merecida fama de poeta gongorista.⁵ No obstante, sor Juana no sólo imita al poeta barroco, sino que sabe valerse de los modelos más tempranos de Garcilaso, de fray Luis de León y de san Juan de la Cruz para transformarlos en obra que se allega a una nueva sensibilidad femenina y novomundista y, por tanto, divergente de la tradición convencional de la lírica petrarquista.

1. Véase también Chávez, quien piensa que sor Juana «amó ciertamente con un amor ideal y puro» (70). La mejor crítica del libro de Paz, a nuestra manera de ver, es el reciente artículo de Enrico Mario Santí en el que atribuye la «ficción legal» propuesta por Paz de la vida de sor Juana a la necesidad que tienen todos los estudiosos sorjuanistas de rellenar las *lacunae* de su vida y del momento histórico para así «restituirla» a la historia (118).

2. Véase, además, el ensayo de José María Pemán escrito en conmemoración del tercer centenario del nacimiento de sor Juana, que él llama «turbado por la femineidad del sujeto» (31). Pemán curiosamente intenta resolver la tensión entre «sinceridad y artificio» de la poesía amorosa negando a sor Juana la habilidad retórica de suplantar la realidad por medio de la literatura: «[y] a se comprenderá que difícilmente ningún Alcino, ningún Fabio, puede ser para sor Juana, hacia abajo, un puro representante de la convención retórica» (47).

3. En su interpretación de la actividad poética imitativa, que él llama «crítica antitética», Bloom no se refiere a la transmisión de ideas e imágenes propia del estudio de fuentes literarias que busca las semejanzas entre tradiciones poéticas. Para él, el poeta fuerte, el poeta cuya obra logra sobrevivir, padece de ansiedad porque comprende que debe individuarse y establecer su autonomía al mismo tiempo que mantiene una relación dialéctica con su precursor (71).

4. Véase el prólogo de la edición a cargo de Georgina Sabat-Rivers y Elias L. Rivers.

5. Véanse los estudios de Gates y Méndez Plancarte (*El sueño* xxx-lxvii). En su propio estudio sobre este difícil poema, Georgina Sabat-Rivers nos recuerda que «la tradición literaria que desemboca en el *Sueño* no puede explicarse total y exclusivamente en términos gongorinos» (18). Véase también la introducción a su edición de *Inundación Castellida* (31, n. 32).

Aunque las circunstancias particulares de sor Juana —ya sociales, ya psicológicas— podrían haberla motivado en cuanto a ciertos temas poéticos, es innegable que el éxito que alcanzara su poesía se debe en gran medida a la estrategia imitativa con que se acerca a sus modelos.⁶ Atenta siempre a la tradición poética que nutría sus propios esfuerzos, sor Juana no vacila, con todo, en desviarse de una imitación reproductiva para llegar a una imitación dialéctica, según las divisiones de la *imitatio* renacentista que ha formulado Thomas Greene es su estudio *The Light in Troy*.⁷ Dicha estrategia imitativa requiere que el poeta se deslinde de su modelo para luego enfrentarse a él como a su igual, aun cuando lo reconozca como su antecesor. Así, la poesía de sor Juana, desde la villancica hasta la cortesana, no importe cuál sea su modelo, contiene algún rasgo o detalle que la distingue como propia, ya sean las referencias a su origen americano o la voz insistentemente femenina de sus poemas líricos.⁸

La lira «Amado dueño mío» nos brinda un claro ejemplo de cómo sor Juana, al tomar algunos poemas de Garcilaso como modelos, asimila la forma, el léxico y la temática garcilasianos a su propia voz poética. Como es sabido la forma técnica de la lira, dividida en estrofas de cinco versos hepta y endecasílabos, fue introducida en España por Gar-

6. Véase el artículo de Blanco Aguinaga. Para Terry, las diferentes clases de amor que expresa sor Juana no provienen del Neoplatonismo, pues no incluyen una escala platónica por medio de la cual se asciende del amor humano al divino: «si es que hay una «escala» en la poesía amorosa de sor Juana, no es una «escalera espiritual» en sentido neoplatónico, sino una que corre a través de las variedades del «amor por elección», desde el amor espiritual entre los sexos a las exigencias normales de parentescos familiares. Y como trasfondo a todas estas posibilidades existe la idea de una neutralidad sexual (if there is a «scale» in sor Juana's love poems, it is not a «spiritual ladder» in the neoplatonic sense, but one which runs through the varieties of «amor por elección», from spiritual love between the sexes to the neutral demands of kinship. And at the back of all these possibilities is the idea of sexual neutrality» [Terry, «Human and Divine Love» 306]). En su reciente libro sobre la poesía barroca, Terry matiza un poco su posición en cuanto al «amor» que manifiesta sor Juana en sus poemas amorosos: «Esta clase de amor puede trascender las diferencias entre los géneros sexuales de un modo muy característico de sor Juana (This kind of love can transcend differences of sex in a way which seems very characteristic of sor Juana) [Seventeenth Century Spanish Poetry 241]. En todo caso, Terry concuerda con Octavio Paz en que los poemas dirigidos a la condesa de Paredes, a pesar de su lenguaje erótico, demuestran la misma «neutralidad» sexual de los demás (245-246).

7. Según Greene, en la imitación reproductiva, el modelo o subtexto se percibe como un objeto fijo más allá de toda crítica o alteración (38). En cambio, las demás estrategias de imitación, que él divide en *contaminatio* o imitación ecléctica, heurística, y dialéctica permiten que el poeta no sólo transmita su modelo, sino que se enfrente a él: «El proceso llamado imitación no era sólo una técnica o una costumbre; representaba también un campo de ambivalencias, el cual reunía una variedad entredada y a veces antitética de actitudes, esperanzas, posturas y renuncias que operaban dentro de un radio concreto (The process called imitation was not only a technique or a habit; it was also a field of ambivalence, drawing together manifold, tangled, sometimes antithetical attitudes, hopes, pieties, and reluctances within a concrete locus» 45).

8. Efectivamente, Emilie Bergmann ha señalado que lo más admirable en la obra de sor Juana es la clara conciencia con que se aparta de las normas establecidas (152). Comenta que la introducción del pronombre femenino por primera vez en el último verso del «Primer sueño» («y yo despierta») nos obliga a reconsiderar la exploración del reconocimiento enciclopédico, aparentemente universal, desde una perspectiva y subjetividad singularmente femenina (159). En los últimos años, se ha publicado mucho sobre sor Juana desde una perspectiva feminista, lo cual responde, según Santí, a la necesidad de compensar por la falta de documentación histórica (104). Véase en particular, Merrim y la introducción a la *Respuesta* por el Grupo Feminista de Cultura.

cilaso, quien a su vez se basó en las odas horacianas de Bernardo Tasso, y toma su nombre de la canción V, «Si de mi baja lira». En contraste con el soneto, la lira ofrece al poeta una mayor variación estrófica; en general, comienza con un apóstrofe y traza un argumento lineal, muchas veces de contrapunto, para culminar en la intensificación del sentimiento que ha sido presentado al comienzo. En su poema, sor Juana emplea la forma de la lira para exponer el tema de la ausencia enfatizado en los lamentos pastoriles por la pérdida de la dama de la «Primera égloga» garcilasiana; poema que, como veremos, se revela como subtexto de la lira.

En efecto, Georgina Sabat-Rivera señala que el tema de la ausencia es uno de los aspectos de amor que más resaltan en la poesía de sor Juana; aún cuando se interponga una gran distancia entre su «yo» personal y la voz poética (*Inundación* 44-45).

Recordemos que la «Primera égloga» de Garcilaso escinde la voz poética en dos lamentos: el del pastor Salicio, quien se queja rigurosamente de la traición y del olvido de la amada, y el de Nemoroso, quien llora la muerte de la suya, al mismo tiempo que mantiene la esperanza neoplatónica de una unión más allá de la muerte. En ambos casos, los pastores emiten sus lamentos desde el *locus amoenus* donde antes disfrutaban de la presencia de la amada, imbuyendo el paisaje con su recuerdo. El poeta, al conformar su alrededor con ese recuerdo, hace una transferencia de cualidades de la amada al paisaje. Así, Salicio, en su lamento por el cruel abandono de Galatea, la recuerda y la recrea en la naturaleza:

Por ti la verde yerva, el fresco viento,
el blanco lirio y colorada rosa
y dulce primavera deseava. (Egl. I. 102-104)⁹

El lenguaje petrarquesco codificado del paisaje sirve para ubicar al poeta en su medio ambiente y para describir los mismos atributos de la naturaleza que tanto le atraían de la dama: su frescura, dulzura y juventud puestas todas al manifiesto en la blancura de su tez y el colorido de sus mejillas, atributos intercambiables con el paisaje. De esta manera, naturaleza y amada funcionan teológicamente como principio y fin del recuento poético.

Pero si la naturaleza recoge en sí la imagen ausente de la amada, también personifica el sufrimiento del poeta. En contraste con el corazón empedernido de la dama, la naturaleza se conmueve al escuchar el canto órfico del poeta:

Con mi llorar las piedras enternecen
su natural dureza y la quebrantan;
los árboles parece que s'inclinan;
las aves que m'escuchan, quando cantan,
con diferente boz se condolecen... (Egl. I. 197-201)

Siguiendo la convención petrarquista, la naturaleza atestigua y refleja el estado psicológico del poeta:

9. Véanse el monumental estudio de Menéndez y Pelayo, *Horacio en España*; el apéndice de Dámaso Alonso; y Rivers, «Herrera's Olena».

10. Cito en base a la edición de Elías L. Rivers.

La mala yerva al trigo ahoga, y nace
en lugar suyo la infelice avena;
la tierra, que de buena
gana nos producía
flores con que solía
quitar en solo vellas mil enojos,
produce agora en cambio estrojos,
ya de rigor d'espinas intratable. (Egl. I. 300-307)

Vemos, pues, que en la «Primera égloga», la naturaleza funciona de tres maneras interrelacionadas: primero, es el *locus* donde se guarda el recuerdo de la amada del poeta, quien la representa fragmentada en esa misma naturaleza. Segundo, personifica el dolor del poeta al sentir y condolerse de la pérdida que ha sufrido; y tercero, refleja el estado psicológico del poeta, quien se encuentra vacío y abandonado sin la presencia renovadora de la dama.

En la lira de sor Juana, el apóstrofe de la primera estrofa introduce el sentimiento de ausencia que separa a la amante del amado:

Amado dueño mío,
escucha un rato mis cansadas quejas
pues del viento las ffo
que breve las conduzca a tus orejas,
si no se desvanece el triste acento
como mis esperanzas en el viento. (I-6)¹¹

La imitación dialéctica que lleva a cabo sor Juana del poema de Garcilaso no sólo se evidencia en el sentimiento de tristeza y cansancio con que se queja la amante, expresado en las aliteraciones de las sibilantes y fricativas, sino en el vocabulario garcilasiano ya codificado («cansadas quejas», «triste acento») con su preferencia por la adjetivación antepuesta. De la «Primera égloga», la lira toma el ruego del narrador a don Pedro de Toledo que escuche su poema («Escucha tú el cantar de mis pastores» [I. 42]) y la queja de Salicio de que la dama lo ha olvidado («dexas llevar, desconocida, al viento/ el amor y la fe que ser guardaba/ eternamente sólo a mí deviera» [I. 88-90]). Pero la estrategia imitativa de sor Juana no se limita a la égloga; incorpora además parte de la primera estrofa de la «Canción II» garcilasiana:

me voy por los caminos que se ofrecen,
por ellos esparziendo
mis quejas d'una en una
al viento, que las lleva do perecen.
Pues todas no merecen
ser de vos escuchadas... (Can. II. 3-8)

11. Cito en base a la edición de Méndez Plancarte.

La relación entre la lira de sor Juana y los dos poemas garcilasianos se revela intertextualmente a través de los vocablos claves como «escuchar», «cansadas y tristes quejas», y «viento»; éste último, en particular, enfatiza el temor de los dos poetas de que sus lamentos no llegarán a ser escuchados. Sin embargo, el poema de sor Juana se aparta de la imitación reproductiva de su modelo en la segunda estrofa:

Oyeme con los ojos,
ya que están tan distantes los oídos,
y de ausentes enojos
en ecos de mi pluma mis gemidos;
y ya que a ti no llega mi voz ruda,
oyeme sordo, pues me quejo muda. (7-12)

La sinestesia de los verbos «oyeme con los ojos/ ya que están tan distantes los oídos» subraya la distancia que separa a los amantes, pero a diferencia de Garcilaso, recalca el deseo de la amante de unirse con su amado.

En lo que más se distingue el poema de sor Juana de sus modelos garcilasianos es en la ruptura de la imagen tradicional de la transmisión de las quejas del amante por medio del viento, de un elemento natural que refuerza el aspecto oral de la poesía. Aunque nos recuerda el famoso soneto de Quevedo en el que «escucha» a los clásicos ya muertos por medio de su lectura solitaria, la sinestesia se remonta a Petrarca. El primer soneto del *Canzoniere* se vale del concepto poético de que los suspiros del amante no son más que poemas volcados en sonido («Voi che ascoltate in rime sparse il suono/ di quei sospir[...]» *topos* clásico citado en Virgilio y Horacio entre otros, y anotado por Herrera en la poesía de Garcilaso (Rivers, *Garcilaso*, 176).¹²

Para Petrarca, el artificio poético complementa el acto físico: sonido y soneto confluyen en un solo lamento.

En cambio, la lira de sor Juana no ofrece ninguna solución al dolor de la ausencia por medio de la reiteración auditiva de sus quejas amorosas, sino a través de la *lectura* del poema. Destruye de una vez la ilusión oral petrarquista del amante que suspira y solloza, ya que sus gemidos se escucharán a través de su pluma: «en ecos de mi pluma mis gemidos». Más que figuras poéticas, la sinestesia «oyeme con los ojos» y la paradoja «queja muda» son conceptos teóricos por los que la poeta se separa conscientemente del modelo garcilasiano para presentar su propia queja, no ya miméticamente por el sonido del poema, sino mediada por la escritura y por la lectura callada —y distante— del mismo. Al admitir la condición eminentemente artificiosa de su poesía, sor Juana afirma que la naturaleza no puede imitarse sin la mediación visible y palpable del arte poético. Es más, pone de manifiesto su estrategia imitativa: su lira no intenta imitar sus propios sentimientos amorosos, sino otra poesía: la consagrada de Garcilaso. El efecto de la imitación dialéctica que utiliza será tanto el asemejarse en su poema a su pasado literario, como el de aislarse en definitiva de él, proponiendo una voz contraria de la convencional que surge a su vez de una postura nueva y radical.

12. Véase también el soneto xxxii, «Estoy continuo en lágrimas bañado/ rompiendo el aire siempre con suspiros.»

En cuanto a su estructura, la lira de sor Juana sigue la forma de égloga garcilasiana en su división bipartita: consta de nueve estrofas que sitúan al amado lejos de la poeta, y de seis más que responden a su intensidad emotiva. La primera parte plantea una doble relación en forma condicional entre amante/naturaleza y poeta/naturaleza. Así, las estrofas aseguran que todos los elementos naturales de que disfruta el amado (el campo, el arroyo, la tórtola, la flor, la peña, el ciervo, la liebre, el cielo) recuerden, al mismo tiempo, tanto el dolor como la esperanza de la poeta ausente. La quinta estrofa, por ejemplo, invierte la imagen tradicional del poeta que imita la naturaleza y ofrece, en cambio, los símbolos de la fidelidad, la tórtola gemidora y la rama reverdecida, activamente imitando a la poeta. De esa manera, indican tanto su sufrimiento como su deseo por recobrar el amor perdido:

Si ves que triste llora
su esperanza marchita, en ramo verde,
tórtola gemidora,
en él y en ella mi dolor te acuerde,
que imitan, con verdor y con lamento,
él mi esperanza y ella mi tormento. (25-30)

Aquí, los elementos naturales que rodean al amado no pertenecen al nuevo mundo que circunda a la poeta, sino que reflejan la flora y la fauna literarias tradicionales. En su descripción del ciervo que no logra satisfacer su sed en las aguas cristalinas del arroyo, la séptima estrofa recuerda de nuevo a la «Primera égloga» («ardiendo ya con la calor estiva, /el curso, enajenado, iba siguiendo / del agua fugitiva» [l. 123-25]). Pero también hace alusión a los símbolos convencionales del amor esquivo, tanto clásicos (el ciervo del épodo horaciano, el mito de Tántalo) como místicos (san Juan de la Cruz):

Si ves el ciervo herido
que baja por el monte, acelerado,
buscando, dolorido,
alivio al mal en un arroyo helado,
y sediento al cristal se precipita,
no en el alivio, en el dolor me imita. (37-42)

En la primera parte, pues, la lira hace hincapié en la distancia cultural que existe entre el mundo del amado y el de la poeta, por más que ella intenta reinscribirse en la naturaleza al señalar su recuerdo como función imitativa de la misma naturaleza («en el dolor me imita»).

La segunda parte de la lira comienza con la novena estrofa, que resume la lógica de las siete anteriores, identificando al amado por su nombre, Fabio.¹³ Esta estrofa señala la función recordatoria de la naturaleza, pues la naturaleza literaria en que se encuentra el amado hace eco del dolor de la amante, a pesar de su distancia física:

13. El intento de esclarecer la identidad de Fabio ha llevado a extremos en cuanto a su interpretación: según Irving Leonard, Fabio personifica el intelecto (178-188), mientras que Victoria Urbano ve en las alusiones constantes el personaje poético una manera disimulada por parte de sor Juana de dirigir sus sentimientos amorosos a la marquesa de Mancera (24).

Así que, Fabio amado
saber pues mis males sin costarte
la noticia cuidado,
pues puedes de los campos informarte;
y pues yo a todo mi dolor ajusto,
saber mi pena sin dejar tu gusto. (55-60)

Las cuatro estrofas finales plantean siete preguntas retóricas cuya anáfora *cuándo* acentúa la preocupación temporal de la lira. Cada estrofa es una queja más de la distancia física que separa a los amantes. Al preguntar *cuándo* verá al amado, la poeta repasa las diferentes maneras por las cuales podría acercársele:

Mas ¿cuándo, o gloria mía
mereceré gozar tu luz serena?
¿Cuándo veré tus ojos, dulce encanto?

Las preguntas retóricas responden paradójicamente a las frases condicionales anteriores, y la insistencia de las siete preguntas culmina en la última estrofa, que condensa el mensaje de la lira, aclarado en su epígrafe: «Que expresan sentimientos de ausente».

Sin embargo, y a diferencia de la égloga de Garcilaso, en vez de centrarse la poeta en el *locus amœnus* y lamentar la ausencia del amado, es el amado ausente quien se encuentra en medio del campo y rodeado por la naturaleza. El pronunciarse el nombre del amado, *Fabio*, precisamente en la estrofa situada entre las seis estrofas condicionales y las cinco estrofas siguientes, refuerza la centralidad del amado en vez de la poeta. En cambio, la poeta debe advertirle al amado que la naturaleza circundante le informará sobre el estado emotivo en que ella se encuentra. Si él descifra el mensaje codificado en la naturaleza —si la lee como un libro, tal como en esos momentos lee el poema— se enterará de que la amante sufre por su ausencia, pero que también guarda la esperanza de volverlo a ver:

Si del campo te agradas,
goza de sus frescuras venturosas,
sin que aquestas cansadas
lágrimas te detengan, enfadosas;
que en él verás, si atento te entretienes,
ejemplo de mis males y mis bienes. (13-18)

Como vimos, la lira amplifica la descripción del paisaje en su catálogo de flora y fauna y hace explícita la relación entre la naturaleza y las emociones de la poeta al denotar que cada elemento natural procede a imitarlas:

Si ves que triste llora
su esperanza marchita, en ramo verde,
tortola gemidora,
en él y en ella mi dolor te acuerde,
que imitas, con verdor y con lamento,
él mi esperanza y ella mi tormento. (25-30)

Sor Juana invierte las funciones de la naturaleza como las empleara Garcilaso: en su lira, la naturaleza termina por personificar, no a la persona que está en el campo, sino a la amante ausente. Los gemidos de la tortola por su ausencia y el verdor de la rama donde se posa el ave simbolizan el «ejemplo de mis males y mis bienes», pero ese ejemplo debe encontrarse en la naturaleza descrita en el poema. Se trastrueca el axioma renacentista de que el arte imita a la naturaleza, pues aquí es la naturaleza la que paradójicamente limita las emociones expresadas a través de la lectura del poema. Tampoco funciona la naturaleza como *locus* de la amante, quien, como hemos visto, queda fuera de lugar y alejada del campo lírico. Dicha ubicación ex-céntrica refleja la marginalización de sor Juana como mujer, monja y latinoamericana que escribe en un mundo principalmente masculino, de tema seglar y de estirpe española.¹⁴ En vez de acceder al simple calco imitativo para agregarse así a la corriente literaria, sor Juana aprovecha la diferencia de su femineidad y de su cultura, enriqueciendo con esta misma diferencia la convención lírica que ella hereda.

La imitación dialéctica que sor Juana opera en la lira se revela también en su manejo del topos del *ubi sunt* reiterado en los dos lamentos pastoriles garcilasianos que evocan el recuerdo de la dama ausente. Hemos visto que, en el poema de sor Juana, se invierte el topos para indicar el deseo anhelante del momento en un futuro que permita de nuevo el encuentro entre la amante y su amado. En cambio, en la égloga, Salicio se lamenta:

Tu dulce habla, ¿en cuya oreja suena?
Tus claros ojos, ¿a quién los bolviste? (Egl. I. 127-128)

Mientras que Nemoroso pregunta:

¿Do están agora aquellos claros ojos
que llevaban tras sí, como colgada,
mi alma doquier que ellos se bolvín? (Egl. I. 267-269)

Si bien la amante de la lira se deleita en recordar algún aspecto del amado que lo trae a la memoria, también proyecta ese recuerdo hacia un encuentro futuro:

¿Cuándo llegará el día
que pongas dulce fin a tanta pena?
¿Cuándo veré tus ojos, dulce encanto,
y de los míos quitarás el llanto?
¿Cuándo tu voz sonora
herirá mis oídos, delicada... (36-68)

14. Si bien es cierto que sus poemas se llegaron a conocer y admirar una vez fueron publicados en Madrid, el mismo hecho de que no se publicaron en México y de que tuvo que abandonar la actividad poética apenas un año después del «éxito clamoroso» de la primera edición de *Inundación castálida*, como nos advierte Sabat-Rivers en su introducción (26), nos lleva a pensar que el sentimiento de ausencia de la lira comenta asimismo la condición vivencial de la autora.

Al contrario de la suspensión atemporal de la égloga —el lamento pastoril fujado en poesía, cuya reiteración es asegurada precisamente por el límite temporal convencional del amanecer y el anochecer— la lira de sor Juana progresa hacia el deseo de reunión con el amado, hacia un cierre lírico. Pero a la vez se dirige hacia un futuro histórico-literario en el cual su obra ya no quedará cerrada, decentralizada ni fuera de lugar, pues participará plenamente en una tradición literaria que ya no la excluye.

La última estrofa de la lira evoca en su léxico la temática garcilasiana de pérdida y de eterno lamento, pero la anáfora insistente de «ven, pues» rechaza el pesimismo de la égloga y subraya el deseo anhelante de la unión de los amantes:

Ven pues, mi prenda amada
pues ya fallece mi cansada vida
de esta ausencia pasada;
ven pues: que mientras tarda tu venida,
aunque de cuesto su verdor enojos,
regaré mi esperanza con los ojos. (75-80)

De nuevo, sor Juana toma de Garcilaso la imagen del amante que en vano llora su desventura. En la «Primera égloga», Nemoroso lamenta, «yo hago con mis ojos/ crecer, llorando, el fruto miserable» y al empaparse de sus lágrimas, el paisaje refleja aun más su estado emotivo. En su soneto XIII, «A Dafne ya los brazos le crecían», Garcilaso nos reitera la idéntica figura del amante cuyo llanto sólo da lugar a más dolor:

Aquel que fue la causa de tal daño
a fuerza de llorar, crecer hazía
este árbol, que con lágrimas regava. (9-11)

Tomando la pauta de Petrarca, Garcilaso imbrica en este soneto el mito de Dafne, quien se metamorfosea en laurel obviando su posesión por Apolo. La figura sirve de metáfora del deseo por la amada vedada al poeta, cuyas lágrimas únicamente sirven para acelerar el proceso de distanciamiento que se opera entre él y el objeto de su deseo. En cambio, sor Juana, en vez de emplear la imagen para reforzar la imposibilidad del encuentro, desvía su imitación para proceder del dolor inicial a la esperanza de la unión: su llanto no refuerza la ruptura entre ella y su amado, sino todo lo contrario, fecunda y renueva sus esperanzas.

Si recordamos, además, que en la tradición petrarquista la metamorfosis de Dafne en laurel huyendo de Apolo, el dios de la poesía, se relaciona con la ansiedad del poeta por obtener la corona de laureles en reconocimiento de su talento poético, notamos que el soneto garcilasiano responde a la necesidad creadora del poeta.¹⁵ Efectivamente, tampoco la lira de sor Juana se limita únicamente a describir una relación amorosa: es, a la vez, alegoría de su propia condición de escritora, pues se enfrenta a sus precursores no sólo para imitarlos, sino para desplazarlos con su propia poesía. El optimismo final de su lira no debe homologarse con el encuentro neoplatónico trascendental de la égloga garci-

15. Véanse Barnard (127) y Navarrete (98).

lasiana, puesto que simboliza el deseo de la poeta de llegar a pertenecer a la misma tradición literaria de la cual ha permanecido distanciada.

El llanto artístico —el lamento poético— que vierte sor Juana a través de la imitación de Garcilaso y que condensa el dolor que ella siente por su marginalización literaria, sirve para fecundar su obra en vez de ausentarla aún más del caudal literario que le sirve de modelo. El éxito del poema estriba en que la *imitatio*, estrategia por la cual la literatura castellana se llega a elevar al mismo nivel que el latín y el italiano para crear el patrimonio del canon peninsular, se lleva a cabo en un mundo nuevo y por vez primera en la atrevida voz poética de una mujer.¹⁶

Bibliografía citada

- Alonso, Dámaso, 1957, *Poesía española: ensayo de métodos y límites estilísticos*, Madrid, Gredos.
- Barnard, Mary E, 1987, *The Myth of Apollo and Daphne from Ovid to Quevedo: Love, Agon, and the Grotesque*, Durham, N. C., Duke University Press.
- Bergmann, Emilie L, 1990, «Sor Juana Inés de la Cruz: Dreaming in a Double Voice», en *Women, Culture, and Politics in Latin America*, Emilie Bergmann et al. (eds.), Berkeley, University of California Press, pp. 151-172.
- Blanco Aguinaga, Carlos, 1962, «Dos sonetos del siglo XVII: amor-locura en Quevedo y sor Juana», *Modern Language Notes*, 67, pp. 145-162.
- Bloom, Harold, 1973, *The Anxiety of Influence: A Theory of Poetry*, Londres, Oxford University Press; reedición, 1979.
- Chávez, Ezequiel A., 1974, *Sor Juana Inés de la Cruz: su misticismo y su vocación filosófica y literaria*, México, Editorial Jus.
- Garcilaso de la Vega, *Obras completas con comentario*, Elias L. Rivers (ed.), Madrid, Editorial Castalia, 1974.
- Gates, Eunice Joiner, 1939, «Reminiscences of Góngora in the Works of sor Juana Inés de la Cruz», *PMLA*, 54, pp. 1041-1050.
- Greene, Thomas M., 1982, *The Light in Troy: Imitation and Discovery in Renaissance Poetry*, New Haven, Yale University Press.
- Juana Inés de la Cruz, Sor, *Inundación castálida*, Georgina Sabat de Rivers (ed.), Madrid, Clásicos Castalia.
- , *El sueño*, Alfonso Méndez Plancarte (ed.), México, Imprenta Universitaria, 1951.
- , *Respuesta a Sor Filotea de la Cruz*, Grupo Feminista de Cultura (ed.), México, FEM, 1979.
- Leiva, Raúl, 1975, *Introducción a sor Juana: sueño y realidad*, México, Universidad Nacional Autónoma de México.
- Leonard, Irving, 1959, *Baroque Times in Old Mexico*, Ann Arbor, University of Michigan.
- Menéndez y Pelayo, Marcelino, 1911, *Historia de la poesía hispano-americana*, tomo 1, Madrid.

16. Ciertamente, es la primera poesía escrita por una mujer de la nueva España; para otros poemas de mujeres de la colonia, véase Sabat-Rivers, «Antes de Juana Inés».

- , 1885, *Horacio en España: solaces bibliográficos de don...*, Madrid, Pérez Durrull.
- Merrim, Stephanie, 1991, *Feminist Perspectives on Sor Juana Inés de la Cruz*, Detroit, Wayne State University Press.
- Navarrete, Ignacio, 1994, *Orphans of Petrarch: Poetry and Theory in the Spanish Renaissance*, Berkeley, University of California Press.
- Paz, Octavio, 1982, *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe*, México, Fondo de Cultura Económica.
- Pemán, José María, 1952, «Sinceridad y artificio en la poesía de Sor Juana Inés de la Cruz», en *Homenaje a sor Juana Inés de la Cruz en el tercer centenario de su nacimiento*, Madrid, Real Academia Española, pp. 31-48.
- Rivers, Elias L., 1995, «Herrera's Odes», *Calliope: Journal of the Society for Renaissance and Baroque Hispanic Poetry*, 1-2, pp. 46-57.
- Sabat-Rivers, Georgina, 1987, «Antes de Juana Inés: Clarinda y Amarilis, dos poetas del Perú colonial», *La Torre* 2 (abril-junio), pp. 275-287.
- , 1976, *El «Sueño» de sor Juana Inés de la Cruz: tradiciones literarias y originalidad*, Londres, Tamesis.
- Santí, Enrico Mario, 1993, «Sor Juana, Octavio Paz, and the Poetics of Restitution», *Indiana Journal of Hispanic Literatures*, 2 (Spring), pp. 101-139.
- Terry, Arthur, 1975, «Human and Divine Love in the Poetry of Sor Juana Inés de la Cruz», en R. O. Jones, (ed.), *Studies in Spanish Literature of the Golden Age, presented to Edward M. Wilson*, Londres, Tamesis, pp. 297-313.
- , 1993, *Seventeenth-Century Spanish Poetry: The Power of Artifice*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Urbano, Victoria, 1990, *Sor Juana Inés de la Cruz: amor, poesía, soledumbre*. Edición y prólogo de Adelaida López de Martínez, Potomac, Md., Scripta Humanística.

Anne J. Cruz

Departamento de Español, Francés, Italiano y Portugués
Universidad de Illinois-Chicago



1 9 9 8

Estebanillo González: vadio ou *bon vivant*?

María Cristina Martínez Soto

Muito tem se especulado sobre a natureza da relação entre a novela picaresca e a realidade histórica. A riqueza de detalhes, o realismo dos episódios descritos, a introdução de personagens e fatos históricos ao longo da narração, o caráter autobiográfico do relato, tem levado não poucos historiadores a considerar este gênero literário como uma descrição verídica do submundo, e o pícaro como retrato do mais engenhoso dos criminosos da época. Recentemente, o pícaro passou a ser visto como uma recriação literária da figura do vadio. Não se trataria, pois, de um reflexo literal da realidade, mas ainda se admite que este tipo de literatura faz referência a ela, nutre-se dela. O problema é que falar em realidade e em vagabundo ao mesmo tempo é um exercício certamente escorregadio. Pois «vadio» não é senão um conceito, uma imagem criada e difundida por vários canais, literatura, sendo apenas um deles, e aplicada sobre seres reais que se considerava que reuniam os sinais típicos da vadiagem.

Basicamente, na definição da época, vadio seria aquele que por opção pessoal e por inclinação para a diversão ou para o mal, decide experimentar um modo de vida alternativo, mais atraente, caracterizado pela instabilidade, pela falta de laços familiares, pela mobilidade, pela ausência de residência fixa, de trabalho estável ou ocupação honesta. Também seria vadio aquele que, estando em condições de trabalhar, prefere aproveitar a vida recorrendo, se preciso, a infinitude de expedientes fraudulentos, exercendo atividades ilícitas que o acabam conduzido pela senda do crime, da subversão, da periculosidade social. Há também um forte conteúdo moral neste conceito: o vadio não segue os padrões de comportamento tidos como decentes. Como representação, esta imagem está sujeita a mudanças em função de fatores diversos: interesses das autoridades, dos que aplicam a lei, te-

mores e preocupações dos legisladores que lhe outorgam a forma jurídica. Em linhas gerais, no século XVII se distingue definitivamente da representação de mendigo, explorador da caridade alheia que, por sua vez, já tinha se destacado do «pobre vergonzante», aquele incapaz de trabalhar. Paralelamente, a figura do vadio se associa à do criminoso.

A amplitude do conceito, e sua indefinição, permitem incluir nele um amplo segmento populacional que, conseqüentemente, está sempre sujeito a ser punido como vadio. O conceito serve assim para incutir noções de moral, pautas de comportamento e uma forma de vida definida pela ocupação profissional e pela adscrição a um lugar, a um grupo familiar e a um segmento social.

Feita esta ressalva, vejamos como se dá a confluência literatura e conceito de vadio na obra de Estebanillo González (1646), e quais os comentários do autor sobre a sociedade do Império no século XVII.

1. A ruptura

Nasce Estebanillo em Roma no seio de uma família honrada, com certo *status* —seus pais são fidalgos galegos—, mas com poucos recursos. Estas condições de origem são definitivas para sua trajetória posterior. A diferença de outros pícaros, ele não é órfão, nem seus padres exercem profissão infamante ou atividade criminal. Ao contrário, as circunstâncias de seu nascimento lhe proporcionam diversos canais de integração social. Sua condição de fidalgo lhe inclui no estamento dos privilegiados, embora no último degrau da escada. Como tal, ele pode gozar de prestígio social. Também recebe em sua infância uns princípios básicos de educação intelectual e moral. Mas isso é tudo. Reside aqui a grande contradição que preside sua vida e que constitui o centro da argumentação do romance: isto é, a disparidade existente entre os valores de uma sociedade aristocrática e a realidade de uma vida de penúria.

Desde cedo, Estebanillo observa que fidalguia de nada vale sem riqueza para sustentar uma condição de vida e uma aparência digna de tal *status*, «*pues poco importa que mi padre se llame hogaza si yo me muero de hambre*».¹ Impressionado com «*la fuerza del oro*»,^{2,3} reconhece a validade da frase alcunhada por Quevedo «*poderoso caballero es don dinero*». Ele comprova que o dinheiro não só proporciona conforto material, mas também abre outras portas, inclusive as da consideração social. É ele quem consolida uma avantajada posição social, e não o cultivo altruísta dos valores atrelados à condição nobiliária —bravura, honra, generosidade— que resultam ineficazes e insuficientes fora do lugar em que foram gerados. Por oposição, a riqueza é percebida como um valor universal, válido em todas as partes, o melhor passaporte.

Feita esta constatação, Estebanillo se sente preso às exigências próprias de seu sangue, fadado —como suas irmãs— a repetir mecanicamente o modo de vida familiar, praticando as virtudes que lhe fariam digno merecedor de seu *status*, cultivando as aparências, cultuando com orgulho sua linhagem como modo de afirmação, levando uma vida

1. *La vida y hechos de Estebanillo González, hombre de buen humor, compuesta por él mismo*, p. 34, v. II.

2, 3. *ob. cit.*, p. 98.

regrada, resignada, contida nos moldes aceitos de moralidade e monótona. Ele é consciente de que a reprodução de tais atitudes sem o correspondente suporte econômico o deixará perenemente exposto à miséria. Percebe que idealismo e realismo não formam uma dupla harmoniosa e complementar, mas um par antagônico e conflituoso. É justamente esta inadequação dos valores imperantes à realidade que força a ruptura de Estebanillo. Defrontado com a contraposição entre duas formas de vida, ele realiza sua escolha: rejeita a perspectiva de uma vida assentada sobre valores morais e *status*, preferindo uma outra baseada na abundância econômica e no gosto. E, tomada esta importante decisão, resolve partir.

Estebanillo corta seus laços afetivos, familiares, locais, rompe com suas origens e se lança à aventura, tornando-se um «*caballero aventurero*». Ele renuncia também a uma vida de trabalho rotineiro, a aprender um ofício e abrir um estabelecimento artesanal, a pertencer a um grupo social definido, o dos mestres artesãos, que possui seus próprios bairros, confrarias, regras, hierarquia. Por último, ele rompe as ligações com o seu lugar, com a possibilidade de se apoiar nos conhecimentos familiares para se promover socialmente e afincar raízes. Em suma, Estebanillo destroi todos os vínculos que o amarram à sociedade. E isto, por vontade própria. Ele é, pois, um desarraigado voluntário. Neste ponto se diferencia de outros pícaros que já nascem fora da ordem social ou são dela expulsos por imperativos sócio-econômicos. É também este um gesto que o aproxima do conceito de vagabundo da época, que considera como tal aquele que de *motus* próprio se afasta de padrões de conduta aceitáveis e escolhe um modo de vida alternativo. A vadiagem não é, portanto, considerada como um fenômeno de caráter social, mas como o fruto de uma opção individual e de uma tendência pessoal para o mau proceder. Também não é atributo dos convencionalmente considerados excluídos (ciganos, crianças abandonadas, mendigos, doentes, desterrados etc.). Pode atingir jovens de certo *status* social e econômico. O contexto social, pelo menos a princípio, não exerce uma influência determinante: o próprio indivíduo é dono de seu destino.

Estebanillo admite sua «*mala inclinación*» e sua escolha de vida, mas matiza: além dos ditos fatores, é a falta de opções em uma sociedade fechada socialmente e sem oportunidades econômicas o que provoca sua saída de Roma. A partir da contradição entre exigências sociais e possibilidades reais, ele constrói uma nova e pessoal trajetória. Neste sentido, Estebanillo estaria a procura de caminhos inexplorados.

2. A viagem

Após a ruptura, o protagonista inicia sua andadura em solitário. Mas ele não está totalmente desprovido de bagagem. Vai munido de uma educação que provará ser de utilidade. Seu conhecimento de latim lhe permitirá se comunicar nos mais afastados pontos dentro e fora do Império. Sua passagem pela cultura erudita também lhe servirá para se entrosar com seus superiores, proporcionando-lhe uma via de acesso social vedada para outros personagens do gênero pícaro. Seu saber lhe capacita para atingir posições mais elevadas que as reservadas a outros pícaros. Além de facilitar seu trânsito espacial e social, sua condição letrada também limita seu desenraizamento, já que a cultura erudita não é restringida a um local. Neste sentido, Estebanillo é um cidadão do mundo: se de um lado ele romperá com o seu entorno, de outro, sua preciosa bagagem cultural o situava em um contexto mais amplo, em um plano superior.

A esta primeira fonte de aprendizado, ele vai somando os ensinamentos da vida e, passando a dominar a arte da picardia, converte-se em «maestro de toda patraña». É na combinação erudição e experiência que ele procura a fórmula do sucesso:

Era mi memoria tan feliz, que venciendo a mi inclinación (que siempre ha sido lo que de presente es), supe leer, escribir y contar; lo que me bastara a seguir diferente rumbo, y lo que me ha valido para continuar el arte que profeso; pues puedo asegurar, a fe de pícaro honrado, que no es oficio para bobos.⁴

Com esta bagagem, o protagonista vai desenhando uma trajetória caracterizada pela mobilidade: espacial, social, profissional, econômica. Sucessivamente, vai mudando de atividade, de lugar, de ofício, de fortuna, de amo, de status. Em suas próprias palavras, ele «era un pobre mozo extranjero que andaba de tierra en tierra buscando donde ganar un pedazo de pan». É este suceder vertiginoso de experiências realirma sua condição de desarraigado. Não apenas no sentido físico, também do ponto de vista social, político, econômico e afetivo. Como tal, vive sempre na fronteira de vários mundos sem pertencer por completo a nenhum deles. Ele próprio define a vida como «varia peregrinación» no sentido literal e simbólico da palavra.

A instabilidade é, pois, o denominador comum das diversas experiências de Estebanillo ao longo de seu percurso. Ao mesmo tempo que se translada de um lugar para outro, também vai se deslocando por vários pontos da escala sócio-profissional, mudando sua sorte, suas oportunidades e suas estratégias de sobrevivência. Ele é alternadamente pedreiro, espião, soldado, criado, carteiro, cirurgião, aguadeiro, mascate, peregrino, pirata, bodegueiro, aprendiz de barbeiro, comediante, bufão, mendigo, doente, jogador de baralho, rufião, ladrão, vagabundo. No amplo leque de ocupações destaca a constância de alguns elementos: todas elas estão sujeitas aos vaivéns da fortuna, todas são ambíguas, mal-afamadas, associadas a canais informais de sobrevivência, e suspeitas. Também estão todas ancoradas nos limites entre o aceito e o reprovado, o moral e o imoral, o legal e a ilegalidade. A obra traça, pois, um completo mostruário dos tipos que transitam pela periferia da sociedade.

Mobilidade e efemeridade são, por exemplo, as características principais dos criados —que formavam nas cidades um segmento considerável. À diferença dos artesãos, não tinham definição clara de seus horários e condições de trabalho, de suas competências e formas de retribuição. Ao entrar a serviço de um senhor, passavam a fazer parte de sua família. Conseqüentemente, gozavam de privilégios de foro, de proteção contra as crises de subsistência —crônicas durante o Antigo Regime—, de amparo perante a justiça. Isto favorecia o exercício de uma série de ilegalidades como o armazenamento e revenda de alimentos ou as provocações em grupo à justiça. Beneficiavam-se também do prestígio do amo, ostentavam ricos uniformes, podiam negociar em seu nome e gozavam de isenção de impostos, o que lhes permitia exercer outros tratos, abrir tabernas por exemplo, para compensar uma remuneração escassa e irregular. Seus privilégios os destacavam de outros indivíduos de sua extração social, mas a perda do emprego significava voltar à estaca zero, à destituição e, até mesmo, à miséria.

4. *Ibidem*, p. 90.

5. *Ibidem*, p. 63.

6. *Ibidem*, p. 197.

A situação dos soldados não era muito diferente. Também eles beneficiavam-se de prestígio, dos privilégios de foro, e da tolerância dos tribunais militares, e também isto lhes permitia exercer ofícios paralelos, como o de taberneiro, e lhes conferia uma penetração especial no mundo das ilegalidades: contrabando, especulação, uso de armas de fogo, violência, roubo, resistência à justiça. Manobras a que eram forçados pela falta de salários, permitidas como mecanismo de compensação, como única forma de reunir exércitos para defesa de um Império falido. Tudo, no entanto, podia se esvaír no momento em que o soldado caía ferido ou era desmobilizado e obrigado a voltar para seu lugar de origem, onde mas nada estaria a sua espera.

As características adscritas ao modo de vida destas atividades as aproximavam do que se definia e perseguia como vadiagem por sua indefinição, mobilidade, carácter ocasional, e por sua associação com a criminalidade. Os mascates, os comediantes, os forasteiros sempre foram vistos com receio como estranhos, espiões, receptadores, imorais; os soldados estavam perigosamente inclinados à violência, ao roubo; os criados, ocupados em tratos comerciais poderiam se dedicar ao contrabando, envolviam-se freqüentemente em atentados contra a pessoa, e assim por diante. Todas elas situavam-se no limite entre a mera subsistência e o bem-estar, a exclusão e a consideração social, a legalidade e a criminalidade; sobre todas elas pesava o perigo da estigmatização.

A falta de ocupação estável se soma, no caso de Estebanillo, à ausência de raízes, de residência fixa, de laços familiares, de vínculos com a comunidade, também elementos característicos da noção de vadio. De fato, várias vezes o protagonista expressa seu temor de ser confundido com um vagabundo. Entretanto, ele se mantém nesse equilíbrio instável sem ultrapassar a fronteira. Se o principal perigo da vagabundagem era sua associação com uma opção de vida dirigida impreterivelmente para a criminalidade, Estebanillo não dá este último passo. Ele próprio deixa bem claro que cometia suas irregularidades, mas não era um delinqüente «como mi natural, aunque era picaril, no se inclinaba a hurtos de importancia, sino a cosas rateras...».⁷ Através deste perambular pela periferia da sociedade «normal», organizada, o autor mostra situações possíveis, formas de sobrevivência mais ou menos heterodoxas, mas não criminosas. Não é o sub-mundo do crime que a obra descreve.

A viagem de Estebanillo também tem outras leituras. Ela constitui uma versão do recorrente tema barroco da roda da fortuna, isto é, da superficialidade e caducidade dos valores terrenos, da fragilidade dos laços econômicos e sociais, da rapidez das transformações, dos câmbios de sorte. A guerra dos 30 anos, pano de fundo das andanças de Estebanillo, aumenta o sentimento de crise e de instabilidade ao apresentar lado a lado vitórias e derrotas, abundância e miséria, atos de bravura e de covardia, de generosidade e de oportunismo. As vivências do pícaro mostram que é possível passar com relativa facilidade da indigência e o desprezo para uma posição de fartura e de reconhecimento. A viagem é, neste sentido, uma metáfora da vida.

O desenraizamento e a viagem também são um pretexto para desfocar os valores adscritos a um tempo e um lugar e contrapor o local ao universal. Deste modo, o que parece legítimo em um determinado contexto, perde tal conotação ao ser descontextualizado. A partir da viagem, o autor opõe a rigidez comportamental e mental de uma determinada sociedade à fluidez, a perda de sentido dos valores quando aplicados a uma outra cir-

7. *Ibidem*, p. 110.

cunståncia. A variedade e riqueza de experiências, situações, valores, exibidos na obra fazem parecer anacrônico qualquer esquema social, econômico ou mental que se pretenda imutável e universal. A viagem brinda, assim, uma inigualável oportunidade para ironizar e relativizar, deixando a mensagem de levar a vida de forma mais despreocupada e bem-humorada.

Todos os atrativos de uma vida livre e desimpedida são expostos ao longo da obra. E o protagonista tem plena consciência deles quando se define como homem independente que sabe viver bem:

comía con sosiego, dormía con reposo, no me despertaban celos, no me molestaban deudores, no me pedían pan los hijos, ni me enfadaban las criadas, y así no se me daba tres pitos que bajase el turco, ni un clavo que se subiese el Persiano ni que se cayese la torre de Valladolid. Echaba mi barriga al sol... y me reía de los puntos de honra y de los embebecos del púdonor, porque... todas las demás son muertas y sola es vida la del pícaro.⁸

Estebanillo não é, como outros pícaros, aquele ser sofrido que pelas desgraças que lhe brinda o destino é obrigado a aguçar o engenho para sobreviver, nem um ser perigoso e fraudulento. É um sujeito simpático e gracioso que tenta extrair o maior prazer, comodidade e entretenimento com o menor esforço e sem riscos desnecessários. Deste ponto de vista, a vida do andarilho adquire um tinte idealizado e aparece como uma opção de vida atraente. Por outro lado, ao conservar sua posição neutral, externa, sua não pertença a nenhum grupo ou lugar, ele se torna o apátrida por excelência «mi patria es comun de dos, pues mi padre, que esté en gloria, me decía que era español trasplantado en italiano, y gallego engerto en romano...»,⁹ sendo esta condição favorável. Sua posição de desenraizado lhe permite admirar o que os outros lugares tem de bom sem comparações limitadoras com sua cidade natal. Ele mesmo «siendo español en lo fanfarrón, y romano en calabaza, y gallego con los gallegos, e italiano con los italianos, tomando de cada nación algo y de entrambas no nada. Pues te certifico que con el alemán soy alemán; con el flamenco, flamenco; y con el armenio, armenio»¹⁰ tem um pouco de tudo.

Mas o pragmatismo de Estebanillo impede construir uma aura de romantismo a sua volta. Seu descomprometimento tem também outra vertente; a do oportunista que em todas partes tenta tirar proveito sem assumir nenhuma responsabilidade «y con quien voy voy, y con quien vengo, vengo»,¹¹ afirma. Sem a menor dor de consciência, ele trai seus amos, seus conhecidos, seus parentes. Nem mesmo está disposto a manter uma fidelidade política, ideológica, religiosa até o fim; assim, por mitigar a fome, por exemplo, «serviría al mameluco».

Se as motivações do pícaro e seu estilo de vida se assemelham à noção de vadiagem e ao que as autoridades tratam como tal —alternativa atrativa à vida do bom trabalhador, do pai de família exemplar, do homem de bem—, a ruptura inicial e a longa e conturbada jornada, lidas por um outro viés, também podem ser interpretadas como vias de aces-

8. *Ibidem*, p. 203.

9. *Ibidem*, p. 57-58.

10. *Ibidem*, p. 61.

11. *Ibidem*, p. 61.

so a uma liberdade interior. Sem ataduras ou compromissos, e à princípio, sem interesses ou ambições, Estebanillo pode julgar e criticar, zombar de tudo, sabendo que aos bufões é permitido dizer as verdades: ... «tratando los romanos de desterrar todos los bufones, por ser gente vagabunda y inútiles a la república, no pudieron conseguir su intento, por alegar todo el Senado y los varones sabios y doctos ser provechosos para decir a sus emperadores libremente los defectos que tenían y las quejas y sentimientos de sus vasallos, y para divertirlos en sus melancolías y tristezas».¹² Ele oferece uma voz desimpedida e lúcida.

O constante deslocamento do personagem é, portanto, um excelente recurso literário do autor, um instrumento para a crítica descomprometida via estranheza e descontextualização. O protagonista se superpõe às circunstâncias sociais e espaciais para mostrar o absurdo de tudo. Pode assim lançar seu humor corrosivo, suas burlas sobre todos os segmentos sociais, traçar um panorama cultural, econômico, social, político pleno de contrastes. O desenraizamento do personagem constitui, portanto, o ponto de partida para uma descrição da realidade pretensamente isenta. Desde sua posição limítrofe, ele pode se deter em várias situações, e num exercício de ironia, mostrar o que elas têm de grotesco, de contraditório, de ridículo, de mesquinho, de equivoco, de cômico ou de hipócrita. Sua liberdade interna lhe permite estender sua crítica por todas as esferas. Por seus comentários cáusticos e impiedosos passam desde o alto cargo de uma armada até indivíduos do mais baixo calão. Desde sua privilegiada posição ele pode se dar ao luxo de ser mordaz e desvendar o que não é admitido a nível conselente.

Neste sentido, Estebanillo é como uma sombra da vida «normal» projetando-se sobre o outro lado da sociedade. Ele desmitifica, é um contraponto. À idealização da guerra, por exemplo, ele opõe a indiferença «iba a esta guerra tan neutral»,¹³ admite. Às gestas heróicas contrapõe o valor supremo da comodidade; à generosidade retribui com enganos e confronta o prazer à honestidade, «Mi gusto es mi honra»,¹⁴ afirma. Não só não é valente (virtude suprema para um homem) como chega a ser ridículo na sua sórdida materialidade: salva-se em decisiva batalha se escondendo embaixo de um cavalo morto, protagoniza uma grotesca luta de espadas com um rival em que subverte todos os valores atrelados a esta forma nobre de solução de conflitos, enquanto seus companheiros lutam furiosamente ele rapina as despensas, e assim por diante. Ele é o anti-herói.

Este é o papel que assume para poder refletir sobre o mundo. A diferença do eremita, que se retira para melhor compreendê-lo, Estebanillo extrai seus argumentos do centro mesmo da contradição, das encruzilhadas de sentido. Ele não renuncia aos seus prazeres terrenos em prol de uma elevação espiritual —chega a ironizar que somente deixaria o mundo e se dedicaria a fazer penitência se fosse em uma adega. Ao contrário, o autor torna como ponto de partida os grandes centros. Estebanillo passa por cidades caracterizadas por sua grande movimentação, multiplicidade de tipos, cosmopolitismo, onde encontra outros sujeitos de vida errante. Ele é um produto tipicamente urbano, que medra naqueles âmbitos em que a ambigüidade, o anonimato, as ofertas de trabalho permitem desde suplantar uma identidade, até obter uma rápida promoção social, e onde, na ausência de mecanismos para comprovar uma ascendência nobre, uma honra e fama condi-

12. *Ibidem*, p. 39, v. II.

13. *Ibidem*, p. 87.

14. *Ibidem*, p. 34, v. II.

zentes, a ostentação e uma cuidada aparência podem suplantam tais valores, convertendo-se em instrumento para consolidar uma posição social. A urbe o impressiona, nela busca oportunidades. É no meio da diversidade e da concentração, na confusão das «Babilônias» da época, onde observa as maiores contradições e onde sente maior necessidade de idear regras de convivência para todo o leque de seres que, extraídos como ele de suas respectivas estruturas sociais e culturais, procuram um novo denominador comum.

3. A volta

Ao longo de seu atribulado percurso, Estebanillo deixa cair laconicamente comentários esparsos que denotam um certo mal-estar perante a sua condição de desarraigado. São lamentos que colocam a ênfase no lado oposto das vantagens da vida errante: no sentimento de perda, de ausência, «*viéndome desamparado y pobre y tan apartado de mi patria*»... reclamava. Em várias ocasiões ele resente sua falta de vínculos e insinua suas carências. Às vezes demonstra algumas saudades da família: «*habiendo caminado alguna media legua, con harta pesadumbre de dejar mi casa...*», «*consideré lo mucho que perdía en dejarla (familia)*», «*Pesábame estar ausente de mi padre y hermanas*»;¹⁵ e, apesar de nunca ser bem recebido, ele visita as irmãs pois, «*aunque es verdad que por mis grandes travesuras no me habían hecho ninguna amistad, al fin eran mi sangre y a quien deseaba todo bien*». ¹⁶ Também irá a Santiago em busca de raízes «*por ver la patria de mis padres*». ¹⁷ Em várias ocasiões volta para a sua cidade natal, «*llegué a aquella cabeza de la cristiandad, a quien siempre he tenido en lugar de patria, por haberme criado en ella*», ¹⁸ para constatar sempre a distância que o separa de seu mundo original e de sua família.

Lamenta igualmente que sua extrema mobilidade lhe imponha uma ruptura constante, impedindo a cristalização de vínculos afetivos, locais. E, às vezes, lhe entristece a falta de conhecidos ou de amo que lhe ampare «*viéndome sin amigos ni conocidos*», ¹⁹ reclama. Trata sempre de fazer amigos «*por no andar solo y por tener con quien conversar*». Adverte as dificuldades que um apátrida tem para abrir caminho naquela sociedade, «*vino a valer más su mentira por estar en su tierra, que mi verdad por estar en la ajena*», ²⁰ e o fato de ser um eterno estranho. Sente-se incomodado nas cidades onde não é conhecido. Em vários momentos se sente ligado a um lugar, uma terra, uns amigos, uma mulher, mas sempre tem que partir. E sua viagem, solitária em ocasiões, lhe pesa como um fardo. Frequentemente atua através de noções de identidade; assim, relata que, estando desacomodado, «*me planté en la playa, y el primer español que encontré en ella*», ²¹ lhe solicitou emprego. E quando não é ele que sente saudades, são os ou-

15. *Ibidem*, p. 71 e 85.

16. *Ibidem*, p. 176, v. II.

17. *Ibidem*, p. 58.

18. *Ibidem*, p. 176, v. II.

19. *Ibidem*, p. 168, v. II.

20. *Ibidem*, p. 170, v. II.

21. *Ibidem*, p. 83.

tros que o lembram da relevância dos laços familiares, da origem. De fato, cada vez que encontra com um possível novo amo é impreterivelmente questionado sobre sua filiação e naturalidade: «*los cuales, habiéndose informado de mi patria y nombre...*». ²² Ao retornar à sua terra, sente-se um estrangeiro: não apenas ele mudou; a passagem do tempo também se fez sentir sobre seus conterrâneos, impedindo-o de retomar seus antigos laços afetivos. O contraste entre passado e presente lhe faz refletir sobre a fugacidade da vida: «*Consideré quán breve flor es la hermosura y con cuánta velocidad se pasa la juventud y cuán a la sorda se acerca la muerte y qué de mudanzas hay de un día para otro*». ²³

Também destila comentários preconceituosos ou pouco apropriados para quem se apresenta por cima de eventualidades terrenais. Seus juízos deixam entrever que não é tão neutral e isento. São os de um cidadão do Império Haugsburgo, católico, que abomina estrangeiros em geral, ingleses e franceses em particular, a vida errante dos ciganos, a suposta avariza dos judeus, etc. Ele também deixa escapar suas opções religiosas e políticas, sua estreita fidelidade ao seu amo, o Duque de Amalfi, e à casa real —lamentando profundamente as mortes de seus membros—, seu orgulho de ser vassalo do rei Felipe VI «*mi señor*». Não é um simples apátrida desnaturado, mas há constância e lógica em suas lealdades. E, finalmente, à imagem do Imperador Carlos V, que se retirou a Yuste, ele, «*por ver que se me va pasando la juventud, y que me voy acercando a la vejez...*», ²⁴ encerra seu périplo com uma retirada a Nápoles, concluindo dessa forma suas aventuras juvenis.

Tudo indica que existe um limite no desejo de ruptura de Estebanillo. Ele não está à margem, não é um completo inadaptado, não passa para o lado do crime. Sempre há uma volta para as raízes, para o seio da sociedade, para o amparo dos amos. A obra não é retrato de um outro mundo, o da vadiagem, reverso da normalidade. Mas, através do percurso do protagonista, ela oferece um repasso dos problemas sociais mais prementes. É, por exemplo, marcante a presença de soldados desmobilizados com seus notáveis problemas de adaptação, a detalhada descrição das seqüelas da guerra que, neste relato, têm maior peso que em outros do gênero. Os infortúnios dos que têm de procurar diariamente sua subsistência, dos incapacitados para exercer um ofício, dos que trabalham à margem das corporações, dos endividados, dos imigrantes, a triste dependência dos criados, as diversões dos frequentadores de tabernas, as tramóias dos que especulam com a miséria alheia, dos que lucram com os problemas de abastecimento, as razões dos amasiados, etc. estão representadas na galeria de personagens que desfilam ao longo da obra. Também ocupam um lugar de honra os grupos sociais emergentes —a nobreza de toga, os comerciantes—, e os decadentes —cavaleiros sem posses.

Desvendando tais situações, a obra aponta as numerosas contradições de uma sociedade que se transforma, de um lado, mas que se fecha a novas experiências; de outro, de uma economia em crise que não admite a força do dinheiro, de uma hierarquização social rígida que impede o acesso de grupos emergentes. Ela enfatiza a contraposição entre a rigidez econômica extrema e a simultânea existência de numerosos canais informais de sobrevivência.

22. *Ibidem*, p. 73.

23. *Ibidem*, p. 174, v. II.

24. *Ibidem*, p. 252, v. II.

A narração não é, pois, fruto de um barroco triunfante e magnificente mas, ao contrário, é produto de uma sociedade em constante mutação, onde valores tradicionais se tornam anacrônicos, onde novos segmentos sociais pugnam por encontrar seu lugar. Em plena crise do século XVII, o autor mostra a inadequação de modelos à realidade e, desta forma, propõe a alteração dos mesmos. Neste sentido, o livro é um convite a uma mudança de atitude mental, que contemple novas situações e comportamentos.

A diferença do conceito de vadio, que aplicado sobre um amplo espectro da população provoca a diferenciação e a exclusão, ao apresentar o problema de uma outra ótica, a obra indica justamente o oposto: integrar na normalidade social a grupos instáveis, a indivíduos solitários e desarraigados. Portanto, apesar das coincidências entre a trajetória do protagonista e a noção de vadio que subjaz na literatura jurídica ou nas políticas de repressão da vadiagem, a proposta de Estebanillo González é díspar: ele interpreta a noção de vadio de outra perspectiva. A tese da tendência pessoal para um modo de vida turbulento e criminoso, ele opõe a contradição entre norma e falta de opções em uma sociedade de estrutura social esclerosada e de economia estagnada. Se a aplicação do conceito de vadio era uma maneira de controlar tais grupos, de lhes assinalar um lugar apropriado (cadeia, instituição assistencial), de os assentar em um local, de lhes fazer reconhecíveis, a reflexão desta obra vai na direção contrária, ao sugerir uma mudança dos critérios classificatórios que permita abranger uma maior variedade de atitudes, de indivíduos. A mensagem é, pois, ampliar horizontes e incluir situações ambíguas, indefinidas, de difícil classificação. Proposta relevante considerando que neste século se criminaliza definitivamente a figura do vadio, multiplicam-se as leis contra a vagabundagem e se recrudescem as penas.

Estebanillo revela situações hipócritas ou contraditórias, propõe uma renovação mental, mas não sugere uma transformação radical. Ele ri de tudo, mas também espera ter uma vida acomodada na sociedade em que vive. Suas peripécias, por mais heterodoxas que possam parecer, são o seu caminho, a fórmula para reverter sua sorte: se elevar socialmente, melhorar economicamente. Espera, por essa via, consolidar suas conquistas e tornar perene uma situação de transitoriedade. Em uma sociedade fechada para inovações, tais aspirações podem soar subversivas ou utópicas, mas na verdade não são: como acontece com outros pícaros, há um anseio de integração presidindo os atos de Estebanillo. A crítica está sempre acompanhada da aceitação e da tolerância. O protagonista representa a todos os que em fase de mudança e ostentando formas de vida consideradas heterodoxas, estão sempre ameaçados de exclusão, mas desejam a integração. Finalmente, em uma sociedade que define o sujeito em função de suas ligações sociais, de suas relações e contexto, o Estebanillo também constitui um canto ao indivíduo ou, ao menos, um reconhecimento de sua existência e de seus esforços por emergir.

Bibliografía

- Chandler, F. W., 1907, *The Literature of Roguery*. Nova York, Noble Offset Printers.
 Geremek, B., 1991, *La Estirpe de Caín*, Madrid, Mondadori.
 González, M. M., 1992, «Novela moderna, narrador y lectores en el Lazarillo de Tormes», *Anuario brasileiro de estudios hispánicos*, II, pp. 253-257.

- Guillén, C., 1971, *Literature ou System. Essays toward the Theory of literary History*, Princenton, Princenton University Press.
La vida y hechos de Estebanillo González, hombre de buen humor, compuesta por él mismo. Edición y notas de Juan Millé y Giménez, Madrid, Espasa Calpe, 1934.

María Cristina Martínez Soto
 Universidad Autónoma de Madrid
 Doutora pela FFLCH-USP



1 9 9 8

***El Anticristo* de Juan Ruiz de Alarcón: de antihéroe bíblico a antihéroe metateatral**

Lola Josa

Para Mariano

La primera cuestión que se impone al aproximarnos a esta obra es dilucidar su género. Considerar *El Anticristo* una tragedia sin más, tal y como propone Millares Carlo,¹ sería descontextualizar la acción dramática de su propio espacio y tiempo escénico; o, si se quiere, negar los fundamentos de la civilización cristiana. Digamos que el final que les espera al Anticristo y Sofía queda enmarcado dentro de una religión cuya concepción del tiempo es lineal, y en la que nuestro paso por este mundo es visto como un camino de pruebas que nos conduce o a la condena, o a la vida eterna, según hayan sido nuestras obras.² Desde esta única perspectiva, debemos comprender que Sofía junto a Balán —éste, después de haberse convertido al cristianismo— mueren, como vencedores que son, para «comer del árbol de la vida, que está en el paraíso de Dios».³ La victoria frente al Anticristo les impedirá ser heridos «con la segunda muerte»,⁴ la que realmente importa para el alma cristiana, por lo que el fallecimiento en escena es mero tránsito a la eternidad que les aguarda:

1. Ruiz de Alarcón, *Obras completas*. Edición y notas de Agustín Millares Carlo, p. 465, vol. II.

2. Desde una perspectiva laica, así sucede en los escenarios que crea Ruiz de Alarcón.

3. *Apocalipsis*, 2, 7.

4. *Ibid.*, 2, 11.

Luego dijo a sus discípulos: «Si alguno quiere venir en pos de mí, niéguese a sí mismo, tome su cruz y sfgame. Pues el que quiera salvar su vida la perderá, pero el que pierda su vida por mí la encontrará. En efecto, ¿qué aprovechará al hombre ganar todo el mundo, si pierde su vida? ¿O qué durará el hombre a cambio de su vida? Porque ha de venir el Hijo del hombre en la gloria de su Padre con sus ángeles y entonces dará a cada uno según sus obras».⁵

Sofía y el gracioso, mientras mueren, exclaman:

Sofía	En vuestras manos, Señor, el espíritu encomiendo. Con fortaleza recibe la muerte, Balán.	
Balán	La puerta de los cielos miro abierta. No muero, quien a Dios vive.	(236b, II) ⁶

La condena del Anticristo tampoco es trágica, porque no ha cometido falta alguna que le haya hecho pasar de una situación de bienaventuranza a otra desgraciada. El es diabólico por naturaleza como nos lo recordará con insistencia el dramaturgo. Por lo tanto, debemos considerar justo que se condene él mismo a sufrir la *segunda muerte*,⁷ al igual que el García de *La verdad sospechosa* se condenó a frustrar su amor hacia Jacinta según las constantes de la justicia poética alarconiana. Comparación por la que se podría justificar que Joaquín Casaldueiro califique al *Anticristo* de comedia moral.⁸ Su propuesta resulta lógica si nos atenemos a lo que argumenta en torno a la figura del gracioso como personaje que encarna los sentidos y los instintos de la condición humana.⁹ Sin embargo, Alarcón, lejos de situar a Balán en el nivel plebeyo por un motivo estilístico,¹⁰ y siendo fiel al rigor intertextual con el que quiere recrear el ambiente evangélico y apocalíptico de su obra, iguala al gracioso y a Sofía ante la muerte para ejemplificar el mensaje cristiano de que el Reino de los cielos es para los puros de corazón. Sofía ha sido el soldado cristiano, y el gracioso, con su simplicidad, con esa rusticidad, tan próxima, por otra parte, a la de los pastores de la églogas de Juan del Encina, ha obrado con la pureza y la sinceridad de quien, sin prejuicios, sabe reconocer donde está el bien y el mal. Conforme veía y escuchaba, así hacía. Al final, acata la fe de la religión de Sofía porque es la que le convence. Eso mismo se espera del público. Entonces, mejor considerar la comedia como religiosa, sin más, porque por comedia moral, en Alarcón, deberíamos empezar a entender que es aquella donde el dramaturgo, en un escenario bastante des-

5. *San Mateo*, 16, 24.

6. Juan Ruiz de Alarcón. *Obras completas*. Introducción y nuevo estudio preliminar de Alba V. Ebersole. Siempre citaré por esta edición, indicando entre paréntesis el número de la página, la columna y el volumen.

7. *Apocalipsis*, 21, 8.

8. Joaquín Casaldueiro (1972: 199).

9. Cfr. *Ibid.*, pp. 207-211.

10. *Ibid.*, p. 210.

poblado de presencia divina, expone un código ético mediante el cual se debe guiar el *perfecto cortesano*.

Si bien es cierto que *El Anticristo* se aleja de ello y, por consiguiente, resulta una obra verdaderamente *extraña* dentro de la producción alarconiana, está construida sobre unos cimientos dramáticos que, con facilidad, nos permitirían reconocer su autoría. A propósito del *Dueño de las estrellas* —única tragedia del dramaturgo—, en una ocasión¹¹ escogí las palabras de Octavio Paz que ilustraban lo que pretendí demostrar con lo *trágico razonado* de la obra en cuestión: en el universo alarconiano —dice el ensayista— «el cielo cuenta poco», y, en su mundo, nunca triunfarán

la pasión ni la Gracia; todo se subordina a lo razonable; sus arquetipos son los de la moral que sonríe y perdona. [...] El hombre, nos dice [...], es un compuesto, y el mal y el bien se mezclan sutilmente en su alma. En lugar de proceder por síntesis, utiliza el análisis: el héroe se vuelve problema.¹²

A continuación, argumenté cómo el proceder analítico¹³ impulsa a Ruiz de Alarcón a la recreación metateatral, a un cuestionarse las fronteras dramáticas en las que se mueven sus personajes. De ahí el héroe como *problema*. Si ya se ha apuntado el papel heroico que desempeña Sofía, caben ahora las matizaciones. Sofía resulta ser la heroína del bien, el soldado cristiano al modo erasmista, por lo que no daba margen alguno, al tratarse de una obra evangelizadora, para convertirla en una protagonista «problemática». Lo que bien empieza, bien termina, y no era cuestión —según el proceder alarconiano— de que semejante «héroe» se cuestionara su propio destino. Además, el dramaturgo se reserva a Sofía exclusivamente para filtrar su aceptación del alegre y confiado cristianismo propuesto por Erasmo. Para darnoslo a entender, la sutileza alarconiana se sirve del hermano de Sofía, creado sólo para reiterar que su hermana está «loca»: «sin duda, ha perdido el seso» (21 Ib, II).¹⁴ ¿Acaso no debemos comprender que se la perfila como a una de los alumbrados perseguidos? Si alguna duda queda, un soldado cristiano, *a lo gracioso*, en el último acto nos dirá que *monachus non est pietas*: «no está el serlo en el vestido» (23 Ib, II). Cabe preguntarnos también el porqué fue saboteada la obra en el día de su representación. ¿Tal vez, los sospechosos del atropello, el arcediano Mira de Amescua y Lope, pariente de la Inquisición, no le perdonaban a Alarcón semejantes *desvíos* en su teatro?¹⁵ Tal vez. Lo importante es que mi tesis que sostiene que Alarcón estaba muy próximo al erasmismo y a Cervantes cuenta cada vez con más pruebas.

11. Lola Josa (en prensa).

12. Octavio Paz (1993: 39).

13. Cfr. Vevia Romero (1993:39) y Castro Leal (1943-73).

14. También, en p. 212a, donde al final, acaba comprendiéndola:

Sagrado aliento la inspira,
y mi fe, con tales muestras,
la que por loca lloraba,
por profetisa venera.

15. «La comedia, digo el *Anticristo*, de don Juan de Alarcón, se estrenó el miércoles pasado. Echáronse a perder aquel día con cierta redomilla que enterraron en medio el patio, de olor tan infernal que desmayó a muchos de los que no pudieron salirse tan aprisa. Don Miguel de Cárdenas hizo diligencias, y a voces envió un

El Anticristo es el protagonista del escenario. Aunque esto lo avale el título mismo de la obra, él es el antihéroe —en este caso— convertido en problema por la pugna que sostiene con su propio destino satánico; por la conciencia que adquiere de su poder para obrar el mal, y la voluntad que cree poseer para recorrer ese camino. A Ruiz de Alarcón no le sirve crear con personajes que se limiten a interpretar su rol, quiere que sean consecuentes, los obliga a reflexionar acerca de su función y vida teatral: el metateatro inyecta vida en el teatro, otra clase de vida, si se quiere, pero que corrige y salva del ahogo de la predestinación o tipificación de los caracteres.¹⁶ El desarrollo de lo que será este drama teológico —pues éste es el género de la obra—, Alarcón lo realizará con un enfoque y unas técnicas bien precisas que apoyan la clasificación recién propuesta.

Lo dramático de la predestinación

En una sola escena del primer acto, el Anticristo y su madre nos informan sobre la finalidad que se persigue con la acción dramática, los antecedentes que la han hecho posible, hasta centrarnos en el presente escénico desde el cual empezará la obra. Los relatos y las relaciones son las técnicas con las que se articulará la información, y para comprender la extensa amplitud de versos que ocupan, represiones y preguntas, a modo de reproches, agilizarán el encadenamiento de las exposiciones. Ésta es la escena nuclear para el cabal entendimiento del despliegue de la trama. Asimismo, la estructuración del primer acto gira en torno a la presentación de las dos fuerzas estructurantes del drama: el bien y el mal. El ejército de la perversión y el engaño estará regido por el falso Mesías, que contará con un falso Elías, un grupo de judíos y Balán —el gracioso, sólo en este primer acto de manera completa—. La exposición de éstos ocupará más de la mitad del acto, con lo que su protagonismo queda, evidentemente, señalado. El ejército del bien, del verdadero evangelio, tendrá como abanderado a Sofía. A este grupo se suma un patriarca judío y, en el segundo acto, el verdadero profeta Elías y Balán, más un coro de personajes que, desengañados de la doctrina del Anticristo, terminarán convirtiéndose al cristianismo.

La presentación del postulado de Sofía y los suyos requería pocas escenas. Alarcón lo que desea es enfocar la intriga y los porqués de la fuerza contraria; justificar, incluso, la presencia del mal en escena. Se abre la obra con unos judíos, muy bien caracterizados en lo tocante a los rasgos comunes que de ellos se acostumbraba a representar: estirpe de usureros y codiciosos (Auladell, 1995: 401-412). Guiados por el falso Elías, van en busca del supuesto Mesías que les ha de liberar, porque a aquél se le figuró en sueños, ordenándole que abandonara todo para ir tras él. El falso profeta describe las imágenes soñadas, y resulta que serán todo un augurio de lo que sucederá:

recado al Vicario para que prendiese a Lope de Vega y a Mira de Amescua...», Luis de Góngora, *Obras completas*. Recopilación, prólogo y notas de Juan Millé y Giménez e Isabel Millé y Giménez, Madrid, Aguilar, 1943, p. 937.

16. Carmen Martín Gaité expresa esta misma idea sobre la literatura y la vida, que es muy parecida a la relación que sostienen teatro y metateatro. Vid. Martín Gaité, *El cuento de nunca acabar*, Barcelona, Anagrama, 1988, p. 31.

Vi salir del mar, hinchado
una bestia, cuyo aspecto
daba terror a la tierra;
guerra amenazaba al cielo.
Era admirable de horrible
sin semejanza ni ejemplo
[...]
Luego le vi transformado
en un bello infante tierno,
al terrenal Paraíso
trasladarse con decreto.
[...]
«Yo soy el Rey, yo el Mesías
prometido a los hebreos,
reinaré en Jerusalén,
reeditaré su Templo». (203b y 204a, II)

La metamorfosis que se describe cobrará fuerza para bifurcarse a lo largo de la trama: por un lado, será la que sufrirá el propio Anticristo, que, de fiera diabólica, pasará a fingirse el justiciero redentor; y, por otro lado, es la propia evolución de la acción dramática, que de ser regida por la «bestia», acabará siendo dominada y «reeditada» por el verdadero cristianismo. De esta manera, para seguir el breve esquema propuesto por los judíos introductores, la siguiente escena la protagonizan el Anticristo y su madre. La mujer es un personaje cuya función se circunscribe a dar testimonio de la estirpe maldita de su hijo —la antítesis de María y Jesús—, al tiempo que reafirmar la maldición por su propia boca. Repudiada y violada, el hijo decide matarla, por lo que su reaparición en escena es imposible.¹⁷

Madre ¡Hijo de maldición!, ya, ¿qué afrentoso
título habrá que a tu maldad no cuadre?
¿No te bastó ser parto incestuoso
del que siendo tu abuelo fue tu padre,
sin que lascivo ahora en amoroso
lazo te unieras a tu misma madre?
Mas a la tribu de Dan, que Dios maldijo,
y a padre tal correspondió tal hijo. (204c, II)

Y, precisamente, la mata porque el Anticristo no sabía nada de su pasado. El paricidio lo considera, tras el incesto, la culminación de esa maldad que su madre le recrimina que es heredada por su estirpe:

17. A pesar de que el recurrir a personajes externos a la trama para ofrecer la información dramática sea un recurso que se aleja de la verosimilitud pretendida, Alarcón, en el caso de los personajes que sólo aparecen al principio y no más, logra soluciones muy verosímiles que justifican su ausencia. Con la madre del Anticristo se puede apreciar cómo funde su discurso con las consecuencias que la harán no aparecer a lo largo de la obra; con el letrado de *La verdad sospechosa*, igualmente: sólo tiene el tiempo necesario para dialogar con el padre de García antes de regresar a Salamanca.

Anticristo ...quien tal hijo parió, a sus manos muera. (208a, II)

Pero además, también, porque así cree que, muriendo quien lo engendró, nadie podrá saber nunca su naturaleza:

Anticristo Tú, cima oscura,
en quien este cadáver deposito,
guarda en tu investigable sepultura
mi origen siempre oculto y mi delito,
que simulada luz de virtud pura
desde este punto ostento y acredito,
porque dé la engañosa hipocresía
principio a mi tirana monarquía. (208a, II)

Estos resultan ser versos esenciales porque nos definen a un Anticristo que quiere ir contra natura; a un rebelde de la predestinación que le acababa de revelar la madre y que le obliga a ser quien es:

Madre Yo, que advertí curiosa a tus intentos
perversa inclinación en tus acciones,
por excitarte honrosos pensamientos,
y por templarte locas presunciones,
te propuse en historias escarmientos,
te previne en engaños persuasiones,
[...]
Mas pues fue mi cuidado tan perdido
en tu proterva y dura resistencia,
que, habiéndote en mil ciencias instruido,
no sé cuál soberana inteligencia,
no sólo no te enmiendas, pero ha sido
para que con más furia y más violencia
corras a los delitos más atroces... (206a, II)

El hijo sufrirá un contraste brutal entre ese destino que le marca los pasos y el libre albedrío u omnipotencia que cree poseer, pero que, sin embargo, por soberbia, quiere reconducir para superar las previsiones de su maldad que, en sueños, se le anunciaron a su madre. Leámoslo:

Anticristo Si tan malo nací, si tan nocivo
genio asistió a mi concepción primera,
[...]
ya que la malicia de la suerte,
e indignación del cielo me ha estorbado
para nefanda vida, justa muerte,
[...]
esa oculta divina inteligencia
que de mi infausto nacimiento el día
te presentó en fantástica apariencia,
centella en mí, que incendios producía,

ésa misma, que en una y otra ciencia
ha informado de suerte el alma mía,
que, excediendo los límites humanos,
me atrevo a los secretos soberanos;
ésa misma, me ha dado tanto imperio
en cuanto el padre de Faetón circunda
del más alto de luces emisferio,
a la región de sombras más profunda,
que, del poder de Dios en vituperio,
produce Telus y Neptuno inunda,
Vulcano da calor, y aliento Eolo
al albedrío de mi gusto sólo.

[...]
no hay cosa a mis intentos imposible,
émulo soy de aquel poder eterno
que a conocerme obliga la justicia,
si a no reconocelle la malicia.
[...]
Con éste, [...] fundamento,
a obscurecer verdades soberanas
se eleva mis obstinado pensamiento;
en falsas leyes y opiniones vanas
anegaré la tierra, el mar y el viento,
intimando que yo soy el Mesías
que prometieron tantas profecías. (207, II)

Lo verdaderamente dramático del Anticristo es que, ejerciendo esa libertad, estará, al tiempo, cumpliendo el dictado de su predestinación; creyendo regir vidas, estará condenando la suya como le advierte la madre. Ahí arraiga el drama del satánico personaje, sin duda, el antihéroe, por excelencia, alarcóniano. Si dejamos al margen el contexto religioso de esta obra, es el máximo extremo de los héroes y heroínas de su teatro, caracterizados, esencialmente, por la conciencia —no obnubilada— del poder del libre albedrío: cuando se conocen las inclinaciones del destino, el hombre debe corregir y guiar sus pasos para actuar conforme le exige su propio afán de libertad, pero sin crearse enemistades con la divinidad que lo pone a prueba con continuos obstáculos. Motivo por el que los monólogos son esenciales en Alarcón, porque son los momentos escénicos en los que los protagonistas dan muestras de reconocer o no los dictados de su propia conciencia. El Anticristo, contrariamente, comete el error de separarse de la estirpe de Dan —sobre la que pesa la maldición de Dios— fingiendo al mundo ser de la de Judá, sin hacer mérito alguno que le permita conseguirlo, tan sólo silenciando la boca de su madre con la muerte. Su propio destino, que le había dado la oportunidad de redimir sus culpas, a través del conocimiento de que éstas eran debidas por las que cometieron sus ancestros, le induce a cometer no ya sólo los mismo errores, sino a condenarse eternamente. Un estudio comparativo de todas las obras de la producción alarcóniana, me permitirá arrojar más luz sobre la fuerza dramática que posee la figura del Anticristo dentro del universo teatral de un dramaturgo que, conforme se avanza en su estudio, demuestra una sólida lógica poética en su creación.

De esta forma, el Anticristo se ve volcado a luchar contra la determinación en la que le encierra la tradición bíblica —digamos, la intertextualidad de la que se nutre el dra-

ma—, y la de su propio nacimiento. Convencido de su poder, decide iniciar una nueva vida o drama según su propia voluntad, pero el gracioso Balán se encargará, antes que nadie, de amonestarle por no cuidar su vestuario. Como si de un espectador de corral de comedias se tratara, le transmite al Anticristo cierta sospecha de que sea el auténtico Mesías por haberle nombrado a él predicador de su religión y por el atuendo que presenta:

Balán ¿Un pastor
haces tu predicador?
Pero, dime, ¿cómo estás?
Si de lejía¹⁸ te dan
el nombre, ¿de árbol vestido?
Que a mí más me has parecido
un figurón de arrayán
de algún jardín. (210b, II)

Comentario destinado a las hierbas con las que el Anticristo cubre su cuerpo para demostrar que viene del paraíso. Pero el antihéroe sigue siendo mal actor, pues desconoce las reglas del decoro que le permitan comportarse como lo que representa ser. Casi en el cierre del primer acto, será ahora el patriarca judío quien llame la atención acerca de las torpezas que comete en la interpretación de su papel de Mesías:

Patriarca ¿Mano mortal besas,
tú, de Dios hijo y Redentor del mundo?
Negando estás lo mismo que confiesas. (213, II)

El Anticristo está destinado al fracaso. Lo dicen estos comentarios, y lo dicen los apartes y monólogos que el protagonista pronuncia una vez Sofía le ha declarado su propósito de combatirlo, al cerrarse el primer acto:

Sofía ...apercibe tus fuerzas,
y en tus conjuros invoca
cuantos espíritus fueron
ya luces, y ya son sombras,
cuantos ya precipitados
por soberbios de la gloria
niegan arrepentimientos,
cuando escarmientos informan.
Que esta mujer flaca humilde,
a quien la verdad exhorta,
contra ti publica guerras,
y enemistades pregona. (214c, II)

Además, se trata de una enemiga que, contrariamente a lo que sufre el Anticristo, sabe vivir en armonía con su predestinación,

18. Entiéndase, Mesías.

Sofía ...el cielo me destina
para oponerme a tu gloria. (215a, II)

y su libre albedrío:

Anticristo ¿Qué ciega estás! ¿Defenderte
piensas en mí, cuando ves
que el mundo tiembla a mis pies,
sirve a mis manos la muerte?
Sofía Más invencible y más fuerte
que entre ambos es mi albedrío. (225b-226a, II)

De nuevo, es una mujer la que no duda en el teatro de Alarcón ante la controversia del *auxilio divinal gratial*. En este caso, Sofía encarna esa actitud que proponía Erasmo en su *Enchiridion*, que debía caracterizar al cristiano: culto interiorizado y acción, conseguido mediante el conocimiento de uno mismo como si de ciencia de Dios se tratara.¹⁹

El Anticristo empieza a preludear su derrota por la debilidad que siente frente a la pasión que le despierta Sofía, quien no deja de ejercer, paradójicamente, la función satánica²⁰ de la tentación. Con este drama, Alarcón juega a invertir los papeles y las funciones: si bien Cristo supo vencer la tentación de aceptar lo que Satanás le ofrecía, aquí, el Anticristo, sintiéndose tentado por la hermosura de Sofía, acabará rendido por la fortaleza de la mujer. También, al igual que muchos monarcas de las comedias alarcónianas, que están a punto de perder su reino por amor, así le sucederá a este rey del mal. Recurrirá a su poder para poseerla y someterla a su religión: en el primer acto, creyendo que la ha enmudecido; en el segundo, acosándola en una escena nocturna, y en el tercero viviendo la ilusión de que la posee, aunque tan sólo se trate de un encantamiento infernal, pues un diablo ha cobrado el aspecto de Sofía para satisfacer los delirios del Anticristo. Como aquellos monarcas, el falso rey de los hebreos tiene como talón de Aquiles el amor, recurso típico de Alarcón para hacer tambalear la soberanía por considerarlo la más digna de las tentaciones:

Judío 2 Testimonio dan tus obras
de tu poder soberano.

Aparte

Anticristo Si no me venciese hermosa,
la que poderoso venzo. (215b, II)

Este aparte es el que cierra el primer acto. A partir de él, los otros dos tienen un reparto paralelo de monólogos y apartes en el que el Anticristo, como se ha señalado, manifiesta su debilidad ante el amor.

19. Vid. Reglas V y VI, *El Enchiridion o Manual del Caballero cristiano*. Edición de Dámaso Alonso, Madrid, C.S.I.C., 1971.

20. *San Mateo*, 16, 23.

El segundo y tercer acto empiezan de igual forma —el paralelismo es el proceder habitual del dramaturgo para trazar los diseños internos de sus comedias—: una primera escena en la que se siente vencedor ante los cristianos, por lo que manda aniquilarlos. En el segundo de los actos, dice

Anticr: Con su injusta sangre, Elías,
vertida en furiosa guerra,
se esculpirán en la tierra:
las ciertas verdades mías:
[...] ejércitos mueve,
que al mundo en término breve
den terror universal. (215ab, II)

y en el tercero:
Prende, martiriza, y mata
los rebeldes en mi injuria. (226b, II)

A continuación, en ambos actos, se siguen los apartes que exclaman su indefensión ante el poder de Sofía:

... la beldad peregrina
de tu rostro soberano
me dice que soy humano,
pues me vences por divina. (216a, II)

En el aparte del último acto:

Más, ¡ay de mí, cuánto es vana
mi soberbia majestad,
pues vence a mi potestad
el valor de una cristiana!
[...]
¿Posible es, cuando me veo
señor de toda la tierra,
que me den tan mortal guerra
una mujer y un deseo? (227a, II)

El proceder por paralelismo le permite a Alarcón igualar la importancia de las acciones que desarrollan los diferentes protagonistas, hasta que en el desenlace queda de manifiesto lo que se ha ido susurrando en apartes y monólogos —con menos frecuencia, en soliloquios—: las debilidades y perfidias —como en este drama— de quienes perderán su ventura al final, o las convicciones y buenas voluntades de los que lograrán recuperarla. En un aparte, asimismo, se llega al clímax de los tormentos amorosos del Anticristo, mediante el juramento que hace, en el último acto, antes de que aparezca en escena Sofía para rendirlo:

¿Nada me remedia? ¿Nada
templá mis ardientes males?
Pues, ministros infernales,
vuestra fuerza es limitada,
pues no se extiende a vencer
la frágil naturaleza
de una femeníl flaqueza:
vuestro engañoso poder
renunciaré, yo confieso. (228b, II)

No renunciará, finalmente, porque un demonio con apariencia de Sofía saciará su apetito, pero su condena ya está proclamada por él mismo. Vencer a Sofía ya le resulta difícil, y más si a ella le acompañan el verdadero Elías y las chanzas de Balán. Elías aparece en la obra pocas escenas después de haber empezado el segundo acto. Su intervención primera sirve para evangelizar, para corregir las destrucciones del Anticristo —«Elías ciertamente debe venir a restablecer todo»²¹ y testimoniar que aquéllas ya estaban recogidas en la Biblia:

Bien sabes tú que soy el mismo Elías,
que en el carro de fuego arrebatado
por Dios, y al Paraíso trasladado
con el profeta Enoc, que en el Oriente
evangeliza ya, de gente en gente,
destinado he vivido tantos años
para propugnador de tus engaños.
Y sabes tú que exentos de tu furia
hemos de predicar Enoc y Elías
mil y doscientos, y setenta días,
veinte menos de aquellos que tu mano,
según Daniel, gozará el cetro humano. (217, II)

Proseguirá con más relaciones que irán dando fe de la advertencia cristiana contra la maldad del Anticristo, hasta acabar encarnando el brazo justiciero de Dios que proteja a Sofía, al final de este segundo acto, cuando ésta sea acosada por la fiera:

Sofía ¡Valedme, Jesús!
Elías Sofía,
no temas. Dios es contigo. (217, II)

El tercer acto está reservado para enmarcar a cada personaje, a modo de estampa, en la situación final con la que quedar grabado en la memoria de todos. La de Sofía y Balán se expuso más arriba; en una rica acotación, se describe así la del Anticristo y el falso Elías:

El Anticristo sube por tramoya, y, en lo alto, parece un ángel con espada desnuda y dale un golpe, y cae el Anticristo. Abrese un escotillón del teatro y, por él, entra el Anticristo y Elías falso. Salen llamas. (236ab, II)

21. *San Mateo*, 17, 11.

A Elías le llega el momento de morir como mártir:

El decreto
con que a morir me sujeto
es de Dios omnipotente,
que del martirio, el laurel
me destina por tu mano. (229b, II)

Lo más erosionante del poder del Anticristo ante el espectador son las burlas que de él va haciendo Balán. Además, su fuerza radica en que, como son dichas desde el nivel jocoso del drama, el Anticristo no le presta la atención debida, por lo tanto, su eficacia recalca directamente en el oyente dramático sin censura alguna. Razón por la que, también, al final, el gracioso es digno de morir junto a Sofía. En el segundo acto, el gracioso —confiado en el poder que, como predicador, le ha otorgado el Anticristo—, al sentirse fatigado de tanto andar, quiere volar, pero, al intentarlo, se rompe las piernas. Al momento, su fe —que se mueve en el terreno de la credulidad visual— reniega del falso Mesías para acogerse al cristianismo de Sofía, pero ante las falsas promesas que le vuelve a hacer el Anticristo, vuelve a convertirse.

Sin lugar a dudas, con Balán, Alarcón dramatiza lo que suponemos por *el engaño a los ojos*. Ya en el tercer acto, diferentes escenas, cada vez más cargadas de humor, volverán a recordarnos de la mano del personaje qué relativas se convierten las creencias de quienes tienen que *servir* por necesidad. Sólo en el desenlace, cuando la maldad del Anticristo pone en peligro su propia vida, Balán decide acogerse sin miramientos a la evangelización de Elías y el ejemplo de Sofía. Nuestro dramaturgo ha conseguido, así, salvar al cristianismo verdadero de «las devociones menudas».²²

Con todo, *El Anticristo* es el drama reflexivo de la disputa entre la libertad y el destino del hombre. Lo que en el resto de su producción encarna en personajes arraigados al plano cotidiano del vivir, aquí lo ofrece —*extraño* en él— desde el mundo de la alegoría bíblica. Esta obra debe considerarse como la exégesis alarconiana de la *comedia* de sus comedias. Sólo así, se nos revela su misterio.

Bibliografía

- Auladell, Miguel Ángel, 1995, «Los moriscos, sociedad marginada en el teatro español del siglo xvii», *Sharq al-Andalus*, 12, pp. 401-412.
- Casaldueiro, Joaquín, 1972, «El gracioso de *El Anticristo*», en J. A. Parr (ed.), *Critical essays on the life and work of Juan Ruiz de Alarcón*, Madrid, Ed. Dos Continentes, pp. 199-211.
- Castro Leal, Antonio, 1943, *Juan Ruiz de Alarcón. Su vida y su obra*, México, Cuadernos Americanos.
- Erasmus, *El Enquiridion o Manual del Caballero cristiano*. Edición de Dámaso Alonso, Madrid, C.S.I.C., 1971.
- Josa, Lola, (en prensa), «Hacia el pensamiento de Juan Ruiz de Alarcón», en Ysla Campbell (ed.), *El escritor y la escena VII. Dramaturgia e Ideología*, México, Universidad Autónoma de Ciudad Juárez.
- Paz, Octavio, 1993, *El laberinto de la soledad*, 15ª ed., México, Fondo de Cultura Económica.
- Ruiz de Alarcón, Juan, *Obras completas*. Introducción y nuevo estudio preliminar de Alba V. Ebersole, Valencia, Albatros Hispanofila, 1990, 2 vols.
- *Obras completas*. Edición y notas de Agustín Millares Carlo, México, Fondo de Cultura Económica, 1996, 2ª reimp., 3 vols.
- Vevia Romero, Fernando Carlos, 1994, «La diferencia en el teatro de Juan Ruiz de Alarcón. Análisis semiótico de la obra *Los favores del mundo*», en Daniel Meyran/ Alejandro Ortiz (ed.), *El teatro mexicano visto desde Europa. (Actes des 1er Journées Internationales sur le Théâtre Mexicain en France, 14, 15, et 16 juin 1993, Université de Perpignan)*, Presses Universitaires de Perpignan, CRILAU, pp. 65-73.

Lola Josa
Universitat de Vic

22. Erasmo, *ob. cit.*, fol. 70r.

La España del 98 y la poesía de Castilla (Azorín, Unamuno, Antonio Machado)

Francisco Javier Díez de Revenga

La relación entre los distintos escritores que formaron la promoción primera de la literatura española del siglo XX no deja de suscitar interés. Hace un siglo, el año 1898 marcó, según ha establecido la historiografía de la cultura española, cambios en la forma de pensar de los españoles, por lo menos de la élite intelectual. Cambios que iban en busca de una superación del falso imperialismo, y perseguían la verdad de las cosas, indagando su raíz, su significado primero. La regeneración de España era empresa común, y la contemplación del país era elemento primordial de acercamiento. Había que ver la realidad y descubrirla, hacerla sentir a los españoles y denunciar las desigualdades, la pereza secular. En las glorias de España había que buscar su sentido, su médula. José Martínez Ruiz, Azorín, Miguel de Unamuno y Antonio Machado transmitieron este sentimiento en sus escritos, y, como es sabido desde hace muchas décadas, Castilla fue elegida como representación del alma de España para entender a España y a los españoles. Pero en estas reflexiones no vamos a volver sobre argumentos muchas veces ya estudiados por la crítica. Vamos a referirnos exclusivamente a la poesía del 98, a la poesía del 98 como compromiso, y, en concreto, a la poesía de Castilla. Castilla como representación del compromiso del 98, pero también como tema central de la poesía de Castilla, y de su reflejo de la realidad de España.

Entre los días 10 y 18 de febrero de 1913, Azorín dio a conocer en el diario ABC su famoso artículo «La generación del 98», al que hay que atribuir, por supuesto, muchas de las consecuencias metodológicas que el término ha tenido en el estudio de la literatura española, y en su periodización. Asentó Martínez Ruiz una etiqueta o un marbete cuyas consecuencias son hoy día difíciles de calcular, ahora que tanto se discute la exis-

tencia de la generación del 98 como grupo, ahora que nadie utiliza el método de las generaciones para el estudio de la literatura, en estos tiempos en que se niega sistemáticamente la existencia de otras generaciones en el siglo como la tan malhadada, en el aspecto estrictamente denominativo, generación del 27. Pero dejando a un lado la oportunidad del término, el artículo es de referencia obligada, porque a la altura de 1913, *Azorín* se planteaba serias cuestiones sobre el problema de España, que es el que a él le llama más la atención. El artículo ha sido muy reproducido, y la última vez que se ha publicado ha sido en el propio diario *ABC*, en tres entregas publicadas el 2, el 3 y el 4 de enero de 1998.¹ Me interesa ahora recoger la frase con la que *Azorín* termina el famoso artículo, para volver a algunas consideraciones anteriores:

La generación del 98 ama los viejos pueblos y el paisaje; intenta resucitar los poetas primitivos (Berceo, Juan Ruiz, Santillana); rehabilita a Góngora —uno de cuyos versos sirve de epígrafe a Verlaine, que creía conocer al poeta cordobés—; se declara romántica en el banquete ofrecido a Pío Baroja con motivo de su novela *Camino de perfección*; siente entusiasmo por Larra y en su honor realiza una peregrinación al cementerio en que está enterrado y lee un discurso ante su tumba y en ella deposita ramos de violetas; se esfuerza, en fin, en acercarse a la realidad y en desarticular el idioma, en agudizarlo, en aportar a él viejas palabras, plásticas palabras, con el fin de aprisionar menuda y fuertemente esa realidad.

El párrafo final continúa con otras referencias a los signos que podríamos denominar generacionales que, a su juicio, no hacen sino continuar lo que ya establecieron los de la generación anterior, y cita entonces a Echegaray y a Galdós. Se refiere al desastre y a la curiosidad por lo extranjero. Pero lo que nos interesa es advertir cómo Martínez Ruiz deja establecida la relación clara entre la España del 98 y su descubrimiento del país a través de la literatura. Y es que cuando *Azorín* escribe esto ya había desarrollado una intensa etapa de su escritura en la que había defendido y puesto en práctica lo que ahora establece como signo generacional. *Azorín*, en 1912, reuniría en su libro *Castilla*, uno de los más valiosos de toda su producción, todo el lirismo en torno al concepto de «Castilla», que su prosa era capaz de dar. En *Castilla* hay textos que son memorables, así «Una ciudad y un balcón» y «Las nubes»,² que son fundamentalmente eso, poesía. Pero antes de llegar a 1912, *Azorín* había escrito mucho sobre la España del 98, y Castilla llega a ser en un momento motivo central de esa reflexión. Son muchos los textos, recogidos luego en libro, en los que el lector podrá reflexionar sobre España de la mano de *Azorín* situándose en un quinquenio crucial de la España de nuestro tiempo, entre 1905 y 1909 (Díaz de Revenga, en prensa). A partir de la primera de esas dos fechas, los libros que publica Martínez Ruiz reúnen artículos de prensa en los que se habla de España, de la realidad española que el periodista ha conocido, de su impresión ante las diferentes re-

1. Publicado en *ABC*, 2-4 de enero de 1998. Su primera publicación en libro fue en *Clásicos y modernos*, Renacimiento, Madrid, 1913.

2. *Azorín, Castilla*, Tipografía «Revista de Archivos», Madrid, 1912. Los artículos que componen este libro se publicaron también, en *La Vanguardia* y en *ABC*, a lo largo de 1912. Ver *Azorín, Castilla*, edición de E. Inman Fox (p. 79). También son interesantes las ediciones críticas de Juan Manuel Rozas (Barcelona, Labor, 1973) y la de Ana Suárez Miramón (Barcelona, Plaza & Janés, 1986).

acciones de esa realidad. Tanto es así, que uno de los libros se titulará justamente *España*, mientras que muchos de los artículos que luego formarían los libros, la mayoría, se publicaron en un periódico titulado *España*, que apareció en Madrid en 1904 y 1905. Sobre ello hemos de volver. Pero antes, citemos los títulos de los libros que nos interesan y que van a abarcar el período de tiempo transcurrido entre 1905 y 1909, es decir un quinquenio de reflexiones sobre la realidad de España. Tales libros son *Los pueblos*, que aparece en 1905 en Madrid, con el subtítulo de «Ensayos sobre la vida provinciana»; *La ruta de Don Quijote*, que aparece, también en Madrid, y el mismo año, coincidiendo con el tercer centenario de la impresión de la primera parte del *Quijote* cervantino (se titularía en su primera edición «Viaje por La Mancha»); *El político*, de 1908 y *España*, de 1909. Ambos se publican también en Madrid, y *España* aparece con un subtítulo o continuación de título: «Hombres y paisajes».

No vamos en esta ocasión a referirnos con detalle a la actividad periodística de *Azorín* en estos años, que es mucho más extensa, ya que el quinquenio 1905-1909 supone una época de una gran actividad periodística por parte de Martínez Ruiz. Escribió numerosos artículos en la primera década del siglo, y muchos de ellos pasaron a los cuatro libros que nos ocupan y a otros que se editaron posteriormente, mientras una tercera parte quedaron en la colecciones de prensa. Una idea de la situación hemerográfica y bibliográfica de los textos de *Azorín* en este momento, nos la ofrece Miguel Ángel Lozano Marco cuando nos dice que la época en que *Azorín* colaboró en el periódico *España* «fue notablemente fecunda» (1905, p. 15).

Nos vamos a ceñir en esta ocasión a las crónicas que componen el libro *España*, cuyo título insistimos en que es más que representativo. Por supuesto, aparecieron también en la prensa, aunque de forma muy dilatada. José Martínez Ruiz, *Azorín*, entrega a la imprenta el libro *España* en 1909. Se publica en Madrid, y aparece con un subtítulo o continuación de título, muy el estilo de los pensadores de su generación: «Hombres y paisajes». En él, como es costumbre en el escritor en estos años, y posteriormente, reúne una serie de artículos o textos breves que tienen un interés temático común. Respecto a las crónicas que componen el libro *España*, cuyo título es más que representativo, aparecieron en la prensa, de forma muy dilatada. O por decirlo de otro modo, cuando *Azorín* se decide a reunir *España*, es decir a escribirlo como libro, recoge artículos periodísticos, publicados en dos medios: la revista *Blanco y Negro*, entre 17 de junio de 1905 y 18 de mayo de 1907, y el periódico *Diario de Barcelona*, entre 20 de agosto de 1907 y 6 de julio de 1909. Un largo período de más de cuatro años, en el que Martínez Ruiz se plantea una y otra vez cuestiones sobre la naturaleza, la identidad, el destino y las soluciones para lograr un futuro distinto para nuestro país. Por eso el título no puede ser otro que el lacónico nombre del país: *España*. Posteriormente, más concreto en lo geográfico, aunque igualmente lacónico, el título que escogerá para su obra maestra de todo este tiempo será *Castilla*. Los artículos que componen el libro de 1909, como todos los que reúne en los libros de esta década, son del máximo interés para entender la España que *Azorín* quiere transmitirnos, la España del 98 que a él más le interesa, y son los adecuados, según nos confiesa su propio autor en el artículo «La generación del 98», para «aprisionar menuda y fuertemente esa realidad».

Los artículos del libro *España* son, en efecto, muy reveladores de lo que *Azorín*, a la altura de 1909, creía que debía encerrarse o reunirse con el término de «España», es decir bajo el nombre de la patria o del país. Es interesante observar los temas y contenidos de los artículos, pero más aún el lugar donde son publicados, que, como ya sabemos, su-

cesivamente corresponden a artículos publicados en *Blanco y Negro*, es decir, propios de una revista ilustrada, y por lo tanto podríamos pensar que son artículos de difusión cultural o de entretenimiento, y artículos publicados en un diario de difusión como lo es el *Diario de Barcelona*.

La imagen que Azorín quiere dar en este libro de España se ajusta bastante a la idea que los escritores del 98 tienen de España y, en particular, a la idea que Azorín tiene de nuestro país y de sus gentes, y, para ello, recoge artículos que ya había organizado para la prensa en series y artículos sueltos. Las series nos anuncian, bajo sus títulos genéricos, aspectos de la España contemporánea que interesaban al escritor y a sus lectores, y, en concreto, hay en este libro tres: «Los amigos literarios», «Retratos históricos» y «Oficios». Un buen número de artículos reflejan además costumbres y otro sector ciudades, un poco en la línea de lo que ha sido la selección hecha para *Los pueblos*. En todos ellos se lleva a cabo la descripción de una España y de un paisaje en el que se siente el alma de España.

Pero sólo nos vamos a referir en esta ocasión al que consideramos, sin duda ninguna, el más representativo de todos, el titulado «La poesía de Castilla», que al hilo de un comentario literario, en realidad un elogio de la poesía que se está escribiendo entonces en Castilla, lleva a cabo un canto del paisaje castellano, sugerido por los versos de los poetas castellanos el momento, pero no por los de *Campos de Castilla* de Antonio Machado, como más adelante veremos con detenimiento. Surge entonces, eso sí, en las páginas de Azorín la imagen más nítida de la España del 98, la que recoge este «espíritu de España» a que antes nos hemos referido.

El artículo «La poesía de Castilla» es aprovechado para mostrarnos su visión de Castilla, la visión del contemplador que se centra y limita a unos determinados aspectos de esas tierras de Castilla, que no son otros que aquellos que han pasado a la mítica de la consideración de la imagen de Castilla y de España del 98: paisaje, pueblos, edificios religiosos, edificios civiles, calles, mesones y posadas, y gentes, gentes que pueblan un mundo singular en el que queda impresa la imagen de España:

¿En qué nos hace pensar este florecimiento de la lírica que hay ahora en Castilla? Yo pienso en el paisaje castellano y en las viejas ciudades. La poesía lírica de ahora —bajo someras influencias extrañas— nos da la esencia de ese viejo pueblo de Castilla.

Yo veo las llanuras dilatadas, inmensas, con una lejanía de cielo radiante y una línea azul, tenuemente azul, de una cordillera de montañas. Nada turba el silencio de la llanada; tal vez en el horizonte aparece un pueblecillo, con su campanario, con sus techumbres pardas. Una columna de humo sube lentamente. En el campo se extienden, en un anchuroso mosaico, los cuadros de triguales, de barbechos, de eriazos. En la calma profunda del aire revolotea una picaza, que luego se abate sobre un montoncillo de piedras, un majano, y salta sobre él para revolotear luego otro poco. Un camino, tortuoso y estrecho, se aleja serpenteando; tal vez las matricarías inclinan en los bordes sus botones de oro. ¿No está aquí la paz profunda del espíritu? Cuando en estas llanuras, por las noches, se contemplan las estrellas con su parpadear infinito, ¿no estará aquí el alma ardorosa y dúctil de nuestros místicos?

Yo veo los pueblos vetustos, las vetustas ciudades. En ellas hay un parador o un mesón de las Ánimas y otro de las Angustias; hay calles estrechas en las que los regatones y los tafabarteros y los peroceros tienen sus tiendecillas; hay una fuente de piedra granulenta, grisácea, con las armas de un rey; hay canónigos que pa-

san bajo los soportales; hay un esquilón que en la hora muerta de la siesta toca cristalinamente y llama a la Catedral; hay un viejo paseo desde el que se descubre en un mirador, por encima de las murallas —como en Ávila, como en Pamplona— un panorama noble, severo, austero, de sembrados, huertecillos y alamedas; hay en la estación un andén, adonde los domingos, los días de fiesta, van las muchachas y ven pasar el tren, soñadoramente, con una sensación de nostalgia.

Yo veo en las viejas, venerables catedrales estos patios que rodean un claustro de columnas. Estos patios —como en León, como en la misma Ávila— están llenos de maleza y de hierbajos bravíos; nadie cuida estas plantas; ni la hoz ni el rastriño han entrado aquí desde hace largos años. Los pájaros trinan y saltan entre el matorral. Nuestros pasos resuenan sonoramente en las losas del claustro; respiramos a plenos pulmones este sosiego confortador. En las tumbas que están adosadas a las paredes duermen guerreros de la Edad Media, obispos y teólogos de hace siglos. A mediodía, en el estío, cuando un sol ardiente cae de plano sobre la ciudad e inunda el patio, donde los gorriones pían enardecidos; aquí, en el claustro sonoro y silencioso, podemos pasar una larga hora con un libro en la mano, rodeados de frescura y silencio.

Yo veo a los viejos y grandes caserones solariegos. Un ancho patio de columnas tienen en medio; una ancha galería en arcadas rodea el patio. Por esta galería ¿no pasarían las damas con sus guardainfantes y sus pañuelos de batista en la mano, como en los retratos de Velázquez? Por estas puertecillas de cuarterones de las estancias, de los corredores ¿no entrarían y saldrían los viejos y terribles hidalgos cuyas bravatas épicas recogió Brantôme? Hay en estos palacios vastas salas desmanteladas; una ancha escalera de mármol; un jardín salvaje; unas falsas o sobrado, donde, entre trastos viejos, va cubriéndose de polvo —¡el polvo de los siglos!— un retrato de un conquistador, de un capitán de Flandes.

Yo veo las añosas, seculares alamedas que hay en las afueras de las antiguas ciudades; en ellas pasean lentamente los clérigos, los abogados, los procuradores, los viejos militares.

Yo veo las ventas, mesones y paradores de los caminos. Tienen un ancho patio delante; dentro se ve una espaciosa cocina de campana. ¿No se detuvieron aquí una noche aquellos estudiantes del Buscón que iban a Salamanca? ¿No pasó aquí unas horas aquel grave, docto, sentencioso y prudente Marcos de Obregón? ¿No hay aquí alguna moza fresca y sanota que llene el ámbito de las cámaras con sus canciones?

Yo veo las vidas opacas, grises y monótonas de los señores de los pueblos en sus casinos y en sus boticas.

Yo veo estos señoritos, cuyos padres poseen tierras y banales, y ellos tienen la mesa de su cuarto llena de libros de Derecho: el Marañón, Manresa, Mucio Scévola; libros que estudian afanosos para hacer unas oposiciones.

Yo veo estos charladores de pueblo que no hacen nunca nada; estos señores afables, ingeniosos, que tienen una profunda intuición de las cosas, que os encantan con su conversación y su escepticismo.

Yo veo esta fuerza, esta energía íntima de la raza, esta despreocupación, esta indiferencia, este altivo desdén, este raptó súbito por lo heroico, esta amalgama, en fin, de lo más prosaico y lo más étéreo.

Todo esto me sugieren a mí algunos de estos poetas novísimos, que ponen en sus rimas el espíritu castellano bajo el afeitó francés.

El artículo, publicado el 27 de julio de 1908 en el *Diario de Barcelona* supone la culminación de toda una filosofía sobre España practicada por Azorín en el quinquenio que

hemos acotado para mostrar el concepto del país que tenía nuestro escritor. El texto reproducido es capital para comprender la posición de *Azorín* en coincidencia con otros escritores del 98, y no en este caso Antonio Machado, cuya visión de España en *Campos de Castilla* coincide plenamente, sin embargo, con la evocada por *Azorín*. Las dos alusiones a la influencia francesa son ingeniosas y responden bien al desdén que *Azorín*, como otros escritores del 98, y especialmente Machado de una forma definitiva a partir de 1907, mostrarían por la influencia del simbolismo francés en el modernismo español. Hay que pensar, desde luego, también en Unamuno, cuyo desdén por el modernismo fue también sonado y polémico.

Volviendo al artículo de *Azorín*, como se ha podido advertir, la visión de Castilla en su texto a través de este comentario de los poetas últimos («novísimos») responde fielmente al tópico acuñado durante décadas de la visión de España del 98. Visión que quiere ser eso, una visión directa, tal como se pretende en la reiteración del «Yo veo» que encabeza cada uno de los párrafos antes transcritos. Un «Yo veo» que va desde el paisaje a las gentes, tal como Machado, siguiendo las corrientes de la filosofía de Schopenhauer que tanto furor haría en los escritores de este tiempo, establecería.³ La visión del mundo como contemplación directa, la experiencia personal ante ese mundo, que al mismo tiempo cuenta con unos tipos reiterados y con una historia reflejada en vetustos palacios. Mundo también corrompido por los vicios que caracterizaron a la hidalguía de la España de ese tiempo: holgazanería, vivir de las rentas y soñar con las glorias pasadas. Esa España que Machado consagraría con su durísima crítica social en sus *Campos de Castilla* que en estas fechas empezaba a escribirse. Despreocupación, indiferencia, altivo desdén, raptó súbito por lo heroico, amalgama de lo prosaico y lo etéreo: eso es España y esos son los españoles para *Azorín* en este momento crucial de crisis de valores y de pensamiento, con la que se cierra la primera década de nuestro siglo. La España decadente de pueblos añejos, con iglesias y con tertulias de casinos, de mujeres encerradas en su casa, de hombres que sueñan con un pasado mientras viven de las rentas y de los que trabajan para ellos. Era ya para *Azorín* el momento de la reflexión, el momento en que había que olvidar los arrebatos juveniles y pensar, pensar en el prójimo y pensar en España. Y así lo manifiesta en la introducción de su libro *España* en unas reflexiones que siguen siendo espejo de su actitud vital en este tiempo de crisis:

Traen los años una visión de las cosas que no es la juvenil. Nos preocupa menos el color y la forma. Un ritmo eterno, escondido, de las cosas se impone a nuestro espíritu. Si somos discretos, si la experiencia no ha pasado en balde sobre nosotros, una sola actitud mental adoptaremos para el resto de nuestros días. Nos recogeremos sobre nosotros mismos; confiaremos en los demás menos que en nosotros; bajo apariencias de afabilidad, desdeñaremos a muchas gentes; miraremos con un profundo respeto el misterio de la vida; comprenderemos los extravíos ajenos; y tendremos conformidad y nos resignaremos, en suma, dulcemente, sin tensión de espíritu, sin gesto trágico, ante lo irremediable.

3. Ver *Anales de Literatura Española*, Universidad de Alicante, número 12, 1996. Serie Monográfica número 2 *Schopenhauer y la creación literaria en España*, edición de Miguel Ángel Lozano Marco, Alicante, 1996.

¿A que poesía de Castilla se refiere este texto? ¿A Antonio Machado? ¿A *Campos de Castilla*? Recordemos la fecha del artículo: 27 de julio de 1908. En 1906, Antonio Machado, ante la necesidad de asegurar una estabilidad profesional, valiéndose de sus conocimientos de francés prepara las oposiciones a Cátedras de Instituto de esa asignatura, para la que no era preciso ser Licenciado. Y, en 1907, obtendría la plaza del Instituto de Soria, al que se trasladaría en octubre al comienzo del curso académico. En este mismo 1907 aparece la segunda versión de su primer libro, ahora con un título algo más complejo: *Soledades. Galerías. Otros poemas*. Incorporado a la vida cultural soriana, colabora en algunos de sus periódicos: *Tierra Soriana*, *El Porvenir Castellano*, *El Avisador Numantino*. Se hospeda en una modesta pensión, en la Plaza de los Teatinos y entra en relaciones amorosas con la hija de los dueños del establecimiento, Leonor Izquierdo, que en esas fechas tiene tan sólo quince años. El catedrático cumple el 25 de julio de 1909 los treinta y cuatro. La boda se celebra el día 31 de ese mismo mes.

Desde 1903 hasta 1907 ha desarrollado una etapa en su poesía que se cierra con la segunda edición del primer libro, con el título de *Soledades. Galerías. Otros poemas*, y se caracteriza por la eliminación, no del todo, de la influencia modernista, de acuerdo con los conocidos propósitos del poeta, y que se advierten en las correcciones y, sobre todo, en las supresiones de poemas que figuraban en la versión de 1903. Comparece una breve y primera versión del paisaje soriano y se profundiza en la introspección de las «galerías».

El propio Machado, en un texto escrito muchos años después, declaraba los propósitos que le movieron en esta etapa:

Ningún alma sincera podía entonces aspirar al clasicismo, si por clasicismo ha de entenderse algo más que el diletantismo helenista de los parnasianos. Nuevos epígonos de Protágoras (nietzscheanos, pragmatistas, humanistas, bergsonianos) militaban contra toda labor constructora, coherente, lógica. La ideología dominante era esencialmente subjetiva; el arte se atomizaba, y el poeta, en cantos más o menos enérgicos —recordad al gran Whitman entonando su *mind cure*, el himno triunfal de la propia cenestesia— sólo pretendía cantarse así mismo, o cantar, cuando más, el humor de su raza. Yo amé con pasión y gusté hasta el empacho esta nueva sofística, buen antídoto para el culto sin fe de los nuevos dioses, representados ya en nuestra patria por una imaginería de cartón piedra. (p. 1063)

Desde 1907 a 1912 una segunda etapa desarrolla la poesía anticipada en el poema IX de *Soledades. Galerías. Otros poemas* y se nos ofrece como un noventayochista tardío, con interesantes incursiones en la preocupación españolista. El paisaje de Castilla y las gentes que lo pueblan servirán de base y soporte a una actitud comprometida con el regeneracionismo.

Antonio Machado se referiría, en 1917, a esta etapa tan fecunda:

Cinco años en la tierra de Soria, hoy para mí sagrada —allí me casé, allí perdí a mi esposa, a quien adoraba—, orientaron mis ojos y mi corazón a lo esencial castellano. Ya era, además, muy otra mi ideología. Somos víctimas —pensaba yo— de un doble espejismo. Si miramos afuera y procuramos penetrar las cosas, nuestro mundo externo pierde en solidez, y acaba por disipárenos cuando llegamos a creer que no existe por sí, sino por nosotros. Pero si, convencidos de la íntima realidad miramos adentro, entonces todo nos parece venir de fuera, y es nuestro

mundo interior, nosotros mismos, lo que se desvanece. ¿Qué hacer entonces? Tejer el hilo que nos dan, soñar nuestro sueño, vivir; sólo así podremos lograr el milagro de la generación. Un hombre atento a sí mismo y procurando auscultarse ahoga la única voz que podría escuchar: la suya. [...] Y pensé que la misión del poeta era inventar nuevos poemas de lo eterno humano, historias animadas que, siendo suyas, viviesen, no obstante, por sí mismas. Me pareció el romance la suprema expresión de la poesía y quise escribir un nuevo Romancero [...] Muchas condiciones encontraréis ajenas a estos propósitos que os declaro. A una preocupación patriótica responden muchas de ellas; otras, al simple amor a la Naturaleza, que en mí supera infinitamente al del Arte. Por último, algunas rimas revelan las muchas horas de mi vida gastadas —alguien dirá: perdidas— en meditar sobre los enigmas del hombre y del mundo. (tomo III, p. 1594)

La primera edición de *Campos de Castilla* se publica en junio de 1912, en Editorial Renacimiento, dirigida entonces por el dramaturgo Gregorio Martínez Sierra. La componen un total de dieciocho unidades poéticas (la unidad «Proverbios y cantares» estaba compuesta, en esta primera edición, de 28 poemillas). Todas las composiciones se han escrito entre 1907 (la fecha de publicación de *Soledades. Galerías. Otros poemas*) y 1912 (fecha de la muerte de Leonor), aunque la edición ha aparecido unas semanas antes de que Machado perdiera a su mujer, a la que el día 24 de julio pudo dedicar el primer ejemplar que, en esa fecha, llegó a sus manos. La edición contó con una favorable acogida que venía especialmente de aquellos que eran antecedentes de algunos de las inquietudes reflejadas por el poeta en su libro (paisaje, alma de Castilla, alma de España). En concreto Azorín, Unamuno, Ortega y Gasset se destacan entre los que más elogiaron la «nueva» poesía machadiana.

Pero hay que señalar que esta primera edición de *Campos de Castilla* no contenía aún aquellas notas, aquellos motivos que convirtieron el conjunto en una gran obra, en un libro excepcional y múltiple en sus temas y motivos.

La primera edición, muy reducida, en realidad estaba compuesta tan sólo por una serie de poemas castellanos (cuyo tema y tono ya había anticipado en el poema IX de *Soledades. Galerías. Otros poemas*), encabezados por el famoso «(Retrato)» —una de las piezas claves de toda la obra en verso de Machado—, por el poema extenso de «La tierra de Alvargonzález», por los primeros «Proverbios y cantares» (veintiocho) y por algunos otros poemas. La sección de «Elogios» se redujo entonces a sólo los dedicados a Unamuno y Juan Ramón Jiménez. Como se advierte desde el principio, *Campos de Castilla* no responde en su totalidad al título que el poeta le dio, y más bien se recogen todos los poemas que escribe en un determinado período temporal, aunque el castellanismo presida toda la serie inicial del libro. No era otro el propósito del poeta, y ello se demuestra cuando en 1917, al reunir por primera vez unas *Poesías completas*, ofrece una ampliación del libro, integrando en él elementos aún más variados que limitan en mayor medida todavía la ya escasa la homogeneidad del libro inicial, ahora podemos decir que desaparecida en su totalidad (Díez de Revenga, 1995).

Azorín, cuando escribe el artículo publicado en *Diario de Barcelona* difícilmente podía conocer un sólo poema de *Campos de Castilla*, porque ninguno de ellos en esa fecha se había publicado. El primer poema de *Campos de Castilla* que se publica es «Retrato», que aparece en *El Liberal* el 1 de febrero de 1908, y es el único poema de *Campos de Castilla* aparecido antes del 27 de julio de 1908, fecha del artículo de Azorín. Como se sabe, «Retrato» no es un poema estrictamente castellano de Machado, y éstos se ha-

rán todavía esperar. Los poemas machadianos de *Campos de Castilla* más característicamente «castellanos» aparecen en periódicos o revistas bastante después, en la revista *La Lectura* y en *El Porvenir Castellano* y *Tierra Soriana* en 1909.

Si es que Azorín se refería a poemas castellanos de Antonio Machado, sólo podría ser al único que figura en la última edición de *Soledades. Galerías. Otros poemas*, como sabemos, de 1907. Se trata del poema IX «(Orillas del Duero)», escrito a raíz de la primera visita a Soria de Antonio Machado, cuando en mayo de 1907 el poeta acude a la ciudad castellana a tomar posesión de su cátedra, aunque no se trasladará a vivir allí como sabemos hasta el otoño, cuando comience el curso. Merece la pena recordar este poema y detenernos un momento en sus versos:

Se ha asomado una cigüeña a lo alto del campanario.
Girando en torno a la torre y al caserón solitario,
ya las golondrinas chillan. Pasaron el blanco invierno,
de nevascas y ventiscas los crudos soplos de infierno.
Es una tibia mañana.
El sol calienta un poquito la pobre tierra soriana.
Pasados los verdes pinos,
casi azules, primavera
se ve brotar en los finos
chopos de la carretera
y del río. El Duero corre, terso y mudo, mansamente.
El campo parece, más que joven, adolescente.
Entre la hierbas alguna flor ha nacido,
azul o blanca. ¡Belleza del campo apenas florido,
y mística primavera!
¡Chopos del camino blanco,
álamos de la ribera,
espuma de la montaña
ante la azul lejanía,
sol del día, claro día!
¡Hermosa tierra de España!

Ningún otro poema de *Soledades. Galerías. Otros poemas* tiene tan clara la naturaleza soriana, manifestada por otra parte en el título del poema y en la mención expresa integrada en los versos. Quizá, el poema LXXVI también esté escrito al mismo tiempo que el antes transcrito, ya que contiene los mismos elementos simbólicos, y expresa igualmente el comienzo de la extroversión machadiana al que nos vamos a referir:

¡Oh tarde luminosa!
El aire está encantado.
La blanca cigüeña
dormita volando,
y las golondrinas se cruzan, tendidas
las alas agudas al viento dorado,
y en la tarde risueña se alejan
volando, soñando...

Y hay una que torna como la saeta,
 las alas agudas tendidas al aire sombrío,
 buscando su negro rincón del tejado.

La blanca cigüeña,
 como un garabato,
 tranquila y disforme ¡tan disparatada!
 Sobre el campanario.

Señala uno de los editores de *Soledades. Galerías. Otros poemas*, Geoffrey Ribbans, que no es fortuito que al llegar el poeta a Soria en 1907, escribiera enseguida su primer poema castellano «descriptivo», ya que en su obra se estaba comenzando a producir un proceso de extroversión que alcanzaría en el libro siguiente la cumbre de su expresión: «Poeta ya de larga y, sobre todo, honda experiencia, Machado se encontraba en el momento más propicio para recibir las lecciones que había de dictarle Soria. Allí aprenderá de modo decisivo a mirar hacia fuera, hacia el paisaje, hacia los grandes problemas nacionales, sin perder por entero la intensa veta intimista de los libros que nos ocupan ahora.» (Ribbans ed., p. 91) Es decir, sin perder la veta intimista de *Soledades. Galerías. Otros poemas*, el poeta volvía su mirada hacia el exterior, a contemplar lo que le rodeaba.

¿Conocía estos versos *Azorín*? Posiblemente no. Entonces, si es así, volvemos a preguntarnos por el poeta que inspiró el artículo antes reproducido. Quizá pudo ser Unamuno, y vamos a intentar justificar por qué pudo ser, o casi seguro, por qué fue Unamuno al que se refería en el artículo.

Miguel de Unamuno da a conocer su primer libro poético, con el título de *Poesías*, justamente en el año que tanto nos preocupa, en 1907, a final de año. Lo publica en Bilbao, en la Imprenta de José Rojas. Unamuno y *Azorín* estaban en contacto en estos años por medio de una correspondencia que se conserva y se ha publicado. *Azorín* escribe en este tiempo sobre Unamuno y don Miguel sobre él. Un libro de Laureano Robles recoge esta correspondencia y escritos complementarios de las cartas entre ellos cruzadas. *Azorín* enviaba sus libros a Unamuno, como se advierte por esta correspondencia, y es de suponer que Unamuno enviara sus libros a *Azorín*. Sabemos de algunos que le envió, y que Martínez Ruiz atendió en alguno de sus artículos. No sabemos si *Poesías* fue enviado por Unamuno a su amigo, pero sí podemos estar seguros de que el rector salmantino le hizo llegar al escritor de Monóvar algunos de estos poemas para que los conociera, antes de incluirlos en el libro. En el mismo 1907 está documentado que al menos cinco poemas le hizo llegar. Por lo que podemos concluir sin temor a equivocarnos que entre finales de 1907, cuando aparece el libro unamuniano, y julio de 1908, cuando se publica el artículo de *Azorín*, éste pudo conocer perfectamente el libro de Unamuno.

Hay otras razones que nos permiten pensar que este libro es importante a la hora de concebir su artículo de la «La poesía de Castilla» de *Azorín*. Y no es otro que el propio contenido del primer poemario unamuniano. Como se sabe, el poemario de Unamuno supuso una innovación muy acusada y llamativa en el terreno de la poesía que se apartaba del modernismo. Este libro ha sido puesto en relación por Ana Suárez Miramón⁴

4. En su edición de Miguel de Unamuno, *Poesía completa*, p. 49.

con *Soledades. Galerías. Otros poemas* de Antonio Machado que se publica en esos mismos años. La relación Unamuno-Antonio Machado está aun por estudiar, porque hay documentos sobre ambos que aún no se conocen. Laureano Robles (p. 24) alude a las cartas de Antonio Machado a Unamuno que existen en la Casa-Museo de Salamanca y que el investigador no se le han permitido ver. Pero sí conocemos una carta abierta de Unamuno a Antonio Machado, muy citada por la crítica, y que Don Miguel publicó en la revista *Helios*, en 1904, en la que le aconsejaba que se aparte del concepto del «arte por el arte», «del oficio de poeta» y que busque su «arte en la vida» y que «afirme su propia estética», como recuerda Suárez Miramón (p. 49). La relación Machado-Unamuno está en la clave de algunos puntos de partida de Don Antonio, y que podemos hallar en los poemas de Unamuno, recogidos en *Poesías*. Al fondo, está *Azorín* y su artículo de 1908, al que nos estamos refiriendo. Por otra parte, ya aludimos en un trabajo anterior (Díez de Revenga, 1997) a la importancia que tiene este libro en relación con el desdén de Unamuno hacia el modernismo y a todo lo francés, sugerido por *Azorín* en su artículo.

Del año 1899, es una carta de Unamuno a Rubén Darío, de 17 de mayo, muy citada por los estudiosos, en la que manifiesta su falta de interés hacia París y hacia todo lo francés: «Yo, se lo confieso, no siento la menor atracción hacia París, a la que no creo ciudad más luminosa que Londres o que Berlín. En general, me penetra poco lo francés. Desde que aprendí alemán primero e inglés después —y hace ya años— he leído poco francés... Soy refractario, por defecto mío sin duda, a las elegancias y exquisiteces de París».⁵ Insistirá y reiterará sus ideas en otra carta posterior de 8 de noviembre de 1900 (José Luis Cano, 1974: 67 y ss.). De 1900 es el artículo «Dejar los andamios»,⁶ en el que se enfrenta a los pedantes. Sus ideas de renovación, pero de renovación en profundidad de la poesía, sin pararse en alardes técnicos y formales, en aspectos secundarios y en brillantes superficiales, se refleja en algunos artículos de estos años, como «La reforma del castellano»⁷ de 1901, pero sobre todo en la carta de 1903, a Don Antonio Machado, titulada «Vida y arte», que se publica en *Helios* (Ribbans, 1971: 288-292),⁸ en agosto de 1904, a la que antes nos hemos referido. Esta magnífica carta, en la que da consejos a Machado (que ya había publicado su primera edición de *Soledades* en 1903) es muy valiosa para entender la posición de Unamuno respecto al modernismo, y, si bien se lee, observaremos que no por eso deja de apreciar muchos de los rasgos innovadores de los poetas modernistas, aquellos que afectan a la profundidad y a la hondura de la poesía.

También lo ha señalado Manuel Alvar, al leer sus *Poesías* de 1907, y sobre todo los poemas iniciales, en los que fija sus ideas de una poética innovadora: «Lo que Unamuno buscaba con sus recursos poéticos era algo a lo que por otros caminos llegó también Darío: innovar el instrumento lírico, liberar el ritmo, mohosos y olvidados en la poesía

5. Miguel de Unamuno, «Sobre la literatura hispanoamericana. A Rubén Darío», *La Nación*, Buenos Aires, 19 de mayo de 1899. *Obras completas* (VIII, pp. 76-82). Comenta el artículo de Rubén, «Las letras hispanoamericanas», *América*, 45, 16 de abril de 1899, recogido en *España contemporánea* de Rubén. También Miguel de Unamuno, «Una aclaración» (Rubén Darío juzgado por Unamuno), *El Sol*, Buenos Aires, 8 de julio de 1899, en *Obras completas* (VIII, pp. 83-88). Y José Luis Cano (pp. 67 ss.).

6. Miguel de Unamuno, *Obras completas* (V, pp. 672-74).

7. Miguel de Unamuno, *Obras completas* (III, pp. 79-83).

8. *Helios*, II, VIII, agosto, 1904, pp. 46-50.

española de entresiglos. Pero Unamuno anduvo a contrapelo...» (Alvar, 1976: p. 79).⁹ En este punto hay que recordar, como ha hecho Julio López,¹⁰ que también en el *Diario íntimo* se traslucen estas mismas ideas, cuando elabora pensamientos como éstos: «Tuve por mucho tiempo en mi cuarto de estudio dos cartones, un retrato de Spencer y otro de Homero, hecho por mí, a cuyo pie había copiado aquellos versos de su *Odisea*, que dicen que «los dioses traman y cumplen la destrucción de los hombres, para que los venideros tengan qué cantar». Quintaesencia del vano espíritu, del esteticismo, que mata toda sustancia espiritual y toda belleza.» [...] «Literatismo, neo-misticismo, religiosismo romántico, piedad de moda, catolicismo de sensatez humana, fe aparente de buen tono, luchas callejeras y periodísticas, disensiones de partidos, dogmatismos formalistas, mezquindades ruines de almas estrechas, ¡cuánta miseria!».¹¹

De 1903 también es (Ribbans, 1991: 47-52), aunque se publica en enero y en febrero de 1904, otro texto del mayor interés para nuestros propósitos. Se trata de la respuesta a Enrique Gómez Carrillo que se publica en *La Nación* de Buenos Aires y en *Mercure* de París, titulada en castellano «El porvenir de la literatura española. La opinión de un pesimista. Una visita a Don Miguel de Unamuno». Se trata de un escrito que produjo muchas reacciones y creó polémica, en la que comparecieron varios escritores, incluso el propio Unamuno, que en mayo de 1904 publicaría otro interesante artículo para conocer su posición: «Almas jóvenes», aparecido en *Nuestro Tiempo* (*Obras completas*, III, pp. 718-36).

Los documentos más interesantes en relación con su postura ante el modernismo y ante Rubén Darío surgen, justamente en los años que nos ocupan, en 1907-1908. Son cuatro cartas y un artículo de Rubén. Las cartas son las siguientes: La carta de Rubén a Unamuno de 5 de septiembre, con respuesta de Unamuno de 26 del mismo mes, nueva carta de Rubén el 10 de octubre y nueva respuesta de Unamuno en 10 de noviembre. El artículo es otro de los textos más interesantes de toda esta polémica, el titulado «Unamuno poeta», escrito por Rubén en 1908 y publicado en *La Nación* el 2 de mayo de 1909. Unamuno lo incluiría como prólogo de *Teresa* en su edición de esta obra, ya muerto Rubén Darío, en 1924 y según Ana Suárez Miramón es la mejor crítica que ha recibido el libro *Poesías*.¹² En ella Rubén se convierte en el «único que realmente comprendió el valor de sus versos y se mostró de acuerdo con el concepto de poeta y de poesía presentado por Unamuno».¹³

Pero las reticencias de Unamuno no desaparecerían del todo frente a la superficialidad de algunos aspectos del modernismo. Y todavía en carta a Ricardo Rojas, de 27 de marzo de 1908 mostraría estas reservas que siguen apareciendo en otros documentos de esta época. Tres textos finalmente son interesantes para el entendimiento de las relacio-

9. Manuel Alvar (1976: 79).

10. Julio López, *Unamuno*, Júcar, Gijón (1985: 50).

11. Miguel de Unamuno, *Diario íntimo* (1994: 16 y 157).

12. Estas cartas las comenta Unamuno en «¡Hay que ser justo y bueno, Rubén!», *Obras completas* (VIII, pp. 518-523). Vid. José Luis Cano, «Unamuno y Rubén Darío», *Españoles de dos siglos (De Valera a nuestros días)*, pp. 65-81. La carta de 26 de noviembre de Unamuno a Rubén, en Miguel de Unamuno, *Epistolario inédito* (1991, p. 228).

13. Miguel de Unamuno, *Obras completas* (XIII, pp. 255-264). Y en *Poesía completa*, edición de Ana Suárez Miramón (II, p. 107-112).

nes de Unamuno con los modernistas. La propia *Autobiografía* de Rubén, titulada *La vida de Rubén Darío escrita por él mismo*, de 1915 y los artículos de Unamuno, escritos tras la muerte de Rubén, especialmente el titulado «¡Hay que ser justo y bueno, Rubén!», publicado en la revista *Summa* en marzo de 1916.¹⁴

Volviendo al libro *Poesías* en relación con el artículo azoriniano, hay que señalar que una de las secciones del libro de Unamuno se titulará justamente «Castilla», y está compuesta por once poemas de sabor y tema castellano. El primero de ellos es muy conocido y ha figurado en las antologías unamunianas más difundidas. Su título es «Castilla», y se trata de un poema de paisaje altamente significativo para nuestros propósitos. Sin duda es un poema predecesor de las visiones machadianas de Castilla, porque si bien es un paisaje que glosa la tierra abierta del paisaje, sus cielos y su carácter abierto, hace presentes al mismo tiempo al hombre y a la historia. Es el más breve de los once y su texto es muy representativo de la conexión ideológica y anímica existente con los otros dos autores que nos ocupan, Antonio Machado y Azorín:

Tú me levantas, tierra de Castilla,
en la rugosa palma de tu mano,
al cielo que te enciende y te refresca,
al cielo, tu amo.

Tierra nervuda, enjuta, despejada,
madre de corazones y de brazos,
toma el presente en tí viejos colores
del noble antaño.

Con la pradera cóncava del cielo
lindan en torno tus desnudos campos,
tiene en tí cuna el sol y en tí sepulcro
y en tí santuario.

Es todo cima tu extensión redonda
y en tí me siento al cielo levantado,
aire de cumbre es el que se respira
aquí en tus páramos.

Ara gigante, tierra castellana,
a ese tu aire soltaré mis cantos,
si te son dignos bajarán al mundo
desde lo alto.

Los restantes poemas de la serie se refieren a otros aspectos de la Castilla más profunda, desde las ciudades, como el dedicado a «Salamanca», a monumentos representativos, como «La Torre de Monterrey», «En la catedral vieja de Salamanca» o «El Cristo

14. «¡Hay que ser justo y bueno, Rubén!». *Summa*, número 11, Madrid, 15 de marzo de 1916 (*Obras completas*, VIII, pp. 518-523) y «De la correspondencia de Rubén Darío», *La Nación*, Buenos Aires, 10 de mayo de 1916 (*Obras completas*, VIII, pp. 531-545). Vid. José Luis Cano, «Unamuno y Rubén Darío», p. 67 ss.

de Cabrera» —uno de los más valiosos poemas de toda la obra lírica más sincera y encendida de Unamuno—, mientras que otros poemas recrean, leen e interpretan paisajes abiertos. Así, en «El mar de encinas», «Cruzando el lugar» o «Hermosura». Respecto al primero de estos tres poemas, la relación con Antonio Machado se hace aún más evidente, ya que en *Campos de Castilla* contamos con un amplio poema titulado «Las encinas», directamente emparentado con este como ha señalado más de un estudioso (Rull, 1984: 175-182; Suárez Miramón, I, p. 248). No faltan, en el conjunto, los poemas referidos a personajes prototipos que forjaron la historia y la leyenda castellanas: «El último héroe», y «El aventurero sueña».

Los poemas proceden de diversas épocas. «El Cristo de Cabrera» es de 1899, y es el más antiguo fechado de la serie, pero «Hermosura» es de 1906. Es decir que el abanico temporal es muy amplio. Manuel Alvar se ha referido al descubrimiento de Castilla en Unamuno, que se lleva a cabo algunos años antes de publicar este libro, e incluso antes del poema fechado más lejanamente. En 1899 escribe tres artículos sobre Alcalá de Henares y ya forja en ellos lo que va a ser su impresión del paisaje de Castilla, y, hoy, leyendo estos once poemas de diferentes épocas confirmamos lo que Alvar consideraba la primera visión de Castilla por parte de Unamuno como una visión que permaneció en el tiempo, por lo menos hasta 1907, que es cuando se publica el libro poético. Según Alvar, «la primera Castilla que Unamuno descubre es un eco de tristezas: tristezas en la grandeza perdida y tristeza en el sobrio campo, pero «¡qué hermosa la tristeza enorme de sus soledades, la tristeza llena de sol, de aire, de cielo!» ... Unamuno... ha descubierto un hondo sentido del paisaje de Castilla; más aún, lo ha humanado en el símbolo impar de la estirpe: los horizontes dilatados de la tierra le hacen pensar en los «horizontes dilatados del espíritu de don Quijote, horizontes cálidos, yermos, sin verdura.» (Alvar, p. 71).

No vamos a detenernos más en insistir en unos documentos y en otros que nos probarían la confluencia de formas de pensar entre estos tres escritores, pero con Unamuno al frente, iniciando, ya en 1899, lo que sería una forma de mirar Castilla que desarrollaría Azorín en muchas de sus obras, que culminaría en 1912 en el libro *Castilla*, el más nutrido de las esencias castellanas, el que mejor, y de forma más literaria, ejemplifica la forma de ver Azorín Castilla como símbolo de unas gentes, de unos pueblos, de una historia y de una tradición, y como símbolo desde luego de una manera de ser, de una forma de ser España. Por eso no nos puede extrañar que el continuador de esta cadena áurea, Antonio Machado, seducido por Castilla en la época en que vivió en Soria, saludara *Castilla* de Azorín con un poema por tantas razones memorable, y que a la hora de cerrar estas reflexiones sobre un texto azoriniano, «La poesía de Castilla», se hacen sus versos tan luminosos, tan reveladores de la gran influencia que tanto Unamuno como Azorín realizaron en la forja y el estilo de un libro tan especial como es *Campos de Castilla*. El poema, muy conocido, se escribe en Baeza en 1913, cuando Machado recibe la edición de *Azorín*, cuando ya está alejado de su amada Castilla:

Con este libro de melancolía,
toda Castilla a mi rincón llega;
Castilla la gentil y la bravía,
la parda y la manchega,
¡Castilla, España de los largos ríos
que el mar no ha visto y corre hacia los mares;
Castilla de los páramos sombríos,

Castilla de los negros encinares!
Labriegos trasmarinos y pastores
trashumantes —arados y merinos—,
labriegos con talante de señores,
pastores de color de los caminos

Un poema que va mucho más allá de lo que podríamos considerar un «elogio» para convertirse en una concepción común y compartida por ambos escritores de un sentimiento ante el paisaje que revela compenetración con las gentes que lo pueblan y preocupación por su futuro social, económico, e incluso ideológico. «Basta, Azorín, —escribe machado en el poema— yo creo / en el alma sutil de tu Castilla, / y en esa maravilla / de tu hombre triste en el balcón, que veo / siempre añorar, la mano en la mejilla». «Ese hombre... que veo», visión personal y por tanto visión directa y mental de la realidad, que machado, a continuación, pondrá en relación con las propias criaturas ya forjadas en *Campos de Castilla*, en «El dios ibero», para concluir con una manifestación final de sinceridad, con la que cierra su poema y con la que nosotros queremos terminar nuestras reflexiones: «Creo en la libertad y en la esperanza, / y en una fe que nace / cuando se busca a Dios y no se alcanza, / y en el Dios que se lleva y que se hace».

Bibliografía

- Alvar, Manuel (ed.), 1975, Miguel de Unamuno, *Poesías*, Barcelona, Labor.
—, 1976, «Introducción a las *Poesías* de Unamuno», *De Galdós a Miguel Ángel Asturias*, Madrid, Cátedra.
Azorín, 1905, *La ruta de Don Quijote*, Madrid, Biblioteca Nacional y Extranjera. Edición de José María Martínez Caehero, Madrid, Cátedra, 1984.
—, 1905, *Los pueblos (Ensayos de la vida provinciana)*, Madrid, Biblioteca Nacional y Extranjera. Edición facsimilar de Miguel Ángel Lozano, Epílogo de José Payá Bernabé, Alicante, Instituto de Cultura Juan Gil-Albert, 1990.
—, 1908, *El político*, Madrid, Librería de los Sucesores de Hernando.
—, 1909, España. *Hombres y paisajes*, Madrid, Librería Francisco Beltrán.
Cano, José Luis, 1974, «Unamuno y Rubén Darío», *Españoles de dos siglos (De Valera a nuestros días)*, Madrid, Seminarios y Ediciones.
Darío, Rubén, 1915, *La vida de Rubén Darío escrita por él mismo*, Barcelona, Casa Editorial Maucci. Reeditada con el título de *Autobiografía*, Buenos Aires, Ed. Universitaria, 1968.
Díez de Revenga, Francisco Javier, 1995, *Poesías completas. Antonio Machado*, Palma de Mallorca, Monograma Ediciones.
—, 1997, «Unamuno ante la poesía y los poetas modernistas: reacciones y controversias», *El joven Unamuno en su época*, Salamanca, Junta de Castilla y León.
—, en prensa, «Azorín y la España del 98», *Homenaje a Azorín*, Alicante, Instituto de Cultura Juan Gil-Albert.
—, en prensa, «Una España de Azorín», *Homenaje a Elena Catena*, Madrid, Castalia.
Fox, Inman (ed.), Azorín, *Castilla*, Madrid, Espasa Calpe, 1991.
Machado, Antonio, 1893-1906, *Prosas completas (1893-1906)*. Edición Oreste Macrí y Gaetano Chiappini, Madrid, Espasa-Calpe, Fundación Antonio Machado, 1988.

- Ribbans, Geoffrey, 1971, *Niebla y Soledad. Aspectos de Unamuno y Machado*, Madrid, Gredos.
- (ed.), 1991, Antonio Machado, *Soledades. Galerías. Otros poemas*, 9ª ed., Madrid, Cátedra.
- Robles, Laureano (ed.), 1990, *Azorín-Unamuno, cartas y escritos complementarios*, Valencia, Generalitat Valenciana. Prólogo de José Payá Bernabé.
- Rull, Enrique, 1984, *El Modernismo y la generación del 98*, Madrid, Playor.
- Suárez Miramón, Ana (ed.), 1987, Miguel de Unamuno, *Poesía completa*, Madrid, Alianza.
- Unamuno, Miguel de, 1958, *Obras completas*. Edición de Manuel García Blanco, Madrid, Afrodisio Aguado.
- , 1991, *Epistolario inédito*. Edición de Laureano Robles, Madrid, Espasa-Calpe.
- , 1994, *Diario íntimo*, Madrid, Alianza.

Francisco Javier Díez de Revenga
Catedrático de Literatura Española
Universidad de Murcia



La metáfora en el cruce de la poética y la filosofía (teorías de la imagen en la modernidad hispánica)

Silvia Inés Cárcamo

1. Teorías de la metáfora en la modernidad hispánica

«—Hay hombres, decía mi maestro, que van de la poética a la filosofía; otros que van de la filosofía a la poética. Lo inevitable es ir de lo uno a lo otro, en esto, como en todo», nos dice Antonio Machado, a través del heterónimo Juan de Mairena, quien, como devoto discípulo, recuerda a su vez una sentencia de su maestro Abel Martín. La frase que transcribimos se nos figura como una síntesis del modo dialogante en que Machado concebía la reflexión sobre los variados asuntos que le preocupaban; modo que lo llevó, de manera constante, «de lo uno a lo otro». El tránsito de la filosofía a la poética y viceversa se vuelve método o, por lo menos, procedimiento consciente, cuando indaga sobre el sentido de la metáfora en el lenguaje y, particularmente, en la poesía. Perspectiva filosófica y perspectiva poética se aúnan en los comentarios que el autor dedicó al tema. En la visión del poeta —y en ello coincidía con Borges— entre filosofía y literatura había sólo un paso; ambos nos hicieron notar que las aguas de una y otra se funden más de una vez.

Queremos volver a los textos en prosa de Machado que discuten el problema de la metáfora para examinar, en primera instancia, el modo en que la filosofía penetra en su visión del lenguaje. Dichos textos —algunos verdaderos ensayos, otros pequeños comentarios dispersos en su prosa— nos conducen de manera inevitable a otros textos de importantes autores de la modernidad hispánica que también escribieron al respecto de la metáfora. Reunidos, conforman lo que podríamos considerar la contribución hispáni-

ca a la teoría de la imagen¹ en el contexto de los cuestionamientos introducidos por la modernidad. Estamos pensando en los ensayos de M. de Unamuno, J. Ortega y Gasset, F. García Lorca, J. L. Borges, G. Diego, O. Paz y, por supuesto, del mismo A. Machado. Se trata, por lo tanto, de una indagación producida ya en nuestro siglo. Como lo hemos señalado a propósito de Machado, la metáfora no es en la visión de los autores mencionados un mero problema técnico de la poesía: ella revela, antes que nada, aspectos del lenguaje íntimamente vinculados a la historia de la cultura y del pensamiento humanos.

Concebimos nuestro estudio, entonces, en el marco general de la configuración hispánica de una teoría de la imagen. Dada la imposibilidad de considerar con suficiente profundidad a todos los autores citados, optamos por limitarnos a Machado, García Lorca y Paz. Ellos representan, en principio, tres momentos sucesivos de una reflexión sobre la metáfora en la modernidad. Es decir, nos proponemos rastrear un cuestionamiento que se inicia en los comienzos de nuestro siglo (Machado) hasta mediados del mismo (Paz), pasando por el momento clave del final de la década del 20 (Lorca), con las propuestas de renovación poética que confluyeron en la generación del 27. Los otros nombres referidos en el párrafo anterior aparecerán, sin embargo, por contraste o coincidencia con los ensayos que forman nuestro *corpus* inicial.

2. A. Machado: el concepto y la intuición

Antonio Machado pensó alguna vez, como fruto de sus preocupaciones de poeta y profesor, en la necesidad de escribir una «*historia interna*» de la literatura española. En su cuaderno de escritor —publicado de forma parcial y finalmente, como obra póstuma, bajo el título de *Los complementarios*— anotó una serie de tópicos concernientes a la lírica en particular. La lectura de estas breves anotaciones nos permite representarnos lo que el poeta entendía por esa «*historia interna*». Machado llamaba la atención sobre un conjunto de problemas centrales en la historia de la poética española que constituirían, como sistema, la historia esencial de la lírica. El interés se desplaza de la obra al sistema concebido, este último, como el conjunto de problemáticas que ilumina la escritura de las propias obras y que es aun anterior a las mismas.² De los temas apuntados por Machado, varios se refieren directamente a la metáfora: «*Tránsito de la expresión directa a la metáfora*», «*La metáfora como expresión de lo intuitivo*», «*La metáfora como cobertura de conceptos*», «*Sobre el uso discursivo y conceptual de las imágenes*». Los ensayos más extensos en los que Machado aborda el problema de la imagen nos autorizan a suponer que otros tópicos («*Tránsito de lo místico a lo barroco*», «*Tránsito de la intui-*

1. Aclaramos que consideraremos sinónimos los términos «metáfora» e «imagen» porque es así como aparecen en los ensayos de nuestro *corpus*. No desconocemos, sin embargo, que el asunto es polémico en la teoría poética. Javier del Prado (1993: 352) rechaza el término «imagen» por «ambiguo y equívoco». Bachelard optó por la palabra «imagen», interpretada como la metáfora asociada fuera del pensamiento lógico. J. Cohen explica que la figura o el lenguaje figurado terminan identificándose a una «imagen» porque muestran algo, nos permite «ver».

2. Esta perspectiva es la predominante en la teoría de la historia literaria actual (Goic, Mignolo).

3. Machado (1987: 168-69).

ción al concepto») estarían centrados también en la imagen. Ello nos muestra la importancia que le asignaba al tema.

Tres ensayos del poeta dedicados a la metáfora demandan particular atención. Dos de ellos están incluidos en *Los complementarios*: «*Sobre las imágenes en la lírica (al margen de un libro de V. Huidobro)*» y «*Sobre el libro 'Colección' del poeta andaluz José Moreno Villa*». El tercero, titulado «*El 'arte poética' de Juan de Mairena*», pertenece a *Cancionero apócrifo*.⁴ Nos detendremos en este último texto, pero antes nos parece pertinente presentar, por razones de claridad, una síntesis de las ideas sobre la metáfora defendidas en los tres ensayos. Como toda investigación debe comenzar por el reconocimiento de los estudios precedentes, haremos alusión a la crítica que examinó la posición de Machado sobre la imagen como aspecto de su teoría poética.

En dichos ensayos, Machado expresa su aversión hacia la imagen barroca en la que veía la sustitución de la intuición por el concepto y, como consecuencia, la anulación de la lírica. Pero el rechazo no se limita a la imagen barroca. El poeta llega a expresar su desconfianza frente al propio empleo de la metáfora: «*Los buenos poetas son pocos en el empleo de metáforas*», aunque reconozca de forma inmediata —y ahí está San Juan de la Cruz como muestra— que «*a veces, son verdaderas creaciones*». Manuel Alvar observa que Machado «*no acepta la metáfora como elemento referencial ni como ornamental y mucho menos como elemento emotivo*». Es como si la metáfora ayudara a separar al hombre de las cosas, del mundo, interponiendo entre ambos la mentira. Alvar cree acertada la interpretación de A. Lefevre⁷ según la cual el autor aspiraría a recrear la situación mítica de Adán en el Paraíso: el hombre dando a cada cosa y a cada ser su nombre único y definitivo. Machado sería el creador de una «poesía veraz», es decir, una especie de Adán confirmando un nombre a cada cosa. Creemos, sin embargo, que la escena imaginada por Lefevre tiene algo de falso o, por lo menos, de inexacto. En la lengua, únicamente las frases y no las palabras pueden ser verdaderas o falsas.⁸ En los estudios de la metáfora que incorporan el concepto de interacción las metáforas son oraciones y no palabras aisladas (Martínez Dueña). Por lo tanto, tiene sentido «desconfiar» de la verdad de las metáforas, que son frases, pero no de las palabras.

Sabemos que una de las transformaciones que produjo el arte moderno fue la inclusión de la subjetividad del artista en la representación del mundo. Al criticar la metáfora barroca, Machado también atacaría el lenguaje de los poetas que, desde Juan Ramón Jiménez en adelante, eran favorables a la expresión de la subjetividad. Octavio Paz, en un admirable análisis del repudio de Machado a la imagen barroca y moderna, interpreta que (Paz, 1972: 65):

Aparte de ser injusta la condenación del barroco, identificarlo con el arte moderno es una confusión. Ambos, el poeta barroco y el moderno, piensan que la metáfora, imagen o agudeza, es el centro del poema; su función es crear la sorpresa, la «maravilla que suspende al ánimo», mediante el descubrimiento de relaciones insospechadas entre los objetos. Ahora bien, la imagen moderna es una aceleración de

4. Machado, *Poesías completas*.

5. Machado (1987: 85).

6. Alvar, Introducción (Machado, 1987: 31).

7. Lefevre 1949 (*apud* Alvar).

8. Santaella y Noth (1998: 200).

las relaciones entre las cosas y tiende siempre a ser dinámica y temporal; el «concepto» y la metáfora barrocos son movimientos congelados.

En la última frase de este fragmento, el poeta mexicano acierta cuando señala que el tiempo es la categoría clave para explicar la razón de la resistencia del poeta sevillano a aceptar el abuso de la imagen. La crítica subrayó la importancia que tiene el tiempo en la poesía de Machado; tal vez sea el aspecto de su obra más analizado. Su visión se resume en la ultracitada frase «*La poesía es palabra en el tiempo*», de ahí que, para el poeta, el concepto, en tanto dependiente de la lógica, eliminara el tiempo en la poesía.

Vayamos ahora a «*El 'arte poética' de Juan de Mairena*». Demostraremos que este ensayo se ajusta en su totalidad a un breve texto de F. Nietzsche titulado «*Sobre verdad y mentira en el sentido extra-moral*» (1873). Antes, dedicaremos algunas palabras a la estructura enunciativa del ensayo de Machado ya que ésta pone en evidencia una escritura plenamente armonizada con la estética de la modernidad.

¿Quién habla en «*El 'arte poética' de Juan de Mairena*»? En principio no es el autor único, sino que varias voces se hacen cargo de la enunciación. El discurso de Juan de Mairena —recordemos que éste «muere» en 1909— es reproducido en forma literal según el recurso del entrecuillado, una de las maneras de enmarcar el discurso ajeno, de acuerdo con Bajtin:⁹ «*Todas las artes —dice Juan de Mairena en la primera lección de su Arte poética— aspiran a productos permanentes, en realidad, a frutos intemporales*» (p. 329). Juan de Mairena es el encargado de exponer la teoría de oposición radical a la estética del barroco. Otro enunciador relativiza lo expuesto de manera tan absoluta: «*El párrafo es violento, acaso injusto. Encierra, no obstante, alguna verdad*» (p. 332), de suerte que dicha voz debe acudir constantemente a modalizadores relativizantes. Para enriquecer todavía más la dialogía, se introduce la opinión de Abel Martín, el maestro de Juan de Mairena, otra creación de Machado. El texto en su conjunto es enteramente polifónico en su enunciación ya que la supuesta teoría poética de Juan de Mairena, es completada, criticada o apoyada por una segunda voz, que va citando, a su vez, las opiniones y comentarios de otras voces. Machado parece perseguir como objetivo la exposición de su teoría sin autoritarismos, con cierta ironía hacia su propio discurso.

Pasemos ya a la relación que planteamos entre los textos de Machado y de Nietzsche. Como estudió Gonzalo Sobejano las obras de este último filósofo eran leídas con fervor por los escritores españoles que se estaban dando a conocer en la última década del siglo pasado, como fue el caso de Machado. En la prosa de este escritor hay innumerables comentarios a su filosofía, y, particularmente a algunos de sus libros, pero ninguna referencia a *Sobre verdad y mentira en el sentido extra-moral*, razón por la cual reviste especial importancia estudiar las sorprendentes coincidencias entre *El 'arte poética' de Juan de Mairena* y el mencionado ensayo de Nietzsche.

Ambos textos pueden ser considerados como expresión del cuestionamiento a la visión racionalista del mundo que fue consolidándose en Occidente desde el Renacimiento. La tesis de Nietzsche pasa por la demostración de la falsedad del orden racional construido a partir de los conceptos. Como en el ensayo de Machado, las nociones opuestas y centrales son el *concepto* y la *intuición*. Por el *concepto*, fruto de una racionalización

de la vida, el hombre redujo lo real a lo idéntico, sacrificando la multiplicidad en pos de una falsa igualdad. La *intuición* permite penetrar en la intimidad de un objeto para captar lo que éste tiene de único. Veamos ahora las coincidencias, destacando fragmentos significativos de Machado y Nietzsche.

En cuanto al concepto, escribe el filósofo alemán:

Todo concepto nace por igualación de lo no igual. Así como es cierto que nunca una hoja es completamente igual a otra, es cierto que el concepto de hoja es formado por un arbitrario abandono de las diferencias individuales, por un olvido de lo que es distintivo.

La desconsideración de lo individual y efectivo nos da el concepto (p. 48).¹⁰

Leamos ahora estos fragmentos de Machado, referidos también al concepto:

La misma inopia de intuiciones que, incapaz de elevarse a las ideas, lleva al pensamiento conceptista, y de éste a la pura agudeza verbal, crea la metáfora culterana, no menos conceptual que el concepto conceptista, la seca y árida tropología gongorina, arduo trasiego de imágenes genéricas.

Se puede razonar, en efecto, por medio de conceptos escuetamente lógicos, por medio de conceptos matemáticos —números y figuras— o por medio de imágenes, sin que el acto de razonar, discurrir entre lo definido, deje de ser el mismo: una función homogeneizadora del entendimiento que persigue igualdades —reales o convenidas— eliminando diferencias (p. 333).

Con respecto a la intuición y a la «metáfora intuitiva» nos dice Nietzsche:

(el hombre) Coloca ahora su actuación como ser «racional» bajo la regencia de las abstracciones; no soporta más ser arrastrado por las impresiones súbitas, por las intuiciones, universaliza todas esas impresiones en conceptos más descoloridos, más fríos.

Todo lo que destaca al hombre del animal depende de esa aptitud para licuefacer la metáfora intuitiva en un esquema para disolver una imagen en un concepto.

Mientras cada metáfora intuitiva es individual y sin igual y, por eso sabe escapar a toda catalogación, el gran edificio de los conceptos ostenta la regularidad rígida de un columbario romano (...) (p. 49).

El poeta español escribe sobre la intuición:

(el poeta) acude siempre a imágenes singulares, o singularizadas, es decir, a imágenes que no pueden encerrar conceptos, sino intuiciones (...) (p. 335).

Es sorprendente la utilización de la imagen de la abeja por ambos autores. Así, en Nietzsche:

10. La traducción al español fue realizada por nosotros a partir de la edición en portugués.

9. Ver *Estética de la creación verbal*. También: *Marxismo y filosofía del lenguaje*.

Como genio constructivo el hombre se eleva (...) mucho más alto que la abeja: ésta construye con cera, que recoge de la naturaleza, él con la materia mucho más tenue de los conceptos, que en cambio tiene que fabricar a partir de sí mismo (p. 49)

Para Machado:

Esa abeja que liba en la miel y no en las flores es más ajena a toda labor creadora que el humilde arrimador de documentos reales. (p. 334)

La metáfora de la abeja apunta, en los dos textos, al mismo significado: el hombre como una abeja que se alimenta, no de lo que extrae de la naturaleza como lo hace la verdadera abeja, sino de lo que él mismo fabrica (los conceptos).

Nietzsche cierra su ensayo diciendo que el hombre intuitivo —aquel que el filósofo situaba en la Grecia antigua— recogía de sus intuiciones la felicidad, el entusiasmo y la redención, pero que, cuando sufría, sufría profundamente porque no sabía aprender de la experiencia ni gobernarse por los conceptos. Machado veía en los elementos intuitivos la esencia de la lírica, ya que ellos llevaban en sí «*las imágenes en el tiempo*», un tiempo vital, psíquico y no matemático. En *Juan de Mairena* (1986: 292) el poeta hace coincidir este tiempo psíquico con la *angustia o inquietud existencial*. Es decir, el *sufrimiento* del hombre intuitivo de Nietzsche se transforma en *angustia del poeta* en Machado.

Juan de Mairena enseñaba a sus alumnos la estructuración poética de la filosofía. En sus clases les mostraba cómo los poetas «*pueden aprender de los filósofos el arte de las grandes metáforas*» (vol. II, p. 267): el río de Heráclito, la caverna de Platón, el molino de Leibniz, la paloma de Kant y el terrón de azúcar de Bergson. Nos parece natural que Machado admirara esas metáforas creadas por filósofos ya que por ellas lo abstracto pasa a adquirir una representación concreta; para ello, la filosofía debe incorporar elementos de la ficción, de la fábula.

Así, podemos reconocer relaciones de oposición entre: *vivo/artificial; intuitivo/conceptual; temporalidad psíquica/intemporalidad de la lógica* (acronía); *metaforismo intuitivo/metaforismo conceptual*. Dichas oposiciones conforman el sistema básico a partir del cual ambos autores desarrollan sus ideas.

La teoría de Machado sobre la metáfora está lejos de la que esbozó su contemporáneo Unamuno, del cual el poeta sevillano se declaraba discípulo. En *Paisaje Teresiano. El campo de la metáfora* (pp. 161-165), Unamuno escribe que «*El universo visible es una metáfora del invisible, del alma, aunque a veces nos parezca al revés*» (p. 164). Hay en la idea expresada en esta frase una orientación claramente romántica. El universo, como obra de Dios, es una gran metáfora del alma del hombre. Por otro lado, es el hombre el único ser capaz de interpretar esta metáfora, de recrearla al representar el mundo por imágenes que son siempre recuerdos. Es decir la memoria es la condición de la capacidad simbolizadora (metaforizadora) del hombre.

3. F. García Lorca: Imaginación e Inspiración

En un movimiento simétrico y perfectamente opuesto al que realizó A. Machado cuando criticó la metáfora barroca y la de los poetas de las vanguardias, García Lorca exaltará la metáfora gongorina para legitimar la renovación poética del que él mismo era la

mejor expresión. La extraordinaria reivindicación de Góngora realizada por los jóvenes poetas españoles hacia el año 1927 es suficientemente conocida. Ahora sólo basta recordar que la famosa conferencia de García Lorca titulada *La imagen poética de don Luis de Góngora* representó un hito en la historia de dicho reconocimiento. Ello no nos autoriza a pensar que Lorca recayera en el error de identificar a la imagen barroca con la de los movimientos vanguardistas y post-vanguardistas. Por el contrario, encontramos en los ensayos del poeta una conciencia del abismo que mediaba entre las propuestas poéticas del siglo XVII y las que estaban guiando la creación en esa segunda década del siglo XX. Góngora sería el precedente de Mallarmé sin el cual no existiría la poesía de vanguardia, pero los problemas que ésta nos presenta merecen una atención particular.

En primer lugar, existía la necesidad de encontrarle raíces hispánicas a la renovación de la poesía frente a la acusación de que los jóvenes poetas no hacían más que imitar a los vanguardistas franceses. El primer artículo de J. L. Borges publicado en Buenos Aires nos ayuda a iluminar este momento. Sabemos que el interés de Jorge Luis Borges por la metáfora lo llevó a escribir numerosos ensayos sobre el asunto;¹¹ él mismo confesó haber defendido, a lo largo de su vida, teorías contradictorias entre sí. Sólo nos interesan por ahora dos artículos de 1921. En uno de ellos, titulado *Ultraísmo* (Borges), el escritor argentino, que había acabado de llegar a Buenos Aires, se proponía rebatir las críticas que Manuel Machado había lanzado contra el ultraísmo desde *El diario español* de la capital argentina el 23 de octubre del mismo año. Dice Borges:

(...) la tendencia a escribir en sucesión de imágenes, tendencia que Machado apunta como la exteriorización más resaltante de la lírica ultraica —campea en nuestros clásicos, y no sólo en poetas conscientemente marginales y banderizos como don Luis de Góngora, sino en Calderón, en Baltasar Gracián, y con principalísimo relieve, en Quevedo. (p. 108)

Más adelante completa:

Por paradójico que parezca, es feliz afirmar que el ultraísmo, al instaurar la imagen como centro nuclear del organismo lírico y devolverle su primordial preeminencia se ve animado por el espíritu netamente castizo. (p. 109)

Para justificar el uso de imágenes por los ultraístas, Borges recuerda que éstas eran centrales también en poetas como Góngora, Quevedo y Calderón. Los fragmentos que acabamos de reproducir causan sorpresa si pensamos que fueron escritos por un autor que no participó del entusiasmo despertado en España por Góngora en el 27 y que hasta dedicó a las conmemoraciones del Centenario comentarios cargados de ironía. En *La metáfora*, también de 1921, Borges se dedica a establecer la diferencia entre la imagen

11. Estos ensayos fueron escritos en diferentes períodos: *La metáfora* (Rev. *Cosmópolis*, 1921), *Ultraísmo* (1921, publicado en Buenos Aires), *Examen de metáforas* (Inquisiciones, 1925), *Otra vez la metáfora* (*El idioma de los argentinos*, 1928), *Sobre la descripción literaria* (Rev. *Sur*, N. 97, oct. 1942), *La metáfora* (*Historia de la eternidad*, 1953). También pronunció conferencias sobre el tema que no han sido publicadas en libro. En otros ensayos no destinados directamente a analizar la metáfora, el autor hace también comentarios de su interés sobre la misma.

propuesta por los ultraístas y el uso clásico de esta figura; en el ultraísmo predominan las imágenes que se hallan al margen de la intelectualización y que raramente se encuentran en la poesía tradicional. El poeta argentino tiene razón cuando subraya el carácter intelectual de la metáfora tradicional; carácter que derivaba de su base estrictamente analógica. En cambio, por las metáforas ultraístas, «la realidad objetiva —esa objetividad suelta que Berkeley negó y Kant envió al destierro polar de un noúmeno inservible, reacio a cualquier adjetivación y ubicuamente ajeno— se contorsiona hasta plasmarse en una nueva realidad.» (p. 119)

Si nos detuvimos en los dos artículos de Borges es porque hallamos una coincidencia de procedimiento entre éstos y los ensayos de Lorca: por un lado, un movimiento destinado a legitimar por la tradición (Góngora, los barrocos) el uso abusivo de la imagen; por otro, la necesidad de explicar la nueva poesía como instauradora de una nueva instancia referencial. La comprobación de lo que estamos diciendo se encuentra en el conjunto de los textos en prosa que el poeta nos dejó —conferencias, entrevistas, cartas dirigidas a su amigo Jorge Guillén—, textos que nos permiten reconstruir su teoría estética. Dos conferencias son particularmente importantes para comprender su visión de la metáfora: *La imagen poética de don Luis de Góngora y Imaginación, inspiración, evasión*.

Comencemos por la lectura de la conferencia sobre Góngora, pronunciada en Madrid en 1927. Para Lorca, la imagen poética es «siempre una traslación de sentido», definición que recoge lo esencial de las ideas aristotélicas. Pero el poeta no aborda de inmediato la imagen en la poesía; antes va a llevarnos al terreno del lenguaje popular, ya que los procedimientos poéticos encuentran su fundamento en la lengua común de todos los hombres: «El lenguaje está hecho a base de imágenes, y nuestro pueblo tiene una riqueza magnífica de ellas.» (García Lorca, 1980: 132) El conferencista tiene la habilidad de recurrir en sus ejemplos, no a las llamadas «catacresis», metáforas totalmente lexicalizadas y que por lo tanto han perdido ya toda su fuerza como figura, sino a las que conservan todavía rastros de su sentido primitivo, las que están en vías de lexicalización. Es el caso de «alero» (parte saliente del tejado), «suspiros de monja» (un dulce), «media naranja» (cúpula). Usando términos de los actuales estudios sobre el lenguaje, diríamos que estas expresiones aparecen en cierta medida aún como extrañas a la isotopía del texto en el que están insertas,¹² o que, por lo menos, Lorca se esfuerza por percibir las como ajenas a la isotopía de la frase. Para ello, debe retrotraerse al momento de su creación que él sitúa en la imaginación popular.

Este punto de partida lo distanciaba de la teoría que por la misma época exponía José Ortega y Gasset en *La deshumanización del arte*. En el famoso ensayo de 1925, el autor afirmaba que «el arte nuevo» —el de las vanguardias— era impopular «no por caso y accidente, sino en virtud de un destino esencial» (Ortega y Gasset, 1932: 890). El arte de las vanguardias significaba un «arte de privilegio». Su teoría de la experiencia estética se basaba en una división del hombre en funciones, de manera que las sensaciones y emociones artísticas se oponían a las cotidianas y vulgares; entre las primeras y las segundas no había comunicación posible. El arte nuevo era necesariamente «para pocos», las masas no tenían posibilidades de entenderlo porque carecían de sentido estético. Tie-

12. A. J. Greimas define a la isotopía como la homogeneidad semántica de un enunciado o de una parte de un enunciado. La metáfora viva quebraría la isotopía (Le Guern, 1980: 18-19).

ne razón J. R. Resina cuando afirma que, en este aspecto, el ensayista español se equivoca al reducir todas las complejas problemáticas de las vanguardias al común denominador de la confrontación del artista con su público.¹³ La perspectiva de García Lorca será la contraria: si el pueblo es capaz de crear metáforas tan ingeniosas, quiere decir que también puede entender las imágenes de Góngora y las de la poesía de vanguardia.

En su aspecto formal, el ensayo de Lorca se caracteriza por un magnífico despliegue de imágenes sensoriales y de sinestesias; traslada, por ejemplo, sensaciones oculares al campo auditivo cuando escribe al respecto de un cancionero del siglo XV: «Se oyen en las páginas hechas para ojos aristocráticos las voces de rufianes en las tabernas» (p. 1033). En el mismo texto establece un orden de importancia de los sentidos para la poesía. Coloca en primer lugar a la vista («La metáfora está siempre regida por la vista») y, en segundo, al tacto. También Borges en *La metáfora* determinó la prioridad de la visión, pero colocó en segundo término a la audición: «De la serie de estados que elaboran lo que denominamos conciencia, sólo perduran los que son traducibles en términos de visualidad o de audición» (p. 115). El escritor argentino fundamenta este orden en la memoria que sólo puede ser visual o auditiva; las otras sensaciones no son recuperadas totalmente por el recuerdo. Lorca no nos dice la razón por la cual privilegia el tacto; ¿podemos interpretar que, para el poeta, la imagen debe ser tocada, palpada como si tuviera cuerpo? Cuando nos hable del método de Góngora señalará que éste consiste en «cazar» las imágenes y proceder «como si fuera un escultor» —y todo escultor, sabemos, desliza sus manos por el mármol o el bronce que se van transformando en arte.

De la teoría lorquiana de la metáfora nos parece importante destacar la proximidad, o mejor, la identificación que el poeta percibió entre la imagen y el mito: «Cada imagen es a veces un mito creado» (p. 1039). Fue Vico quien vio en la metáfora una pequeña fábula, concediendo a la misma un valor antropológico e histórico que representaba, de hecho, un alejamiento de las retóricas que destacaban el mero valor ornamental de la imagen. La metáfora y el mito, así identificados, constituirían para el filósofo «elementos principales de la comunicación intersubjetiva en la humanidad heroica».¹⁴ Nos parece natural que un poeta como Lorca, interesado en dilucidar el valor de la imagen en la poesía moderna, volviera —no sabemos si de forma consciente— a la concepción de Vico.

Javier del Prado plantea como cuestión central de la poesía moderna su tendencia a la oscuridad que puede llegar a una «imposible comprensión». Con la visión que se nutre de las actuales teorías de análisis del lenguaje, el crítico nos dice que el problema de la poesía moderna, desde Mallarmé —también para Lorca significa este poeta un punto de partida— es el problema del referente. Si no hay referente no hay significado, pero ¿cuál es el referente en la expresión moderna que se caracteriza por la indeterminación semántica? El problema toca hondamente a la metáfora; por eso, para algunos movimientos de vanguardia, la imagen ocupó el centro de las reflexiones. Ello es especialmente

13. Véase Resina. Dice el crítico al respecto de la interpretación de Ortega y Gasset: «Su laborioso análisis de este repliegarse del arte sobre sí mismo parte de la premisa, incuestionada, de una distinción categórica entre placer vital y goce estético. Sólo este último sería el gaje de una actividad especializada, de una disposición genuinamente cultural. El planteamiento del fenómeno modernista en estos términos procede de una simplificación moral.» (p. 333)

14. Véase «Mito y metáfora en Vico y en la estética contemporánea».

válido para el ultraísmo y el surrealismo,¹⁵ las propuestas renovadoras de más amplia y estridente repercusión en el mundo hispánico. Creemos que «Imaginación, inspiración, evasión», la conferencia de García Lorca, debe ser leída en el contexto de esta problemática del referente de la imagen de la poesía moderna que acabamos de sintetizar.

La columna vertebral del mencionado ensayo del poeta andaluz es la diferencia entre la *imaginación* y la *inspiración*. La primera noción se asimila a la capacidad para descubrir. Imaginar es descubrir, pero la imaginación opera «siempre sobre hechos de la realidad más neta y precisa» —lógicamente siempre se «descubre» lo que ya existe. Por eso el conferencista concluye que «la imaginación es pobre, y la imaginación poética mucho más» (p. 1065). Los descubrimientos —la imaginación— de la ciencia pueden ser superiores a los del mito imaginativo. Lorca acude a un ejemplo simple y a la vez muy ingenioso: frente a la existencia de una gruta, el mito urde la explicación de los gigantes constructores; la ciencia, en cambio, descubre que la gruta ha sido construida por la lenta caída de gotas de agua. Como explicación, esta última es mucho más rica que la anterior.

Ante las limitaciones de la imaginación, el poeta debe dar un paso grande hacia la inspiración, «que es un estado del alma». La inspiración, nos dice Lorca, es un «don», por ella «ya no hay términos ni límites, admirable libertad». Aunque no lo cite, ¿cómo no acordarnos de Platón, que identificaba la inspiración con la locura? La escritora norteamericana Cynthia Ozick (pp. 27-29) nos dice que la inspiración «instiga a caminar audazmente junto a los acantilados, corre a su presa hasta el borde de abismos desconocidos», y también que ella «puede terminar en ensoñación y fantasía, pero empieza con el terror». Hay coincidencias entre C. Ozick y el poeta español: es necesario entrar en el terreno de lo «peligroso», del terror, hasta lograr la libertad que, como G. Lorca escribe, implica una *evasión*, una fuga del orden racional. La metáfora moderna escapa a la razón, su formación debe ser buscada en los espacios libres de la ensoñación y de la percepción particular de la realidad, «por el camino del sueño, por el camino del subconsciente, por el camino que dicte un hecho insólito que regale la inspiración» (p. 1067).

4. O. Paz: contradicción e identidad

Desde la perspectiva de los nuevos estudios de semántica, cualquier figura del lenguaje está basada en el reconocimiento de una contradicción interna del enunciado. Veamos el ejemplo que analiza A. Berrendonner: en un enunciado metafórico elemental como «esta actriz muge», percibimos una contradicción explícita entre dos significados léxicos. El lingüista observa que se afirman dos predicados distintos del mismo objeto, predicados que por la estructura misma del léxico son contradictorios. Los dos sememas (*actriz* y *muge*) contienen característica inherentes incompatibles (+ humano; - humano). Este problema de la contradicción inherente a la metáfora es el núcleo de *La imagen*, uno de los ensayos más extraordinarios incluidos en *El arco y la lira*, el libro de Octavio Paz publicado en 1956.

15. «Para Breton, la esencia del surrealismo está ligada a la metáfora (...) Centra en ella la evolución de toda la poesía occidental y la oposición entre poesía y prosa» Javier del Prado (p. 244).

O. Paz también iba, como A. Machado, «de lo uno a lo otro». Si la cuestión planteada inicialmente era de orden lingüística (la contradicción en la imagen), pronto vamos a ver que *imagen* es en la acepción del autor sinónimo de poesía y hasta de literatura; si parte de una característica del lenguaje poético —el uso abundante del oxímoro, de la adjetivación antitética, de la paradoja— indagará en los fundamentos filosóficos de nuestra civilización para hallar una explicación de ese rasgo. O. Paz se instala ya en el campo de la filosofía, de la historia del pensamiento occidental; y de allí, salta al pensamiento oriental para advertir las diferencias. La imagen, nos dice, «es cifra de la condición humana», de ahí el interés que le despierta.

«Cada imagen —o cada poema hecho de imágenes— contiene muchos significados contrarios o dispares, a los que abarca o reconcilia sin suprimirlos» (Paz, 1986: 98). Los dos ejemplos iniciales del ensayo que ayudan a constatar esa afirmación son emblemáticos: el oxímoro de «la música callada» de San Juan y la figura del héroe trágico dilacerado por la contradicción. El tercer ejemplo («las piedras son plumas») reaparecerá, como un *leitmotiv* en el sentido propiamente original de esta expresión, como una frase musical que le da al ensayo su estructura rítmica:

El poeta nombra las cosas: éstas son plumas, aquéllas son piedras. Y de pronto afirma: las piedras son plumas, esto es aquello. Los elementos de la imagen no pierden su carácter concreto y singular: las piedras siguen siendo piedras, ásperas, duras, impenetrables, amarillas de sol o verdes de musgo: piedras pesadas. Y las plumas, plumas, ligeras. (p. 257)

En sus reflexiones sobre la imagen, Octavio Paz aborda uno de los problemas más fundamentales de la filosofía y de las ciencias humanas: la cuestión de la identidad.

Nuestro pensamiento occidental —nos dice Paz— se rige por la fórmula de identidad que nos legó Parménides. Por el principio de identidad parmenidiano (A=A), el ser es igual a sí mismo, se opone al no-ser; no existiendo lugar para la contradicción. El poeta mexicano se orienta hacia otra dirección, justamente aquélla que señala una de las líneas fundamentales del pensamiento contemporáneo. Apartándonos de las formulaciones de Parménides y de todos los que lo siguieron, es posible pensar la identidad sin descartar la contradicción, albergando en la identidad también la diferencia. Ésta fue la perspectiva adoptada por G. Deleuze en toda su obra, y, en especial en *La lógica del sentido*. En ese libro tan fundamental de la contemporaneidad, Deleuze presta atención, como Paz, a la paradoja, al no-sentido, a la contradicción.

En este momento de nuestro trabajo, es justo rescatar las reflexiones sobre la metáfora de Ortega y Gasset.¹⁶ También para éste, la metáfora despierta interés en cuanto forma elemental del objeto estético. El ensayista, advirtiendo que la metáfora nos lleva a cuestionar nuestro concepto de identidad, explica:

En toda metáfora hay una semejanza real entre sus elementos y por esto se ha creído que la metáfora consistía esencialmente en una asimilación, tal vez, en una aproximación asimilatoria de cosas muy distantes (1952: 257).

16. F. Lázaro Carreter dedica un estudio crítico a las teorías de Ortega.

Un poco después agrega: «Donde la identificación real se verifica no hay metáfora. En ésta vive la conciencia clara de la no-identidad» (p. 258). Además, como para Lorca, como para Paz, también Ortega ve en la metáfora la creación de una nueva realidad, es «algo nuevo», es decir, la figura puede abrigar la mayor de las contradicciones, pero está ahí, existe.

Paz se sitúa en el lugar de la recepción de la imagen para averiguar el efecto de ésta: «resulta escandalosa porque desafía el principio de contradicción: lo pesado es lo ligero. Al enunciar la identidad de los contrarios, atenta contra los fundamentos de nuestro pensar» (p. 99). Observemos que el adjetivo utilizado para caracterizar el efecto de la imagen («escandaloso») es el término al que recurre Barthes («scandale») para definir el estilo como esencia de lo literario. Otros han dicho «abus» (Valéry), violación (J. Cohen), anomalía (Todorov), locura (Aragon), variación (Spitzer), para referirse a lo mismo.¹⁷ Advirtamos que dichas caracterizaciones son válidas para describir el efecto que provoca la imagen.

Por último, nos interesa analizar dos asuntos importantes del ensayo de Paz. En primer lugar, el contraste Occidente/Oriente, siempre pensado a partir de la metáfora. En segundo término, su propuesta de ubicar a la poesía (al arte) más allá de la comunicación, más allá del lenguaje.

El contraste entre el pensamiento de Occidente y el que fundamenta a la cultura oriental se nos presenta en el ensayo como una vía de diálogo entre ambos mundos. O. Paz, un mexicano universal, podía ir «de lo uno a lo otro» para salir enriquecido por el contacto con lo diferente. Destaca, a propósito del pensamiento oriental, que éste «no ha padecido este horror a lo 'otro', a lo que es y no es al mismo tiempo. El mundo occidental es el del 'esto o aquello'; el oriental, el del 'esto y aquello' y aun el de 'esto es aquello'» (p. 102) Al no estar gobernados por el principio de contradicción, tanto el hinduismo, como el taoísmo y el budismo, se hallan más capacitados para admitir la diferencia. ¿Quiere decir O. Paz que la imagen no resulta, por ello, «escandalosa» en oriente? Nietzsche se refirió en un breve ensayo (Nietzsche) sobre el presocrático Tales de Mileto a la incapacidad de los antiguos griegos para pensar por conceptos y no por metáforas. La filosofía griega comienza, según el filósofo alemán, con la absurda proposición de Tales de Mileto según la cual el agua es el origen y la matriz de todas las cosas. Esta formulación ya indica una abstracción: «todo es uno».

En las páginas del ensayo de Paz dedicadas a la identidad en el pensamiento oriental, nos hubiera gustado encontrar alguna referencia a Heráclito y a sus ideas del «devenir» casi imperceptible entre nacimiento y muerte, noche y día, semilla y fruto, húmedo y seco. Era una forma de concebir la identidad como siendo eso y también otra cosa. Paz menciona a Heráclito, pero para destacar la lectura hegeliana del presocrático: «El castillo de cristal de roca de la dialéctica se revela al fin como un laberinto de espejos» (p. 101). Ya nos presenta al filósofo antiguo ahogado por el racionalismo de la dialéctica de Hegel.

A propósito de la imagen en oriente, es pertinente volver al mencionado ensayo de Ortega y Gasset sobre la metáfora. La idea no es del escritor español sino de Max Müller, al que hace referencia explícita y comenta:

17. Extrajimos estas caracterizaciones de J. Dubois.

Max Müller ha hecho notar que en los Vedas la metáfora no ha encontrado todavía para expresar su radical equívoco la palabra «como». En cambio, se nos presenta la operación metafórica a la intemperie, despellejada y asistimos a este momento de negación de la identidad. (p. 259)

O. Paz, que leía en su juventud la *Revista de Occidente* y destinó elogios a su fundador, conocía con seguridad el ensayo de Ortega y Gasset. En éste, como constatamos, hay alusiones al sentido y uso particular de la imagen en Oriente, aunque no llegue a desarrollar la comparación entre las culturas oriental y occidental como lo hará el mexicano.

J. Dubois escribe en su *Retórica General* que la aproximación lingüística a la poesía en el siglo XX se origina, por lo menos en Francia, con la traducción de *Ensayos de lingüística general* de R. Jakobson. Esta aproximación, sin embargo, desembocará, paradójicamente, en el reconocimiento del carácter no lingüístico de la poesía. Según la tesis de Dubois, las particularidades del lenguaje poético, llegan a descalificar a la poesía como lenguaje. El lenguaje es referencial cuando no es poético y sin referencialidad no hay comunicación, no hay lenguaje. Es precisamente esto lo que nos dice Octavio Paz en las páginas finales de su ensayo:

El regreso del lenguaje a su naturaleza original, que parecía ser el fin último de la imagen, no es así sino el paso preliminar para una operación aún más radical: el lenguaje, tocado por la poesía, cesa de pronto de ser lenguaje. O sea: conjunto de signos móviles y significantes. El poema trasciende el lenguaje. (p. 111)

Más adelante agregará que la poesía — y por lo tanto la imagen — es lenguaje en tensión; ella no tiene ya función verbal en sentido estricto. Por eso, es todavía más importante que cualquier lenguaje porque al no separar o juzgar permite que el propio hombre se haga imagen, es decir, «espacio donde los contrarios se funden».

5. Conclusiones

Creemos haber demostrado que el pensamiento hispánico del siglo XX sobre la metáfora representó, de hecho, un hondo cuestionamiento a la visión racionalista de la vida y que, por ello mismo, entró en sintonía con las propuestas de una modernidad en crisis. Representa, por otro lado, una evidencia de la dimensión autorreflexiva del arte en la modernidad, según la cual la actividad creativa, el lenguaje y la poesía figuran entre las preocupaciones centrales de los poetas.

Antonio Machado esbozó sus ideas de la metáfora oponiendo *concepto a intuición, imagen conceptual a imagen intuitiva*. «El 'arte poético' de Juan de Mairena» encuentra su filiación en *Sobre verdad y mentira en sentido extra-moral* de F. Nietzsche. El ensayo de Machado busca en la filosofía la fundamentación de su teoría de la metáfora.

A diferencia de Machado, F. García Lora reconoce los valores estéticos de la culta imagen de Góngora, pero simultáneamente concede a la metáfora del lenguaje popular un valor antropológico e histórico, que lo lleva a aproximar la metáfora del mito, formas básicas de expresión de la «humanidad heroica», según el filósofo G. Vico. Sus ideas sobre la imagen en la poesía moderna constituyen una importante contribución a la teoría poética de las vanguardias de los años 20.

Por su estudio de la imagen, Octavio Paz puede ser considerado un pensador de la postmodernidad, si entendemos que ésta es una nueva interpretación de la cultura moderna y no una superación de la misma.¹⁸ La imagen es, según Paz, «escandadosa» porque atenta contra los mismos fundamentos de nuestro pensamiento occidental; hemos observado que la perspectiva del poeta mexicano coincide con la del filósofo G. Deleuze.

Bibliografía

- Berrendonner, Alain, 1987, *Elementos de pragmática lingüística*, Buenos Aires, Gedisa.
- Borges, J. L., 1997, *Textos recobrados*, Barcelona, Emecé.
- Cohen, J., 1975, «Teoría da figura», *Pesquisas de retórica*, Petrópolis, Vozes.
- Dorfles, Gillo, 1970, *Estética del mito*, Caracas, Tiempo Nuevo.
- Dubois, J. et alii., 1974, *Retórica Geral*, São Paulo, Cultrix.
- García Lorca, F., 1980, *Obras completas*, Madrid, Aguilar.
- Goic, Cedomil, 1988, *Historia y crítica de la literatura hispanoamericana actual*, Barcelona, Crítica.
- Lázaro Carreter, F., 1990, «Ortega y la metáfora», en *De poética y poéticas*, Madrid, Cátedra.
- Le Guern, Michel, 1980, *La metáfora y la metonimia*, Madrid, Cátedra.
- Lefevre, A., 1949, «Notas sobre la poesía de Antonio Machado», *Cuadernos Hispanoamericanos*, núms. 11-12.
- Machado, A., 1980, *Poesías completas*, I, Madrid, Austral. Pról. de Manuel Alvar.
- , 1986, *Juan de Mairena*, I. Edición de A. Fernández Ferrer, Madrid, Cátedra.
- , 1987, *Los complementarios*, Madrid, Cátedra.
- Martínez Ducñas, J. L., 1993, *La metáfora*, Barcelona, Octaedro.
- Mignolo, Walter, 1976, «Aspectos del cambio literario. (A propósito de *La novela hispanoamericana* de Cedomil Goic)», *Rev. Iberoamericana*, 94, pp. 31-49.
- Nietzsche, F., 1983, *Obras incompletas*, São Paulo, Abril. Trad. de Rubens Rodrigues Torres.
- , F., 1996, *A filosofia na época trágica dos gregos*, en *Pré-socráticos*, São Paulo, Nova cultural.
- Ortega y Gasset, J., 1932, «La deshumanización del arte», *Obras completas*, III, Madrid, Espasa Calpe.
- , J., 1952, «La metáfora», *Obras completas*, VI, Madrid, Rev. de Occidente.
- Ozick, Cynthia, 1997, «Metáfora y memoria» *Diario de poesía*, Buenos Aires, Año 11, N. 44, pp. 27-29. Trad. M. Rosenberg.
- Paz, O., 1972, *Puertas al campo*, Barcelona, Seix Barral.
- , O., 1986, «La imagen», en *El arco y la lira*, México, Fondo de Cultura Económica.
- Prado, Javier, 1993, *Teoría y práctica de la función poética*, Madrid, Cátedra.

18. Remitimos a la posición de Jesús Martín-Barbero defendida en la conferencia *Nuevos regímenes de visualidad y des-centramientos culturales*. Fórum de Ciência e Cultura (UFRJ), 14.04.98.

- Resina, Joan Ramón, 1990, «La autonomía del arte y la estetización de la vida», en *Un sueño de piedra. Ensayos sobre la literatura del modernismo europeo*, Barcelona, Anthropos.
- Santaella, L. y W. Noth, 1980, *Imagem. Cognição, semiótica, mídia*, São Paulo, Humi-nuras.
- Sobejano, G., 1967, *Nietzsche en España*, Madrid, Gredos.
- Unamuno, M., s. d., *Andanzas y visiones españolas*, México, Espasa Calpe.

Silvia Inés Cárcamo
 Doctora en Lengua y Literaturas Hispánicas
 Profesora Adjunta en la Facultad de Letras (UFRJ)

O dilema do artista em *Arte y hielo*, de Rubén Darío

Adja Balbino de Amorim Barbieri Durão
Loredana Límoli
Otávio Goes de Andrade

O conto *Arte y hielo* narra a situação de um artista que, morando num pequeno vilarejo, esculpe imagens mitológicas em mármore branco e outros materiais nobres. Para sobreviver, e sem querer abdicar de seu ilustre trabalho, o artista decide vender suas divindades aos habitantes da cidade, porém se depara com pessoas totalmente insensíveis ao tipo de trabalho que executa. Esse artifício da fria pedra é um romântico conservador, que tenta resistir à mercantilização da arte, através da busca de um ideal plástico de beleza.

Escrito em 1888, *Arte y hielo* é um exemplo representativo da percepção de Darío, que se vê impellido a criticar a sociedade mercantil, quando percebe que está entre duas alternativas inconciliáveis: ser um bom poeta e ser condenado a uma vida de privações, ou ser um poeta rendido às demandas da sociedade, condenado a produzir obras para o consumo popular.

Já no início do texto é possível constatar uma nítida oposição entre a soberba, o orgulho, a vaidade da atividade artística; e a escravidão, a submissão a essa atividade:

¡Imagináosle orgulloso, vanidoso, febril, pujante!
Imagináosle esclavo de sus nervios, víctima de su carne ardiente y de su ansiar profundo, padre de una bella y gallarda generación inmóvil, que le rodeaba y le inspiraba, y pobre como una rata.

Como se pode notar através dessa descrição apaixonada, em que abundam os qualificativos, o narrador exalta a obra do artista, mostrando a transcendência da arte, porém contrapondo-a à condição degradada do ser humano, *pobre como um rato*.

A degradação do artista enquanto homem, comparado realisticamente ao pequeno roedor que sobrevive das sobras de alimento em obscuros recintos, torna-se ainda mais evidente pouco adiante no texto, quando são descritas as mulheres do vilarejo:

... las mujeres eran todas como diosas, erguidas, reales, avasallantes y también glaciales. Muy blancas, muy blancas, como cinceladas en tímpanos, y con labios muy rojos que rara vez sonreían. Gustaban de las pedrerías y de los trajes opulentos; y cuando iban por la calle, al ver sus ademanes candentes, sus cabezas rectas y sus pompas, se diría el desfile de una procesión de emperatrices.

Da mesma forma em que existe uma clara oposição entre a grandiosidade da obra e a pequenez do artista enquanto homem, aqui também a opulência das senhoras da sociedade se contrapõe à pobreza do escultor. Mulheres e estátuas são colocadas também numa mesma extremidade de um outro eixo semântico, que opõe o /alto/ ao /baixo/. Essa isotopia espacial polariza, de um lado, o rato, animal rasteiro, e, portanto marcado semanticamente como /baixo/; e, de outro lado, as imperatrizes e deusas, marcadas como /alto/. Nesse mesmo sentido, avançando-se na linearidade do texto, o homem será comparado mais adiante a um cogumelo, vegetal rasteiro que, assim como o rato, pode ser associado ao /baixo/:

... porque al hombre, como al hongo, no le pide Dios elección de patria.

O distanciamento entre o homem em sua condição mais primária de ser que busca a sobrevivência e os habitantes opulentos do vilarejo, que buscam a futilidade da arte de consumo, pode ser observado em diversos momentos do texto, através dessa oposição espacial básica, /alto/ versus /baixo/. Nota-se, por exemplo, que o escultor se colocará aos pés de suas estátuas (/baixo/) ao negociar com os cidadãos de Villanieve. Estes, ao contrário, ao adentrarem no atelier mostram-se «grandes», como o «enamorado» ou «com a cabeça alta e o ar dominador», como o «rei burguês» (/alto/).

O conto possibilita uma intensa aproximação semântica entre as esculturas femininas do artista e as mulheres da cidade: a cor branca, as pedrarias e a frieza das mulheres, por exemplo, remetem obrigatoriamente às esculturas do atelier. Mas essa aproximação de elementos semânticos parece ocorrer para melhor destacar as diferenças fundamentais que existem entre os dois grupos actoriais, ou dois atores coletivos, mulher e estátua. Se temos, por exemplo, de um lado, as deusas do Olimpo, de outro, as mulheres «eram todas como deusas». Nesse caso, a descrição comparativa coloca em evidência um estado de *ilusão*, ou seja, um /parecer/ + /não-ser/ deus, ausente da descrição das esculturas, que mostram um estado divino *verdadeiro*. Também a nudez das divindades (*blancas desnudeces*) opõe-se radicalmente à opulência dos trajes das mulheres e prepara, já, o leitor, para a grande ruptura de valores estéticos e morais que a exposição pública da Diana provocará mais tarde.

O ator «escultor» aparece como resultado da somatória de alguns papéis actanciais relevantes e o papel temático de artista. O papel actancial mais importante, vinculado ao programa narrativo principal, é o de sujeito disjuncto de um objeto que poderíamos cha-

1. A nomenclatura e as formas de representação utilizadas aqui correspondem à teoria semiótica desenvolvida por Greimas & Courtés.

mar de «sobrevivência». Sob o plano discursivo, esse objeto de valor é representado figurativamente pelo «pão»:

Un día el artista tuvo un momento de lucidez, y viendo que el pan le faltaba y que el taller estaba lleno de divinidades, envió a una de tantas a buscar pan a la calle.

Na realidade, esse objeto aparece complexificado no texto como «a sobrevivência através do trabalho», ou seja, através da arte. É o que fica claramente explícito no momento em que o escultor sonha com a possibilidade de ter encontrado na figura do «enamorado» um protetor, o mecenas capaz de garantir seu sustento unicamente através da valorização de sua produção artística:

Es un hecho que he encontrado ya la protección de los admiradores del arte verdadero, que son los pudientes. Los palacios se llenarán de mis obras, mi generación de dioses y héroes va a sentir el aire libre a plena luz, y un viento de gloria llevará mi nombre, y tendré para el pan de todos los días con mi trabajo.

O papel temático de artista é uma das recorrências mais flagradas na contística de Darío. A comparação com a própria profissão do escritor é inevitável, principalmente quando se conhece um pouco da história do escritor, e da luta que travou pela sobrevivência e o reconhecimento de sua arte. Curiosamente, sem sair do plano estritamente textual, podemos encontrar em *Arte y hielo* um elemento linguístico privilegiado, que indica uma aproximação quase autobiográfica entre o protagonista escultor e o escritor Rubén Darío. Examine-se, para isso, o seguinte trecho:

—Señores: yo soy fulano de tal, escultor orgulloso, pero muy pobre.

Ao se expressar em discurso direto e primeira pessoa, o escultor se auto-denomina *fulano de tal*, designação não-compatível com a simulação de um discurso efetivamente pronunciado em primeira pessoa. Na verdade, distinguem-se no enunciado citado acima dois enunciadoreis distintos, sendo que um deles (o que diz «fulano de tal») não se confunde com o enunciadoreis-locutor do discurso. Em outras palavras, percebe-se nitidamente a presença de um sujeito-observador, que «presenciou» o fato e «conta» o que viu na praça pública. Esse segundo enunciadoreis, ou observador, não se situa no mesmo nível discursivo dos participantes do encontro na praça, mas aparece como um sujeito delegado do autor, ou seja, de Darío.

Não por acaso, Darío escolhe um escultor para representar-se a si mesmo e aos artistas em geral: o escultor realiza uma forma de arte clássica, admirada e respeitada desde a antiguidade greco-romana. Além disso, o artista em questão trabalha o mármore, um material nobre, perene, que resiste ao tempo e conserva intacta a obra de arte. Mármore e gelo, metáforas que mantêm entre si privilegiadas relações semânticas, como a branqueira, a frieza, a pureza e o poder de petrificação, são insistentemente reiteradas no conto. À frieza do mármore, de onde o escultor extrai sua geração de divindades imóveis, corresponde à frieza do gelo, sugestivamente representada pelo nome do vilarejo *Villanieve*. Metáfora da metáfora, o gelo representa a frieza do distanciamento, a dificuldade, para o artista de romper a camada de insensibilidade coletiva que petrifica a autenticidade individual de sua obra.

O artista do vilarejo figurativiza o alvo de um conflito entre duas manipulações: de um lado, o /fazer-fazer/ de um destinador que o impulsiona para a confirmação de seu ideal estético, através da arte imaculada de suas esculturas; de outro, o /fazer-não fazer/ de um anti-destinador, representado pela sociedade local, que tenta conduzi-lo a uma forma de arte que o artista condena, mas que é aceita e consumível pela coletividade. Veja-se, por exemplo, a indignação provocada nos habitantes pela nudez da Diana enviada à cidade:

¡Qué! ¿Y era posible que el desnudo fuese un culto especial del arte?

Em contraposição, o discurso do artista exalta o nu como uma condicionante de seus conceitos estéticos, e, portanto, de seu ideal de beleza:

Os advertiré que yo amo el desnudo.

Observa-se que o ideal estético do escultor de *Arte y hielo* reflete o próprio ideal de Darío, como se percebe nesta declaração² do autor:

Amo la belleza, gusto del desnudo; de las ninfas de los bosques, blancas y gallardas; de Venus en concha y de Diana, la virgen cazadora de carne divina, que va entre su tropa de galgos con el arco en la comba, a la pista de un ciervo o de un jabalí. Sí, soy pagano. Adorador de los viejos dioses, y ciudadano de los viejos tiempos.

O tipo de arte executada pelo escultor não corresponde às expectativas do público local. Daí, as inúmeras sugestões de «reparos» à obra, que o artista recebe dos habitantes da cidade, em particular, do enviado da imperatriz. Este, ao passar em revista as estátuas do atelier, não consegue evitar seus comentários indignados:

No, no, esas ninfas necesitan una pampanilla; esas redondeces son una exageración; ese guerrero formidable que levanta su maza ¿no tiene los pies anquilosados? Los músculos rotan; no deben ser así; el gesto es horrible; a esa cabellera salvaje le falta pulimento! Aquel Mercurio, Dios mío, ¿y su hoja de parra?

O «enamorado» compara aqui o que vê (o «ser» da obra) ao que gostaria de ter visto (o «dever-ser» da obra), ou seja, o comprador sugere correções à produção do artista, em função de um outro ideal estético, majoritário e comum à sociedade mercantilizada do vilarejo. O conflito entre as duas manipulações polarizadas, que resultam no ser ou não ser arte, segundo dois pontos de vista inconciliavelmente divergentes, produz nas relações entre o artista e seu público um paradoxo inevitável. Ainda que se dedique à arte pela arte, o artista não pode evitar que sua obra seja encarada como arte, pois, no mundo capitalista, ela também é tida como um objeto de consumo. A obra do artista é, além de arte, seu meio de subsistência. Coloca-se, então, o problema da aceitabilidade do con-

2. Declarações de Rubén Darío extraídas da *Revista ilustrada de información poética*. Ministerio de Cultura. Madrid, 1991. V. 34 e 35, pp. 43.

sumidor: só a correspondência da arte às exigências de uma sociedade cada vez mais voltada para o mercado de consumo garantiria, paradoxalmente, a sobrevivência do artista, crítico dessa mesma sociedade.

Assim, em *Arte y hielo*, Darío demonstra sua plena consciência do processo de mercantilização pelo qual a arte estava passando, e da nova condição do artista como produtor de objetos de consumo. Isso é flagrante no momento em que o artista reconhece a necessidade de comercializar sua obra, como se constata em três momentos diferentes do texto, sucessivamente frustrados:

Un día el artista tuvo un momento de lucidez, y viendo que el pan le faltaba y que el taller estaba lleno de divinidades, envió a una de tantas a buscar pan a la calle.

No primeiro momento, o escultor expõe sua obra publicamente à frente de seu atelier, tornando-a acessível aos habitantes do vilarejo. A exposição de uma Diana esculpida em mármore causa grande constrangimento ao público, que se escandaliza com suas formas sensuais. Tal atitude é absurda, posto que a Diana é apenas uma estátua e, como tal, não deveria recair sobre ela qualquer interpretação de ordem moral. Porém, os habitantes, insensíveis ao nu artístico, encaram a estátua também como mulher. A nudez da diana-mulher exposta na rua gera espanto e escandaliza os que a vêem. O povo surpreende-se com a nudez da estátua, com a sua sensualidade e considera a atitude do artista profana:

¿Qué? ¿Y esa curva saliente de un brazo, y esa redondez del hombro y ese vientre no son una profanación?

A indignação do povo não se baseia, no entanto, num verdadeiro atentado à moral, e sim na quebra das regras estéticas quase sagradas da produção em série, ou seja, na revelação de um estilo estético pessoal não-massificado. São as normas coletivas que se impõem no microcosmo do vilarejo, reflexo de uma sociedade onde prevalecem as atitudes massificadas, inclusive no domínio da arte. Assim, no conto, o coletivo é relacionado à normalidade e, conseqüentemente, tem aceitabilidade total. Por outro lado, toda individualização é tachada de loucura e punida com o desprezo popular, como mostram, por exemplo, estas palavras do comprador «enamorado», dirigidas ao escultor, logo após constatar que as esculturas examinadas não correspondem às normas estéticas vigentes:

—Pero, hombre de Dios, ¿está usted en su juicio?

Do ponto de vista do escultor, a pureza estética, encarnada, aliás, pela figura mitológica da Diana (*casta diva*), só é garantida através da preservação dos valores individuais. Do ponto de vista dos habitantes da cidade, ao contrário, a individualidade estética é encarada como profanação artística. Assim, dois eixos semânticos, o /sagrado/ versus o /profano/, e o /individual/ versus o /coletivo/ interagem no texto, podendo ser dinamizados de forma polarizada, segundo o ponto de vista do ator protagonista ou do ator coletivo representado pelos habitantes do vilarejo.

Embora *soberbo, pujante, orgulhoso* de sua criação artística individualizada, o escultor tem consciência de sua pobreza material e busca vender sua arte em troca da forma mais elementar de sobrevivência: a alimentação através do «pão de todos os dias». Nesse sentido, é possível identificar na saída da Diana para a rua uma metáfora para a co-

mercantilização da arte. A mulher que se vende, nua, na rua, encarnaria a imagem do artista que vulgariza e barateia sua obra apenas para conseguir um meio de subsistência. Tal como a Diana, a arte se desnuda, se vende, se vulgariza, expondo-se, dessa forma, aos mais diversos tipos de crítica, inclusive à própria contestação de que a nudez possa ser um elemento do belo:

¿Y era posible que el desnudo fuese un culto especial del arte?

Na segunda tentativa de vender sua obra, o próprio artista vai a uma praça pública e expõe, a homens e mulheres elegantes, seu exército de figuras olímpicas. O escultor, sujeito virtual do que poderíamos chamar de segundo programa narrativo de comercialização, representa também o destinatador desse mesmo programa. Enquanto agente da manipulação, o artista opera cognitivamente por *sedução* (*fazer-crer*), buscando convencer os habitantes da cidade do valor intrínseco de sua obra. Com esse objetivo, o artista não hesita em apelar para a vaidade de seu público burguês, exaltando tanto a feminilidade quanto a virilidade de suas figuras mitológicas:

Para vosotras, mujeres queridas, haré sátiros y sirenas, que serán la joya de vuestros tocadores.

Y para vosotros, hombres pomposos, tengo bustos de guerreros, torsos de discóbolos y amazonas desnudas que desjarretan panteras.

Vale a pena notar que, enquanto a saída da Diana é um apelo *visual* para as virtudes artísticas do escultor, nesse segundo momento o artista, convencido da cegueira de seu público diante das particularidades de sua obra, procura ressaltar oralmente suas qualidades. Na verdade, desde o início do conto há uma crítica sobre o modo de ver dos habitantes, que parecem ver sem enxergar, como sugere este enunciado:

¡Y en Villtanieve nadie sabía lo que era el taller del escultor, aunque muchos le veían!

A manipulação para a comercialização das esculturas se intensifica: se anteriormente ela se restringia basicamente ao *fazer-crer* do escultor em relação ao público sobre as virtudes artísticas em jogo, através da exposição da estátua, agora existe um apelo verbal incisivo do artista, que toca em aspectos da vaidade dos habitantes, colocando-os na situação de querer-comprar.

Uma imperatriz, que toma conhecimento do discurso proferido pelo escultor em praça pública, envia um de seus aduladores ao atelier do artista, com o fim de que lhe compre algo que lhe seja digno. O narrador qualifica esse adulador com o epíteto de *homo sapiens de Linneo*, que tudo observa com seu monóculo sobre a órbita do olho direito. Tal detalhe caricatural revela a percepção da elite consumidora de arte, que examina as minúcias estéticas com um instrumento artificialmente colocado sobre a visão natural. Nesse «crítico de arte» analisa meticulosamente as obras do escultor, surpreende-se com os detalhes, sugere modificações, antes de sancionar negativamente a produção do artista, questionando, inclusive a sanidade mental de quem a produziu.

O artista, estupefato com a crítica do enviado da imperatriz, desespera-se, pois percebe que o descaso é fruto apenas de um modismo burguês. A metáfora de Darío é bastante

óbvia: a arte, rebaixada por alguns mecenas ao nível de pura decoração, tem um valor inferior ao de qualquer objeto produzido pela indústria.

Como resultado dessa visita fracassada ao atelier, o enviado da imperatriz dirige-se a uma loja de importações parisienses e, com o fim de satisfazer os caprichos de sua amada, compra-lhe um relógio-cuco, em substituição às escandalosas «indecências» esculpidas pelo artista.

O terceiro e último momento em que o escultor tenta comercializar sua obra acontece quando outro burguês entra no atelier do artista e encomenda a escultura de uma cabeça de cavalo:

...Entró con la cabeza alta y el aire de dominador, como uno de tantos reyes burgueses que viven podridos en sus millones.

A performance ainda virtual da venda da escultura possibilita uma clara visão do conflito de manipulações já anteriormente destacado. Nele, colocam-se em posição antagônica a arte individualizada do escultor e o ideal estético coletivizado do vilarejo, reflexo da arte massificada que predominou no final do século passado.

A visita desse último burguês, proprietário de animais de «altíssimo valor», representa, metaforicamente, o momento no qual a criatividade do artista submete-se aos desígnios do mercado, quando o objeto artístico tem que passar pelo crivo impiedoso do patrocinador. Não se pode deixar de ver nessa metáfora o reflexo da própria condição do escritor Rubén Darío, obrigado tantas vezes a abandonar sua inspiração pura e autêntica para escrever narrativas para jornais, condicionadas a limitantes contundentes.

O sarcasmo de Darío contra o burguês revela-se no momento em que o escultor entende que deve esculpir a cabeça de um cavalo, porque essa é a própria cabeça de quem a encomenda. A figura do cavalo pode ser relacionada à figura da Diana: esta, casta, in-submissa, é conhecida também como a rainha das amazonas, e simboliza a arte pura, sensual e individualizada do escultor; aquele, domesticável, não-individualizado e submisso às ordens de seu cavaleiro (ou de sua amazona...), simboliza a bestialidade da arte industrial, a vulgaridade da mercadoria produzida em série.

Mas, preservando-se da humilhação do artista em se render às vontades da sociedade industrial, em *Arte y hielo* Darío deixa a uma de suas estátuas a responsabilidade pela decisão final de esculpir o cavalo encomendado:

—¡Eh, maestro! No te arredres: hazle su busto...

O sileno-manipulador é o reflexo sensível da consciência do artista, que lhe indica uma alternativa viável para sua própria sobrevivência: a conjunção com o objeto-modal «pão», conquistada através da venda do busto de cavalo não significaria uma ruptura total do sujeito «escultor» com seu objeto de valor «arte individual», mas apenas uma etapa necessária à continuidade do trabalho do artista, que precisa «ganhar o pão» para subsistir. Assim, através do conselho dado pelo sileno a seu mestre («não desista!»), Darío recoloca o artista em seu programa narrativo de busca da arte verdadeira e individual, resguardando-o do vexame da produção massificada.

Pode-se dizer, a título de síntese, que o conto *Arte y hielo* indica o confronto da arte com uma sociedade que perdeu a capacidade do julgamento estético, que se tornou *fria* para o sentido da arte. Apresenta-se como uma verdadeira reconstituição da história da

arte, em seus três grandes momentos: inicialmente, e correspondendo ao início do conto, quando as esculturas estão dispostas em seu altar, a arte está ligada ao culto por causa de seu uso religioso. O momento no qual em *Arte y hielo* o artista apresenta sua Diana ao público, e este se escandaliza com ela, representa o momento em que a arte deixa o lugar que lhe era reservado para fins religiosos e penetra no mundo mercantil da modernidade, mas sem perder ainda totalmente sua autenticidade. Finalmente, o final do conto representa a arte em sua etapa posterior, quando o capitalismo propõe integrá-la ao mundo do mercado, e esta passa a ter que se submeter a ele: deve transformar-se em valor de troca, tanto na essência quanto na aparência, adaptando-se ao gosto estético da nova classe consumidora.

Arte y hielo³

Imagináosle en medio de su taller, el soberbio escultor, en aquella ciudad soberbia. Todo el mundo podía verle alto, flaco, anguloso, con su blusa amarilla a flores rojas, y su gorro ladeado, entre tantas blancas desnudeces, héroes de bronce, hieráticos gestos y misteriosas sonrisas de mármol. Junto a una máscara barbuda, un pie de ninfa o un seno de bacante, y frente a un medallón moderno, la barriga de un Baco, o los ojos sin pupilas de una divinidad olímpica.

Imagináosle orgulloso, vanidoso, febril, ¡pujante!

Imagináosle esclavo de sus nervios, víctima de su carne ardiente y de su ansiar profundo, padre de una bella y gallarda generación inmóvil, que le rodeaba y le inspiraba, y pobre como una rata.

¡Imagináosle así!

Villanieve era un lugar hermoso —inútil, inútil, ¡no le busquéis en el mapa!— donde las mujeres eran todas como diosas, erguidas, reales, avasallantes y también glaciales. Muy blancas, muy blancas, como cinceladas en témpanos, y con labios muy rojos que rara vez sonreían. Gustaban de las pedrerías y de los trajes opulentos; y cuando iban por la calle, al ver sus ademanes candentes, sus cabezas rectas y sus pompas, se diría el desfile de una procesión de emperatrices.

En Villanieve estaba el escultor, grande y digno de gloria; y estaba ahí, porque al hombre, como al hongo, no le pide Dios elección de patria. Y en Villanieve nadie sabía lo que era el taller del escultor, ¡aun que muchos le veían!

Un día el artista tuvo un momento de lucidez, y viendo que el pan le faltaba y que el taller estaba lleno de divinidades, envió a una de tantas a buscar pan a la calle.

Diana salió y, con ser casta diva, produjo un ¡oh! de espanto en la ciudad.

¡Qué! ¿Y era posible que el desnudo fuese un culto especial del arte?

¡Qué! Y esa curva saliente de un brazo, y esa redondez del hombro y ese vientre ¿no son una profanación? Y luego:

—¡Dentro! ¡Dentro! ¡Al taller de donde ha salido!

Y Diana volvió al taller con las manos vacías.

El escultor se puso a meditar en su necesidad.

¡Buena idea! ¡Buena idea!, pensó.

Y corrió a una plaza pública donde concurrían las más lindas mujeres y los hombres mejor peinados, que conocen el último perfume de moda; y ciertos viejos gordos que parecen canónigos y ciertos viejos flacos que cuando andan parece que bailan un minué. Todos con los zapatos puntiagudos y brillantes y un mirar de ¿qué se me da a mí? Bastante inefable.

Llegóse al pedestal de una estatua y comenzó:

Señores: yo soy fulano de tal, escultor orgulloso, pero muy pobre. Tengo Venus desnudas o vestidas.

Os advertiré que yo amo el desnudo. Mis Apolos no os desagradarán, porque tienen una crin crespa y luminosa de leones sublimes y en las manos una crispatura que parece que hace gemir el instrumento mágico y divino. Mis Dianas son castas, aunque os pese. Además, sus caderas son blandas colinas por donde desciende Amor, y su aire, cinegético. Hay un Néstor de bronce y un Moisés tan augusto como el miguelangelino. Os haré Susanas bíblicas como Hebes mitológicas, y a Hércules con su maza y a Sansón con su mandíbula de asno. Curva o recta, la línea viril o femenina se destacará de mis figuras, y habrá en las venas de mis dioses blancos, icor, y en el material moreno pondrá sangre mi cincel.

Para vosotras, mujeres queridas, haré sátiros y sirenas, que serán la joya de vuestros tocadores.

Y para vosotros, hombres pomposos, tengo bustos de guerreros, torsos de discóbolos y amazonas desnudas que desjarretan panteras.

Tengo muchas cosas más; pero os advierto que también necesito vivir. He dicho.

Era el día siguiente:

—Deseo —decía una emperatriz de las más puleras, en su salón regió, a uno de sus adoradores, que le cubría las manos de besos—, deseo que vayáis a traerme algo de lo más digno de mí, al taller de ese escultor famoso.

Decíalo con una vocecita acariciante y prometedora y no había sino obedecer el mandato de la amada adorable. El caballero galante —que en esos momentos se enorgullecía de estrenar unos cuellos muy altos llegados por el último vapor— despidióse con una genuflexión y una frase inglesa. ¡Oh! ¡Admirable, así, así! Y saliendo a la calle se dirigió al taller.

Cuando el artista vio aparecer en su morada el gran cuello y los zapatos puntiagudos y sintió el aire impregnado de opopónax, dijo para su colete: Es un hecho que he encontrado ya la protección de los admiradores del arte verdadero, que son los pudientes. Los palacios se llenarán de mis obras, mi generación de dioses y héroes va a sentir el aire libre a plena luz, y un viento de gloria llevará mi nombre, y tendré para el pan de todos los días con mi trabajo.

Aquí hay de todo —exclamó— : escoged.

El enamorado comenzó a pasar revista de toda aquella agrupación de maravillas artísticas, y desde el comienzo frunció el ceño con aire de descontentadizo, pero también de inteligente. No, no, esas ninfas necesitan una pampanilla; esas redondeces son una exageración; ese guerrero formidable que levanta su maza ¿no tiene los pies anquilosados? Los músculos rotan; no deben ser así; el gesto es horrible; ¡a esa cabellera salvaje le falta pulimento! Aquel Mercurio, Dios mío, ¿y su hoja de parra? ¿Para qué diablos labra usted esas indecencias?

Y el artista estupefacto miraba aquel homo sapiens de Linneo, que tenía un monocle en la cuenca del ojo derecho, y que lanzando una mirada de asombro burlesco, y tomando la puerta, le dijo con el aire de quien inventa la cuadratura del círculo:

3. Rubén Darío, *Cuentos Completos*.

—Pero, hombre de Dios, ¿está usted en su juicio?

¡Descanto!

Y el inteligente, para satisfacer a la caprichosa adoradora, entró a un almacén de importaciones parisienses, donde compró un gran reloj de chimenea que tenía el mérito de representar un árbol con un nido de paloma, donde, a cada media hora, aleteaba ese animalito, hecho de madera, haciendo ¡jeuú, cuú!

Y era uno de esos días amargos que sólo conocen los artistas pobres, días en que falta el pan ¡mientras se derrochan las ilusiones y las esperanzas! La última estaba para perder el escultor, y hubiera destruído, a golpes del cincel que les había dado vida, todas sus creaciones espléndidas, cuando llamaron a su puerta. Entró con la cabeza alta y el aire dominador, como uno de tantos reyes burgueses que viven podridos en sus millones.

El escultor se adelantó atentamente.

Señor —le dijo—, os conozco y os doy las gracias por que os dignáis honrar este taller. Estoy a vuestras órdenes. Ved aquí estatuas, medallas, metopas, cariátides, grifos y telamones. Mirad este Laocoonte que espanta, y aquella Venus que avasalla. ¿Necesitáis acaso una Minerva para vuestra biblioteca? Aquí tenéis a la Atena que admira. ¿Venís en busca de adornos para vuestros jardines? Contemplad ese sátiro con su descarada risa lasciva y sus pezuñas de cabra. ¿Os place esta gran taza donde he cincelado la metamorfosis actéonica? Ahí está la virgen diosa cazadora como si estuviese viva, inmaculada y blanca. La estatua del viejo Anacreonte está ante vuestros ojos. Toca una lira. ¿Gustáis de este fauno sonriente que se muestra lleno de gallardía? ¿Qué deseáis? Podéis mandar y quedaréis satisfecho...

Caballero —respondió el visitante, como si no hubiese oído media palabra—, tengo muy buenos troncos árabes, ingleses y normandos. Mis cuadras son excelentes. Ahí hay bestias de todas las razas conocidas, y el edificio es de muchísimo costo. Os he oído recomendar como hábil en la estatuaria, y vengo a encargaros para la portada una buena cabeza de caballo. Hasta la vista.

¡Ira, espanto!... Pero un sileno calmó al artista hablándole con sus labios de mármol desde su pedestal.

—¡Eh, maestro! No te arredres: hazle su busto...

Arte e gelo

Imaginem o soberbo escultor no meio de seu atelier, naquela cidade soberba. Todo mundo podia vê-lo alto, magro, anguloso, com sua blusa amarela com flores vermelhas, com seu boné inclinado, entre brancas esculturas nuas, heróis de bronze, hieráticos gestos e misteriosos sorrisos de mármore. Junto a uma máscara barbuda, um pé de ninfa ou um seio de bacante, e diante de um medalhão moderno, a barriga de um Baco, ou os olhos sem pupilas de uma divindade olímpica.

Imaginem-no orgulhoso, vaidoso, febril, pujante!

Imaginem-no escravo de seus nervos, vítima de sua carne ardente e de sua ânsia profunda, pai de uma bela e galharda geração imóvel, que o rodeava e o inspirava, e pobre como um rato.

Imaginem-no assim!

Vila Nevada era um lugar bonito —inútil, inútil, não o procurem no mapa!— onde as mulheres eram todas como deusas, altivas, reais, avassaladoras e também glaciais. Mui-

to brancas, muito brancas, como cinzeladas em blocos de gelo, e com lábios muito vermelhos que raras vezes sorriam. Gostavam de pedrarias e trajes opulentos; e quando passeavam pela rua, ao ver seus gestos cadentes, suas cabeças alçadas com muita pompa, dir-se-ia que participavam de um desfile, de uma procissão de imperatrizes.

Em Vila Nevada estava o escultor, grande e digno de glória; e estava ali, porque ao homem, como ao fungo, não cabe pedir a Deus a eleição de uma pátria. Em Vila Nevada ninguém sabia o que era o atelier do escultor, ainda que muitos o vissem!

Um dia o artista teve um momento de lucidez, e vendo que o pão lhe faltava e que o atelier estava cheio de divindades, enviou uma delas para buscar pão na rua.

Diana saiu e, por ser uma casta diva, produziu um oh! de espanto na cidade.

O quê? E era possível que a nudez fosse um culto especial de arte?

O quê? E essa curva saliente de um braço, e essa redondeza do ombro e esse ventre não são uma profanação? E então:

—Para dentro! Para dentro! Ao atelier de onde saiu!

E Diana voltou para o atelier de mãos vazias.

O escultor ficou meditando sobre suas necessidades.

Boa idéia! Boa idéia! —pensou.

E correu a uma praça pública onde concorriam as mais lindas mulheres e homens muito bem penteados, conhecedores da última moda em perfumes; e alguns velhos gordos que parecem canônicos e outros velhos magros que quando andam parece que dançam um minueto. Todos com os sapatos pontiagudos e brilhantes e um olhar de «o que é que eu tenho a ver com isso?» bastante inclável.

Aproximou-se do pedestal de uma das estátuas e começou:

—Senhores: eu sou fulano de tal, escultor orgulhoso, mas muito pobre. Tenho Vênus nuas ou vestidas.

Advirto-os de que eu amo o nu. Meus Apolos não lhes desagradarão, porque têm uma juba crespa e luminosa de leões sublimes e nas mãos uma crispatura que parece que faz gemer o instrumento mágico e divino. Minhas Dianias são castas, ainda que pensem o contrário. Além disso suas ancas são macias colinas por onde flui o Amor, e seu ar, cinético. Há um Nestor de bronze e um Moisés tão augusto como o de Michelangelo. Far-lhes-ei tanto Susanas bíblicas como Hebes mitológicas, e ao Hércules com sua massa e a Sansão com sua mandíbula de asno. Curva ou reta, a linha viril ou feminina se destacará de minhas figuras, e haverá nas veias de meus deuses brancos, icor,⁴ e no metal moreno meu cinzel engendrará sangue.

Para vocês, mulheres queridas, farei sátiros e sereias, que serão as jóias de seus toucadores.

E para vocês, homens pomposos, tenho bustos de guerreiros, torsos de discóbulos e amazonas nuas que derrotam panteras.

Tenho muitas outras coisas; mas também advirto os senhores de que necessito viver. E tenho dito.

No dia seguinte:

—Desejo —dizia uma imperatriz das mais pulcras, no seu salão régio, a um de seus adoradores, que cobria suas mãos de beijos—, desejo que me traga algo que seja digno de mim, do atelier desse escultor famoso.

4. Serosidade purulenta e fétida que escorre de certas úlceras ou abcessos.

Dizia isto com uma vozinha acariciante e prometedora, e não havia como não obedecer a ordem da amada adorável. O cavalheiro galante —que nessas horas orgulhava-se de estrear umas golas muito altas chegadas no último vapor— despediu-se com uma genuflexão e uma frase inglesa. Oh! admirável, eu trago, eu trago! E saindo à rua dirigiu-se ao atelier.

Quando o artista viu aparecer na sua morada a grande gola e os sapatos pontiagudos e sentiu o ar impregnado de opopônax,⁵ disse a si mesmo: Que sorte que já tenha encontrado a proteção dos admiradores da arte verdadeira, que são os poderosos.

Os palácios se encherão de minhas obras, minha geração de deuses e heróis vai sentir o ar livre a plena luz, e um vento de glória levará meu nome, e terei para o pão de todos os dias à custa do meu trabalho.

—Aqui há de tudo —exclamou—: escolha.

O enamorado começou a passar em revista todo aquele agrupamento de maravilhas artísticas, e desde o começo franziu a testa com ar de descontentamento, mas também de inteligente. Não, não, essas ninfas necessitam cobrir suas partes íntimas; essas redondezas são um exagero; esse guerreiro formidável que levanta sua massa não está com os pés anquilosados? Os músculos estão deformados; não devem ser assim: o gesto é horrível; falta polimento a essa cabeleira selvagem! Aquele Mercúrio, meu Deus, onde está a folha de parreira? Para que diabos cria o senhor essas indecências?

E o artista estupefato olhava aquele «homo sapiens de Linneo», que tinha um monóculo na órbita do olho direito, e que, lançando um olhar de assombro burlesco, e tomando a porta, disse-lhe com o ar de quem inventa a quadratura do círculo:

—Mas, homem de Deus, está o senhor em seu juízo?

Desencanto!

E o homem inteligente, para satisfazer a caprichosa adorada, entrou em um armazém de importados parisienses, e comprou um grande relógio de parede que tinha o mérito de representar uma árvore com um ninho de pomba, onde, a cada meia hora, batia as asas esse animalzinho, feito de madeira, fazendo cuu, cuu!

E era um desses dias amargos que só conhecem os artistas pobres, dias em que falta o pão enquanto se desmoronam as ilusões e esperanças! O escultor estava para perder a última esperança, poderia até destruir, a golpes do cinzel que lhes havia dado vida, todas suas criações esplêndidas, quando bateram à porta. Entrou com a cabeça alta e o ar dominador, como um dos muitos reis burgueses que vivem apodrecidos em seus milhões.

O escultor aproximou-se atentamente.

—Senhor —disse-lhe— conheço-o e agradeço-lhe porque se digna a honrar este atelier.

Estou à suas ordens. Veja aqui estátuas, medalhas, metopas, cariátides, grifos e telamões. Veja esse Laocoonte que espanta, e aquela Vênus que avassala. Necessita por acaso de uma Minerva para sua biblioteca? Aqui o senhor tem uma Atena que causa admiração. Vem em busca de adorno para seus jardins? Contemple este sátiro com seu descarado riso lascivo e seus pés de cabra. Apraz-lhe esta grande xécura onde cinzelei a metamorfose actêônica?⁶ Aí está a virgem deusa caçadora como se estivesse viva, ima-

5. Substância utilizada em perfumaria, por exemplo, na fabricação de fixador de cabelo e perfumes em geral.

6. Actéon foi um caçador convertido em cervo por ter surpreendido Diana enquanto se banhava, e que foi devorado por seus próprios cachorros.

culada e branca. A estátua do velho Anacreonte está diante de seus olhos. Toca uma lira. Gosta desse fauno sorridente que se mostra cheio de galhardia? O que deseja? Pode ordenar e ficará satisfeito.

(Cavalheiro —respondeu o visitante, como se não tivesse ouvido meia palavra—, tenho muitos bons reprodutores árabes, ingleses e normandos. Meus estábulos são excelentes. Neles tenho animais de todas as raças conhecidas e o prédio é de altíssimo valor. Recomendaram-me o senhor como hábil escultor e venho encomendar uma boa cabeça de cavalo para a entrada principal de meu edifício. Até logo.

Ira, espanto!... Mas um sileno⁷ acalmou o artista dizendo-lhe com seus lábios de mármore desde seu pedestal.

(Eh, mestre! Não desista, faça-lhe o busto...)

Bibliografia

- Benjamin, Walter, 1992, *Discursos interrumpidos*, I, Madrid, Taurus. Trad. de Jesús Aguirre.
- , 1985, *Obras escolhidas*, São Paulo, Brasiliense. Trad. de Jeanne Marie Gagnebin.
- Brandão, Junito, 1993, *Dicionário mítico-etimológico*, Petrópolis, Vozes. V. 1 e 2.
- Courtés, Joseph, 1991, *Analyse sémiotique du discours*, Paris, Hachette.
- Darío, Rubén, 1991, *Cuentos Completos*, México, Fondo de Cultura Económica.
- Durão, Adja de Amorim Barbieri, 1996, *A crítica da sociedade nos contos de Rubén Darío*, Londrina, Editora UEL.
- Ferreira, Aurélio B. de H., 1986, *Novo dicionário da língua portuguesa*, São Paulo, Nova Fronteira.
- Guimarães, Ruth, 1972, *Dicionário da mitologia grega*, São Paulo, Cultrix/MEC.
- Greimas, A. J.; J. Courtés, 1979, *Sémiotique-dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, I, Paris, Hachette.
- Moliner, María, 1997, *Diccionario de uso del español*, Madrid, Gredos.
- Revista ilustrada de información poética*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1991.

Adja Balbino de Amorim Barbieri Durão

Loredana Límoli

Otávio Goes de Andrade

Professores do Departamento de Letras Estrangeiras Modernas
Universidade Estadual de Londrina

7. Nome genérico para designar os sátiros envelhecidos. Dotado de grande sabedoria, no entanto, só a revelava sob coação. Aparece na literatura e na iconografia com ventre proeminente, nariz achatado, lábios grossos, quase sempre montado em um burro sobre o qual se equilibra com grande dificuldade, por estar sempre bêbado.

Mediación entre literatura y lingüística, en *La noche boca arriba* de Julio Cortázar

Miguel Espar Argerich

1. Introducción

Situamos esta reflexión en el horizonte de las respuestas que la lingüística da a interrogaciones repetidas a través de tiempos y culturas y que siempre nos conmueven: ¿Qué es lo que justifica que determinados efectos de sentido lleven al lector a caracterizar los textos como jurídicos, políticos o literarios? ¿Por qué la literatura es transmitida y reconocida como un arte?

Podemos adentrarnos en las obras literarias de una manera estimulante y provocativa, generadora de múltiples lecturas, con puntos de vista y percepciones diversificados, capaces de permitirnos descubrir una auténtica 'sinfonía de sentidos'. Y a través de estos sentidos aportar nuevas perspectivas capaces de iluminar el fenómeno de la humanidad, inmersa en titánicos y prometeicos esfuerzos por garantizar la supervivencia, por vencerle la carrera a la muerte.

Al preguntarnos qué es literatura y cómo se construye, una primera afirmación condensará algo de la naturaleza indómita de la obra literaria: es un modo de representación signifiante, una manera cultural de permanecer frente al tiempo que pasa inflexible; en otras palabras, es una manifestación, una trasposición, una simulación de los modos humanos de ser-en-el-mundo. Como forma de representación signifiante, la literatura participa de la manera de ser del signo y se constituye en un conjunto subsidiario de la macroestructura que es una lengua. Pues la literatura está hecha, en primer lugar, de lenguaje, cuya codificación constituye un sistema —¡otro sistema!— de representación, secundario, por cierto en relación al macrosistema que es una lengua, con su inmensa reserva de signos siempre en renovación.

Una segunda afirmación caracterizará el alcance propio de la literatura, el objeto literario: ningún tema le es exclusivo o extraño. Esto permite afirmar que nada de lo lingüístico le es ajeno: cualquier temática, cualquier significación, cualquier organización semántica hecha a través del lenguaje puede ser convertido en literatura, en obra literaria. Entendemos que hay un amplio abanico de aspectos que son como que inyectados por el autor y sus lectores en cada circunstancia y situación, que es lo que ocasiona que una obra literaria pueda ser considerada tal.

Y así como, con Hjelmslev, desde el punto de vista del plano del contenido, todas las formas pueden ser objeto de la literatura, afirmamos, en tercer lugar, que el autor literario, desde el punto de vista del plano de la expresión, puede adoptar todas las formas de estructura escrita. Recusamos, en consecuencia, utilizar el concepto de «literariedad» en una perspectiva excluyente por su estrechez y dudosa eficacia.

En consecuencia, consideramos la obra literaria una forma lingüística específica, una representación de la realidad por medio de recursos lingüísticos y un conjunto autónomo de signos lingüísticos. Podemos así convenir que la literatura representa por medio del lenguaje.

A partir de esta toma de posición, nuestra preocupación será la de mostrar cómo se estructura desde el punto de vista lingüístico un texto que aparece como una unidad significativa, como un efecto de sentido que permite una multiplicidad finita de lecturas a raíz de las circunstancias —intereses, ilusiones, cultura, problemas, situaciones, etc.— de cada lector que entra en interacción con el autor y su obra. Esto lo haremos al analizar «La noche boca arriba», un cuento de Julio Cortázar.

Nuestro trabajo nos permitirá mostrar, gracias a mecanismos descriptivos de la enunciación, dos relatos diferentes dentro de un texto único. Prestar cuentas de las formas lingüísticas, que, de hecho, viene a manifestarse como unitaria —si es considerada desde el punto de vista del lector al que se destina—, nos posibilitará un ejercicio práctico de análisis de literatura en el cual dos 'historias' diferentes se encajan y superponen en un fragmento de escritura que nos es presentado como único desde la óptica del significante lingüístico.

Pretendemos evidenciar la existencia de una intencionalidad en Cortázar de producir un discurso ambiguo, justamente, gracias a las marcas formales que va disponiendo en el conjunto del cuento: título, subtítulo y epígrafe actúan como orientadores temáticos; las isotopías 'él' motorizado / 'moteca', 'boca arriba', 'olor', 'calzada' / 'pantano', actúan como orientadores de significación en un relato de agilidad cinematográfica.

La narrativa de Cortázar, con sus imágenes precisas, con la ambigüedad con que teje su relato, con el suspense generado por la presencia de una lucha permanente entre una vida amenazada que embute el presentimiento de una muerte cierta aunque no anunciada. El autor, como narrador omnisciente, como sujeto de la enunciación, parece estar proyectando su propio yo profundo; realiza su propio discurso existencial valiéndose de la mediación de sus lectores.

2. Aspectos lingüísticos del cuento *La noche boca arriba*

2.1. La doble isotopía

Al leer *La noche boca arriba* nos invade una sensación de que estamos delante de una

sabia mezcla de dos relatos de acontecimientos diversos que conspiran en la construcción de un texto único, coherente y coheso.

Al realizar una primera aproximación al texto podremos perseguir cómo se posibilita la percepción de la doble isotopía detectable en el texto de Cortázar.

En una segunda aproximación, buscaremos plasmar cómo se construye la doble isotopía: gracias a la repetición de unidades se pueden constituir isotopías diversas dependiendo de la focalización, del punto de vista al que sometemos el texto analizado. Así, podremos identificar: a) isotopías temáticas, del nivel semántico profundo, cuando los rasgos o caracteres puestos en relieve son de carácter sémico; b) isotopías discursivas, aquellas en que la redundancia proviene de la repetición de las figuras discursivas; c) isotopías actanciales, las referidas a la narrativa, a los propios sujetos en acción.

Efectivamente, el cuento de Cortázar narra dos historias. La primera es la de un trabajador motorizado que sufre un accidente en una cálida y soleada mañana de una metrópoli:

A mitad del largo zaguán del hotel pensó que debía ser tarde, y se apuró a salir a la calle y sacar la motocicleta del rincón donde el portero de al lado le permitía guardarla. En la joyería de la esquina vio que eran las nueve menos diez; llegaría con tiempo sobrado adonde iba. El sol se filtraba entre los altos edificios del centro (p.213).

La segunda trata de un personaje indígena «moteca», atemporal, aespacial, protagonista de la temible 'guerra florida', rito histórico de los aztecas, míticos pobladores de las mesetas mexicanas:

Y todo era tan natural, tenía que huir de los aztecas que andaban a la caza de hombre, y su única probabilidad era esconderse en lo más denso de la selva, cuidando de no apartarse de la estrecha calzada que sólo ellos, los motecas, conocían (p. 215).

La edición que trabajamos se titula *Relatos* y tiene el subtítulo de *Ritos*. Este subtítulo posee una marca semántica cargada de consecuencias: el rito nos remite a significantes sociales de carácter mágico-religioso, y su carácter temático englobante inscribe la lectura del texto en un universo de connotación sociocultural de índole trascendente.

De hecho, la primera lectura de *La noche boca arriba* produce un tal encantamiento en el lector enunciatario que le hace sumergirse en lo sorprendente, en la ambigüedad.

Hacer manifiesta la doble isotopía textual, la forma de conectar un relato con el otro, constituye uno de los aspectos básicos que pretendemos desvelar a partir de la lectura del cuento de Cortázar para ver desde dentro qué es lo que hace a la literatura ser tal.

2.2. Criterios de segmentación utilizados

Todo análisis de una forma literaria exige, para su utilización descriptiva, el establecimiento de cuales han sido los criterios seleccionados para proceder al abordaje.

Debido a la forma de manifestarse el relato analizado, optamos por escoger criterios de segmentación que poco tienen a ver con los espacios en blanco existentes entre párrafos. Las características de los relatos superpuestos nos fuerzan a buscar criterios de

segmentación de carácter semántico —conectores de isotopía— para poder identificar los elementos de tipo lingüístico utilizados por el enunciador-escritor, Julio Cortázar, para pasar de un relato al otro. Dichos conectores serán las marcas formales que extraeremos del texto como soportes capaces de asumir la responsabilidad de permitirnos cavalgar de un relato al otro. El análisis de las características semánticas y sintácticas de estos conectores, dentro del desarrollo de la linealidad significante, nos permitirá reconstruir los modos de producción de esta significación literaria. Así, si empezamos a cotejar el título del cuento, «la noche boca arriba» con el epígrafe, «Y salían en ciertas épocas a cazar enemigos; le llamaban la guerra florida (p. 213), ya podemos ir previendo que lo que leeremos después, especialmente sumado al propio subtítulo de la colección de relatos, «ritos», está inmerso en un universo semántico de guerra ritual y forma parte de una intertextualidad en la cual un relato conflictivo y mitológico es evocado. Esta isotopía temática englobante es la que acabará dominando el texto por completo y, en consecuencia, se dará la contaminación significante del texto que narra el accidente de moto.

Llamaremos Relato A-1 al que inicia el cuento y en el que se narra un accidente por el que un motorizado, identificado como no-persona a través del pronombre personal «él», debe ser hospitalizado y operado:

y él —porque para sí mismo para ir pensando no tenía nombre— montó en la máquina saboreando el paseo. La moto roncaba entre sus piernas (p. 213).

Llamaremos Relato A-2 al intercalado que cuenta la fuga, prisión y sacrificio ritual del moteca en la guerra florida de los aztecas:

Y todo era tan natural, tenía que huir, etc. (p. 215). (Texto ya referido antes).

La guerra florida había empezado con la luna y llevaba ya tres días y tres noches. Si conseguía refugiarse en lo más profundo de la selva, abandonando la calzada más allá de la región de las ciénagas, quizás los guerreros no le siguieran el rastro (p. 217).

Llegados a este punto debemos adelantar que, a pesar de lo que pudimos pensar en una primera lectura, consideramos el relato A-2 como el central del cuento. Ello porque así lo determinan las estrategias más globales, como la significación textual, la estructuración de los valores y axiologías y la ideologización textual. El efecto de sentido global de ambigüedad, la posibilidad de varias lecturas, de varias conclusiones o finales son resultantes condicionadas por la narrativa y ubicadas plenamente en el ámbito del relato A-2, incluso cuando se trata del relato A-1. Así lo podemos verificar en las palabras finales del cuento:

En la mentira infinita de ese sueño también lo habían alzado del suelo, también alguien se le había acercado con un cuchillo en la mano, a él boca arriba con los ojos cerrados entre las hogueras. (p. 221)

La segmentación que buscamos nos es propiciada por el objeto de análisis: los dos relatos intercalados, de temática tan distante y diferente, mantienen, sin embargo, una evidente isotopía textual, manifestada en la linealidad y en la continuidad significante exis-

tente. En el relato A-1 «él» experimenta situaciones que son isotópicas con las experimentadas por el «moteca» en A-2, y este parámetro de ambigüedad llega hasta tal punto que se hace posible la adopción de la citación precedente como perteneciente a la narrativa de ambos relatos.

Vale destacar que el sujeto de A-1, «él» en la noche del pos-operatorio, echado, «boca arriba», develará, con marcas de significación la historicidad del relato, justamente al decantarse para el campo de lo vivenciado en A-2, dado que «el moteca», al borde del sacrificio ritual ineludible, se comprende, vivenciando como «sueño maravilloso», la tragedia del motorista héroe del relato A-1 (cfr. p. 221).

Establecidos como criterios de segmentación utilizados en nuestro análisis las constataciones y consideraciones precedentes, pasaremos a verificar isotopías existentes en el texto.

2.3. Isotopías como orientadoras de significación

Podremos ahora hacer algunas consideraciones en el nivel de la segmentación que nos posibilitan verificar notables isotopías semántico-léxicas creadas por el autor-enunciador entre los relatos A-1 y A-2.

2.3.1. «Boca arriba»

Se trata de la posición de convergencia entre «él», motorista accidentado, y el «moteca», prisionero. Posición claramente ritual y sacrificial, que si es redundante en el contexto del género literario de la narración del moteca, en el del motorista plasma una posición, una situación de inmovilidad e impotencia. También es una circunstancia que confluye para «la noche» tanto en uno como en el otro relato.

El motorista sabe que el responsable por el accidente apenas sufrió unos rasguños y reflexiona sobre esto «mientras lo llevaban boca arriba hasta una farmacia próxima» (o.c., p.214). Podemos observarlo en idéntica posición en las etapas y acciones subsecuentes (desplazamiento en la ambulancia, transportes en la camilla, realización de radiografías y curativos, operación quirúrgica, pos-operatorio antes de que llegue la noche (cfr. p. 214-216) y en la propia noche echado «un poco incómodo, de espaldas» (p. 217, 219).

Y será precisamente en esta posición que ocurrirán también todas las transiciones entre los relatos A-1 y A-2:

Como dormía de espaldas, no le sorprendió la posición en que volvía a reconocerse, pero en cambio el olor a humedad, a piedra rezumante de filtraciones, le cerró la garganta y le obligó a comprender. Inútil abrir los ojos y mirar en todas direcciones; lo envolvió una oscuridad absoluta. Quiso enderezarse y sintió las sogas en las muñecas y en los tobillos. (p. 219).

O, más adelante, cuando devuelve al moteca para el lecho del hospital:

Salió de un brinco a la noche del hospital, al alto cielo raso dulce, a la sombra blanda que lo rodeaba. Pensó que debía haber gritado, pero sus vecinos dormían callados (p. 220).

Como por arte de encanto, por pura magia, Cortázar tarda poco en realizar una nueva simbiosis entre los dos relatos, ésta bien fácilmente identificable:

Hizo un último esfuerzo, con la mano sana esbozó un gesto hacia la botella de agua; no llegó a tomarla, sus dedos se cerraron en un vacío otra vez negro, y el pasadizo seguía interminable, roca tras roca». (p. 220).

Y así como el motorista, el moteca, una vez en poder de los aztecas, también será transportado «boca arriba», será en esta posición en la que padece, gimiendo, su agonía (cfr. p. 219, 220).

2.3.2. Olores

Los olores son una constante en el juego de Cortázar de transponer las tenues fronteras entre los relatos A-1 y A-2: los olores realizan una función de permanente mediación entre los relatos de las respectivas tragedias. El autor-enunciador consigue establecer una fantástica correlación entre vida y muerte por medio de su referencia a los olores identificables en los sueños-realidades o en las realidades-sueños del texto. Así, por ejemplo, cuando de la mesa de operaciones nos catapulta para el mundo de los pantanos:

Como sueño era curioso porque estaba lleno de olores y él nunca soñaba olores. Primero un olor a pantano, ya que a la izquierda de la calzada empezaban las marismas, los tembladeros de donde no volvía nadie. (p. 215).

En paralelo, el motorista, después del accidente, para rellenar la ficha hospitalaria es retenido «en una pieza con olor a hospital» (p. 214). Parece como si el autor pretendiera simbolizar el ingreso en el mundo ritual del sacrificio valiéndose del olor, una de las marcas típicas de identificación del universo de lo sagrado.

Al moteca, que vive inmerso en el horizonte sacrificial, no le era extraño sentir miedo en los sueños:

lo que más le torturaba era el olor, como si aun en la absoluta aceptación del sueño algo se rebelara contra eso que no era habitual, que hasta entonces no había participado del juego. «Huele a guerra», pensó, tocando instintivamente el puñal de piedra atravesado en el ceñidor (p. 215).

Olor del que había que intentar escapar por significar la temida guerra florida. Olor capaz de, en el sueño, llevarle de un salto a la plena conciencia de la sala del hospital:

En el sendero en tinieblas, buscó el rumbo. Entonces sintió una bocanada del olor que más temía, y saltó desesperado hacia adelante.

—Se va a caer de la cama —dijo el enfermo de al lado—. No brinque tanto, amigo. (p. 216).

Instantes después, y contrastivamente «él» experimentará un maravilloso «caldo de oro, oliendo a puerro, a apio, a perejil» (p. 216). Para, nuevamente, después de abandonarse al sabor del caldo, penetrar en el relato A-2, donde, poco antes de ser atrapado por una sogá, «el olor a guerra era insoportable» (p. 216).

Más tarde, emprenderá de nuevo el camino de ida y vuelta para ser recibido en el mundo del relato A-2, en la esperanza de, de repente, alcanzar a oler «el aire lleno de estrellas» (p. 220), poco antes de enfrentarse al proceso agónico final.

2.3.3. «Calzada» x «pantano»

En la oposición «calzada» x «pantano» podremos evidenciar que ambos funcionan como marcadores léxicos espaciales que oponen el espacio utópico del sujeto en el relato del moteca al espacio enemigo de los antisujetos aztecas.

El «pantano», en sus diversas versiones, es el espacio que amenaza la integridad del sujeto en el relato A-2: «un olor a pantano» a la izquierda de la calzada es el lugar a ser evitado: «Había que seguir, llegar al corazón de la selva evitando las ciénagas» (o.c., p. 216).

Y cuando el moteca se sale de la calzada, experimenta como sus pies «se hundían en un colchón de hojas y barro, y ya no podía dar un paso sin que las ramas de los arbustos le azotaran el torso y las piernas» (o.c., p. 217).

También podemos comprobar como, en la relación estructural, «calzada» y «pantano» figuran como conectores, entre los relatos A-1 y A-2, de la propia isotopía, que sirve tanto para tornar ambigua como para dotar de unidad la propia lectura del cuento. La «calzada» es el espacio donde se realizan los desplazamientos tanto del sujeto «él», del relato A-1, como del «moteca», sujeto del relato A-2. Por otro lado, si la mujer causadora del accidente, en el relato A-1, «se lanzaba a la calzada a pesar de las luces verdes» (o.c., p. 214), el moteca cuidaba de «no apartarse de la estrecha calzada» (o.c., p. 215) o se agachaba «a cada instante para tocar el suelo más duro de la calzada» (o.c., p. 216) hasta el momento de su propia desgracia: «La calzada», pensó. «Me salí de la calzada» (o.c., p. 217). Y el moteca lucha por volver a la calzada: «Tal vez la calzada estaba cerca, con la primera luz del día iba a verla otra vez» (o.c., p. 217).

Podemos, en consecuencia, concluir, primero, que la «calzada» es en verdad el espacio utópico donde el sujeto del relato A-1 y el sujeto del relato A-2 se encuentran y se confunden, y, segundo, que el lugar del accidente es el espacio que da acceso al sueño, que segundo la valoración construida por Cortázar es mejor que ninguna forma de realidad, tal como puede desprenderse de la referencia que destacamos a continuación:

Pero olía a muerte, y cuando abrió los ojos vio la figura ensangrentada del sacrificador que venía hacia él con el cuchillo de piedra en la mano. Alcanzó a cerrar otra vez los párpados, aunque ahora sabía que no iba a despertarse, que estaba despierto, que el sueño maravilloso había sido el otro, absurdo como todos los sueños; un sueño en el que había andado por extrañas avenidas de una ciudad asombrosa, con luces verdes y rojas que ardían sin llama ni humo, con un enorme insecto de metal que zumbaba bajo sus piernas. (p. 221).

3. La literatura: la realidad y el sueño presentes en el discurso

La lectura y el análisis del último texto citado, nos ponen de lleno dentro de la cuestión de cuál es el relato real y cuál el soñado. Y, en consonancia con el sentido que él manifiesta, un moteca habría tenido un maravilloso y absurdo sueño en el cual habría andado por una ciudad asombrosa valiéndose de «un enorme insecto de metal que zumbaba bajo sus piernas».

La consecuencia clara de esta interpretación literaria es la de que el drama del texto A-1 -el accidente, el hospital, la operación, el delirio final...— no pasarían de ser un sueño fantástico, generado en el cerebro de un indígena precolombino a las puertas de la muerte; un sueño profético, anticipador de un futuro tan fantástico como remoto.

Sin embargo, podemos avanzar más, indagar más, por ejemplo, preguntando cuáles son las segmentaciones de la escritura en foco que simulan lo real y cuales simulan el sueño.

Así podemos constatar, por ejemplo, que al nivel de las significaciones construidas, el «accidente» viene a ser un relato estructuralmente receptor de la «guerra florida», como que formando para los lectores un ambiente verosímil para poder ilustrar la «mentira infinita de ese sueño» (p. 221). Ello en la línea de la percepción de que en la literatura el sueño y la realidad serían apenas simulaciones, trasposiciones significantes del ser humano y del mundo.

Esta perspectiva discursiva, por medio de los mecanismos de temporalización y especialización, nos pone delante de un doble simulacro: un simulacro de presente (los episodios referentes al accidente de motocicleta) y un simulacro de pasado mítico (los episodios relativos a la guerra florida de los aztecas).

Para acceder al pasado mítico, el autor-enunciador parece exigir del héroe del relato A-1 que se despoje de sus competencias como motorizado, de sus atributos de querer, saber, poder, y aparezca inmóvil, «boca arriba», con su yo desprovisto de sus dimensiones básicas de sujeto de una historia. Así, despojado, ingresa en el mundo de la inconciencia, del no-querer, no-saber, no-poder, cuando se transforma en otro sujeto, en el héroe ritual de la guerra florida, del relato A-2. Pues el relato A-2 es introducido en la narrativa cuando «él», en un lecho de un hospital, es sometido al ritual previo a la pérdida de la conciencia:

El hombre de blanco se le acercó otra vez, sonriendo, con algo que le brillaba en la mano derecha. Le palmó la mejilla e hizo una seña a alguien parado atrás. (p. 215).

Y, más tarde, volverá a acceder al mundo mítico después de abandonarse al sueño, en circunstancias próximas:

Un poco incómodo, de espaldas, pero al pasarse la lengua por los labios resecos y calientes sintió el sabor del caldo y suspiró de felicidad, abandonándose. (p. 217).

De nuevo, marcas semejantes aparecen en el momento de quedar despojado de la conciencia del mundo urbano:

La almohada tan blanda, y en su garganta agrietada la frescura del agua mineral. Quizá pudiera descansar de veras sin las malditas pesadillas. La luz violeta de la lámpara en lo alto se iba apagando poco a poco.

Como dormía de espaldas, no lo sorprendió la posición en que volvía a reconocerse, (pp. 218-219).

Finalmente, en el esfuerzo final de apego a la vida que se le escapa, funde ambos simulacros —el del presente y el del pasado mítico— en un solo relato; despojado completamente de sí mismo, tanto en el pasado como en el presente, ambos relatos se convierten en trasposición significativa del ser humano y del mundo, es decir, en literatura que emerge al ser superadas las amarras del binomio sueño / realidad:

Le costaba mantener los ojos abiertos, la modorra era más fuerte que él. Hizo un último esfuerzo, con la mano sana esbozó un gesto hacia la botella de agua; no llegó a tocarla, sus dedos se cerraron en un vacío otra vez negro, y el pasadizo seguía interminable.» (o.c., p. 220).

La isotopía temática de la guerra da soporte a un discurso que, instalado en la ambigüedad entre un actor situado en el presente y sometido al ritual guerrero de la vida urbana y otro actor sometido al ritual de la caza del hombre en la guerra florida de los aztecas, pone alas al intento de alcanzar «la mentira infinita del sueño» (p. 221) y que puede tratarse de la propia vida de un ciudadano del presente en una gran ciudad.

De hecho, Julio Cortázar siembra en el texto pistas marcantes de la ambigüedad pretendida a nivel léxico. Así, contamos con la oposición motorizado / moteca en la que se opone el sujeto antihéroe al sujeto héroe. Continuando en la identificación de la simetría isotópica llegaremos al antisujeto del héroe motorizado, que sería la propia vida de la ciudad moderna, la civilización actual, la nueva selva, que, en definitiva, vendrá a ser focalizada como un modo de matar:

alguien se le había acercado con un cuchillo en la mano, a él tendido boca arriba, a él boca arriba entre las hogueras. (p. 221)

4. Conclusión

Como hemos podido analizar entendemos que, en *La noche boca arriba*, gracias a los distanciamientos del aquí y ahora, la literatura, usando la lengua natural e introduciéndola en el juego del sueño y la realidad, viabiliza una nueva polifonía de efectos de sentido sorprendentes, capaces de cautivar a los más diferentes lectores.

La literatura encuentra su razón de ser en esta potencialidad de crear nuevos efectos de sentido, pues es en ello donde radica su especificidad como ciencia y el fundamento de su dinamismo y creatividad. Sin embargo, esto lo consigue de manos de la lingüística, pues son los trazos, las marcas de este tipo las que le confieren su mayor encanto.

Esto es lo que intentamos detectar en el texto de Julio Cortázar. En un abordaje analítico-descriptivo buscamos la dimensión antropológica profunda del texto. Alcanzar este objetivo es gratificante ya que implica un movimiento de comunicación dialógica con el autor enunciador.

La identificación de isotopías léxico-semánticas, temáticas, discursivas, facilitada por la segmentación del texto literario, de acuerdo con pautas lingüísticas, fue la guía que nos aproximó literatura, lingüística y vida, pues por caminos sorprendentes alcanzamos la cara destructora de nuestra civilización actual.

5. Bibliografía

- Cortázar, Julio, 1992, *Los Relatos. Ritos*, Madrid, Alianza Editorial.
 Ducrot Oswald y Tzvetan Todorov, 1983, *Diccionario Enciclopédico de las Ciencias del Lenguaje*, Madrid, Siglo XXI.

Greimas, A. Julien y Joseph Courtés, *Dicionário de Semiótica*, Trad. Alceu Dias Lima y otros, São Paulo, Cultrix.
Hjelmslev, Louis, 1975, *Prolegômenos de uma Teoria da Linguagem*, São Paulo, Perspectiva.
Saussure, Ferdinand de, 1974, *Curso de Lingüística Geral*, São Paulo, Cultrix.

Miguel Espar Argerich
Graduado en Pedagogía, Filosofía y Teología
Mestre en Lingüística



Novela fragmentaria en la literatura de los años noventa

Enrique Rodrigues Moura

No es tarea fácil esbozar un panorama de la literatura española de los años noventa, pues, no es que nos encontremos muy próximos en el tiempo, es que todavía estamos recorriendo esta década camino del tercer milenio. Esta convivencia directa con los autores y sus obras permite que tengamos mucha información de primera mano, aunque dispersa, lo que fácilmente puede perjudicar nuestro análisis, al tiempo que escasean, por motivos obvios de tiempo, serios estudios críticos de conjunto o análisis monográficos de obras concretas.

No obstante estas dificultades, nos atreveremos a esbozar en este texto un panorama de la novela en lengua española de los años noventa dentro de la península ibérica, pero ciñéndonos de forma especial a lo que se viene denominando como novela fragmentaria, concretamente a las obras de Ray Loriga, *Lo peor de todo* (1992), *Héroes* (1993) y *Caídos del cielo* (1995), José Ángel Mañas, *Historias del Kronen* (1994) y *Mensaka* (1995), Pedro Maestre, *Matando dinosaurios con tirachinas* (1996) y *Benidorm*, *Benidorm*, *Benidorm* (1997) y el libro de cuentos de Josan Hatero, *Biografía de la huida* (1996). En total son ocho obras inmersas en una misma corriente o, siendo benévolo, género literario generacional. No son los únicos textos nuevos de los años noventa, ni probablemente los más interesantes, pero por su importancia en cuanto al razonable número de ventas y promoción social en los linderos del mundo intelectual, merecen la atención de cualquier crítico o lector avezado que quiera conocer qué está ocurriendo en las letras españolas actualmente.

La crítica ha dedicado muchas páginas a la literatura española desde la transición, especialmente a la Nueva Narrativa Española, término que se empieza a acuñar a partir del

año 1982, con la edición de *Belver Yin*, de Jesús Ferrero, según nos recuerda el crítico Constantino Bértolo (1994: 51). Dicho término abarca una larga lista de títulos, empezando por las primeras novelas de Mendoza, *La verdad sobre el caso Savolta* (1975) y Millás, *Cerberos son las sombras* (1975), y posiblemente termina a principios de los noventa (¿podríamos cerrar el ciclo de forma simbólica con *Una comedia ligera*, también de Mendoza y de 1996?), cuando empieza a aparecer otra narrativa. El tiempo impondrá un novela o un año como fecha final. Por ahora limitémonos a considerar que los años noventa significan el apareamiento de nuevos autores con pretensiones, quizás, menos basadas en el argumento y confiantes en la literatura como objeto útil para entender la realidad, que no cambiar el mundo. Nos referimos a jóvenes como Gopegui, Tizón, Marginyá, etc... Es obvio que los ya consagrados Millás, Mendoza, Molina, Marías, Puértolas, Grandes, etc., seguirán publicando, pero ya han dejado de ser los nuevos, algunos incluso han pasado a ser prematuramente clásicos. Esta elevación al Olimpo literario es fruto del feliz y benévolo abrazo crítico por parte de diferentes universidades, nacionales y extranjeras, que en los últimos años han producido con denuedo un buen número de tesis doctorales, artículos e incluso libros sobre gran parte de estos autores. De todas formas, no olvidemos que una de las principales características de la literatura española contemporánea es la convivencia en el tiempo de autores de muy diversas generaciones y tendencias, puesto que los escritores englobados en el marbete de Nueva Narrativa Española comparten espacio cultural con, por ejemplo, Francisco Ayala, narrador que comenzó a escribir con las vanguardias literarias de principios de siglo, además de con Cela, Delibes y Torrente Ballester.

Pasemos, entonces, a centrar nuestra visión en esta corriente de autores de textos en prosa fragmentaria que, desde nuestro punto de vista, presentan unas características comunes que necesitan ser resaltadas. Comenzando por los responsables de los textos, sus autores, el primer elemento que los une es su juventud: Loriga y Maestre son del 67, Hatero del 70 y Mañas del 71; es decir entre veintiséis y treinta y un años. Y es que el ser joven parece que facilita la publicación. Dos ejemplos claros: la editorial Debate ha creado la colección «Punto de partida» y recientemente se fundó la editorial «Lengua de Trapo», ambas con la finalidad de buscar y lanzar nuevos talentos. Esta última editorial, además, acaba de lanzar una antología de cuentos de 38 autores jóvenes con un resumen de su biografía literaria, lo más parecido a un *book* fotográfico. *Páginas amarillas* es el título elegido, cuyo único denominador común es que tienen entre veintiséis y treinta y siete años (García-Albi, 1997: 26). Por regla general estos autores llaman la atención en los medios de comunicación, a veces con alguna declaración con tintes provocadores, a veces dejándose fotografiar en las portadas de sus propios libros. Pero todo esto no es más que producto de la desaparición del editor a la antigua usanza, un hombre de cultura, y su gradual sustitución por empresarios versados en marketing, que consiguen grandes ventas y fortalecen los lazos entre la literatura y la alimentación, cada vez más evidentes y abiertos. Por otro lado, la proliferación de los *libródromos*, nos permitimos usar la genial denominación de Vargas Llosa, aumenta los metros cuadrados de anaqueles que necesitan, leyes del mercado, ser constantemente renovados, ayudados, además, por unas tiradas poco generosas, una media de tres mil ejemplares, lo que mantiene la industria editorial en constante búsqueda de nuevos autores. Ante este avance poderoso del marketing en la literatura es conveniente leer la reflexión que apunta Constantino Bértolo (1989: 54-55):

Es más, podría incluso afirmarse que la nueva narrativa normaliza las relaciones entre la literatura y el mercado, lo que nada tiene de extraño si se tiene en cuenta que la evolución socioeconómica y política de nuestra sociedad se ha estado dirigiendo precisamente hacia el asentamiento del sistema de mercado. El peligro no reside tanto en que las editoriales hayan bajado el listón de las exigencias para publicar o no publicar como en la tentación de dejar de distinguir entre calidades; es decir, más que bajar el listón lo que se está produciendo o puede producirse es un abaratamiento de los criterios. Por eso no parece mala idea plantear la hipótesis de que, en este elogio de la cantidad, lo que se oculta es una identificación simple de los bienes culturales con los bienes de la industria cultural, pues la fuerte expansión cualitativa de éstos puede estar ocultando en realidad un posible vacío cultural que sería, ese sí, un claro fenómeno de carácter cualitativo.

Rafael Conte (1990: 101), también pesimista, afirma que los mercaderes se apoderaron del templo de la literatura.

Si empezamos la búsqueda de palimpsestos para estos narradores, nos encontramos con la práctica ausencia de referencias literarias no sólo ibéricas, sino incluso en lengua española. El realismo sucio americano con Carver y Bukowsky a la cabeza, la obra de Barry Gifford, principalmente la tan celebrada y posteriormente filmada por David Lynch, *Sailor y Lula*, Jack Kerouac al frente de la generación *beat* y la escatológica *American Psycho* de Bret Easton Ellis:

¿Sabes que ya he terminado de leer *Americanaico*? Es cojonudo. Te juro que Beitman es todo un filósofo: me ha enseñado a despreciar la humanidad.

dice Roberto, tratando de impresionar y ganarse la confianza de Carlos, el narrador-protagonista de *Las historias del Kronen* (1997: 190). Más adelante, Roberto insiste (1997: 237):

Matar a alguien era una idea que Carlos tenía metida en la cabeza desde hacía tiempo. Aquello le excitaba y no dejaba de darle la coña. Sobre todo después de leer *Americanaico*. (...) Un libro cojonudo. La única novela que Carlos soportaba. Me influyó mucho en una época. Bueno, nos influyó a todos.

Martín Sacristán (1992: 63) ha visto ecos de Holden Caulfield, el adolescente-narrador de J. D. Salinger en *El Guardián entre el centeno*, e incluso del argelino Meursault, de *El extranjero* de Camus (podría incluso haber llegado a *El túnel* de Sábato), en Elder Bastidas, narrador-protagonista de *Lo peor de todo*, sin duda la mejor novela de Loriga. De todas formas, no parece ser la letra impresa el referente cultural inmediato y principal de estos narradores, sino la imagen cinematográfica y televisiva, películas americanas en su mayoría, cargadas de violencia. Son autores que se sienten a gusto entre imágenes (como si el grupo de televidentes de *Barrio Sésamo* hubiese decidido cambiar sus dulcificados programas por la dura realidad vista únicamente desde la faceta urbana y violenta), y quizás por eso Ray Loriga ha estrenado hace poco su primera película como director, *La pistola de mi hermano*, basada en la tercera novela suya, *Caidos del cielo*. Tampoco podemos olvidar que el libro *Las historias del Kronen* ha sido llevada al cine por un respetable director como Montxo Armendáriz. Por último, la música, sobre todo el rock americano, presente como eje narrativo fundamental en *Mensaka* y constante-

mente citado en *Héroes* y otras novelas, se nos presenta como un elemento intertextual muy importante.

Actualmente, dentro de los géneros literarios, la novela es el más frecuentado, incluso por muchos poetas que no dudan en hacer sus pinitos narrativos, pero también periodistas con mayor o menor proyección. Como decía Cortázar al exponer su «teoría del túnel», de todas las artes inspiradas por las musas clásicas, aquella cuya técnica es más asequible por los mortales es precisamente la escritura, en la que nos sumergimos desde las redacciones escolares. No hay muchos jóvenes autores que se embarquen en aventuras escultóricas o como compositores de música clásica, pues su dominio exige una técnica que implica un mayor sacrificio. Estos autores, cremos, encajan perfectamente dentro del análisis de Cortázar.

Las novelas de estos narradores son breves, no llegan a sobrepasar las doscientas páginas, a pesar de que presentan una maquetación generosa con los espacios y los tipos de letras. Martínez Cachero (1997: 492) ya decía que «hoy son consideradas como novelas hechas y derechas aquellos libros narrativos unitarios que sobrepasan el poco centenar de páginas» (Obsérvese la irónica definición: «libros narrativos unitarios»). Sanz Villanueva (1992: 252) también resalta la «preferencia por la breve extensión».

En cuanto al calado de sus propuestas para la reflexión posterior a la lectura, no hay gran diferencia con lo que dice Santos Sanz Villanueva (1988) respecto a los años ochenta, quizás de forma demasiado pesimista y rotunda, al afirmar la existencia con éxito de una literatura *light*, desatenta de la realidad. Algo semejante, ya más próximos en el tiempo que nos ocupa, opina Juan Ángel Juaristi (1995: 52), al volver al anglicismo *light* para referirse a cierta inanidad en las historias que se cuentan. En esta misma línea, cremos, encajan todas las novelas aquí analizadas.

Adentrándonos en los narradores de estos textos, constatamos una mayoritaria presencia de la primera persona, con la excepción de *Benidorm, Benidorm, Benidorm* y algunos cuentos de Hatero. En *Mensaka* encontramos diferentes narradores en primera persona. Al igual que sus autores, siendo nuevamente excepción la segunda novela de Maestre, *Benidorm, Benidorm, Benidorm*, todos son jóvenes y muchas veces, sobre todo en *Matando dinosaurios con tirachinas*, un trasunto directo del propio autor. En este último no sólo coinciden muchas experiencias vitales, sino también el nombre: Pedro. Los personajes de estas novelas, durante muchas páginas, actúan bajo efectos de la droga o de forma algo psicópata, como el Ángel de la muerte, asesino de *Caídos del cielo*, o el chico que se encierra en su habitación, en *Héroes*, o Carlos, que en *Las historias del Kronen* ansía emular al frío asesino de *American Psycho*; en definitiva, como dice Constantino Bértolo (1994: 11) refiriéndose a Elder Bastidas, narrador-protagonista de *Lo peor de todo*, son narradores «en el borde del retraso mental».

Al acercarnos a los argumentos nos encontramos con una marcada fragmentariedad. El gran eje gravitacional en el que se ha basado la Nueva Narrativa Española, el argumento, ha perdido fuerza. Recordemos las palabras de Juan Benet, no exentas de crítica, sobre la Nueva Narrativa Española (1989: 10):

La intriga se alimenta de sí misma, determina todas las páginas y casi todos los párrafos, es reacia a las intrusiones que aparten la atención del enredo y exige una escritura dinámica y un tanto simple, puesta al servicio de un propósito muy definido.

El argumento ya no es un eje tan fundamental, no leemos historias bien trabajadas, pero tampoco estamos ante novelas experimentales al estilo de los años sesenta en España. Leyendo *Matando dinosaurios con tirachinas*, *Lo peor de todo*, *Héroes*, *Caídos del cielo* o *Mensaka*, nos deparamos con piezas narrativas, balbuceos textuales, casi añicos, malamente engarzados, sin descubrir, por otro lado, ningún Mediterráneo sintáctico o de estilo en general. Más bien son párrafos cortos, oraciones simples o simplísimas y un vocabulario extremadamente limitado. Argumentos cargados de violencia gratuita, la mayoría de las veces sólo potencial, por ejemplo en el fallido asesinato que pretende cometer Elder Bastidas, narrador-protagonista de *Lo peor de todo*, pero que a veces sí llega a su fin, como en *Las historias del Kronen*. Golpes, armas blancas y de fuego, coches y motos, drogas blandas y sintéticas, bares, «antros» y discotecas, servicio militar u objeción de conciencia, desempleo, aburrimiento en general. Incluso una novela con ciertas pretensiones, *Matando dinosaurios con tirachinas*, posiblemente lo que le valió el premio Nadal de 1996 a Pedro Maestre, no deja de narrar las anodinas «tribulaciones de un joven en paro» (Martínez Cachero, 1997: 496).

Un denominador común, ya enunciado, de estos textos, es su fácil recurrencia a la violencia y rápida descripción de personajes agresivos de pensamientos y actos. Muy lúcidamente Javier Marías (1997: 13) ha escrito:

Retratar a un desalmado o narrar truculencias no va mal como ejercicio para principiantes de nivel muy bajo: nada es tan fácil como contar atrocidades en tono desapasionado o dibujar personajes simples, ya trazados de antemano por su abrumadora condición de «individuos sin escrúpulos»; se arrima uno a un patrón y la mitad del trabajo está ya hecho antes de escribir una línea.

El mundo y los espacios en los que se desarrollan estos textos es el de la juventud española de los noventa, tampoco muy diferente de la de finales de los ochenta. Al respecto, Umbral (1995: 109) dice:

(...) los chicos del argot, la litrona, la ruta del bakalao, el realismo sucio de Carver y Bukowski, el redescubrimiento de un Madrid manhattanico que los flipa

La noche rivaliza con el día en cuanto a importancia, pues el sol, en estas novelas, no brilla tanto como las luces de neón. Mañas y Loriga prefieren Madrid, Maestre se queda en el Levante y Hatero varía algo más, dependiendo de los cuentos, pero ninguna se sale de estos espacios eminentemente «juveniles». Todos los textos son actuales, muy contemporáneos, años noventa en pleno, y así los reconoce el lector, sea por los personajes y sus acciones, sea por las referencias a la Expo de Sevilla, Olimpiadas de Barcelona, y los múltiples telediarios que ejercen a veces de medidor temporal.

En definitiva, estos cuatro autores escriben unas novelas fragmentarias muy semejantes entre sí, por lo que, cremos, nos es injustificado su análisis en conjunto. No obstante su cierto lirón de ventas y promoción social, ya sea por la calidad literaria que no atesoran, ya sea por su dudosa utilidad como «documento histórico», ninguno de estos textos ha conseguido, todavía, sobrepasar su corriente literaria urbana/fragmentaria/realismo sucio para constituirse en una novela de referencia cultural por encima de géneros o modas. Sin embargo, como género o corriente, ocupan ya su espacio en la historia de la literatura española de finales del segundo milenio y es probable que, como ya

nos dice Umbral en una de sus recientes crónicas (1997: 72), sigan apareciendo nuevos títulos:

Esta semana hemos presentado en la Casa de la Cultura de Majadahonda la primera novela premiada con el «Francisco Umbral» de narrativa. Ricardo Romero, alcalde, y Ana María F. Mallo son los ángeles protectores de este premio que lleva mi nombre. *Travolta tienen miedo a morir*, de David Benedite, la obra premiada (con otras dos), está en la corriente actualísima del realismo sucio —droga, homosexualidad, moto, noche, Carabanchel y mucho Madrid— pero con una escritura propia y fuerte, una construcción sabia y un humor seco y nuevo que debe ser el de esta juventud: El autor tiene veintitantos años. Me enorgullece patrocinar una primera novela tan lograda, la mejor en su género dentro de España.

Luego esta corriente literaria generacional tiene visos de continuar alimentándose de nuevos textos que se mueven por la senda ya marcada por Loriga, Mañas y Maestre.

Bibliografía primaria utilizada

- Hatero, Josan, 1996, *Biografía de la huida*, Madrid, Debate.
 Loriga, Ray, 1996, *Lo peor de todo*, Madrid, Debate, 5ª edición en la colec. Punto de partida (1ª edición de 1992).
 —, 1997, *Héroes*, Barcelona, Plaza & Janés, 4ª edición en la colec. Ave Fénix (1ª edición de 1993).
 —, 1997, *Caídos del cielo*, Barcelona, Plaza & Janés, 1ª edición en la colec. Ave Fénix (1ª edición de 1995).
 Maestre, Pedro, 1997, *Matando dinosaurios con tirachinas*, Barcelona, Destino, 1ª edición para la colec. Booket (1ª edición de 1996).
 —, 1997, *Benidorm, Benidorm, Benidorm*, Barcelona, Destino.
 Mañas, José Ángel, 1997, *Historias del Kronen*, Barcelona, Destino, 1ª edición para la colec. Booket (1ª edición de 1994).
 —, 1995, *Mensaka*, Barcelona, Destino, 1ª edición en Destinolibro (1ª edición de 1995).

Bibliografía secundaria citada

- Benet, Juan, 1989, «Narrativa española actual», *Revista de Occidente*, núm. 98-99, VII-VIII.
 Bértolo, Constantino, 1994, «Nueva narrativa española», *Escuela de noche* de la Escuela de Letras, n° 1, pp. 51-57.
 —, 1994, «Narrador, lector, escritor», *Escuela de noche* de la Escuela de Letras, n° 2, pp. 9-14.
 —, 1989, «Introducción a la narrativa española actual», *Revista de Occidente*, núm. 98-99, VII-VIII, pp. 29-60.
 Cachero Martínez, J. M., 1997, *La novela española entre 1936 y el fin de siglo. Historia de una aventura*, Madrid, Castalia.

- Conte, Rafael, 1990, «La novela española actual, o los mercaderes en el templo», en R. Conte (coord.), *Una cultura portátil*, Madrid, Temas de Hoy, pp. 101-156.
 García-Albi, Inés, 1997, «Autores de 26 a 37 años», *Revista dominical de El País*, 28. 10. 1997.
 Juaristi, Juan Ángel, 1995, «Hacia una nueva novela», *Leer*, Madrid, núm. 76, pp. 52-55.
 Marfás, Javier, 1997, «Malvado gran escritor», *El País*, 10. 11. 1997, pp. 13-14.
 Sacristán, Martín, 1992, «Ray Loriga: un mundo quebrado», *El Urogallo*, mayo, pp. 62-64.
 Sanz Villanueva, Santos, 1988, «Dulces, pero poco útiles», *Culturas de Diario 16*, Madrid, núm. 156.
 —, 1992, «La novela», en *Los nuevos nombres*, tomo IX de *Historia y crítica de la literatura española*, Barcelona, Crítica, pp. 249-284.
 Umbral, Francisco, 1995, *Diccionario de literatura. España 1941-1995: de la posguerra a la posmodernidad*, Madrid, Planeta.
 —, 1997, «De meninas, travoltas, apcles y Carmen Rigalt», *El Mundo*, 28. 10. 1997, p. 72.

Enrique Rodríguez Moura
 Doctorando

Universidad Complutense de Madrid



Historia y Cultura

A **b**
e **h**
1 9 9 8

Urraca: a mulher e a rainha

Marta Silveira Bejder

As informações que dispomos acerca da vida de D. Urraca (1109-1126), rainha de León e Castela, não são muito vastas. Antes da sua coroação, em 1109, poucos dados possuímos acerca da sua vida. No entanto, sua presença pode ser mais notada nas fontes históricas a partir do momento em que tornou-se rainha e envolveu-se numa guerra civil em seu reino. Guerra criada em decorrência do casamento com seu primo, Afonso I, Batalhador (1104-1134) o soberano dos reinos vizinhos, Navarra e Aragão.

Nesse artigo o nosso objetivo é analisar o perfil traçado pelos clérigos e nobres peninsulares acerca de Urraca como rainha e como mulher, procurando, dentro do possível, entrever um pouco acerca desta mulher que não foi uma exceção dentro do seu tempo e do seu espaço (pois outras rainhas e damas nobres tiveram marcantes atuações em seu tempo) mas que, sem dúvida, teve um papel fundamental na história do reino castelhano-leonês. Principalmente graças a forma como lutou para exercer o poder em seu reino, fazendo uso do jogo político a fim de manipular e arregimentar aliados e inimigos.

Apesar de estarmos centrando esta análise na figura de Urraca, nossa meta não é apresentar um retrato positivo ou negativo da nossa personagem, exaltá-la ou condená-la. O que desejamos é quebrar o resquício de uma concepção que vê as mulheres medievais como seres, submissos, em sua totalidade, sendo, continuamente, elementos de manipulação do sexo masculino; como se não houvesse nenhuma resistência por parte das mulheres a forma como eram tratadas.

É evidente que esta forma de pensar foi construída a partir de estudos baseados nas obras e discursos eclesiásticos da época. No entanto, a nosso ver, é um erro acreditar que

o discurso veiculado pela Igreja acerca da inferioridade do sexo feminino fosse plenamente aceito pelas próprias mulheres, sem nenhuma forma de resistência.

Ao historiador ainda não foi possível recriar a forma de pensar e de se portar das mulheres medievais, pois o que dispomos acerca delas nos chegamos, em grande parte, através do olhar masculino. Como nos lembra Georges Duby, «(...) Para nós, elas (as mulheres) serão sempre sombras indecisas, sem contorno, sem profundidade, sem relevo.» (Duby, 1995:10).

Logo, apesar de não podermos traçar um retrato preciso acerca de Urraca, graças à escassez de informações, encontramos dados a seu respeito nas fontes que mencionam o seu casamento com Afonso I e a onda de conflitos na qual a Espanha cristã mergulhou durante este período.

Não há nenhuma fonte histórica dedicada somente à narrativa do casamento de Urraca e Afonso I. No entanto, encontramos informações acerca destas bodas em quatro fontes escritas contemporaneamente aos fatos ou que guardaram, em relação a ele, uma curta distância temporal. São elas: a *Historia Compostelana*, o *Cronicón Mundi* de Lucas de Tuy, a *Historia de los hechos de España* de Rodrigo Jiménez de Rada e a *Primera Crónica Anónima de Sahagún*.

Como fonte para o nosso estudo, optamos por utilizar duas destas fontes: a *Historia Compostelana* e a *Historia de los hechos de España*. Nossa escolha pode ser explicada por três argumentos básicos. Em primeiro lugar, porque as duas fontes mencionadas possuem naturezas diversas em decorrência do seu lugar de produção. Escrita por quatro autores: Nuño ou Munio Alfonso, o arcediano Hugo, o mestre Giraldo e Pedro, entre os anos de 1107 e 1149, a HC¹ é uma fonte de natureza eclesiástica, escrita para tornar públicos e transmitir, através dos tempos, os feitos do arcebispo de Santiago de Compostella, Diego Gelmírez.² Já HHE,³ apesar de ter sido escrita pelo arcebispo de Toledo, Rodrigo Jiménez de Rada, no ano de 1242 ou 1243, foi encomendada pelo rei castelhano-leonês, Fernando III, a fim de que as realizações do seu reinado fossem conservadas para a posteridade e devidamente inseridas na história da Espanha, em geral. Portanto a HHE é de natureza leiga e não eclesiástica.⁴

Em segundo lugar, as duas fontes foram escritas num momento político em que os reinos de León e Castela encontravam-se sob a liderança de um mesmo monarca: a HC durante os reinados de Afonso VI e Afonso VII e a HHE, no reinado de Fernando III. Desta forma, as duas obras funcionam como instrumentos de propagação da primazia do reino castelhano-leonês sobre os demais reinos cristãos peninsulares. Além de apelar todo o momento para a manutenção da unidade destes reinos.

Em terceiro lugar, porque a HC foi escrita contemporaneamente ao casamento em questão, enquanto a HHE nos oferece uma visão posterior a este fato. O que enriquece em muito a nossa análise, pois teremos um depoimento sobre Urraca traçado por autores contemporâneos e um posterior a ela.

Apesar de dispormos de alguns documentos da autoria de Urraca, segundo os autores da HC, e nesta obra compilados, a maior parte dos textos que conhecemos acerca desta

1. HC será abreviatura utilizada quando nos referirmos a *Historia Compostelana*.

2. Para maiores informações, verificar *Historia Compostelana*.

3. Quando nos referirmos a *Historia de los hechos de España* utilizaremos esta abreviatura.

4. Cf. em Jiménez de Rada.

rainha foram produzidos por homens. O trabalho com fontes reprodutoras do olhar masculino não torna a nossa pesquisa desinteressante, pelo contrário, a enriquece ainda mais, visto que o contato com o discurso produzido por clérigos e leigos acerca das mulheres denotam a importância das mesmas na sociedade. Como nos lembra Georges Duby, a veracidade das informações presentes nos documentos não é o que realmente importa, mas sim a imagem que os mesmos oferecem acerca de uma mulher «(...) e, por meio desta, das mulheres em geral, a imagem que o autor do texto fazia delas e quis passar aos que o escutaram.» (Duby, 1995: 10).

O ano do nascimento de Urraca não pode ser precisado mas sabe-se que ocorreu em fins de 1080 e princípios de 1081. Era filha de Afonso VI (1072-1109), rei de León e Castela e Constância, duquesa borgonhesa com a qual o rei se casou.⁵ Deste casamento nasceram seis filhos, dos quais somente sobreviveram duas meninas: Urraca e Sancha. (Palencia, 1988:282). Com a morte de seus irmãos tornou-se a principal herdeira do reino até que nascesse seu irmão, Sancho, filho de Zayda,⁶ provavelmente em 1098 ou 1099. (Suárez, 1978).

Como as demais princesas da época, Urraca foi criada e educada para ser rainha e fornecer a sua parentela um casamento vantajoso em termos políticos e econômicos. O casamento, durante a Idade Média, era utilizado pelos leigos, como um instrumento para o estabelecimento de alianças entre as famílias. A união dos jovens, portanto, era decidida por seus pais, segundo os interesses da sua linhagem. Por conseguinte, não havia o direito de escolha do indivíduo a um companheiro ou companheira. (Duby, 1989: 16).

Até que chegasse o momento do casamento de Urraca, as fontes nada mencionam acerca da sua vida. O que não era incomum, pois quando se tratava de mulheres solteiras, as fontes, em geral, só mencionavam informações acerca do grupo familiar do qual faziam parte, ressaltando, assim, a importância da sua casa. (Raso, 1988).

Urraca é mencionada na *Historia de los hechos de España* pela primeira vez, por ocasião do relato da descendência do soberano castelhano, como «la hija» de Afonso VI «que casó con el conde Ramón».⁷ Logo, ela é mencionada somente para compor a genealogia do seu pai e não por sua própria atuação, enquanto indivíduo, em seu grupo familiar.

Como uma mulher solteira que era, podemos concluir que, até seu primeiro casamento, Urraca viu-se relegada ao espaço privado; onde, provavelmente, exercia funções domésticas, ajudando na organização da casa e participando de comemorações e reuniões. Ocasões nas quais era comum que as mulheres nobres fossem exibidas à corte por seus familiares, a fim de que para ela fosse encontrado um esposo que estivesse a sua altura; que pudesse fornecer a sua família amplas vantagens políticas e econômicas.

Desta forma, era preciso manter sob vigilância esta mulher, uma das herdeiras do reino castelhano-leonês, pois era a filha de Afonso VI, um bem valioso para futuras transações políticas.

5. O casamento entre os representantes das casas reais peninsulares e as dinastias ducais e condaís da França eram frequentes e utilizadas como forma de estreitar os vínculos entre as lideranças peninsulares e as ultrapienaicas. A primeira esposa de Afonso VI foi Inês, filha do duque da Aquitânia. Cf. Palencia (1988: 281-290).

6. Sancho era filho de Afonso VI com a moura Zaida, nora do rei de Sevilha que, quando convertida, adotou o nome de Isabel e enamorou-se do rei de Castela enquanto ele ainda estava casado com Constância. Cf. Palencia, *op. cit.* p. 284.

7. HHE VI 20 16-17.

Uma vez casada, Urraca estaria sob a direção do seu marido pois, segundo o imaginário da época (em muito concebido pela Igreja) as mulheres precisavam ser reprimidas, vigiadas, enclausuradas, protegidas, preservadas e cuidadas. (Casagrande, 1992:112). Isto porque possuíam uma natureza inferior e frágil que lhes dirigia à inconstância, à falta de firmeza e de cuidado no falar e à curiosidade excessiva. Sendo assim, elas necessitavam ser controladas por um homem que lhes emprestassem racionalidade e equilíbrio.

O controle do homem sobre a mulher começava desde a infância e durante todo o período anterior ao seu casamento por seu pai e na viuvez por pregadores e guias espirituais. (Casagrande, 1992: 113). Sendo assim, em nenhum momento a mulher podia autotocustodiar-se. A presença masculina em sua vida, segundo a concepção imperante na sociedade medieval, era necessária e constante.

Com Urraca não foi diferente. Até que se casasse era necessário mantê-la sob custódia. O escolhido para cuidar da educação da princesa foi o conde Pedro Ansúrez, um dos principais cavaleiros e conselheiros reais (Valdeavellano, 1955: 337) que, segundo a HHE «(...) había recibido del rey Alfonso, el conquistador de Toledo, el encargo de criar a la reina Urraca cuando era niña.»⁸

Urraca deixou a companhia de seu pai por ocasião de seu casamento. O escolhido para seu esposo foi o conde Raimundo de Borgonha, conde de Amaous, sobrinho da rainha Constância, (Soldevila, 1961: 210), que havia vindo da França para lutar contra os almorávidas que neste momento invadiam a Península Ibérica e traziam consigo uma onda de destruição, em alguns momentos, incapaz de ser contida pelos exércitos cristãos.⁹

O primeiro casamento de Urraca realizou-se por volta de 1086-1087 sendo a noiva, portanto, ainda uma menina com aproximadamente seis ou sete anos de idade. (Valdeavellano, 1955: 361). A forma como este casamento foi realizado não é mencionada nas fontes. Só se sabe do casamento porque Urraca passou a ser citada na HC como «la nobilísima doña Urraca»¹⁰ (HC I 5), esposa do «piadosísimo conde don Raimundo». (HC I 6)¹¹

Como presente de casamento Urraca ganhou de seu pai, Afonso VI, o senhorio sobre a região do condado da Gálcia que passou a ser exercido na prática por seu marido. (Mitre, 1979: 144). Apesar de Afonso VI ter dado a sua filha Urraca com esposa a Raimundo, o soberano, segundo a HHE, via com desconfiança seu novo genro: «(...) porque el conde Ramón nunca le había agradado».¹²

A desconfiança de Afonso VI com relação a Raimundo era justificada, pois, como nos lembra Soldevila, diante da falta de sucessão masculina por parte de Afonso VI (Sancho nasceu posteriormente), Raimundo de Borgonha e seu primo, Enrique de Borgonha,¹³

8. HHE VII I 18-20.

9. A política de reconquista e repovoamento dirigida por Afonso VI contava com o apoio dos cavaleiros estrangeiros que acorriam ao território peninsular, prestando, portanto, um valoroso apoio aos soberanos peninsulares no processo de Reconquista. Cf. Rucquoi.

10. HC I 5.

11. HC I 6.

12. HHE VI 33 29.

13. Enrique de Borgonha era casado com Teresa, irmã mais nova de Urraca e filha de um casamento ilegítimo de Afonso VI. Por ocasião do seu casamento, Teresa e Enrique receberam de presente de Afonso VI, o condado Portucalense. Cf. Rucquoi (p. 195).

com o apoio do abade de Cluny, São Hugo, firmaram um pacto por volta de 1093. Nele ficava estabelecido que por ocasião da morte de Afonso VI, Raimundo assumiria o trono castelhano-leonês (por haver se casado com a filha primogênita do soberano) com o apoio de Enrique que receberia em troca a cidade de Toledo e o condado da Gálcia. O tesouro de Toledo seria dividido em 2/3 para Raimundo e 1/3 para Enrique. (Soldevila, 1961: 211).

A presença de Urraca é mencionada na eleição de Dalmácio como bispo de Santiago de Compostela¹⁴ e, posteriormente, na de Gelmírez para o mesmo cargo.¹⁵ O que demonstra que, se na prática o conde Raimundo poderia tomar decisões, ela, de certa forma, tinha que concordar com as mesmas. Afinal ele governava o condado em nome dela.

Por ocasião da sua morte, quando o conde Raimundo quis fazer a doação do mosteiro de San Mamed, de todas as igrejas entre o Ulla e o Tambre e de uma granja à diocese de Santiago de Compostela, foi convencida por seu marido «con firmeza inalterable»¹⁶ e seu marido teve que ameaçá-la algumas vezes com «el terror del fuego eterno», prometendo-lhe «los gozos de la felicidad futura».¹⁷

A fonte, portanto, quer traduzir a idéia de que Raimundo controlava sua esposa como um marido tinha que fazer e que esta era criatura egoísta e pouco caridosa, visto que recusava-se, inicialmente, a fazer uma doação à Igreja. Desta forma, Urraca já contrariava o modelo de mulher elaborado pelos eclesiásticos que elegiam a caridade como sendo uma das principais virtudes femininas, pois através dela a mulher superava o ócio e venciam os maus pensamentos dele decorrentes. (Casagrande, 1992: 123).

No ano de 1107, Urraca ficou viúva com aproximadamente vinte e seis anos (o que para uma mulher é considerada uma idade madura). Seu casamento havia durado pelo menos vinte anos e da união havia nascido dois filhos: Sacha e Afonso Raimúndez, nascido em 1105. (Valdeavellano, 1955: 386).

Como esposa, portanto, Urraca havia cumprido a sua principal tarefa que era assegurar a continuidade do nome do seu marido. Ao gerar dois filhos, havia vencido uma das maiores infelicidades que uma mulher nobre poderia gozar durante a Idade Média: a infertilidade. (Thomaset, 1992: 85) pois no pensamento medieval vemos matrimônio e fecundidade andando juntos. (Thomaset, 1992: 81).

Viúva, Urraca encontrava-se, novamente, sob a custódia dos homens da sua parentela, além de ser alvo da cobiça dos conselheiros eclesiásticos, como por exemplo, Diego Gelmírez. Já não era mais a herdeira do trono, pois seu irmão Sancho já havia nascido, mas sem dúvida ainda era uma mulher que merecia atenção por parte das lideranças laicas e religiosas, pois detinha o senhorio do condado da Gálcia, região muito desenvolvida economicamente graças à contribuição dos peregrinos do ocidente que afluíam a uma das principais rotas de peregrinação do ocidente: o Caminho de Santiago de Compostela.

Até que fosse acordado seu segundo casamento, provavelmente Urraca viveu na Gálcia com seus filhos. Pelo que podemos concluir, através do estudo da vida desta mu-

14. HC I 5.

15. HC I 6.

16. HC I 27.

17. HC I 27.

lher, é provável que Urraca tenha visto na viuvez a oportunidade de exercer seu poder político e pessoal sobre o condado galego. Isto porque a viuvez era o estado onde a mulher «que solía ejercer la suplenia, se convertía en protagonista, siquiera temporalmente». (Raso, 1988: 57). Desta forma, a viuvez poderia vir a ser um período conturbado e perigoso para muitas mulheres, pois poderiam surgir terceiros para privar a mulher do exercício de seus direitos legais. (Labarge, 1988: 48).

Cabe a esta altura do nosso texto uma questão: por que não surgiu nenhum nobre querendo usurpar o senhorio de Urraca, pois afinal ela estava no comando de uma das regiões mais ricas da Espanha cristã naquele momento? A resposta é simples. Ao lado de Urraca reuniram-se grande parte da nobreza galega e uma das maiores autoridades religiosas da época no reino castelhano-leonês: Diego Gelmírez. Estes, como a História nos deixará entrever posteriormente, procuraram fazer desta região um pequeno reino independente, onde a casa de Borgonha, na figura do pequeno Afonso Raimúndez, gozaria de um grande prestígio.

Urraca era, portanto, aconselhada pelos principais líderes da região que se interessavam em mantê-la como autoridade política, não porque a respeitassem como tal, visto que, por tratar-se de uma mulher, já era considerada um ser inferior e carente da custódia masculina, mas por ser a mãe de Afonso Raimúndez, um dos prováveis herdeiros do reino castelhano-leonês. Este estava sendo criado na Galícia pelo conde de Traba.¹⁸

Três anos após a morte de seu irmão, já com aproximadamente vinte e oito anos de idade, Urraca casou-se com seu segundo marido, Afonso I, o Batalhador. Em 1109, então, iniciou-se o reinado de Urraca, rainha de León e Castela ao lado do seu esposo, Afonso I, rei de Navarra e Aragão. Reinado marcado por conflitos constantes entre os dois esposos e os partidários de ambos.¹⁹

O interessante de ser ressaltado aqui é que, se até então a HHE praticamente calava-se acerca da existência de Urraca, esta passará a ser atacada continuamente durante todo o restante do relato. Ela será apresentada, da sua coroação em diante, como um modelo daquilo que uma mulher não devia ser. Ela era considerada, pela fonte em questão, como uma mulher ingrata,²⁰ sem limites e sem noção do que era governar «no guardaba la mesura debida en estas y otras cosas parecidas»,²¹ não tinha o comportamento ideal de uma esposa, da qual esperava-se, no mínimo, obediência e submissão. (Labarge, 1988: 48).

Pero al cabo del tiempo, como comprendiera el rey que el comportamiento de su esposa distaba mucho de sus deseos, la condujo hasta Soria y, repudiándola, la dejó libre de hacer lo que le placiera.²²

18. HHE VI 33 22-23.

19. Contra o casamento de Urraca levantaram-se, pelo menos, quatro partidos de oposição: os nobres galegos liderados por Gelmírez, os condes portugueses, o clero francês e a própria Igreja romana. Cf. Silveira Bejder (1996).

20. HHE VII 1 23.

21. HHE VII 1 24.

22. HHE VII 29-32.

Além de não obedecer ao seu marido de forma devida, Urraca também é apontada como uma mulher leviana, que não possui uma das principais virtudes requeridas de uma mulher medieval: a castidade. Na posição de rainha mais ainda, Urraca, aos olhos da sociedade em geral, deveria ser o exemplo de castidade. Isto porque as virgens e as rainhas eram consideradas exemplos morais a serem seguidos por outras mulheres. (Casagrande, 1992: 105). Como podemos perceber, de acordo com a HHE, Urraca estava longe de ser considerada uma mulher casta: «Pero la reina se entregó en secreto al conde Gómez (o de Candespina), sin mediar las bodas».²³ Além de ser amante do conde de Candespina, segundo a mesma fonte, também o havia sido do conde Pedro de Lara.²⁴

Já na HC, a visão que se tem de Urraca é diferente. Durante o período em que esteve casada com Afonso I, ela é retratada como uma mulher insegura que necessitava de uma direção masculina. Foi justamente por estar sendo mal orientada, que Urraca cometeu um dos seus grandes erros: casar-se com Afonso I seguindo as determinações dos nobres castelhanos, apesar desta união ser incestuosa.

Y así sucedió que, después de la muerte de mi padre, según la disposición y parecer de aquéllos me casé contra mi voluntad con el sanguinario y cruel tirano aragonés, uniéndome infelizmente a él en nefando y execrable matrimonio.²⁵

Casamento no qual, segundo as palavras que a HC atribui a Urraca ela foi maltratada pelo seu marido:

Cuáles y cuántas deshonras, dolores y tormentos padecí mientras estuve con él, ninguno mejor que tu prudencia lo sabe: pues no sólo me deshonraba continuamente con torpes palabras, sino que toda persona noble ha de lamentar que muchas veces mi rostro haya sido manchado con sus sucias manos y que yo haya sido golpeada con su pie.²⁶

Urraca é retratada na mesma fonte como uma mãe amorosa, que se preocupa com seu filho, ao contrário da HHE que nem aborda o seu papel de mãe, como se ela não se importasse ou nem mesmo se lembrasse de defender os interesses do seu filho. A HC descreve, assim, o encontro com seu filho:

Cuánta alegría tuvo la Reina al recibir a su hijo, Alfonso, el pequeño rey, (...) podrían expresarlo de manera más clara las madres de reyes que nuestra narración, pues se alegraba en primer lugar porque había recibido al hijo sano, y además, porque esperaba no sin razón que por medio de él podría eliminar del reino al tirano aragonés.²⁷

23. HHE VII 2 8-9.

24. HHE VII 2 51-52.

25. HC I 45.

26. HC I 64 2.

27. HC I 69.

Ao contrário da HHE, a HC mostra Urraca como uma rainha exemplar na resolução dos assuntos de seu reino, tendo uma postura «prudente y comedida»²⁸ no trato com os seus inimigos. Além de ser considerada uma líder dedicada, capaz de viver «en tiendas de campaña», reunir um exército «muy grande y valeroso» a fim de perseguir «al cruel reyzeulo aragonés».²⁹ Urraca é, portanto, vista como uma mulher guerreira e decidida. No entanto, esta prudência e decisão ela havia desenvolvido graças aos conselhos de Gelmírez, o qual, em uma das cartas remetidas pela rainha, segundo a fonte em questão, é chamado de «reverendo tutor».³⁰

A HC mostra-nos também uma Urraca caridosa que fez inúmeras doações a diocese de Santiago de Compostela, «con el corazón contrito ante el Señor y humillado con suplicante devoción».³¹ Em outra ocasião encontramos a rainha fazendo uma oração na catedral de Santiago de Compostela: «se postró en el suelo y extendiendo las manos elevó al Señor esta oración con piadoso afecto»,³² o que a apresenta como uma mulher religiosa e temente a Deus e às suas ordens, expressas através dos clérigos.

A fragilidade da rainha também é ressaltada pela HC: «afectada en su corazón por un gran dolor, estaba afligida, pues una mujer sola sin marido, apoyada sólo en la ayuda de unos pocos, no sabía qué hacer en tan tumultuosos asuntos».³³

Em momentos de crises, quando é acusada de tramar alguma traição, é comum a HC dizer que Urraca chorava: «la reina con los ojos llenos de lágrimas empezó a replicar y jurar que ella nunca había pensado tales cosas».³⁴ É interessante ressaltarmos que o choro é visto como uma das armas mais astutas da mulher, que o utiliza quando lhe convém escapar de alguma acusação. (Domínguez, 1995: 155).

Por ocasião das suas constantes reconciliações com Afonso I, a HC isenta Urraca de qualquer culpa, dizendo que os legados aragoneses «obligan la reina al sacrílego matrimonio».³⁵

Durante o período em que esteve casada com Afonso I, Urraca é apresentada pela HC como uma típica mulher medieval, que precisa de direção, que é frágil, mas que detém o interesse de acertar e de andar conforme os conselhos que lhes eram fornecidos. No entanto, a partir do momento em que ela se separa definitivamente do seu marido e começa a querer dirigir o reino, exercendo ativamente o seu papel político, sem obedecer aos conselhos de Gelmírez, a fonte em questão muda completamente o tratamento dispensado à rainha.

Deste momento em diante, Urraca será retratada como um ânimo «mujeril y débil»;³⁶ que toma decisões depravadas;³⁷ que é falsa e inconstante: «La reina, cuando se dio cuen-

28. HC I 72.

29. HC I 73.

30. HC I 74.

31. HC I 69.

32. HC I 69.

33. HC I 83 3.

34. HC I 84 3.

35. HC I 89 1.

36. HC I 102 1.

37. HC I 102 2.

ta de que la trama de su plan había fracasado y que no podía obtener ningún resultado, abandonó sus planes y afirmó obstinadamente que ella nunca había pensado tales cosas»;³⁸ que faz inúmeros juramentos e não os cumpre pois, segundo a HC, Urraca fez dois juramentos a Gelmírez e não os cumpriu, que admite utilizar de artimanhas e má fé;³⁹ que chora a fim de conseguir seus objetivos: «A estas palabras añadió súplicas con lágrimas»; e que é inconstante: «Pues el ánimo de la mujer es débil e inestable y rápidamente se desorbita, según está escrito: Mejor es maldad del hombre que bondad de mujer».⁴⁰

Com relação à HC podemos concluir que a forma como Urraca é apresentada durante o seu casamento com Afonso I é como um ser frágil, que precisava dos conselhos masculinos para se portar e que acatava na maioria das vezes, estes conselhos. Conselhos dados, na maior parte das vezes, por Gelmírez. No entanto, quando Urraca resolve se voltar contra estes conselhos, ela deixa de ser a vítima do tirano aragonês para tornar-se o que na verdade ela sempre foi, segundo os autores da fonte, mas que eles faziam questão de omitir até então: uma mulher forte, decidida, que tinha consciência do seu poder, que não estava interessada em dividi-lo com ninguém e que utilizava armas tipicamente femininas a fim de alcançar seus objetivos: a bondade, a fragilidade, o pranto e a persuasão.

Tanto a HC como a HHE retratam Urraca de forma preconceituosa. Por ser mulher ela é apresentada com uma criatura pouco confiável, ardilosa, luxuriosa e que vive em busca de um objetivo: satisfazer os seus próprios desejos sem levar em consideração as necessidades dos outros. Esta é uma descrição feminina típica da Idade Média, tal como os homens desta época concebiam as mulheres.

O interessante é que esta visão de Urraca ultrapassou a Idade Média e alcançou estudos historiográficos produzidos no século XX. Luis Suárez a retrata como uma mulher «sensual, voluble, caprichosa, con el convencimiento de que suya era la corona». (Suárez, 1978: 209). Já Luis Valdeavellano a apresenta como uma criatura «caprichosa, pronta de genio, voluble y poco perseverante en sus decisiones». (Valdeavellano, 1955: 394).

Que Urraca foi uma mulher decidida, autoritária e astuta, não há dúvidas. Basta ver a forma como ela tentou manter seu poder político num mundo tipicamente masculino. O que tanto as fontes como alguns historiadores criticaram foi justamente a teimosia, ou melhor, o capricho que ela desenvolveu ao negar-se a entregar a um homem, marido ou clérigo, algo que era seu por direito: o controle do reino castelhano-leonês. Quanto à utilização de armas como o choro e a aparente bondade para lançar seus objetivos, cada sexo utilizava as armas que possuía: os homens, as batalhas e as mulheres, a sedução.

Urraca, sem dúvida, não foi um exemplo de mulher e muito menos de rainha para a época medieval, mas, sem dúvida, sua principal contribuição para a História foi nos deixar a história de uma mulher que atuava dentro do seu mundo, destruindo a noção, infelizmente corrente ainda em alguns meios, de que a mulher medieval era um símbolo de submissão e autopiedade.

38. *Idem.*

39. HC I 104 2.

40. HC I 107 2.

Bibliografía

1. Fontes primárias impressas:

Historia Compostelana. Edição Crítica de E. Falque, Madrid, Akal, 1994.
Jiménez de Rada, R., *Historia de los hechos de España*. Edição Crítica de J. Fernández-Valverde, Madrid, Alianza, 1989.

2. Outras Obras

- Casagrande, C., 1992, «La Mujer Custodiada», en G. Duby e M. Perrot (org.), *Historia de las Mujeres. La Edad Media. La mujer en familia y en la sociedad*. Madrid, Taurus.
- Domínguez, María Luisa Bucno, 1995, *Pasiones, júbilos y lamentos en la Edad Media*, Madrid, Ediciones de la Universidad Autónoma.
- Duby, Georges, 1989, *Idade Média. Idade dos Homens*, São Paulo, Companhia das Letras.
- , 1995, *Heloísa, Isolda e outras damas do século XII*, São Paulo, Companhia das Letras.
- Labarge, Margaret Wade, 1988, *La Mujer en la Edad Media*, Madrid, Nerea.
- Mitre-Fernández, E., 1979, *La España Medieval. Sociedades, Estados, Culturas*, Madrid, Istmo.
- Palencia, C., 1988, «Historias y leyendas de las mujeres de Alfonso VI», em *Congreso Internacional de Estudios Mozárabes*, 2, 20 a 26 de maio de 1985, Toledo, Instituto de Estudios Visigóticos-Mozárabes.
- Raso, María Concepción, 1988, «Capacidad de gestión y proyección social de la mujer noble en Castilla Bajomedieval», em A. Muñoz Fernández (org.), *El Trabajo de la Mujer en la Edad Media Hispana*, Madrid, Gramar.
- Rucquoi, A., 1995, *Historia Medieval da Península Ibérica*, São Paulo, Estampa.
- Silveira Bejder, Marta de Carvalho, 1996, *Amor e Poder: o casamento de Urraca e Alfonso*. Dissertação de Mestrado inédita, Rio de Janeiro, UFRJ.
- Suárez, Luis F., 1978, *Historia de España. Edad Media*, Madrid, Gredos.
- Thomasset, C., 1992, «La Naturaleza de la Mujer», en G. Duby e M. Perrot (org.), *Historia de las Mujeres. La Edad Media. La mujer en familia y en la sociedad*, Madrid, Taurus.
- Valdeavellano, L. G. de., 1955, *Historia de España*. Vol. 2, 2ª ed. Madrid, Revista de Occidente.

Marta Silveira Bejder



Hispanismo en Brasil



Hispanismo en Brasil

Tesis doctorales defendidas

Vera Lúcia do Amaral, *Análise crítica de dicionários escolares bilíngües espanhol-português: uma reflexão teórica e prática*, 12.4.1996, USP.

Magnólia Brasil Barbosa do Nascimento, *O diálogo impossível: o romance de Miguel Delibes como representação da sociedade espanhola no franquismo*, 9.8.1996, USP.

Laura Janina Hosiasson, *Guerra del Pacífico: literatura e historias de la nación*, 11.10.1996, USP.

Livia Maria de Freitas Reis Teixeira, *Contar/contar-te: ficção feita de histórias e História sobre a obra de Isabel Allende*, 25.4.1997, USP.

Livia Maria de Freitas Reis (UEF), *Contar/contar-te: ficção feita de histórias e História sobre a obra de Isabel Allende*, mayo 1997. Directora: Lídia Neghme Echevarría. USP.

Rubia Prates Goldoni, *Quem tem medo de Valle-Inclán? Forma e ideologia nos bastidores da cena espanhola contemporânea*, 3.6.1997, USP.

Maria Ana Gutiérrez, *A ordem de constituinte no discurso escrito e formal espanhol*, agosto 1997. Directora: Maria Aurora Consuelo Alfaro Lagorio. UFRJ.

Maria Zulma Moriondo Kulikowski, *Será cómico si no fuera trágico: el discurso grotesco de Roberto Arlt*, 12.9.1997, USP.

Márcia Parraquett Fernandes, *DESTRU(R)IR: riso e vozes múltiplas em «Jaguar en llamas»*, Arturo Arias, 26.9.1997, USP.

Marcia Parraquett (UFF), *DESTRU(R)IR: riso e vozes múltiplas em Jaguar en llamas*, Arturo Arias, septiembre 1997. Director: Mario Miguel González, USP.

Alai García Diniz, *Máquinas, corpos, cartas: imaginários da Guerra do Paraguai*, 01.10.1997, USP.

Alai García Diniz, *Máquinas, corpos cartas: imaginários da Guerra do Paraguai*, 7.11.1997, USP.

André Luiz Gonçalves Trouche (UFF), *La relación entre historia y ficción en el proceso literario hispanoamericano*. 1997. Directora: Bella Jozef. UFRJ.

Sandra Trabucco Valenzuela, *Poema de Chile e cultura chilena*, 25.09.1998, USP.

Tesis doctorales en elaboración

Adriana Kanzepolsky, *A modernidade outra: a revista «Orígenes»*. Tutor: Jorge Schwartz. USP.

Ana Cecília Arias Olmos, *Estratégias discursivas e práticas políticas. Revistas culturais da América Latina (1970-1990)*. Tutor: Jorge Schwartz. USP.

Ana Lúcia Trevisan Pelegrino, *As imagens da literatura e da história espanholas na narrativa do mexicano Carlos Fuentes*. Tutor: Mario M. González. USP.

Cristine E. Mattos, *A fundação da América e o projeto de Rodó*. Tutora: Maria Augusta da Costa Vieira. USP.

Elsa Otilia Heufeman Barría, *As crônicas da Conquista e o Amazonas*. Tutora: María de la Concepción Piñero Valverde. USP.

Francisco Zaragoza Zaldívar, *A vanguarda cubana: o surrealismo e a «Revista de Avance»*. Tutor: Jorge Schwartz. USP.

Gênese Andrade da Silva, *Literatura e imagem na poesia latino-americana*. Tutor: Jorge Schwartz. USP.

Guillermo Gustavo Loyola Ruiz, *O teatro de Virgilio Piñera e Nelson Rodrigues*. Tutor: Jorge Schwartz. USP.

Julio Aldinger Dalloz, *Locas mujeres: estratégia feminista em Gabriela Mistral*. Tutora: Maria Lidia E. Neghme Ruzza. USP.

María Teresa Celada, *Português e espanhol: a língua e o discurso do Outro na América Latina*. Tutora: Eni Orlandi. USP.

Rina Landos Martinez André, *Estudo comparado entre as narrativas de testemunho salvadorenha e espanhola (1930-1995)*. Tutor: Mario M. González. USP.

Sérgio de Agostino, *Mariano José de Larra*. Tutora: María de la Concepción Piñero Valverde. USP.

Tesinas de maestría

Sérgio de Agostino, *Jacinto Benavente entre loas y vituperios*, 7.5.1996, USP.

Michel Sleiman, *Ibn Quzman: un poeta árabo-andaluz do século XII*, 9.5.1996, USP.

Claudia Estevam Barbosa, *Estudo exploratório da coerência no processo de produção de textos em língua estrangeira (espanhola)*, 26.7.1996, UFRJ.

Maria Mirtis Caser, *O discurso histórico ficcionalizado em «Virgilia del Almirante» de Augusto Roa Bastos*, 10.10.1996, UFRJ.

Paulo Octaviano Terra, *Reescritura de uma reescritura-Tradução comentada de uma reescritura de Reinaldo Arenas: «A usina/El central»*, 11.10.1996, USP.

Eline Marques Rezende, *«El mundo alucinante», entre a história e a ficção*, 20.12.1996, UFRJ.

Mercedes Yasmin López Lencí, *El laboratorio de la Vanguardia peruana: trayectoria de una génesis a través de las revistas culturales*, 21.3.1997, USP.

Aydano de Almeida Pimentel Neto, *Adaptação da literatura ao cinema: a questão do narrador em Eréndira*. 18.06.1997. Directora: Maria Aparecida da Silva. UFRJ.

Rosângela Schardong, *Análise dos relatos femininos em primeira pessoa em Dom Quixote*, 10.10.1997, USP.

Claudio Bazzoni, *Fontes de San Juan de la Cruz*, 01.06.1998, USP.

Heloisa Pezza Cintrão, *Romance e romanescos no Quixote*, 14.10.1998, USP.

Graciela Foglia, *Cinco horas con Mario: mundos paralelos*, 23.10.1998, USP.

Livia Márcia Tiba Rades Baptista, *Entre burlas y veras: uma introdução à sátira de Quevedo*, 04.12.1998, U.S.P.

Tesinas de maestría en elaboración

Adriana Lucia Lacentre de Suárez, *O maravilhoso na obra de Carmen Martín Gaité*. Tutora: Valeria De Marco. USP.

Ana Cláudia da Costa Dória, *Marcas paternalistas na literatura de pós-guerra*. Tutora: Valeria De Marco, USP.

Ana Regina Lessa, *Teatro, loucura e criação em «Dom Quixote de la Mancha»*. Tutora: Maria Augusta da Costa Vieira. USP.

André Fernández Romera, *Tradução comentada e anotada de «El Brasil restituído», de Lope de Vega*. Tutor: Mario M. González. USP.

Ângela dos Santos, *Tradução comentada e anotada de «El Público», de Federico García Lorca*. Tutor: Mario M. González. USP.

Célia Navarro Flores, *Cervantes, Portinari e Drummond*. Tutor: Maria Augusta da Costa Vieira. USP.

Cláudia de Brito Moraes, *A função da mulher em El Buscón, de Quevedo*. Tutor: Mario Miguel González. USP.

Claudio Bazzoni, *Fontes de San Juan de la Cruz*. Tutora: María de la Concepción Piñero Valverde. USP.

Eduardo Fava Rubio, *Góngora e a chave da poesia*. Tutor: Mario Miguel González. USP.

Fátima Aparecida Teves Cabral Bruno, *A influência do contexto de sala de aula no processo de aquisição do sujeito nulo em espanhol por adultos falantes do português do Brasil*. Tutora: Neide T. Maia González. USP.

Graziela Foglia, *«Cinco horas con Mario»: mundos paralelos*. Tutora: María de la Concepción Piñero Valverde. USP.

Heloisa Pezza Cintrão, *Romance e romanesco no Quixote*. Tutora: Maria Augusta da Costa Vieira. USP.

Iara Kastrup Schlaepfer, *Poesia e erotismo em Enrique Molina*. Tutor: Jorge Schwartz. USP.

Ivan Rodrigues Martín, *Novela-Rosa: a voz do repressor*. Tutora: Valéria de Marco. USP.

José Luis Martínez Amaro, *Neobarroco e cinema*. Tutora: Maria Teresa Cristófani de Souza Barreto. USP.

Joyce Rodrigues Ferraz, *Tradução comentada e anotada de «Luces de Bohemia», de Ramón del Valle-Inclán*. Tutor: Mario M. González. USP.

Laura Blanes, *A figura feminina no teatro cervantino*. Tutor: Maria Augusta da Costa Vieira. USP.

Leonides del Carmen Orellana, *Alonso de Ercilla y Zúñiga: «La Araucana»*. Tutor: Jorge Schwartz. USP.

Lívia Márcia Tiba Rades Baptista, *A sátira de Quevedo à luz dos pressupostos teóricos de Mikhail Bakhtin*. Tutor: Mario M. González. USP.

Luzimeire Lima da Silva, *A memória na obra de Carmen Martín Gaité*. Tutora: Valeria De Marco. USP.

Marcos Júlio, *A tragédia grega e La Celestina*. Tutora: María de la Concepción Piñero Valverde. USP.

Margareth dos Santos, *Literatura e pintura: Goya*. Tutora: Valéria de Marco. USP.

Maria Angélica Costa Lacerda de Mendoza, *Competência lingüística, desempenho e avaliação: um desafio de três cabeças*. Tutora: Neide T. Maia González. USP.

Maria Cristina Micelli Fonseca, *O aparecimento das formas do pretérito na produção textual de brasileiros aprendizes do espanhol e do inglês*. Tutora: Neide T. Maia González. USP.

Mariana Helene Barone, *Análise das histórias interpoladas no «Quixote I»*. Tutora: Maria Augusta da Costa Vieira. USP.

Maria Tereza de Souza Mendes Brites, *Borges e o discurso da dúvida*. Tutora: Maria Teresa Cristófani de Souza Barreto. USP.

Marice Lúcia Seoane Fávero, *A função da mulher no núcleo do romance picaresco clássico espanhol*. Tutor: Mario M. González. USP.

Neide Elias, *Tradução comentada e anotada de Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín, de Federico García Lorca*. Tutor: Mario Miguel González. USP.

Pablo Gasparini, *Augusto Roa Bastos: «Yo el Supremo»*. Tutor: Jorge Schwartz. USP.

Paula Gurgel Ribeiro, *Tradução e estudo crítico da contística de Roberto Arlt*. Tutora: Maria Teresa Cristófani de Souza Barreto. USP.

Olga del Carmen Ahumada, *Análisis de Guía de pecadores de Gudiño Kieffer*. Tutor: Mario Miguel González. USP.

Paulo César Thomas, *Juan José Saer, «El entenado»*. Tutor: Jorge Schwartz. USP.

Raquel La Corte dos Santos, *Fatores lingüísticos e extralingüísticos que incidem na aquisição/aprendizagem de uma língua estrangeira*. Tutora: Neide T. Maia González. USP.

Roseli Barros Cunha, *Tradução anotada e comentada de «Tierra sin mapa», de Ángel Rama*. Tutor: Mario M. González. USP.

Rosmeire da Silva, *Germinação e furto de um aprendizado: Sancho Pança no mundo cavaleiresco de Dom Quixote*. Tutora: Maria Augusta da Costa Vieira. USP.

Rosa Yokota, *A fossilização de erros no processo de aquisição/aprendizagem do E/LE por estudantes brasileiros: o caso da preposição*. Tutora: Neide T. Maia González. USP.

Samantha da Rocha Conceição, *A mulher através de Montserrat Roig*. Tutora: Valeria De Marco. USP.

Sandra Regina Moreira, *Leituras de «Dom Quixote»: análise da revista de Angelo Agostini, no final do século XIX*. Tutora: Maria Augusta da Costa Vieira. USP.

Silvia Aparecida Ferrari de Arruda, *O conceito de erro e o seu papel no processo de aquisição/aprendizagem do espanhol como língua estrangeira*. Tutora: Neide T. Maia González. USP.

Silvio Pereira da Silva, *A produção literária feminina durante a ditadura de Franco*. Tutora: Valeria De Marco. USP.

Tatiana Francini Girão Barroso, *O processo místico em Dios deseado y deseante, de Juan Ramón Jiménez*. Tutor: Mario Miguel González. USP.

Virginia Hernández Reta, *Personagens femininas na obra de Elena Garro*. Tutora: Valeria De Marco. USP.

Projectos de investigación científica

Bella Jozef, *O modelo literário contemporâneo na literatura hispano-americana: tempo e memória, a reescrita do passado*, UFRJ.

Consuelo Alfaro Lagorio, *A coerência na produção escrita espanhol língua estrangeira*, UFRJ.

Cristina de Souza Vergnano Junger, *O enunciador de borges em «Prólogos»: um enfoque discursivo*, UERJ.

Cristina de Souza Vergnano Junger, *Gramática textual do espanhol orientada para a compreensão e produção: verbos*, UERJ.

Jorge Schwartz, U.S.P., *Edição crítica da obra de Oswald de Andrade (Col. Arquivos)*. Beca del Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq). São Paulo, USP.

Julio Aldinger Dalloz, *O ensino de Gabriela Mistral*, UFRJ.

Lygia Rodrigues Vianna Peres, *O papel do teatro —século XVII— na produção da identidade nacional espanhola: o século XV, o reinado dos Reis Católicos*, UFF.

Magnófia Brasil Barbosa do Nascimento, *Linguagem, narração, comunicação (Um estudo a partir de El príncipe destronado e Los santos inocentes de Miguel Delibes)*, UFF.

Márcia Parraquet, *História e ficção na narrativa de Jaguar de Haman de Arturo Arias*, UFF.

Maria Aparecida da Silva, *As literaturas hispânicas e a história do pensamento ocidental: interações culturais, filosóficas e estéticas*. Módulo 1: Teoria e praxis do dialogismo na narrativa hispânica- século XX. Módulo 2: Pensar poesia: a constituição do pensamento morfológico na praxis poética hispânica. (UFRJ).

Maria Augusta da Costa Vieira, *A recepção do Quixote na literatura brasileira*. Beca del Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq), São Paulo, USP.

María de la Concepción Piñero Valverde, *O Brasil num epistolário espanhol do século XIX*. Beca del Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq). São Paulo, USP.

María de la Concepción Piñero Valverde, *Literatura em castelhano no Brasil colonial*.

Maria del Carmen F. González Daher, Alumna: Aline Ferreira dos Santos (Becaria de Iniciação Científica), *Persuasão em revista: análise de marcas de modalidade no discurso publicitário em espanhol*, UERJ.

Maria de Lourdes Martini, *A obra teatral de Pedro Salinas*, UFRJ.

Maria do Carmo Cardoso da Costa, *O feminismo no romanceiro espanhol*, UFRJ.

Maria Mercedes Riveiro Quintans Sebold, *O exercício da argumentação na formação de professores de espanhol LE*, UFRJ.

Maria Teresa Cristófani de Souza Barreto, *Tradução e estudo crítico da contística de Virgílio Piñera (com inclusão de textos inéditos do autor)*.

Maria Teresa Cristófani de Souza Barreto, *A autobiografia em Virgílio Piñera*.

Mariluci Guberman, *O corpo na poesia hispano-americana (1888-1988)*, UFRJ.

Mario Miguel González, *Historia da literatura espanhola*. Beca del Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq). São Paulo, USP.

Mercedes Riveiro Quintana Sebold, *O exercício da argumentação na formação de professores de espanhol LE*, UFRJ.

Neide T. Maia González, *A gramática dos clíticos na interlíngua de brasileiros adultos aprendizes de espanhol*. Beca del Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq). São Paulo, USP.

Neide T. Maia González (coordenadora), *Mecanismos de exclusão e auto-exclusão em aulas de língua estrangeira*. São Paulo, USP.

Neide T. Maia González, *Fonologia, prosódia e aquisição de sujeitos pronominais e de clíticos complementos no espanhol como língua estrangeira*.

Silvia Inés Cárcamo. Alumna: Marcia Regina de Souza (Beca de Iniciação Científica), *A Espanha de fim de século: polémicas culturais e crise da modernidade*, UFRJ.

Suely Reis Pinheiro, *Tradição e renovação na narrativa picaresca*, UFF.

Valéria De Marco, *A constituição do mundo doméstico e a representação da mulher no romance espanhol de pós-guerra: Martín Gaité e seus contemporâneos*. Beca del Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq). São Paulo, USP.

Vera Lucia de Albuquerque Sant' Anna. Alumna: Jacqueline Conde Carneiro (Beca de Iniciação Científica), *Análise do discurso e preconceito: a modalidade expressa na fala de empresários ligados ao Mercosul*, UERJ.

Cursos de Pós-graduação

La presencia del pícaro (del Lazarillo a Macunaíma), prof. Dr. Mario Miguel González, USP, primer semestre de 1996.

Proyecciones urbanas: literatura y pintura en América Latina, prof. Dr. Jorge Schwartz, USP, primer semestre de 1996.

A vanguarda hispano-americana: renovação da linguagem poética, prfa. Dra. Mariluci Guberman, UFRJ, segundo semestre de 1996.

Modelos dramáticos espanhóis II, prfa. Dra. Maria de Lourdes Martini, UFRJ, segundo semestre de 1996.

O corpo da literatura hispano-americana contemporânea, prfa. Dra. Mariluci Guberman, UFRJ, segundo semestre de 1996.

O discurso escrito e o ensino aprendizagem de LE/L2, prfa. Dra. Consuela Alfaro Lagorio, UFRJ, segundo semestre de 1996.

O romance como crítica (o eu ensaístico e suas derivações na prosa ficcional hispano-americana do século xx), prfa. Dra. Maria Aparecida da Silva, UFRJ, segundo semestre de 1996.

Poesía hispanoamericana moderna: Neruda, Lezama Lima, Carranza, Molina, Westphalen, Paz, prof. Dr. Marcos A. Paredes Zepeda, USP, segundo semestre de 1996.

Semiologia da literatura teatral espanhola II, prfa. Dra. Maria de Lourdes Martini, UFRJ, segundo semestre de 1996.

Texto, ideología e historia en Cervantes y Borges, prof. Dr. Edwin Williamson, USP, segundo semestre de 1996.

Aquisição/aprendizagem de língua estrangeira: modelos teóricos e constatações práticas (com exemplificações sobre a aquisição do espanhol por brasileiros), prfa. Dra. Neide T. Maia González, USP, primer semestre de 1997.

Arte poética de Jorge Luis Borges, prfa. Dra. Bella Jozef, UFRJ, primer semestre de 1997.

Fundadores de la novela histórica latinoamericana: Sarmiento, Mitre, Roa Bastos y Tomás Eloy Martínez, prof. Dr. Nicolás Schumway, USP, primer semestre de 1997.

Identidade e alteridade no ensaio espanhol e hispano-americano do século xx. Master. Prfa. Dra. Maria Aparecida da Silva/ Prfa. Dra. Silvia Inés Cárcamo, UFRJ, primer semestre de 1997.

Jorge Luis Borges entre a vanguarda e a pós-modernidade, prfa. Dra. Bella Josef, UFRJ, primer semestre de 1997.

Modelos poéticos espanhóis I. Master. Prfa. Dra. Maria de Lourdes Martini, primer semestre de 1997. UFRJ.

Narrativa española de posguerra (historia y ficción: literatura, guerra civil y dictadura), prfa. Dra. Valeria De Marco, USP, primer semestre de 1997.

Revistas culturales latinoamericanas del siglo xx: La conformación de un imaginario, prfa. Dra. Roxana G. Patiño, USP, primer semestre de 1997.

Tradição e modernidade na narrativa espanhola. Doctorado. Prfa. Dra. Maria de Lourdes Martini, primer semestre de 1997.

Cervantes e os fundamentos do romance. prfa. Dra. Augusta da Costa Vieira, USP, segundo semestre de 1997.

O corpo «decadente» na literatura hispano-americana. Master. Prfa. Dra. Mariluci Guberman, UFRJ, segundo semestre de 1997.

O romance como crítica (o eu ensaístico e suas derivações na prosa ficcional hispano-americana do século xx). Doctorado. Prfa. Dra. Maria Aparecida da Silva, segundo semestre de 1997. UFRJ.

Semiologia da literatura teatral espanhola I. Doctorado. Prfa. Dra. Maria de Lourdes Martini, segundo semestre de 1997. UFRJ

A metáfora na poesia espanhola e hispano-americana. Master. Prfa. Dra. Maria Aparecida da Silva e Prfa. Dra. Silvia Inés Cárcamo, primer semestre de 1998. UFRJ.

El antibarroco y los límites de lo literario: Virgilio Piñera. prfa. Dra. Maria Teresa Cristófani de Souza Barreto, primer semestre de 1998.

Gênero e identidade, a memória individual e nacional. Doctorado. Prfa. Dra. Bella Jozef, UFRJ, primer semestre de 1998.

Mestrado em Literaturas Hispânicas do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal Fluminense- UFF. Início: 1998.

Metodologia da Pesquisa em Letras Neolatimas. Master. Prfa. Dra. Maria Consuelo Alfaro Lagorio e Prof. Dr. Celina Moreira de Mello, UFRJ, primer semestre de 1998.

Métodos da Pesquisa em Língua Espanhola I. Master. Prfa. Dra. Maria Aurora Consuelo Alfaro Lagorio, primer semestre de 1998.

Oralidad y escritura en América Latina. prof. Dr. Markus Klaus Schäffauer (Prof. visitante de la Universidad Albert-Ludwig, Freiburg), primer semestre de 1998.

O romance histórico, tempo e memória. Master. Prfa. Dra. Bella Jozef, primer semestre de 1998.

Pesquisa Literária Espanhola II. Doctorado. Prfa. Dra. Maria Aurora Consuelo Alfaro Lagorio, UFRJ, primer semestre de 1998.

Revisão poética da Literatura Espanhola. Doctorado. Prfa. Dra. Maria de Lourdes Martini, UFRJ, primer semestre de 1998.

Seminário Tese Doutorado. Prfa. Dra. Maria Aurora Consuelo Alfaro Lagorio e Prfa. Dra. Celina Moreira de Mello, UFRJ, primer semestre de 1998.

Teoría de la novela moderna: Don Quijote de Cervantes. prof. Dr. Edward C. Riley (Prof. visitante de la Universidad de Edimburgo), primer semestre de 1998.

Literatura e Historia en la España de los Austrias: el Manierismo. prof. Dr. Mario M. González, segundo semestre de 1998.

Una arqueología de las voces marginalizadas en América Latina: universos discursivos «indígenas y negros». prof. Dr. Martin Lienhard, segundo semestre de 1998.

Cursos de Especialización

Especialização em Língua Espanhola e Literaturas Hispânicas. profs. André Luis G. Trouche, Célia Regina de B. Mattos, Lygia R. V. Peres, Lívia Maria de F. Reis, Magnólia Brasil B. do Nascimento, Márcia Paraquett y Suely Reis Pinheiro, UFF, 1995-1996.

Estudo contrastivo dos recursos lingüísticos: aspectos morfosintáticos (espanhol-português). profa. Dra. Neide T. Maia González, USP, segundo semestre de 1996.

Especialização para Docentes de Língua Espanhola. Instrumental para Leitura. coord. Profa. Cristina de Souza Vergnano Junger, prfas. Maria del Carmen González Daher y Vera Lúcia de Albuquerque Sant'Anna, UERJ, 1996-1997.

Curso de especialização em tradução do espanhol. USP, 1996-1997.

Problemas de aquisição/aprendizagem da língua espanhola (para falantes de língua portuguesa). prfa. Dra. Neide T. Maia González. Curso de pós-graduação lato sensu em espanhol do Instituto de Linguagens da UFMT, Cuiabá/MT, 30-06/08-07-1997.

A tradução de textos de especialidade espanhol-português: a tradução literária. prfa. Dra. Neide T. Maia González, USP, primer semestre de 1997.

Curso de fonología española. prof. Miguel Ángel Valmaseda. Curso de especialização em língua espanhola e literaturas de língua espanhola, UFMT-Consejería de Educación y Ciencia de la Embajada de España en Brasil, Cuiabá/MT, 12/16-05-1997.

Morfossintaxe da língua espanhola. prfa. Dra. Neide T. Maia González, Curso de Especialização (pós-graduação lato sensu) em Língua Espanhola e Literaturas Hispânicas do DLE do Instituto de Letras da UFF (Niterói/RJ), 18/27-08-1997.

Aprendizagem de língua estrangeira, disciplinas de español. profs. Juan Manuel Oliver y Manuel Ruiz Amecua, UNISINOS, São Leopoldo/RS, marzo-abril, 1997.

Lazarillo de Tormes: la apariencia del hombre y la esencia del ser. Anna Claudia Pinto Amaral, Vitória/ES.

Preposición: su uso para una comunicación efectiva en español como L2. Cesário Alvim P. Filho, Vitória/ES.

Comparación intersemiótica de la novela Crónica del rey pasmado. Cláudia Nogueira Camatta, Vitória/ES.

Cervantes y sus seguidores; el diálogo entre Policarpo Quaresma y D. Quixote. Cristina Borgestab da Silva, Vitória/ES.

Noticia de un secuestro de Gabriel García Márquez: ¿Literatura al realismo maravilloso o simple reportaje? Dilma Olimpio Perim, Vitória/ES.

La dimensión social como soporte de la acción teatral vista en tres obras de Antonio Buero Vallejo. Gilne Bersan Pinheiro, Vitória/ES.

Lazarillo de Tormes, relatado desde el punto de vista de la realidad; la picardía y la burla; la crítica y la denuncia. Hartman Felipe Coca Nuñez, Vitória/ES.

La narrativa fantástica en Aura, Como agua para chocolate, Del amor y otros demonios. Ildinécia Ferreira, Vitória/ES.

Un análisis estructural de Crónica de una muerte anunciada. Napoleão Pardo, Vitória/ES.

Especialização para Docentes de Língua Espanhola. Instrumental para Leitura. Coordinadora: Prfa. Cristina de Souza Vergnano Junger. Profesoras: Maria del Carmen González Daher y Vera Lucía de Albuquerque Sant' Anna. 1996-1997, 360 horas, UERJ.

Especialização em Língua Espanhola e Literaturas Hispânicas. Coordinador: Setor de Letras Hispânicas. Profesores: André Luiz G. Trouche, Celia Regina de B. Mattos, Dra. Lygia R. V. Peres, Dra. Livia Maria de F. Reis, Dra. Magnólia Brasil B. do Nascimento, Márcia Paraquett, 1997, 360 horas, UFF.

Cursos de Extensión

Curso Cuento y Novela del Siglo xx en Argentina, prfa. Dra. Mariluci Guberman. UFRJ-Instituto Cultural Brasil-Argentina, primer semestre de 1996.

Crítica e representação nas Letras Hispano-Americanas, coord. Cláudia Luna, profes. André Luis Trouche, Cláudia Luna, Maria Aparecida da Silva y Silvia Inés Cárcamo. II Seminario de Letras Neolatinas da Faculdade de Letras/ UFRJ, 21/25-10-1996.

La Poesía Argentina de Vanguardia, prfa. Mariluci Guberman, UFRJ/Instituto Cultural Brasil-Argentina, segundo semestre de 1996.

Literatura e pintura: o processo mimético. Coordinadores y Profesores: Maria Aparecida da Silva (UFRJ) e Maria Aparecida Fontes (UERJ), Sector Cultural de la Faculdade de Letras- UFRJ, primer semestre de 1997.

Jorge Luis Borges. Prof.: Bella Jozef (UFRJ). Rio de Janeiro, Faculdade de Letras-UFRJ, primer semestre de 1997 [Convenio Faculdade de Letras-UFRJ/ Instituto Cultural Brasil-Argentina].

Oficina de Literatura Comparada (brasileira/hispano-americana) no XXIX Festival de Inverno de Ouro Preto, prfa. Bella Jozef, Ouro Preto/MG, 21/25-07-1997.

Gênero e linguagem nos contos de Clarice Lispector e Jorge Luis Borges. 29º Festival de Inverno de Ouro Preto, prfa. Bella Jozef (UFRJ), Ouro Preto/MG, 21/25-07-1997.

Curso de actualización para profesores de español, profes. Rafael Fernández Díaz, Manuel Morillo Caballero, Ester Abreu de Oliveira, Maria Mirtis Caser, Rachel Abreu Lima, Diego Germán Huber y Edna Parra Cano, U.F.E.S./Consejería de Educación y Ciencia de la Embajada de España en Brasil/Asociación de Profesores de Español de Espírito Santo, setiembre-diciembre, 1997.

Curso Fundamentos da Cultura Literária da América Hispânica: estudio de la creación ficcional de los siglos XIX y XX y análisis de autores argentinos, prfa. Maria Aparecida da Silva, U.F.R.J./Instituto Cultural Brasil-Argentina, segundo semestre de 1997.

A língua espanhola e a tradução (produção oral, texto escrito e cultura audiovisual), coord. Silvia Inés Cárcamo, UFRJ, 21-08/20-11-1997.

La ensayística hispanoamericana. Coordinador: Mariluci Guberman (UFRJ). Profesores: Silvia Inés Cárcamo (UFRJ), Mariluci Guberman (UFRJ), Ary Pimentel (Doutorando/UFRJ), Rita de Cássia M. Diogo (Doutoranda/UFRJ), Ana Cristina dos Santos (Doutoranda/UFRJ). VII Congreso Brasileño de Profesores de Español, Belo Horizonte, UFMG, segundo semestre/1997.

En busca de nuestra expresión, prfa. Bella Jozef (UFRJ). Centro de Estudios Rómulo Gallegos, Venezuela, Caracas, agosto de 1997.

Otros cursos y eventos

Curso de Actualización para Profesores de Español, profs. Juan Manuel Oliver Cabañes y Miguel Ángel Valmasceda. Consejería de Educación y Ciencia de la Embajada de España en Brasil/APEERJ/Casa de España de RJ, Río de Janeiro, 04/08-11-1996.

Curso para atualização de Professores de Espanhol, profs. Juan Manuel Oliver Cabañes y Miguel Ángel Valmaseda. Consejería de Educación y Ciencia de la Embajada de España en Brasil/Faculdade de Filosofia de Campos, Campos dos Goytacazes (RJ), 21/24-05-1997.

Secuencia didáctica de la enseñanza del español como lengua extranjera. Prof. Virgilio Borobio. UFES – Dpto. de Línguas e Letras-APEES. Vitória, 30-08-97.

Curso de Atualização para Professores de Espanhol. Profesores: Dr. Ricardo de la Fuente Ballesteros (Universidad de Valladolid) y Dr. María del Carmen Hernández (Universidad de Valladolid). Conferenciante: Prof. Juan Manuel Oliver Cabañes (Consejería de Educación de la Embajada de España). Rio de Janeiro: Associação de Professores de Espanhol do Estado do Rio de Janeiro- APEERJ, Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro- UFRJ, SODILIVRO, 8 a 12 de septiembre de 1997. Dirección: Mariluci Guberman (UFRJ/APEERJ).

Hispanidad 97. Casa de España de Espírito Santo. UFES/IHGES. Vitória, 06/12-10-1997.

Cuba, política y literatura. Prof. Dr. Virgilio López Lemus. UFES – Dpto. de Línguas e Letras – APEES. Vitória, 05-12-1997.

Curso de Atualização. Consejería de Educación de la Embajada de España en Brasil. Vitória/ES, 09-12-1997.

Escenificación de *El cartero y el poeta* de Antonio Skármeta. Traducción: Bella Jozef (UFRJ). Rio de Janeiro, Centro Cultural Banco do Brasil- CCBB, 1997.

Bosquejo Teórico-práctico de la enseñanza del castellano, PUC/SP – Pontificia Universidade Católica de São Paulo/APEESP, 14/21-03-1998.

Presentación del material didáctico «Gente» con el Prof. Agustín Garmendía, responsable por la programación de la editorial Difusión de España. EPU – Editora Pedagógica Universitária y Faculdade Ibero Americana, 30-04-1998.

Ensino comunicativo por tarefas. Prof. Agustín Garmendía. Vitória, 01-05-1998.

Encuentro de Profesores de Lenguas y Literaturas Extranjeras. V EPLLE – Internacional, UNESP-Assis, 05-08/05/1998.

O Dom Quixote de Cervantes e algumas projeções na literatura brasileira. Universidade de São Paulo, 11/12-05-1998.

Expotecnia – Simpósio Espanhol de Tecnologia. Instituto Español de Comercio Exterior (Hotel Meliá-São Paulo), 18/21-05-1998.

Federico García Lorca: una voz centenaria. Coordinador: Daniel Soares Filho (UFRJ/Exército Brasileiro). Associação de Professores de Espanhol do Estado do Rio de Janeiro- APEERJ. Apoyo: Consejería de Educación de la Embajada de España y Forte Duque de Caxias. Rio de Janeiro, Leme, Forte Duque de Caxias, 23 de mayo de 1998.

Semana en Homenaje a Federico García Lorca. Conferencias y presentaciones culturales. Faculdade Ibero Americana, 01/06-06-1998.

Ciudades vivas/ciudades muertas. Espacios urbanos en la literatura y el folklore hispánicos, Fundación Centro Etnográfico Joaquín Díaz, Mc Gill University, Universitas Cantellae, Castillo de la Mota, Medina del Campo, España, 23 a 26.06.1998. Participación: Prof. Dr. Adja Barbieri Durão (Universidade Estadual de Londrina-UEL), pefa. Dra. Mariluci Guberman (UFRJ).

Federico García Lorca – centenario do nascimento. Casa de España de Espírito Santo, Vitória, 28-05/10-06-1998.

Federico García Lorca – Cien años en la eternidad. TV PUC-SP, Junio-julio de 1998.

«La casa de Bernarda Alba» de Federico García Lorca, presentación teatral de los alumnos. Instituto Madre Mazarello, 5-8-1998.

Jornadas para jefes de estudios de los Centros Culturales Brasil-España. Profs. Abel Murcia (Instituto Cervantes de Varsovia) y Francisco Moreno (Instituto Cervantes de Brasil). Instituto Cervantes. Brasília, 23/25-09-1998.

VII Encontro Nacional de Tradutores. Universidade de São Paulo, 07/11-09-1998.

Jornada de Educação. Conferência del Prof. Ítalo Oscar Ricardi de León sobre Literatura Española. UNIVAP – Universidade do Vale do Paraíba – São José dos Campos, 17-10-1998.

V Simpósio de Letras: O profissional de letras no terceiro milênio. PUC/SP, 17/19-11-1998.

VII Encontro de Profesores de Espanhol del Estado de São Paulo. USP, 25/26-09-1998. *I Curso de Perfeccionamiento y Actualización para Profesores de Espanhol*. Profs. Estrella Montolío, Leonardo Gómez Torrego y Pedro Benítez. Instituto Cervantes. São Paulo, 05/06-12-1998.

I Curso para Profesores de Espanhol. Profs. Estrella Montolío, Leonardo Gómez Torrego y Pedro Benítez. Instituto Cervantes. Rio de Janeiro, 12/13-12-1998.

Centenario de la Generación del 98 y de Federico García Lorca. Colegio Miguel de Cervantes. São Paulo, 14/16-12-98.

Concurso de «Crônicas y Cuentos Latinoamericanos». Hispania – Línguas Latinas Editora Ltda.

Curso para habilitación de profesores de Lengua Española. Universidade da Região da Campanha (URCAMP)

Faculdades Integradas Ritter dos Reis (FAIR)
Empezó, el 3 de agosto de 1998, el curso de Licenciatura en Letras, habilitación Lengua Española y Literaturas Española e Hispanoamericana.

Publicaciones

Actas del V Seminario de dificultades específicas de la enseñanza del español a lusohablantes: la integración de los aspectos culturales en la clase de español como lengua extranjera, Brasília/São Paulo, Consejería de Educación y Ciencia de la Embajada de España en Brasil, 1997.

Actas del VI Congresso Brasileiro de Professores de Espanhol de Brasil (Brasília, 1995), Brasília, Embajada de España, Consejería de Educación, 1996.

Actas del VI Seminario de dificultades específicas de la enseñanza del español a lusohablantes: el texto literario en la enseñanza del español como lengua extranjera. Brasília/São Paulo, Consejería de Educación y Ciencia de la Embajada de España en Brasil, 1998.

América Hispânica (rev.), 1996. Número monográfico: *Literatura mexicana: do feito histórico ao fato estético*.

Anais. III Congresso Brasileiro de Professores de Alemão. Porque alemão?, Campinas, 1996.

Anais. IV EPLLE, São Paulo, Arte & Ciência, 1996.

Anuario Brasileiro de Estudos Hispânicos, VI, Brasília/Madrid, Consejería de Educación y Ciencia de la Embajada de España en Brasil/La Factoría de Ediciones, 1996.

Anuario Brasileiro de Estudos Hispânicos, VII, Brasília/Madrid, Consejería de Educación y Ciencia de la Embajada de España en Brasil/La Factoría de Ediciones, 1997.

Arias Olmos, Ana Cecilia, «Entrevista a Jorge Schwartz», *Revista de Lengua y Literatura*. Vol. 1995-1997, n° 17-22, Universidad Nacional del Comahue, Euquén, Argentina.

Boletim da ABRALIN, 19, Maceió, 1996.

Brites, Maria Tereza de Souza Mendes, «A reflexão do inverso», *Revista USP* n° 38, jun/jul/ago/1998, pp. 94-101.

Cadernos de Letras da UFF, n° 11, U.F.F., 1996.

Costa Vieira, Maria Augusta da, «Las relaciones de poder entre narrador y lector: Cervantes, Almeida Garrett e Machado de Assis». *Cadernos Hispanoamericanos*, 570, número monográfico: *Español/Português: diálogos*, pp. 59-71.

Costa Vieira, Maria Augusta da, *O dito pelo não dito: paradoxos de Dom Quixote*. São Paulo, Edusp/Fapesp (Ensaio de Cultura; 14). (ISBN: 85-314-0435-5)

Costa Vieira, Maria Augusta da, «Questões de ética e estética em El celoso extremeño», *Riqueza cultural ibero-americana*, Pedro Pires Bessa (org.). Divinópolis, FAPEMIG, Universidade Estadual de Minas Gerais, 1998, pp. 218-222.

Da Cunha Guberman, Mariluci, *Octavio Paz y la estética de transfiguración de la presencia*, Valladolid, Universitas Castellæ, 1998. 135 pp.

Dejuán Espinet, Montserrat, *La comunicación en la clase de español como lengua extranjera*. Brasília/Madrid, Consejería de Educación y Ciencia de la Embajada de España en Brasil/La Factoría de Ediciones, 1997 (Serie Complementos. Didáctica).

Estudos Neolatinos. Seleção de trabalhos de números relativos ao I Seminário de Letras Neolatinas da Faculdade de Letras/U.F.R.J., Ângela Maria da Silva Corrêa (dir.), Rio de Janeiro, 1996.

González, Mario M., «Federico García Lorca: tragédia na obra e na vida», *Teoria & Debate*, 11, 38, jul/ago/set 1998, pp. 55-59.

González, Mario M.: «O romance que lê a história», en F. Aguiar et alii (orgs.), *Gêneros de Fronteira. Cruzamentos entre o histórico e o literário*, São Paulo, Xamã, 1997, pp. 210-214.

González, Mario M., «O teatro de Federico García Lorca», *Revista de Teatro - SBAT*, 73, 503, mar. 1998, pp. 23-26.

González, Neide T. M., «Sujetos y complementos pronominales en la interlengua de alumnos brasileños de E/L.E.», *Revista RILCE de Filología Hispánica*, Pamplona, Universidad de Navarra, n° 14.2, dic/98.

Guberman, Mariluci, *Octavio Paz e a estética de transfiguração da presença*, Rio de Janeiro, SEPEHA-UBC, 1997 (Cadernos Monográficos, 4).

Jozef, Bella, *Os melhores contos de Ricardo Ramos*, São Paulo, Global, 1998.
Mudanças e rumos: o ocidente medieval (séculos XI ao XII), Cotia, Íbis, 1997.

Kepler, Sandra Regina, *Hispanamérica: Índice de los volúmenes I-XXV (1972-1996)*, GaitHERSBURG, Ediciones Hispanamérica, 1998. Elaboração do índice comemorativo da revista *Hispanamérica*.

Lazarillo de Tormes e a picaresca espanhola, Maria de Lourdes Martini (org.), Rio de Janeiro, Faculdade de Letras/UFRJ, 1996.

Leiva Eléspuru, Enrique, *Viaje por la España gastronómica*, Brasilia/Madrid, Consejería de Educación y Ciencia de la Embajada de España en Brasil/La Factoría de Ediciones, 1997 (Serie Complementos. Cultural).

Literatura mexicana: do feito histórico ao fato estético. Revista *América Hispânica*, Bella Jozef (dir.), Rio de Janeiro, Faculdade de Letras- UFRJ; SEPEHA, 1997, 354 p.

Matamoro, Blas, *América en la Torre de Babel, Cuadernos de reciénvenido*. Publicação do Curso de Pós-Graduação em Literaturas Espanhola e Hispano-Americana, 1998.

Modelos de examen de español. El vestibular en las universidades brasileñas, Rafael Fernández Díaz (ed.), Brasilia, Consejería de Educación y Ciencia de la Embajada de España en Brasil, 1995-1996, 2 vols.

Oliveira, Ester Abreu Vieira de, *O mito de don Juan: sua relação com Eros e Thanatos*. Vitória, EDUFES, 1996, 340 págs.

Oliveira, Ester Abreu Vieira y Caser, Maria Mirtis, *Lorca que te quero Lorca*. Vitória: IHGES, 1997, 80 págs.

Patíño, Roxana, *Intelectuales en transición. Las revistas culturales argentinas (1981-1987), Cuadernos de reciénvenido*. Publicação do Curso de Pós-Graduação em Literaturas Espanhola e Hispano-Americana, São Paulo, 1996.

Piñero Valverde, María de la Concepción, «Cenas da vida carioca nas cartas de Juan Valera», *Mirandum*. Universidad Autónoma de Barcelona – Universidad de São Paulo, II, nº 6, set.-dez, 1998, pp. 85-90.

Piñero Valverde, María de la Concepción, «Juan Valera y el indianismo romántico brasileño», *Cuadernos Hispanoamericanos*, Madrid, nº 570, diciembre, 1997, pp. 107-123.

Piñero Valverde, María de la Concepción: «Terra de fronteiras: Espanha do século XI ao XIII», *Mudanças e rumos: o Ocidente medieval (séculos XI-XIII)*. Cotia, Íbis, 1997, pp. 149-184.

Piñero Valverde, María de la Concepción, «Un mago español en el Brasil imperial», *Notandum Internacional*, 2, Universidad San Pablo (Madrid) – Universidad de São Paulo, jul.-dic., 1998, pp. 73-80.

Piñero Valverde, María de la Concepción, «Vida fronteriza en el Poema de Mio Cid: Medina y Molina». *SCRIPTURA, Estudios de Literatura Medieval*. Universidad de Lleida (España), Facultad de Letras, nº 13, 1998, pp. 59-65.

Recortes, nº. 13, Brasilia, Embajada de España, Consejería de Educación, 1997.

Recortes, nº. 14, Brasilia, Embajada de España, Consejería de Educación, 1998.

Recortes, nº. 15, Brasilia, Embajada de España, Consejería de Educación, 1998.

Recortes, nº. 16, Brasilia, Embajada de España, Consejería de Educación, 1998.

Recortes, nº. 17, Brasilia, Embajada de España, Consejería de Educación, 1998.

Revista *APEERJ 3. O corpo nas literaturas hispánicas*, Rio de Janeiro, Associação de Professores de Espanhol do Estado do Rio de Janeiro-APEERJ; Brasilia, Consejería de Educación y Ciencia de la Embajada de España en Brasil, 1997, 302 p.

Revista USP, nº. 30, junio-agosto, São Paulo, 1996.

Riley, Edward C., *La singularidad de la fama de Don Quijote, Cuadernos de reciénvenido*. Publicação do Curso de Pós-Graduação em Literaturas Espanhola e Hispano-Americana, 1998.

Schäffauer, Markus Klaus, *La «farmacia» del diálogo criollo: la innovación de un género a través de la oralidad, Cuadernos de reciénvenido*. Publicação do Curso de Pós-Graduação em Literaturas Espanhola e Hispano-Americana, 1998.

Shumway, Nicolas, *La imaginación tribal: Raúl Scalabrini Ortiz y su reconstrucción de la tribu argentina que nunca fue, Cuadernos de reciénvenido*. Publicação do Curso de Pós-Graduação em Literaturas Espanhola e Hispano-Americana, São Paulo, 1996.

Subirats, Eduardo, *Conversación e invención: dos visiones del Nuevo Mundo, Cuadernos de reciénvenido*. Publicação do Curso de Pós-Graduação em Literaturas Espanhola e Hispano-Americana, 1997.

Williamson, Edwin, *La transcendencia de la parodia en el Quijote*, São Paulo, *Cuadernos de reciénvenido*. Publicação do Curso de Pós-Graduação em Literaturas Espanhola e Hispano-Americana, São Paulo, 1996.

Congresos

I Congreso Iberoamericano de Traducción e Interpretación. Faculdade Ibero Americana, 11/14-05-1998.

Seminario de Metodología. APEERJ/Consejería de Educación de la Embajada de España/Edelsa/Enterprise Idiomas. Rio de Janeiro, 25-04-1997.

XIX Congresso Mundial da Fédération Internationale des Professeurs de Langues Vivantes, Recife, UFPE, 1997.

II SINLE – Seminário Internacional sobre o Ensino de Língua Espanhola. Universidade do Rio Grande do Sul. Campus de Erechim. 22/24-07-1998.

VII Seminário Nacional Mulher e Literatura, ANPOLL, Niterói, UFF., septiembre 1997.

VII Congresso Brasileiro de Professores de espanhol, APEMG/Associação de Professores de Espanhol de Minas Gerais, Belo Horizonte, 01/04-09-1997.

Jornadas Andinas de Literatura Latinoamericana (JALLA). Participación: Livia Maria de Freitas Reis (UFF), Marcia Paraquett (UFF), Suely Reis Pinheiro (UFF). Quito, Universidad Andina Simón Bolívar, agosto/1997.

V Seminario de dificultades específicas de la enseñanza del español a lusohablantes: la integración de los aspectos culturales en la clase de español como lengua extranjera. Consejería de Educación y Ciencia de la Embajada de España en Brasil, São Paulo, 13-09-1997.

Seminário Literatura brasileira e outras literaturas. UFES – Dpto. Línguas e Letras, Vitória, 1997.

III SENELP – Seminário Nacional sobre o Ensino de Língua Portuguesa.

XIX Congresso Mundial da Federação Internationale des Professeurs de Langues Vivantes. Participación: Marcia Paraquett (UFF), Língua e Cultura no Ensino da Língua Estrangeira, Recife, Universidade Federal de Pernambuco, 1997.

VII Congresso Brasileiro de Profesores de Español. Delegación de Rio de Janeiro, Profesores: Mariluci Guberman (UFRJ), Silvia Inés Cárcamo (UFRJ), Maria de Lourdes Martini (UFRJ), Maria Aurora Consuelo Alfaro Lagorio (UFRJ), Maria do Carmo Cardoso da Costa (UFRJ), Cláudia Luna (UFRJ), Maria Mercedes R. Q. Sebold (UFRJ), Eline Marques Resende (UFRJ), André Luiz G. Trouche (UFF), Livia de Freitas Reis (UFF), Magnólia Brasil B. do Nascimento (UFF), Célia Regina de B. Mattos (UFF), Marcia Paraquett (UFF), Lygia R. Vianna Peres (UFF), Cristina S. Vergnano Junger (UERJ), Maria Leny de Almeida (UERJ), Maria Tereza da S. Venancio (FFC); alumnos de Postgrado: Ione Midon Pereira (UFRJ), Daniel Soares Filho (UFRJ), Vera Lucia T. Kauss (UFRJ), Ana Maria Liboni (UFRJ), Rita de Cássia Diogo (UFRJ), Ana Cristina dos Santos (UFRJ), Ary Pimentel (UFRJ), Helena Rodrigues Rocha (UFRJ), Sara de Araújo Brito (UFF), Elza Elizabeth D. de Menezes (UERJ). Belo Horizonte, UFMG, 2º semestre/1997.

VIII Congresso Internacional de ASELE. Participación: Maria Aurora Consuelo Alfaro Lagorio (UFRJ). Alcalá de Henares, 1997.

XIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas. Fundación Duques de Soria, AIH, Madrid, 6 a 11.07.1998. Participación: profesores de USP, UFRJ, UFF, UNESP.

VI Seminario de dificultades específicas de la enseñanza del español a lusohablantes: los textos literarios en la enseñanza del español como lengua extranjera. Consejería de Educación y Ciencia de la Embajada de España en Brasil, São Paulo, 19-09-1998.

Mérito

El Profesor Juan Manuel Oliver Cabañes de la Consejería de Educación de la Embajada de España ha recibido *Voto de Louvor* de la Facultad de Letras de la Universidade Federal do Rio de Janeiro - UFRJ en junio de 1997.

La Profesora Doctora Maria de Lourdes Cavalcanti Martini (UFRJ), fundadora de la primera Asociación de Profesores de Español (APEERJ) en Brasil ha logrado éxito en las oposiciones para *Professor Titular de Letras Espanholas* de la Universidade Federal do Rio de Janeiro en agosto de 1997. Conferencia: *Dois momentos na literatura teatral espanhola: Lope e Calderón no Século de Ouro, Lorca e Salinas no século xx.*

La Profesora Bella Jozef (UFRJ) fue Miembro del Jurado del *Concurso Internacional de Novelas Rómulo Gallegos*, Caracas, agosto 1997.

La Profesora Doctora Bella Jozef (UFRJ) recibió el *Prêmio de Ensaio Orfeo* de la União Brasileira de Escritores. Rio de Janeiro, 1997.

Los Profesores Cláudio Murilo Leal y Ary Pimentel fueron aprobados en el Concurso de Pruebas y Títulos para *Professor Assistente* de Literaturas Hispano-Americanas de la Facultad de Letras de la Universidade Federal do Rio de Janeiro en 28 de mayo de 1998.



Reseñas

A **b**
e **h**
1 9 9 8

**Briz, A. *El español coloquial: situación y uso*,
Madrid, Arco/Libros, 1996.**

En *El español coloquial: Situación y uso*, A. Briz pretende hacer una breve caracterización general de uno de los tradicionalmente considerados registros de la lengua, el coloquial, en el ámbito del español. De este modo se adentra en el difícil, y apasionante a la vez, campo de la variación lingüística, con una investigación que se integra en la descripción del uso del lenguaje en situación y que podría decirse, en líneas generales, que se enmarca en el amplio conjunto de trabajos que se ocupan de la diversidad de la lengua a partir del desarrollo en la segunda mitad de siglo de disciplinas como la sociolingüística, la lingüística del texto o la pragmática.

La primera parte de la obra (páginas 1 a 33) está claramente encaminada a precisar lo que el autor entiende por español coloquial. Sirviéndose de su experiencia como profesor de la Universidad de Valencia, parte de una serie de errores comunes, extraídos de sus alumnos, en la caracterización de lo coloquial, errores que muestran la dificultad de definición de un concepto que intuitivamente es conocido por la inmensa mayoría de los hablantes. Entre ellos estarían la confusión entre lo coloquial y lo vulgar, entre nivel de habla y nivel de lengua, la identificación de lo coloquial con la conversación o lo oral o la reducción de lo coloquial a lo léxico o idiomático.

Para llegar a cualquier tipo de conclusión el autor alude al ya mencionado concepto de variación. Si entendemos, como hoy por hoy hace la lingüística de forma unánime, que la lengua es diversa, heterogénea, esto es, varía diacrónicamente y sincrónicamente, sin que por ello se desmienta su unidad, podemos establecer diferentes tipos de variación, fundamentalmente cuatro, como señala A. Briz: variación diacrónica (en el tiempo), diatópica (en el espacio), diastrática (o social) y diafásica (o de estilo). Si bien los tres pri-

meros tipos y el concepto de variación en general podrían merecer mayor comentario,¹ el autor se centra en la diafásia como campo de existencia de los denominados registros, entre ellos el coloquial.² Estos registros vendrían «determinados por la situación de uso, por el contexto comunicativo», a diferencia de otros tipos de variantes basadas en las características del hablante. Esto es, en virtud de una serie de condiciones contextuales (en sentido amplio) que afectan al uso de una lengua determinada, ésta puede variar en un continuum que iría de lo más formal a lo más informal o espontáneo.

A partir de aquí A. Briz realiza una serie de delimitaciones terminológicas y conceptuales en la precisión de lo que él denomina coloquial. En primer lugar considera preciso desmentir la considerada por muchos equivalencia entre el registro coloquial y lo oral por un lado y el registro formal y lo escrito por otro. Puede afirmarse que en la escritura existe un grado mayor de formalidad pero es también un hecho innegable (como se demuestra en la obra a través de ejemplos concretos) que podemos encontrar un registro coloquial y un registro formal (con intenciones estilísticas o no) tanto en el discurso escrito como en el oral.³ Por otra parte, apunta el autor algunos de los problemas terminológicos que existen alrededor de la variación, concretamente señala algunas denominaciones que pueden confundirse con la de *coloquial*. En este sentido, desecha el término *familiar*, demasiado restrictivo para referirse a registros, reserva *popular* para consideraciones de tipo diastrático y asigna *vulgar*, quizás de forma un poco vaga, a usos incorrectos propios de un nivel de lengua bajo. En último lugar, y a través de algunas definiciones de autores como W. Beinhauer, E. Lorenzo o A. M^a Vigara, entre otros, el autor apunta su propio concepto de registro coloquial, sobre el que va a fundamentar la última parte de su obra. Así, más allá de las características propias del registro definidas por otros autores (campo: cotidianidad; modo: oral espontáneo; tenor: interactivo y tono: informal) distingue una serie de rasgos primarios como la *ausencia de planificación*, la *finalidad interpersonal* y el *tono informal* de otros rasgos denominados por él situacionales o coloquializadores, que favorecerían el empleo del registro que nos ocupa, como la relación de igualdad entre los interlocutores, la relación vivencial de proximidad, el marco discursivo familiar y la temática no especializada.

En la segunda mitad del libro (desde la página 34 al final), A. Briz se propone descubrir algunas de las constantes o características fundamentales del registro coloquial en español, a través de numerosos ejemplos,⁴ para los que remitimos a la obra. Para ello se ciñe, así lo advierte en varias ocasiones, al ámbito de la conversación, por necesidades

1. En este sentido la obra que nos ocupa aporta una serie de referencias bibliográficas interesantes al final de muchos de los apartados en los que se divide.

2. Aunque la presencia de dichos registros en el ámbito de la variación diafásica es indudable, este concepto, lejos de la precisión deseada, engloba según los distintos autores toda una serie de diferencias que hacen de él una suerte de cajón de sastre de la variación. Así, podemos encontrar también dentro de la diafásia distinciones en función de la diferencia existente entre lenguaje hablado y escrito, relativas a modalidades expresivas de carácter diássexual y diagenacional o pertenecientes a lenguas especiales.

3. Cuestión aparte es la influencia de lo oral sobre lo escrito (denominada oralidad por algunos autores, también por A. Briz) y de lo escrito sobre lo oral (escrituradad).

4. El mismo autor advierte que muchos de estos ejemplos utilizados forman parte del corpus recogido por el grupo Val.Es.Co en el marco del proyecto de investigación sobre la conversación coloquial que el propio Briz dirige en la Universidad de Valencia, parte del cual ha sido ya publicado.

de limitación de su objeto de estudio y por tratarse, quizás, de un marco óptimo a la hora de buscar registros coloquiales prototípicos (aquellos en los que se den además de los rasgos primarios, todos los rasgos situacionales antes reseñados).

Primero se alude a las consideradas constantes textuales, estructurales, de organización y formulación del mensaje. La peculiar sintaxis y estructura gramatical de la conversación coloquial española queda reflejada en hasta nueve rasgos característicos:

- a) la concatenación y acumulación de enunciados,
- b) el modo de explicar parcelado, detallista, con presencia habitual de paráfrasis,
- c) el alto grado de redundancia o repeticiones como recursos comunicativos,
- d) la ausencia de fuertes ataduras sintácticas,
- e) el uso de enlaces extraoracionales como medio de cohesión interenunciativa y extra-enunciativa,
- f) la subordinación del orden de palabras a criterios de tipo semántico-pragmático,
- g) la elevada presencia de elipsis (gramatical y contextual) y la referencia exofórica,
- h) los enunciados suspendidos y
- i) la existencia de relatos o historias frecuentemente dramatizadas que se suceden en el cuerpo de una interacción.

Además de estas, puede también hablarse, según el autor, de constantes retóricas y léxicas. En el primer apartado se mencionan recursos expresivos tales como la entonación regularmente expresiva, la tendencia a la intensificación y a la hipérbola o el carácter egocéntrico. En lo que atañe al léxico se cita la reducción del léxico común, el uso elevado de proformas o unidades de amplio contenido semántico o la habitual entrada en la conversación coloquial de voces de léxicos especiales. En última instancia se habla del importante papel que el paralenguaje, en cuanto comunicación no verbal, juega en un registro de este tipo.

Una vez enunciados estos rasgos generales, el autor se dedica a mostrar, por niveles de análisis, algunas características más concretas, obtenidas del corpus de ejemplos, del español coloquial.

El nivel fónico destaca, sin lugar a dudas, por la entonación, que no sólo, como en cualquier tipo de discurso, se define por su carácter demarcativo o por la expresión de los diferentes tipos de actos enunciativos (aseveración, mandato, pregunta, etc.), sino también por su marcada función expresiva, de manifestación de alegría, tristeza, sorpresa, ironía, etc. Junto a ella, se mencionan los alargamientos fónicos (con valor comunicativo), las vacilaciones fonéticas, la pérdida o adición de sonidos o la pronunciación marcada o enfática.

En el denominado aquí nivel morfosintáctico se relacionan los conectores pragmáticos, los intensificadores, los atenuantes, los defectivos y las relaciones temporales y aspectuales. Los conectores pragmáticos (como *es que*, *pero*, *sin embargo*, *porque*, *además*, *aparte* (y) *luego*, etc.) conceden cohesión al discurso coloquial (supliendo la ausencia de fuertes ataduras sintácticas anteriormente mencionadas), uniendo enunciados y controlando el desarrollo del discurso e incluso del contacto entre hablante y oyente (piénsese, por ejemplo, en conectores como *¿no?* o *¿sabes?*). Intensificadores y atenuantes (morfológicos, sintácticos, léxico-semánticos, fraseológicos o fónicos) realzan o mitigan, respectivamente, los enunciados con diferentes intenciones comunicativas. Los defectivos (el autor se centra en esta obra en los pronombres personales de 1^ª y 2^ª persona) también son analizados en función de sus distintos valores pragmáticos, entre ellos

los citados de intensificación o atenuación, mientras que dentro de las relaciones temporales y aspectuales, se hace hincapié en los distintos casos de neutralización temporal y modal (como, por ejemplo, el presente futuro) en los planos formal, semántico y pragmático, no siempre coincidentes.

Para terminar, la obra acaba con una breve alusión al nivel léxico-semántico, escudada en la tradicionalmente aceptada pobreza léxica del español coloquial. A. Briz cita algunos estudios de frecuencias léxicas que atestiguan el empleo predominante de proformas (pro-verbos, pro-sustantivos, pro-adverbios o pro-adjetivos), palabras que se aplican a casi todo a causa de su extensión semántica, del tipo *tener, hacer, cosa, eso*, etc., así como el uso de lexemas intensificados, exclamaciones, interrogaciones exclamativas y frases y expresiones metafóricas. Además, vuelve a mencionarse, dentro de este nivel, la facilidad del léxico coloquial para adquirir unidades provenientes de distintas lenguas especiales y, en concreto, del argot.

En definitiva, *El español coloquial: situación y uso*, se revela como una interesante aportación a la variación lingüística, en general, y a la caracterización del registro coloquial español en particular. A pesar de su carácter detallado y de la abundancia de ejemplos extraídos de un corpus concreto, la obra, eso sí, constituye un primer acercamiento a un tema tan complejo, una caracterización general que exige una mayor profundización, hecho del que el propio autor parte, como lo demuestran los progresivos avances conseguidos en la Universidad de Valencia en este sentido. El carácter divulgativo de la obra se constata, además, en la presencia en su parte final de una serie de ejercicios prácticos que ayudan a asimilar los contenidos precedentes. La existencia de estudios de este tipo, y ahí reside realmente su interés e importancia, es decir, de investigaciones sobre las distintas variedades del español, es indispensable a la hora de poder caracterizar en su uso real esa entidad que todos damos en llamar lengua española.

Luis Escoriza Morera

Área de Lingüística de la Universidad de Cádiz



Díaz Hormigo, M^a Tadea. *La categoría lingüística sustantivo*, Cádiz, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz, 1998.

En la obra que reseñamos, la autora, profesora de Lingüística General de la Universidad de Cádiz, nos ofrece un detallado estudio, ya que analiza gran cantidad de gramáticas de la tradición lingüística y del siglo xx, sobre la categoría sustantivo, en concreto, sobre «todos aquellos aspectos que surgen del tratamiento de las unidades integrantes de esta categoría lingüística considerados aisladamente» (p. 2): caracterización de esta clase de palabras, análisis de los denominados tradicionalmente *accidentes gramaticales* género y número, y clases de sustantivos identificables. Prescinde, pues, de aquellas cuestiones que resultan del examen del sustantivo como núcleo de una construcción, que implicarían —como manifiesta expresamente— un análisis sintáctico y semántico del nivel sintagmático o suboracional.¹ Del análisis de algunos aspectos del sustantivo se desprenden, no obstante, ciertas consideraciones también en este sentido.

El libro aparece dividido en cinco capítulos, cada uno de los cuales, con excepción del último, correspondiente a las conclusiones, queda organizado en tres partes, una exposición teórico-crítica, una esquematización y una valoración crítica. Estos capítulos son: I. Definiciones del sustantivo, II. El género del sustantivo, III. El número del sustantivo, IV. Clases de sustantivos, y V. Conclusiones.

1. Tarea que lleva a cabo en su obra, también de 1998, *Sintaxis y semántica de la construcción con sustantivo en posición nuclear*, Lynx. Annexa 11, València, Universitat de València, en la que defiende la autonomía de este nivel frente al oracional.

En su *Introducción* a este estudio, donde se parte de una serie de premisas desde el marco del Estructuralismo funcional europeo, como son, básicamente, las de considerar el sustantivo como una clase de palabras con el significado categorial «lo que se concibe como ser en sí», un significado léxico intralingüístico y, eventualmente, un significado instrumental que refleja, al menos, la oposición singular/plural y/o la oposición masculino/femenino, en la que intervienen sólo los sustantivos que designan seres sexuados, y la premisa de que sólo a partir de la indagación morfológica y sintáctico-semántica de esta clase de palabras se puede obtener una clasificación coherente de los sustantivos,² M^a T. Díaz Hormigo expone cuáles son los objetivos que la conducen: a) disipar la confusión existente en torno a la definición de la clase de palabras sustantivo para poder enunciar una caracterización de éste más precisa y que pueda dar cuenta de otros aspectos del mismo que no se han considerado hasta ahora, b) presentar una caracterización de los tradicionalmente llamados *accidentes gramaticales* género y número del sustantivo sin las vacilaciones que aparecen en la mayoría de las gramáticas y tratados de Lingüística, que, además de distinguir entre masculino y femenino, singular y plural, mencionan la existencia de sustantivos comunes de los dos géneros, epicenos, ambiguos o dudosos, heterónimos, de género neutro, así como de sustantivos que carecen de singular (*pluralia tantum*), de plural (*singularia tantum*), sustantivos que carecen de plural pero que pueden aparecer en plural cambiando de significado), sustantivos que aparecen en plural cambiando de significado, sustantivos que pueden realizarse en ambos números sin cambio de significado, sustantivos con forma plural y significado singular, etc., y c) determinar los criterios que permitan ordenar una clasificación de los sustantivos que no presente las deficiencias observadas en las expuestas por la mayoría de los autores, que llaman la atención porque, en casi todas, 1) se utilizan mezclados, al menos, dos criterios: el morfológico y el semántico, 2) se emplean puntos de vista no integrados en la caracterización de cada una de las subclases, por lo que éstas no llegan a oponerse en términos absolutos y, en consecuencia, un mismo sustantivo puede ser incluido en varias a la vez, 3) ciertas características se señalan como propias de todos los sustantivos que se mencionan, cuando lo que es redundante en sí no diferencia, y 4) aparecen unidas y no diferenciadas subclases de sustantivos y subclases de adjetivos.

En el capítulo I la autora afronta la revisión de las definiciones del sustantivo formuladas tanto por los autores (la mayoría pertenecientes a la tradición lingüística)³ que lo consideran como una especie de subclase de la categoría nombre como por aquellos (casi todos del siglo xx) que sostienen que el sustantivo es una categoría lingüística independiente. En el primer caso, se parte de la necesidad de pasar revista a las definiciones de la categoría nombre, englobadora de sustantivos y adjetivos, para, posteriormente, plantear en qué radica la distinción entre nombre sustantivo y nombre adjetivo.

2. En este sentido, es necesario destacar que el punto de partida de la nueva clasificación que del sustantivo nos ofrece la autora de este libro lo constituye la noción de esquema sintáctico-semántico con sustantivo en posición nuclear, que desarrolla en su tesis doctoral, (1994), *Esquemas sintáctico-semánticos de las construcciones con sustantivo en posición nuclear en español*, Cádiz, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz (microficha).

3. Con esta terminología alude a todos aquellos gramáticos cuyos análisis derivan en mayor o menor medida de los patrones establecidos por las gramáticas griegas y latinas.

Ahora bien, las distintas definiciones de la categoría nombre planteadas en toda una serie de gramáticas no atienden siempre a los mismos criterios. Así, según expone esta autora, algunos proponen definiciones asentadas en una combinación de los puntos de vista morfológico, sintáctico y semántico, de manera que entienden por nombre básicamente una categoría o parte de la oración, subdivisible en sustantivos y adjetivos, con que se nombra cada cosa y que tiene su género, número y declinación por casos (E. A. de Nebrija, G. Correas); otros sólo atienden a los puntos de vista semántico y morfológico, considerando nombres las palabras que significan cosas, seres o cualidades y que tienen género, número, a veces se mencionan los casos, y otras la posibilidad de combinarse con artículo (C. de Villalón, V. Salvá, J. Alcina Franch y J. M. Blecua); finalmente, desde un punto de vista exclusivamente semántico, algunos gramáticos definen el nombre como aquella palabra que nombra cosas, ya sean concretas o abstractas (R. A. E.: 1771, A. Meillet).

Por su parte, las distinciones entre nombre sustantivo y nombre adjetivo también difieren según los puntos de vista adoptados, sintáctico y semántico, sintáctico y morfológico, y, por último, morfológico, sintáctico y semántico. El punto de vista sintáctico implica la consideración del sustantivo como palabra independiente en el discurso, frente a la dependencia del adjetivo respecto a aquél, el semántico, la consideración del sustantivo como nombre que significa sustancia y del adjetivo como nombre que significa accidente, calidad, mientras que el punto de vista morfológico atiende a la posibilidad de uno y otro de combinarse con morfemas de género, número y artículo.

En cuanto a las definiciones que consideran el sustantivo como clase de palabras independientes, se distingue entre aquellas que nos ofrecen una caracterización desde el punto de vista exclusivamente sintáctico (A. Bello, L. Bloomfield, A. M^a Barrenechea), exclusivamente semántico (E. Benot, R. Seco, R. A. E.: 1931, A. Alonso y P. Henríquez Ureña), desde las perspectivas semántica y sintáctica (R. Lenz, O. Jespersen, Ch. Bally, L. Tesnière), atendiendo a consideraciones de índole morfológica y sintáctica (L. Hjelmslev, E. Carratalá, Ch. F. Hockett, R. P. Stockwell, J. D. Bowen y J. W. Martin), semántica y morfológica (Psicomecánica, F. Marcos Marín); adoptando un punto de vista exclusivamente morfológico (E. Alarcos, A. Martinet, B. Poulier); y aunando características morfológicas, sintácticas y semánticas (J. Roca-Pons, C. Hernández Alonso, F. Marsá). Desde el punto de vista sintáctico se habla ahora de las distintas funciones desempeñadas por el sustantivo, sujeto, objeto directo, objeto indirecto y agente; y desde el punto de vista morfológico se insiste en su composición; generalmente a partir de un lexema, una serie de morfemas de género (aunque, para algunos autores de este grupo, el sustantivo carece de esta flexión) y número (otros mencionan también aquí el artículo), y de ciertos morfemas facultativos (prefijos, sufijos, afijos).

Pues bien, según M^a T. Díaz Hormigo, la mayoría de estas definiciones y distinciones presentan puntos discutibles. En estas críticas, la autora reúne ahora a los distintos gramáticos de acuerdo con su adscripción a determinadas corrientes lingüísticas, y no según el punto de vista adoptado, comenzando por la tradición gramatical, a la que se le imputa fundamentalmente la mezcla de criterios en lo que se a definiciones de los nombre sustantivos y adjetivos se refiere. Pero, entre las críticas formuladas, cabe destacar, sobre todo, las referidas a 1) la no inclusión, por parte de los que emplean un criterio sintáctico funcional de definición, de los pronombres, o de ciertos pronombres, en la clase de los sustantivos; 2) el criterio pretendidamente semántico empleado en otras definiciones, y 3) el hecho de incurrir en el error de poner en el mismo nivel género, número y artículo,

sin observar que los dos primeros son morfemas gramaticales del sustantivo mientras que el artículo es un morfema gramatical del sintagma nominal.

En el capítulo II se analizan todas aquellas cuestiones que surgen del análisis del llamado *accidente gramatical* género desde un punto de vista exclusivamente sintáctico colocacional, exclusivamente morfológico, atendiendo a la vez a aspectos sintácticos, semánticos y morfológicos, o sólo de índole semántica y morfológica.

Según se atiende, como se refleja en las distintas gramáticas, a la combinatoria del sustantivo con los artículos, con los artículos y los adjetivos, o, por último, a su sustitución por pronombres, los distintos autores hablan de hasta cinco géneros del sustantivo (masculino, femenino, común de dos, dudoso o ambiguo y mezclado), en el primer caso, o de dos géneros (masculino y femenino), en el segundo y tercer casos. Por su parte, desde un punto de vista exclusivamente morfológico algunos hablarán de dos (oposición masculino/femenino) y otros de tres géneros (masculino/femenino/neutro), lo mismo que atendiendo a aspectos sintácticos, semánticos y morfológicos, simultáneamente. Pero es a partir de la combinación de los puntos de vista morfológico y semántico que es posible encontrar la admisión de hasta cinco (E. Benot) o seis géneros (R. A. E.: 1931).

Entre las críticas formuladas en relación con los distintos análisis presentados en este sentido, destacan: 1) el hecho paradójico, según la autora de este libro, de que, si la combinatoria del sustantivo con artículos, pronombres, adjetivos, etc. que tienen diferentes terminaciones se presenta como el criterio fundamental para dilucidar el género del sustantivo por parte de muchos gramáticos, se incluya, además, reglas para determinar el género de acuerdo con la terminación y con la acentuación que presenta en singular, independientemente de las excepciones; 2) el carácter redundante de las distinciones de sustantivos comunes, ambiguos y epicenos de acuerdo también con este criterio, ya que todo sustantivo presenta en el discurso un género definido y concreto, y 3) en muy pocas gramáticas se hace referencia al hecho de que, para todos aquellos sustantivos que no designan personas y animales de un sexo determinado, es el uso el que atribuye o ha ido fijando su género masculino o femenino.

En el capítulo III se analiza el número del sustantivo, para lo cual la autora establece esta vez una división entre los trabajos que presentan un tratamiento del número del sustantivo desde los puntos de vista semántico y morfológico, aquellos otros que adoptan las perspectivas semántica, morfológica y sintáctica, y los que aluden sólo a consideraciones de índole morfológica. Pero, a diferencia del género, el número presenta un tratamiento más uniforme en la serie de gramáticas analizadas, ya que todas suelen emitir análogas consideraciones desde cada uno de los puntos de vista adoptados. Así, desde todos ellos se parte de la existencia de dos números, singular y plural, aunque, desde los puntos de vista semántico y morfológico, también se analizan todos aquellos casos en que los sustantivos aparecen en un solo número, en uno u otro indistintamente sin que haya cambio de forma por cambio de número, las diferencias significativas que suponen singulares y plurales en los nombres contables o discontinuos y en los continuos, así como las diferentes reglas para la formación del plural. A estos puntos de vista se une el sintáctico para añadir la consideración del número según la combinatoria del sustantivo con los artículos.

El capítulo IV, el último de esta revisión de distintas gramáticas de la tradición lingüística y de nuestro siglo, reúne una exhaustiva información sobre clases de sustantivos, si bien la autor advierte que no se incluirán entre ellas las de los sustantivos epicen-

nos, comunes y ambiguos, distinguibles atendiendo al género, ni las de los sustantivos discontinuos y continuos, que resultan de la consideración de número.

Tanto los criterios empleados en la delimitación de diferentes clases de sustantivos como el tratamiento que recibe cada una de ellas son, como manifiesta M^a T. Díaz Hormigo, muy heterogéneos, aunque a partir de los criterios comunes empleados (muchas veces de índole semántica, pero también morfológica y sintáctica) la mayoría de los gramáticos coinciden en admitir la existencia, al menos, de la distinción entre sustantivos comunes y propios, primogénitos o primitivos y derivados, simples y compuestos, concretos y abstractos. Sólo en unas cuantas de estas clasificaciones es posible encontrar una mayor sistematización (R. Lenz, R. Seco, P. Marcos Martín, C. Hernández Alonso), ya que en ellas aparece una primera distinción entre sustantivos concretos y abstractos, dentro de los concretos, entre comunes y propios y, dentro de los comunes, entre individuales y colectivos. En cuanto a otras subclases de sustantivos reconocidas, entre ellas, las de diminutivos, aumentativos, gentilicios, patronímicos, numerales, etc., éstas aparecen sin ningún correlato que permita justificar mejor su identificación.

Centrándose en las distinciones básicas, es decir, entre concretos y abstractos, comunes y propios, simples y compuestos, y primitivos y derivados, la autora menciona algunas incongruencias o deficiencias de las mismas. Así, hace notar, por ejemplo, que 1) se mezclan criterios, no excluyentes entre sí, en muchas de estas clasificaciones, de manera que un mismo nombre (ya que se trata, sobre todo, de gramáticas de la tradición lingüística, que consideran que el sustantivo forma parte de esta clase superior) puede pertenecer a varios subtipos; 2) algunas de las definiciones tradicionales de esas clases (sobre todo, las de abstracto, concreto, común y propio) son insuficientes; además, ciertas disfunciones dentro de esas clases no se ajustan bien a ellas, como sucede con la identificación de sustantivos abstractos cuantitativos como subclase dentro de los abstractos; 3) muy pocos autores analizan la repercusión sintáctica de la distinción entre sustantivos comunes y propios; 4) caso todos los autores que establecen la distinción entre sustantivos simples y compuestos limitan su tratamiento de la composición nominal al ámbito de los llamados *compuestos ortográficos o estrictos*, olvidando, tal como figura, por lo general, en la mayoría de los estudios sobre formación de palabras, que también son compuestos todos aquellos sintagmas cuyos constituyentes no están gráficamente unidos pero constituyen una unidad semántica, y 5) un estudio comparativo del tratamiento de los sustantivos derivados verbales o deverbales en distintas gramáticas pone de manifiesto que no coinciden ni las listas o series de terminaciones derivativas ni los significados señalados por unas y otras, no se mencionan los procedimientos requeridos para separar la raíz o base léxica del verbo y desmembrar la terminación del vocablo primitivo con el objeto de poder añadir posteriormente a la raíz el sufijo derivativo intercambiable, ni se delimitan con claridad las fuentes verbales de los nuevos sustantivos. Por otra parte, surgen algunos problemas a partir de la definición misma de un sustantivo verbal como aquel que deriva diacrónicamente de un verbo de la lengua.

Por último, el capítulo V le sirve a M^a T. Díaz Hormigo para exponer sus propias reflexiones sobre esta clase de palabras. Su punto de vista parte de la distinción de E. Coseriu entre, al menos, tres tipos de significado. a) el significado léxico, correspondiente al «qué de la aprehensión del mundo extralingüístico», b) el significado categorial, que corresponde al «cómo de la aprehensión del mundo extralingüístico», y c) el significado instrumental, que es el «significado propio de los morfemas (independientemente de si son 'palabras' o no)» (p. 215). De esta manera, define sustantivo como la clase de pala-

bras con, como mínimo, el significado categorial «lo que se concibe como ser en sí», un significado léxico intralingüístico, que corresponde al modo de clasificar la realidad cada comunidad idiomática y por el cual establecemos oposiciones paradigmáticas entre los sustantivos, y, eventualmente, un significado instrumental, que, cuando existe, refleja al menos la oposición singular/plural y/o la oposición masculino/femenino en las que interviene ese sustantivo.

En cuanto a sus consideraciones sobre el género y el número del sustantivo, siempre en el marco de una lingüística estructural funcional, sólo cabe hablar, según esta autora, de significado instrumental de género, masculino o femenino, para aquellos sustantivos en una oposición de carácter sexual que se manifiesta por medio de un morfema determinado, diferente en cada uno de los dos miembros de la pareja opuesta (con excepción de los casos del sincretismo, como *artista, guía* o *mártir*,⁴ cuyo género sólo se distingue desde el punto de vista del contenido). Asimismo, sólo tienen significado instrumental de número, singular o plural, aquellos sustantivos que presentan una forma singular, que se manifiesta por la presencia en el sustantivo del morfema flexivo 0, es decir, ausencia de morfema, la cual se opone a una forma plural, que se muestra por la adopción, por parte del sustantivo, de las variantes o alomorfos o, -s o -es, según el contorno fonológico del singular (con excepción nuevamente de los sincretismos de número, tales son los casos de *crisis, gafas* o *atlas*). Aquellos otros sustantivos que carecen de este significado instrumental pertenecen en su mayoría a los denominados *sustantivos singulares*, es decir, los que designan individuos únicos en su género, como *luna, sol* o *tierra*.

Finalmente, para M^a T. Díaz Hormigo, sólo la indagación morfológica y sintáctico-semántica de esta clase de palabras permitirán obtener una clasificación coherente de los sustantivos, que no presente tantas fisuras como las tradicionales. Esta clasificación atiende a: 1) el carácter relacional o no relacional de los mismos, esto es, que en un nivel abstracto de indagación el sustantivo núcleo del sintagma implique o no una relación sintáctica y semántica obligatoria con otro u otros elementos (así, por ejemplo, *hermano* y *muerte* son sustantivos relacionales, pues todo *hermano* es *hermano de alguien* y *muerte* siempre es *muerte de alguien*; 2) que, desde una perspectiva estrictamente sincrónica, el sustantivo presente o no una conexión semántico-formal, en el sentido amplio del término, con una palabra de la misma o de otra categoría, lo que le permitirá dividir los sustantivos relacionales y no relacionales en los que se observe tal conexión en sustantivos relacionados con verbos, con adjetivos, con adverbios y con sustantivos, y 3) si se establece o no una correspondencia sintáctico-semántica, y en caso afirmativo si es total o parcial, entre el sintagma con sustantivo nuclear y la construcción de la que es núcleo predicativo, atributo o complemento predicativo, el verbo, el adjetivo, el adverbio o el sustantivo relacionado con el sustantivo nuclear. Esta clasificación omite alguna distinción básica de las gramáticas analizadas, aunque cubre importantes deficiencias que presentaban las otras.

En definitiva, el libro de M^a T. Díaz Hormigo, en el que, con riguroso y exhaustivo análisis, se estudian los aspectos básicos de la categoría lingüística sustantivo, como su

4. Frente a la oposición de la autora, no consideramos, en cambio, que exista sincretismo en los sustantivos *persona* o *criatura*, ya que éstos no reúnen dos significados instrumentales de género, sino uno sólo que alude a su consideración de «ser humano», o, al menos, «todo cosa criada», como especifica el DRAE para *criatura*; aglutinan, por tanto, el masculino y femenino.

definición y clasificación y el tratamiento de algunas de sus principales unidades constituyentes, todo ello comparando gran cantidad de gramáticas, contribuye en gran medida no sólo a paliar las deficiencias de estudios anteriores, sino a sentar las bases de nuevas consideraciones sobre esta categoría. En este sentido, resulta muy completa e innovadora su clasificación del sustantivo, ya que, por una parte, recoge, en líneas generales, las grandes distinciones tradicionales y, por otra, establece un importante marco teórico para la consideración, fundamentalmente, de los llamados por esta autora *sustantivos relacionales* y *no relacionales* y de todos aquellos sustantivos derivados de verbos, adjetivos, etc.

M^a Dolores Muñoz Núñez
Universidad de Cádiz

**Burke, Peter. *Los avatares de «El cortesano»*,
Barcelona, Gedisa, 1998.**

Hacia una «teoría de la lectura coetánea»

Comentar un libro escrito, originalmente en inglés, por un profesor de la Historia de la Cultura sobre un texto italiano, parece que se aleja —de modo casi se diría irremediable— de nuestra cultura hispánica. Pero *Los avatares de «El Cortesano»* resulta más que un libro sobre el manual de Castiglione: es un sugerente modelo de las posibilidades de interpretación que la teoría de la recepción ofrece en estos últimos años; un modelo que se distancia de los edificios teóricos (creados a partir de los textos contemporáneos y nuestra particular manera de entender y convivir con la literatura, como han puesto de manifiesto los estudios de Hans Robert Jauss, de Wolfgang Iser o Jonathan Culler, por sólo citar tres nombres), para adentrarse en un empirismo que, lejos de alejarnos, nos acerca a los verdaderos cimientos de la teoría de la literatura. Analizar el siglo XVI, la recepción europea de un texto (*El Cortesano*) y de un movimiento cultural (el Renacimiento), se constituyen en los pilares de la propuesta de Peter Burke; y gracias a sus análisis de los diferentes borradores, las ediciones, los paratextos, los marginales (tanto impresos como manuseritos), las traducciones así como las críticas que suscitó *El Cortesano* a lo largo de un siglo por toda Europa, permiten esbozar una verdadera teoría de la recepción de la obra, explicar sus modificaciones y comprender sus conservaciones; esbozar más allá de un lector ideal o de un lector implícito la imagen de los «lectores reales», de la «lectura coetánea», que permita una mejor comprensión de cuáles fueron las «intenciones» (repertorios y estrategias, siguiendo a Iser) de Castiglione al escribir (y reescribir) su obra, y cómo fue comprendido, cómo fue adaptado, cómo, en fin, leído y disfrutado en su época, cómo se adaptaron y modificaron los particulares horizontes de expectativas de cada uno de los públicos que lo leyeron, que lo «crearon» en cada una de sus lecturas.

Y este acercamiento a los «avatares» de *El Cortesano* se lleva a cabo teniendo en cuenta diversos puntos de vistas, en donde el historiador de la cultura debe utilizar los métodos, herramientas y perspectivas que le ofrecen los teóricos de la literatura o los bibliófilos (p. 21); pero, del mismo modo, los teóricos de la literatura no podemos olvidar el libro como soporte físico y el contexto cultural para comprender (intentar comprender) y fijar las claves de la génesis de un texto y los modos que propiciaron su transmisión y sus posibles transformaciones. Una vez más, estamos llamados a la intertextualidad. Es nuestra intención en estas páginas esbozar una serie de líneas de investigación encaminadas a conerretar una «teoría de la lectura coetánea» con ejemplos entresacados del estudio de la fortuna de *El Cortesano* de Peter Burke; «teoría de la lectura coetánea» que, desde un punto de vista teórico, incide en la teoría de la recepción y en la trascendencia que el receptor (el público) posee en la configuración concreta de nuestra literatura; pero que aporta ciertas novedades metodológicas al intentar estructurar dentro de un sistema diversos acercamientos prácticos, prestando especialmente importancia al canal, frente a la repercusión que en los estudios de la teoría de la recepción se le otorga al contexto.

1. En un primer escalón de la «lectura coetánea», hemos de situar los borradores de la obra, las diferentes versiones que el texto sufre hasta que el autor le otorga la forma definitiva. Debemos situar nuestro punto de partida en la particular génesis de cada texto, en el itinerario (muchas veces imposible de precisar en sus detalles más concretos) que conduce a su forma definitiva. En numerosos casos, los cambios proceden de una transformación del contexto en que se fraguó la obra, por lo que ésta ha de modificarse para adaptarse a los nuevos horizontes de expectativas que ahora se han abierto. Así sucede con *El Cortesano*. Entre 1513 y 1518, Castiglione escribió el primer borrador de la obra, mientras que un segundo se data a comienzos de la década de 1520. En este segundo borrador, escrito cuando Castiglione había comenzado una carrera semiclerical, se lleva a cabo una reescritura de la obra otorgándole un cariz más grave: se renuncia a las partes más divertidas y se agrega un cuarto libro, en donde se analiza el amor espiritual y el deber del cortesano de aconsejar a su príncipe. Entre una versión y otra, no hemos de olvidar la posible influencia en la forma definitiva del texto de los comentarios de aquellas personas a las que Castiglione entregó una copia del borrador para su crítica (la «lectura privada» en terminología de Ricardo Senabre), como Bembo, o de las personas que lo leyeron de forma manuscrita, ya que el primer borrador se difundió a partir de 1518: en 1519, Girolamo Cittadini, poeta milanés, le escribe al secretario de Isabella d'Este pidiéndole una copia del diálogo, así como un año después le solicita el noble francés Odet de Foix, al Marqués de Mantua un encargo similar (p. 57). Por último, sería interesante comparar ese segundo borrador y el texto impreso en el taller veneciano de los Manuzio en 1528, que, a fin de cuentas, se ha de considerar (al margen de la difusión manuscrita, que debió claudicar ante la imprenta) el «textus receptus» de *El Cortesano*, el «único» texto leído por sus contemporáneos, por haber sido sancionado por su autor.

2. En un segundo escalón de la «lectura coetánea», se ha de situar el éxito o el fracaso del propio texto; es decir, esa siempre delicada relación entre el autor y el público, «entre las propuestas de una obra y el sistema de creencias y convenciones sociales en que brota», en palabras de Ricardo Senabre (*Literatura y público*, Madrid, 1987, p. 19).

Éxito que en el caso de *El Cortesano* muestra claramente la necesidad de un libro que describiera al perfecto cortesano y sirviera de modelo de conducta no sólo a los señores de Urbino y de Italia sino a la gran masa de cortesanos que a principios del siglo XVI llenan de esplendor (y de miserias) las cortes europeas. Desde la primera edición (Venecia, 1528), hasta la que en Florencia, los Giunta terminan en 1600, se conocen al menos 119 ediciones diferentes del libro, tanto en italiano como en traducciones a diversas lenguas europeas (se comentan en el «Apéndice 1 del libro, pp. 180-185), que se distribuyen de la siguiente manera: italianas (en talleres de la península itálica o de Francia): 63; castellanas (en talleres peninsulares o de Amberes): 11; francesas: 22; latinas: 10; inglesas: 7; alemana: 1.

Esta gran masa de datos, permite diversos acercamientos al público al que, desde la imprenta, se destina el libro. *El Cortesano* desde la perspectiva del canal del libro antiguo puede analizarse desde diferentes ángulos:

2.1. El tamaño del papel (el formato) y el tipo de texto así como el público al que se le destina la obra ofrecen una estrecha relación: el formato en folio se ofrece como el más adecuado para obras de valor, mientras que el cuarto o el octavo se utiliza para textos, de menor extensión, de carácter más popular. Pero desde principios del siglo XVI, Aldo Manuzio generalizó el uso del octavo para libros clásicos, formato también ideal para libros de «faltriquera», libros de consulta que podían llevarse con comodidad en los largos (y tediosos) viajes de la época. En este aspecto concreto, domina el formato en octavo para Italia y en décimosexto en Francia a partir de la reedición parisina de 1549 de la traducción francesa; mientras que la *princeps* saldrá de las prensas venecianas del taller de los Manuzio en formato folio (como así la reedición que se lleva a cabo en 1545), mientras que todas las ediciones de la traducción al español se imprimirán en formato en cuarto. En el caso de la *princeps* veneciana, *El Cortesano*, con su edición e 1030 ejemplares, con treinta impresos en un papel especial para obsequios del autor, debe relacionarse con el prestigio personal que Castiglione pretendía con la edición de su libro, que rápidamente se convierte en el taller florentino de los Giunta en un producto comercial, y de ahí su paso a un formato en octavo; mientras que el formato castellano se explica desde una imprenta que tenía el formato en folio destinado para los libros de caballerías y las crónicas, por eso no extraña que los nuevos géneros narrativos de mediados del siglo XVI también se impriman en cuarto, como sucede con las primeras ediciones de la *Diana* de Jorge de Montemayor o del *Lazarillo de Tormes*.

2.2. Las informaciones en la portada, que se proponen como verdaderos «reclamos publicitarios» en busca de nuevos compradores (p. 59); así las diversas reediciones compiten en mostrar un texto más perfecto, como lo muestran los diferentes reclamos en las reediciones de dos talleres venecianos enfrentados: el de Giolito y el de Manuzio. Si en 1546, el primero imprime en la portada de una reedición «revisada con extrema diligencia», un año después, Manuzio contratara apoyándose en la estrecha relación que mantuvo con su autor: «cotejada una vez más con el manuscrito original del autor, escrito por su propia mano»; mientras que le contestó Giolito en 1552 con una reedición «corregida de acuerdo con la copia del autor» y además corregida por Ludovico Dolce, un polígrafo al servicio del taller de impresión. Estos datos muestran cómo *El Cortesano* gozó de éxito no sólo por su contenido, por sus enseñanzas, sino por haberse convertido desde muy pronto en un negocio empresarial, en un producto comercial, aspecto éste de la imprenta como medio de transmisión que casi nunca (como sucede con el libro de Burke) se tiene en cuenta.

2.3. Los paratextos, es decir, el conjunto de elementos verbales y gráficos que acompañan al texto en su canal de libro, que lo visten de los ropajes propios de los géneros editoriales (estudiados por G. Genett, *Seuils*, París, 1987). Los paratextos ofrecen informaciones desde una doble perspectiva: desde la propia industria editorial, como los reclamos publicitarios antes indicados; y desde la propia recepción del libro en diferentes países y contextos culturales. Y así, las diversas reediciones italianas de *El Cortesano* se van a llenar de «tablas de contenidos» o de «índices de materias», en donde, a un tiempo que ofrecen un mejor producto comercial, indican cuáles son los temas que, desde la imprenta, se consideran que colmarán mejor los horizontes de expectativas de los compradores. Por otro lado, como demuestra Peter Burke (p. 62), estos paratextos van a conformar un modo de recepción particular del libro como un «manual de conducta», en donde los editores llegaron a «aplanar y descontextualizar el diálogo de Castiglione», imponiendo unos puntos de vista más normativos y dogmáticos de los que aparecen en la obra. Del mismo modo, los paratextos de las traducciones ofrecen valiosas informaciones sobre su particular recepción en cada país (pp. 89-92): así en la reediciones castellanas, se añade una introducción de Juan Boscán y una carta de Garcilaso de la Vega, en donde se alaba la traducción y «sus términos muy cortesanos», al tiempo que «trató de anticiparse y responder a las posibles críticas» (p. 90); y del mismo modo, en la reedición de 1574 de Amberes se divide el texto en capítulos, y con estas palabras lo justifica su impresor Phillipio Nucio: «El autor no dividió el libro en capítulos; pero ahora hay personas que al leer el libro del principio al fin, sin tener un sitio en donde detenerse y descansar la mente, piensan que eso es algo un tanto agotador» (p. 90).

2.4. Los «marginalia» impresos, que constituyen en realidad, un tipo de paratexto, y que aparecen por primera vez en la transmisión impresa de *El Cortesano* en la edición florentina de Giolito de 1556.

3. En un tercer escalón de la teoría de la «lectura coetánea» hemos de situar cómo fue comprendido y modificado el texto a lo largo de su transmisión, para lo que contamos con diferentes niveles de análisis.

3.1. Estudio de inventarios de bibliotecas y de poseedores del libro, lo que permite una primera aproximación a los circuitos de difusión; datos que deben ser contrastados, ya que la posesión de un libro en los Siglos de Oro (como en la actualidad) no supone su lectura; así como no hemos de olvidar la práctica habitual del préstamo de libros y el uso corriente de la lectura pública. En el caso italiano (pp. 64-71), poseedores de *El Cortesano* serán, especialmente, nobles cortesanos, artistas (vinculados siempre a la nobleza), y sobre todo «damas cultivadas». Por su parte, el libro en versión italiana circuló por toda Europa e, incluso, se llegaron a imprimir ediciones bilingües (Lyon, en 1580 y París en 1585): *El Cortesano* transformado en un manual de lengua extranjera; y así en un reclamo publicitario de la edición de 1580, se indica que se dirige a «aquellos que quieren entender otra lengua» (p. 78).

3.2. Los «marginalia» escritos en los ejemplares concretos, en los que, en la mayoría de los casos, desconocemos la identidad de la persona que los hizo, pero a cambio sí que nos ofrecen lecturas reales del texto en su propia época, más concretas que cualquier hipótesis que podamos extraer de los datos anteriores, por muy verosímiles que sean: fragmentos subrayados, otros señalados gracias a una mano y los comentarios en los márgenes (de crítica, de comentario...) ofrecen refrescantes informaciones de «lectura coetánea». ¿Qué le interesaría al lector inglés del texto de Castiglione? Difícilmente po-

dremos contestar a esta pregunta; pero sí que podremos acercarnos a los intereses de un lector concreto (Henry Howard, conde de Northampton), quien anotó y subrayó en el siglo XVI diversos pasajes de su ejemplar de *El Cortesano*; gracias a ellos, podemos saber que le preocupaba sobre todo el honor y la guerra (idea que se corrobora con la abundancia de tratados militares que había en su biblioteca), así como su profundo interés por las artes visuales, y así escribió con letras mayúsculas «MÚSICA, PINTURA, ESCULTURA, PERSPECTIVA» en la parte superior de las páginas correspondientes (pp. 96-97). De este modo, el análisis de todos los ejemplares conservados de un texto antiguo (al margen de que pertenezcan a una o a varias ediciones) es un nuevo campo de estudio que poco a poco se va desarrollando (Heather J. Jackson, «Writing in Books and Other Marginal Activities», *University of Toronto Quarterly*, 62 (1992-1993), pp. 217-231), y José Manuel Lucía Megías, «Lector, crítico y anotador (hacia una «lectura contemporánea» de los libros de caballerías», *Insula*, 584-585 (1995), pp. 18-21).

3.3. Las traducciones, que muestran, en primer lugar, el interés del texto en otros contextos y en otros ámbitos de recepción; y en segundo, su comparación con el original permite una mejor comprensión de cuáles eran los horizontes de expectativas que ahora se intentan colmar: traducciones al castellano (Juan Boscán en 1534), al francés (tres diferentes entre 1537 y 1592), al inglés (Sir Thomas Hoby, que lo había traducido ya en 1550, pero que no se publicó hasta 1561) o al latín (Johannes Turler, en 1561).

3.4. Las imitaciones del texto, que muestra aquellas partes y contenidos que se suprimen y se mantienen, aquellos otros que se modifican o se adaptan los nuevos horizontes de expectativas. Quedémonos con un caso comentado por Peter Burke (pp. 109-111): en 1566 se publica el diálogo de L. Górniecki *Dworzantin polski (El Cortesano polaco)*, que es calificado como una «transposición» del texto de Castiglione, en donde se tiene en cuenta el diferente público al que se destina la obra; y así desde el prólogo la diferencia queda puesta de manifiesto: «el conde Balzer Castiglione escribió para gentes cuyas costumbres son muy distintas a las nuestras» (p. 110); y así en la «imitación» se ofrecen los datos de la recepción del texto (y sus ideas) en la Europa oriental: omite el debate sobre la pintura y la escultura («aquí no sabemos nada de eso»), así como también el de la música; así como desaparecerán los personajes femeninos, que desempeñan un papel protagonista en el texto italiano: las damas polacas no estaban cultivadas como para poder participar en unas discusiones de este talante; y por último se modificaron las continuas alusiones a españoles y franceses por otras a húngaros, rusos, moscovitas y tártaros, y el problema de la lengua italiana se modificará en un debate sobre de qué lenguas los polacos podrían tomar palabras prestadas.

Más difícil de concretar son las imitaciones que se salen del ámbito de las letras, pero también hay que tenerlas en cuenta para completar el dibujo de la «lectura coetánea». A esbozar las líneas de influencia e imitación en el comportamiento social del siglo lo le dedica Peter Burke una espléndidas páginas (pp. 114-116).

3.5. Las críticas suponen un último eslabón en la cadena de la recepción de un texto, y muestran aquellos aspectos que, desde diferentes perspectivas, fueron criticados y por los que la obra fue modificada a lo largo de su transmisión. Al margen de las críticas generales (la de toda obra de ficción por parte de moralistas y clérigos durante todo el Siglo de Oro), interesan en especial las críticas particulares. Y entre ellas, las de la censura que ofrecen no tanto una «lectura coetánea» particular, como las fronteras de unos determinados horizontes de expectativas que tantos lectores como autores tenían presentes. *El Cortesano* a partir de la década de los años setenta del siglo XVI, sufrió el emba-

te de la censura: en 1584 se publicó en Venecia la primera edición expurgada del libro (pp. 121-123). En ésta, se suprimió la palabra «fortuna» así como el término astrológico «influencia», desaparecieron las referencias a los clérigos en diversas historias jocosas del libro II, así como otras alusiones a la confesión y al sacrilegio que aparecían a lo largo del texto. Entre los pasajes extensos, sobresale la supresión de una broma de la que era protagonista el Papa Alejandro VI, otra en donde se comentaba la naturaleza herética de los cardenales (de abundante tradición medieval), y un discurso de Bembo sobre el amor divino. En numerosos ejemplares, publicados antes de esta edición expurgada, se lleva a cabo una corrección de las partes que deben suprimirse. Estas diferentes censuras devuelven la imagen de cómo debía leerse y entenderse el libro en los círculos más ortodoxos después del Concilio de Trento: «como un libro fundamentalmente sensato aunque estropeado por comentarios anticlericales, historias de dudoso gusto y referencias al paganismo que los lectores poco advertidos podrían interpretar literalmente» (p. 125).

Valgan estas notas volanderas para ir marcando el territorio por donde deberá ir concretándose la «teoría de la lectura coetánea». El espléndido estudio de Peter Burke sobre la fortuna de *El Cortesano* de Baltasar Castiglione, ha venido a mostrar las posibilidades del análisis de un texto desde diferentes perspectivas. El texto, cualquier texto en diversas épocas o geografías, se desarrolla en su lectura o representación, como la teoría de la recepción ha venido mostrando en los últimos decenios. Pero el texto se lee gracias a un canal particular, que debe ser incorporado al esquema de nuestras investigaciones filológicas, así como las transformaciones de su génesis, sus «lecturas particulares», y los modos de su transformación y adaptación a través del tiempo y de la geografía. A todos ellos da cabida y organización la «teoría de la lectura coetánea».

José Manuel Lucía Megías
Universidad de Alcalá

