

Anuario
brasileño
e de
hstudios
ispánicos

A **b**
e **h**
1 9 9 6

VI

Anuario brasileiro
de estudos hispánicos

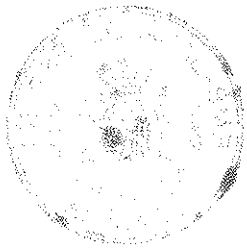
VI

A **b**
e **h**
1 9 9 6

Anuario brasileiro
de estudos hispánicos

VI

A **b**
e **h**
1 9 9 6



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 - SES - 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
Conde de Xiquena, 15 - 2ª D - oficina 5
E-28004 Madrid (España)
Teléfono/Fax (34-1) 310 40 98

Impresión:

Prisma Industria Gráfica (Madrid)

Impreso en España

Depósito Legal: M-19.289-1996

CONSEJO EDITORIAL

CONSEJO DE DIRECCIÓN

Presidente

Carlos Blasco Villa
Embajador de España en Brasil

Vocales

Víctor Luis Fagilde González
Cónsul General de España en Río de Janeiro

Eduardo de Laiglesia y Rosal
Cónsul General de España en São Paulo

Íñigo de Palacio España
Cónsul General de España en Porto Alegre

Juan Manuel Caserza Morosati
Canciller Encargado del Consulado General de España en Salvador

Juan Ignacio Sell Sanz
Consejero Cultural de la Embajada de España

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

CONSEJO DE REDACCIÓN

Director

Juan Manuel Oliver Cabañes
Consejería de Educación y Ciencia

Secretario de Redacción

Miguel Ángel Valmaseda Regueiro
Consejería de Educación y Ciencia

Vocales

Antônio R. Esteves Neide Maia González
UNESP - Univ. de São Paulo *APEESP - As. Prof. de Español de São Paulo*

Mario M. González Mario García-Guillén
USP - Univ. de São Paulo *Consulado General de España en São Paulo*

Ana Maria de Oliveira Manuel Morillo Caballero
UFBA - Univ. Fed. Bahía-Salvador *Consejería de Educación y Ciencia*

Ana Lucia Esteves dos Santos Costa Mariluci da Cunha Guberman
UFMG - Univ. Fed. de Minas Gerais *APEERJ - As. Prof. de Español de Río de Janeiro*

Silvia Cárcamo de Arcuri María Covadonga Balbás Torres
UFRI - Univ. Fed. de Río de Janeiro *Consejería de Educación y Ciencia*

Rafael Fernández Díaz Pedro Cancio da Silva
Consejería de Educación y Ciencia *UFGS - Univ. de Río Grande do Sul*

NORMAS PARA LA PRESENTACIÓN DE ORIGINALES

Los trabajos serán enviados a la Consejería de Educación de la Embajada de España (Av. Jorge João Saad, 905 - Morumbi - 05618-001 - São Paulo - Brasil). Deben ser inéditos y no estar aprobados para su publicación en otro lugar. Pueden estar escritos en español o portugués.

Debe indicarse el título del trabajo, el nombre del autor (o autores), la dirección, el teléfono, la situación académica y el nombre de la institución a la que pertenece. Asimismo figurará la fecha de envío.

Los originales se presentarán mecanografiados por una sola cara. Cada hoja tendrá como máximo 30 líneas, con una anchura de caja de 60 espacios, dejando a la izquierda un margen mínimo de 4 cms. para poner las correcciones. Los trabajos no podrán superar las 30 páginas. La extensión de las reseñas será de un máximo de 5 páginas. Las páginas se numerarán correlativamente.

Se presentarán los originales por duplicado acompañados del correspondiente disquete por el sistema Word for Windows o compatibles con él.

Los cuadros, mapas, gráficos... deberán ser originales y se presentarán preferentemente en papel vegetal. Conviene que las fotografías sean de la mejor calidad posible. Todos estos materiales irán numerados, con un breve pie que los identifique. También debe indicarse de forma aproximada dónde hay que colocarlos.

Las citas bibliográficas se atenderán a las normas internacionales. Es importante que no falte ningún dato esencial.

La publicación de artículos en el Anuario brasileño de estudios hispánicos no será remunerada. Los derechos de edición pertenecen a la Consejería de Educación y se requiere su permiso para cualquier reproducción.

Se entregarán gratuitamente a los autores 25 separatas de cada artículo y un ejemplar del volumen en que aparezca.

El consejo de redacción decidirá si los trabajos son aceptados o no, así como el volumen en que van a publicarse.

El consejo de redacción no devolverá los originales ni mantendrá correspondencia sobre los mismos.

El consejo de redacción



ÍNDICE DE MATERIAS

ESTUDIOS LINGÜÍSTICOS

Usos sintácticos diferentes en las modalidades oral y escrita de hablantes españoles peninsulares	9
<i>Balbina Lorenzo Feijóo Hoyos</i>	
Algunas de las diferencias más llamativas, de naturaleza fonético-fonológica y morfológico-sintáctica, entre los usos orales y escritos de hablantes de portugués brasileño	17
<i>Rafael Eugenio Hoyos-Andrade</i>	
Preposiciones propias portuguesas y españolas. Un estudio contrastivo	25
<i>Vicente Masip Viciano</i>	

ESTUDIOS LITERARIOS

Las tres biografías primitivas de Góngora (<i>segunda parte</i>)	47
<i>Juan Manuel Oliver</i>	
Algunas reflexões sobre o infinito na obra borgiana	71
<i>Ana Cristina dos Santos</i>	
<i>Don Segundo Sombra</i> , novela clásica en el ámbito del género gauchesco	83
<i>Ana Lúcia Esteves dos Santos Costa</i>	
El cuerpo en la poesía de Vallejo, Neruda y Paz	93
<i>Mariluci Guberman</i>	
Literatura de Cordel. De los orígenes europeos hacia la nacionalización brasileña	107
<i>Francisca Neuma Fachine Borges</i>	
A ficção de Miguel Delibes e a recuperação de história recente da Espanha	115
<i>Magnólia Brasil Barbosa do Nascimento</i>	
La insuperable creatividad de sor Juana Inés de la Cruz: un análisis de <i>El Divino Narciso</i>	123
<i>Adja Balbino de Amorim Barbieri Durão y Yolanda Blanco Somolinos</i>	
El discurso referido en <i>La historia de la Doncella Teodor</i>	143
<i>Pilar Díez de Revenga Torres</i>	
El alfiler y la mariposa	153
<i>Nara Araújo</i>	
<i>Libertad bajo palabra</i> : espejo en vértigo de sus aguas	169
<i>Alberto Paredes</i>	
<i>La increíble y triste historia de la Cándida Eréndira y de su abuela desalmada</i> , de Gabriel García Márquez à luz do dialogismo	179
<i>Aydano de Almeida Pimentel Neto</i>	

HISTORIA Y CULTURA

- Para una historia de los títeres en Portugal: los «Bonifrates» hasta 1700 191
Hélder Julio Ferreira Montero
- La «adquisición de la conciencia lingüística» en el Libro I de *La Argentina*
de Ruy Díaz de Guzmán 215
Antonio Marco García
- Monumento a Federico García Lorca: uma história parada no ar 225
Maria Candelária Volponi Moraes y Joaquim Vieira de Campos Neto

ESPEJO IBEROAMERICANO

- Poemas de Victoriano Crémer 237
Seleção e tradução de Adriana Braga Gomes

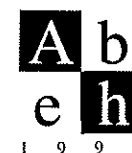
HISPANISMO EN BRASIL

- Tesis doctorales defendidas 243
- Tesis doctorales en elaboración 243
- Tesinas de maestría 243
- Proyectos de investigación 244
- Proyectos de Extensión 246
- Proyectos de Apoyo a la Graduación 246
- Cursos de Posgraduación 246
- Cursos de Especialización 247
- Cursos de extensión 247
- Otros cursos 248
- Publicaciones 249
- Congresos 250

RESEÑAS

- A narrativa impiedosa de Virgilio Piñera 255
Marcio Otavio Colussi Fancia
- Nuevo y Viejo Mundo: textos sobre cultura hispanoamericana*, de Manuel
Morillo Caballero (org.) 261
Antonio R. Esteves
- Ox judeus na Espanha*, de María Guadalupe Pedrero-Sánchez 265
Antonio R. Esteves
- O castigo sem vingança*, de Lope de Vega 269
Antonio R. Esteves
- A Poesia do Brasil*, de Juan Valera 273
Pedro Garcez Ghirardi

Estudios lingüísticos



1 9 9 6

Usos sintácticos diferentes en las modalidades oral y escrita de hablantes españoles peninsulares

Balbina Lorenzo Feijóo Hoyos

1. Introducción

Como profesora de Español (Lengua Extranjera) en el Brasil, siempre me ha llamado la atención la enorme diferencia que hay entre el Portugués hablado y el escrito. Por eso, pensé observar también el español, bajo este mismo punto de vista, y, a fin de comparar las dos modalidades, he hecho un análisis del español hablado comparándolo con el escrito (normativo).

Para eso, utilicé como «corpus» material grabado en cintas (y sus correspondientes transcripciones en folletos didácticos) por la Radio Nacional de España, en entrevistas con todo tipo de hispano-hablantes peninsulares, desde Jefes de Estado y Ministros hasta futbolistas y corredores, desde escritores y periodistas hasta policías y testigos callejeros. El período abarcado por las grabaciones va de enero de 1985 a diciembre de 1991, con aproximadamente treinta y tres horas oídas y analizadas.

Sólo se han recogido ejemplos, cuando se trataba de entrevistas en directo, sin preparación previa (como ruedas de prensa con políticos o diálogos con deportistas, a propósito de alguna competición), a fin de poder observar la lengua en su forma más espontánea.

Por otra parte, el español escrito, tomado como parámetro o modelo para la comparación, es el normativo, marginando de propósito enunciados que imiten o reproduzcan el habla de algún tipo de argot o el lenguaje vulgar e inculto o regionalismos más o menos conocidos.

En un primer momento, pensé estudiar solamente la regencia verbal, puesto que me interesa especialmente ese aspecto lingüístico, ya que mi investigación principal se

refiere a estudios sintácticos basados en la Teoría de las Valencias. Esta teoría, nacida con Lucien Tesnière y desarrollada posteriormente por lingüistas alemanes, se caracteriza por atribuir al verbo el valor central de la oración (en oposición a visiones bipolares SUJETO-PREDICADO (SN-SV), tanto de la Gramática Tradicional como de la Gramática Generativa). El verbo es el elemento jerárquicamente superior, alrededor del cual gira todo lo demás: complementos o *actantes* (entre los que se incluye el sujeto) exigidos obligatoriamente por el verbo y los circunstanciales o *circunstantes*, cuya presencia es libre. Al comienzo, la Teoría de las Valencias era exclusivamente sintáctica, pero, en las últimas décadas se le ha incorporado el aspecto semántico que puede intervenir en la determinación de los actantes que constituyen la valencia verbal.

En un segundo momento, sin embargo, como mi propia investigación me demostró que las diferencias de regencia verbal entre las modalidades oral y escrita eran muy sistemáticas y abarcaban sólo un reducido abanico de construcciones, no creí que fuese pertinente basar mi ponencia en un despliegue teórico de tal alcance que desembocase, con todo, en aplicaciones prácticas demasiado limitadas.

Opté, pues, por hacer un análisis de todos los aspectos sintácticos detectados (no sólo los de regencia verbal) en el «corpus» mencionado, aludiendo también a hechos morfológicos y estilísticos, pero despreciando las archiconocidas realizaciones fonéticas regionales o, incluso, generalizadas en España y que constituyen también aspectos que caracterizan la oralidad del español peninsular.

Las diferencias más notables encontradas en la modalidad oral del español de España, con relación a la escrita, inciden sobre el uso de las preposiciones y sobre casos de desvío en la concordancia.

2. Discrepancias entre el español oral y el escrito

2.1. *Dequétismo*: uso de la preposición DE en construcciones con la conjunción QUE en las que la norma escrita no la acepta. Hay innumerables ejemplos:

1. «Pues la mejor de todas fue DE QUE se habló ya de libertad, y DE QUE, de aquí a fin de año, podemos tener a mi hermano junto a nosotros...» (Hija de Gutiérrez Mero, XI/86).
2. «Entonces mi angustia era DE QUE yo no era yo» (Salvador Dalí, I/89).
3. «Estoy de acuerdo DE QUE es un colectivo... y DE QUE tiene una serie...» (Alumno, III/88).
4. «Bueno, pienso lo mismo que en su día, ¿no? DE QUE...» (Pedro Delgado, IV-VIII/88).
5. «Aquí hay un problema de voluntad, y a mí me preocupa seriamente DE QUE lo que está jugando en el fondo de la cuestión es que [...]» (Cayo Lara, III/87).
6. «Que ya más o menos sabíamos todos DE QUE iba a ser para ti» (Periodista, hablando con Carmen Maura, III/89).

2.2. *Falta de preposición antes de relativo (QUE sobre todo)*: Esta omisión se ha mostrado, de hecho, como el «error» más sistemático del castellano oral de los españoles, sean ellos castellanos de origen, o supuestamente bilingües por proceder de una de las regiones donde es corriente el bilingüismo —Cataluña, Galicia o Vascongadas. Por coincidencia, una de nuestras hipótesis iniciales era la de que así fuese, dado que entre

hablantes brasileños de portugués la supresión de la preposición ante subordinadas relativas es casi norma en la expresión oral.

7. «Un viaje QUE no hay que esperar [...] nada súbitamente milagroso» [DEL QUE] (Francisco Fernández Ordoñez, IX/85).
8. «Las relaciones de todo tipo entre España y Filipinas, que estaban a un nivel que no era EL QUE tenían que estar» [AL QUE] (Francisco Fernández Ordoñez, IV-VIII/86).
9. «Vamos a ver qué hacemos con esa reconversión QUE se habla del campo» [EN QUE/EN LA QUE] (Cayo Lara, II/87).
10. «...seguir en las circunstancias QUE estaban» [EN QUE] (Emiliano Revilla, X/88).
11. «Ya te digo, no hay excusa, no hay excusa en el sentido QUE han jugado bien al fútbol» [DE QUE] (Emilio Butragueño, III/87).

2.3. *Otro caso de supresión de la preposición* en el español oral, aunque menos frecuente que el anterior, abarca una amplia gama de usos que incluyen la regencia verbal y la nominal, unidos por el hecho de que en el lenguaje escrito se usa siempre preposición:

12. «...para el intercambio de los puntos de vista y que AHÍ puedan desprenderse una serie de referencias» [DE AHÍ] (Marcelino Oreja, I/86).
13. «...donde teníamos sospechas fundadas QUE podíamos tener secuestrado a Juan Pedro» [DE QUE] (Julián San Cristóbal, I/86).
14. «...desde los cuatro años que yo llevo PRESIDENTE [DE PRESIDENTE] (José Luis Alemany, IV-VIII/88).
15. «Estoy seguro QUE a ninguno de vosotros escapa» [DE QUE] (Josep Tarradellas, IV-VIII/88).
16. «...de vez en cuando me acuerdo QUE está escrito para otros» [DE QUE] (Carmen Martín Gaité, IV-VIII/88).
17. «Como yo estoy convencido QUE el Partido Socialista no aporta nada [DE QUE]» (José María Aznar, IX/89).

2.4. *El caso opuesto al anterior* —inserción de una preposición inexistente en la sintaxis corriente— fue también recogido en las grabaciones de RNE:

18. «No es posible una normalización política sin que EN este pueblo haya recuperado sus derechos» (Juan Carlos Yoldi, I/87).
19. «EN la relación entre... entre Lorca y Dalí es exactamente la misma que se ha puesto de manifiesto» (Agustín Sánchez Vidal, II/88).
20. «...va a permitir poder ver AL noventa por ciento de la producción» [EL] (Alonso Pérez Sánchez, I/90).

2.5. *También relacionado con las preposiciones* hallé un único ejemplo demostrativo de la confusión que a veces se hace entre las dos construcciones con DEBER: DEBER + INFINITIVO = TENER QUE (con idea de obligación) y DEBER + DE + INFINITIVO (con idea de suposición). He aquí el ejemplo encontrado:

21. Creemos que los trabajadores deben DE defender su poder adquisitivo» (Agustín Moreno, I/86).

2.6. *Los casos de divergencia del español oral* (con relación a la variante escrita) que pasamos a analizar ahora se encuadran en la *problemática de la concordancia*. Los ejemplos de este apartado incluyen algunas faltas de concordancia del verbo (con mucha frecuencia en singular) con el sujeto (generalmente pospuesto y en plural). [Este fenómeno es también extremadamente frecuente entre los estudiantes brasileños que aprenden español, incluso en ejercicios escritos]:

22. «Desde luego se ESTÁ haciendo barcos» [ESTÁN] (José Freire Vázquez, IX/85).
23. «SORPRENDE algunas apariciones que no habían sido mencionadas» [SORPRENDEN] (Adolfo Suárez, III/91).

2.7. *Otro tipo de error de concordancia* entre verbo y sujeto es la no coincidencia no ya de número sino de persona, como en:

24. «pues tanto ellos como nosotros QUERÍAN adueñarse del partido, y hemos tenido suerte de marcar los goles» [QUERÍAMOS adueñarNOS] (José Antonio Camacho, III/88).

Esta concordancia, aunque equivocada según la rigidez de las normas, resulta muy interesante y evita ambigüedad al oponer el sujeto compuesto, «tanto ellos como nosotros», con verbo en 3ª pl. concordando sólo con la primera parte del sujeto (ELLOS), y el sujeto de la otra oración (NOSOTROS) con el verbo en la 1ª pl.; queda claro así que sólo «NOSOTROS marcamos los goles» aunque TODOS querían adueñarse del partido...

2.8. *Otro grupo de ejemplos* se refiere a la concordancia irregular hecha entre el verbo copulativo y su sujeto:

25. «Son cosas que ES INCREÍBLE, pero así se ha hecho» [SON INCREÍBLES] (Ernesto Halffter, IV-VIII/89).
26. «Los aspectos que más me llaman la atención ES su capacidad de identificación total con su pueblo» [SON] (Ramón Piñero, IV-VIII/85).

2.9. *También hay problemas de concordancia* que incluyen algún tipo de pronombre (personal, relativo, demostrativo):

27. «Esta novela [...] y del escritor que LAS hizo» [LA] (Juan José Armas Marcelo, III/89).
28. «La coacción de unos pocos sobre la mayoría, que insultan a QUIEN defiendan al Partido Socialista» [QUIENES] (Alfonso Guerra, II/90).
29. «Todos parten de presupuestos apriorísticos, y ¡baj esto no hay quien LOS aguante» [LO] (Camilo José Cela, III/86).

2.10. *Indicamos ahora algunos casos de concordancia nominal anómala* que naturalmente deben de haber sido motivados por distracciones o indecisiones muy explicables en el lenguaje oral:

30. «...pero, ya que no ha habido NINGUNA jefe de Estado inglés ni siquiera ella misma» [NINGÚN] (Luis Gómez de Acebo, III/88).

31. «y esta colección pues tiene UNAS doscientAS lienzos de primerísima fila» [UNOS] (Luis Gómez de Acebo, III/88).
32. «No quisiera ser tachado de innovador, ni de PERSONAS que intenta romper moldes» [PERSONA] (Samaranch, XI/86).

2.11. *Hay errores de concordancia en que el artículo es el protagonista*: en general la falla ocurre en cuanto al número, pero puede aparecer referida también al género:

33. «...defendiendo entonces la permanencia con LA condiciones de que LOS hacemos» [LAS condiciones; LO (pron.) hacemos] (Carlos San Juan, I/86).
34. «Se han mejorado al transformar LAS fundamentos y las perspectivas de la relación» [LOS fundamentos] (Francisco Fernández Ordóñez, III/89).
35. «Toda LA área que cubre la colección» [EL área: EL y no LA, antes de palabra femenina singular empezada por A tónica: el hablante parece desconocer esta regla...] (Luis Gómez Acebo, III/88).

2.12. *A veces la falta de concordancia* se manifiesta en los tiempos verbales; hablamos del famoso desliz que hiere la correlación de los tiempos o, como decían los latinos, la *Consecutio Temporum*:

36. «Una de las condiciones que se ESTIPULÓ cuando España ENTRA en la Comunidad eh... cuando se HACE el acuerdo, el tratado ES que se HARÍA» [ESTIPULÓ/ESTIPULARON... ENTRÓ... HIZO... ERA/ES... HARÍA] (Francisco Fernández Ordóñez, IX/86).

2.13. *Se han encontrado varios casos de concordancia realizada en función del significado* y no con el aspecto formal. Es, sin embargo, un uso considerado correcto por la norma culta, al contrario de todos los otros aquí enumerados. Citamos solamente un ejemplo, a modo de comprobación:

37. «ERAN gente sencilla» (José Antonio Ardanza, X/86).

2.14. *Otro problema sintáctico*, aunque no relacionado ni con las preposiciones ni con la concordancia, es el caso poco común en español de *la omisión del pronombre complemento directo* (hecho casi sistemático en el portugués brasileño); solo hemos podido recoger un ejemplo:

38. «...y cuando un hombre está lesionado en el caso de Abascal, puede RELEVAR otro perfectamente» [relevarLO] (José Luis González, III/85).

2.15. *Hay casos en que los hablantes suprimen el artículo* antes de un sustantivo contrariando la norma lingüística del español:

39. «Yo creo que PESCA ha quedado incluso mejor de lo que particularmente me esperaba» [LA PESCA] (Manuel Martín, III/85).
40. «Me marché con... con Recio, y hasta META» [LA META] (Pedro Delgado, IV-VIII/85).

2.15.1. Al lado de la omisión del artículo definido masculino o femenino en contextos como los anteriores, también se ha encontrado la *ausencia del neutro LO* en casos en los que su presencia sería obligatoria:

41. «...un hombre que ha perdido todo lo que en su vida... POQUITO que en su vida ha podido ganar: [LO POQUITO] (Cristóbal Zaragoza, III/86).

2.16. *Junto a estas omisiones se registró un caso de artículo inusitado dentro de una perífrasis formada de SUSTANTIVO + DE + INFINITIVO*; el ejemplo antepone erróneamente el artículo EL al infinitivo:

42. «...es el momento de —serenamente, de una manera tranquila— EL poder vislumbrar...» (Manuel Muñoz Encabo, II/89).

2.17. *También interfiere con la sintaxis el hecho de suprimir palabras* como en los ejemplos siguientes en que falta el verbo SER u otra palabra; esas omisiones perturban la estructura sintáctica de los enunciados:

43. «Lo que pasa QUE la financiación, insisto, no está basada...» [ES QUE] (Juan Cuelto, IV-VIII/89).

44. «Lo ocurre QUE no puede hacerse, creo yo» [ES QUE] (Antonio Hernández Mancha, III/87).

45. «El problema no es si el convenio podría ser mejor, SINO el convenio es bueno» [SI NO SI] (Francisco Fernández Ordóñez, IX/88).

46. «Entonces mi ambición no ha hecho QUE crecer» [MÁS QUE] (Salvador Dalí, I/89).

2.18. *A veces lo que se cambia es una preposición por otra*, lo que acarrea problemas sintácticos aunque sin interferir normalmente en la comprensión del enunciado:

47. «Los votos a Alianza Popular sirven por virtud de esa traición, DE dar el Gobierno al Partido Socialista» [PARA] (Arturo García Tizón, IX/87).

48. «¿Cuál es la Navarra [...] EN la que han llegado hoy mismo los Reyes?» [A] (Periodista a Gabriel Urralburu, II/88).

49. «...y entendemos AL pueblo de Cataluña los seis millones de catalanes» [POR] (Jordi Pujol, IV-VIII/88).

2.19. *Como el español examinado es el peninsular, no sería posible dejar de registrar el LAÍSMO*, considerado incorrecto en la propia España. El laísmo, como bien se sabe, consiste en substituir LE por LA, cuando el complemento indirecto es femenino:

50. «Entonces [a] la gente joven no LA da tiempo a coger experiencia» [LE] (Juan Manuel González, IX/90).

2.20. *Quedan por mencionar algunas alteraciones sintácticas* provocadas por las características específicas del registro oral, es decir, *repeticiones* (no intencionales y, que por tanto no son recursos estilísticos), *muletillas* (que alargan el tiempo para pensar mientras se habla), *indecisiones* muy explicables y responsables por muchos de los fenómenos aquí catalogados.

51. «Es una película básicamente... básicamente oral. Por lo tanto básicamente de actores» (Pedro Almodóvar, XII/91).

52. «¡Hombre! mira, te lo puedes imaginar, ¿no? O sea, estamos todo el año esperando esta prueba» (Salvador Canellas, I/88).

53. «Bueno, pues, la verdad que, muy por encima, porque no... porque es una novela complicada» (José María Guelbenzu, III/91).

Este último ejemplo se podría reducir a «la verdad es que se trata de una novela muy complicada».

A veces suele ocurrir que los desvíos se superponen y el hablante «elabora» enunciados de complicadísima sintaxis:

54. «...se VAN a realizar por primera vez en la historia una exposición [...] y QUE SON, sin duda, los libros más bellos de la época QUE SE HACÍA, y [...] HEMOS... una exposición dedicada a los dos siglos» (Luis González Seara, IX/85).

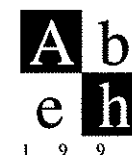
55. «Yo creo que esta afición es la única que puede conseguir que un pabellón tan grande que está ... diez mil personas, que está fuera de España, pueda conseguirlo» [RNE comenta: frase incompleta, pretende decir que la afición barcelonesa es la única que puede llenar un pabellón, fuera de España, para diez mil espectadores.] (Ignacio Solozábal, III/85).

Esos casos, con todo, no son frecuentes, como no son frecuentes en general los desvíos aquí mencionados. De hecho tuvimos no poco trabajo para seleccionar este medio centenar de ejemplos.

3. Conclusión

En conclusión y resumiendo, podemos decir que los puntos discrepantes, en materia de corrección gramatical, entre las modalidades oral y escrita del español peninsular, según los datos observados, nos conducen a una reflexión muy interesante: en general las diferencias entre los dos registros pueden ser consideradas como detalles de poca importancia. Esto vendría a corroborar otra de nuestras hipótesis iniciales, o sea, la de la gran unidad lingüística que el español muestra entre los dos registros, oral y escrito; esa unidad es notable si comparamos el castellano con el portugués brasileño, por ejemplo, (para no mencionar otras lenguas como el árabe y aun el francés), cuyas dos modalidades (oral y escrita) parecen distanciarse cada vez más, dando base a la «creencia» popular brasileña de que el portugués es una lengua muy difícil.

Balbina Lorenzo Feijóo Hoyos
Universidade Estadual Paulista



Algunas de las diferencias más llamativas, de naturaleza fonético-fonológica y morfológico-sintáctica, entre los usos orales y escritos de hablantes de portugués brasileño

Rafael Eugenio Hoyos-Andrade

La noción de *oralidad* no es tan simple como podría parecer a primera vista. En sentido estricto y extremo, sólo serán *orales* aquellos textos que se producen espontáneamente, sin ningún referente escrito inmediato. Son los textos producidos por las personas cuando conversan informalmente y sin preocupaciones lingüísticas de especie alguna. Análogamente, sólo serán textos *escritos*, en sentido propio, aquellos textos que *nacen escritos*, o sea, que se originan de la «pluma» de alguien que se dedica conscientemente a la no siempre fácil tarea de expresarse mediante el uso de un sistema gráfico, sea éste alfabético o ideográfico.

Citemos palabras de Vygotsky (*Pensamiento y Lenguaje*, Buenos Aires: La Pléyade, 1983, p. 138) según el cual, la escritura exige una *acción analítica* por parte del que escribe, cosa que no sucede con la oralidad:

«Cuando [el niño] habla es muy difícil que tenga consciencia de los sonidos que pronuncia y casi no es consciente de las operaciones mentales que realiza. Al escribir, debe comprender la estructura del sonido de cada palabra, analizarlo, y reproducirlo en símbolos alfabéticos, que debe haber estudiado y memorizado con anterioridad. Del mismo modo, deliberado, debe colocar las palabras en una cierta secuencia para formar una oración. El lenguaje escrito requiere trabajo consciente puesto que su relación con el lenguaje interiorizado es distinta de la del lenguaje oral: el último precede al lenguaje interiorizado en el curso del desarrollo, mientras que el lenguaje escrito sigue al interiorizado y presupone su existencia (el acto de escribir implica una interpretación del habla interiorizada). Pero la gramática del pensamiento no es la misma en los dos casos. Hasta se podría decir que la

sintaxis del lenguaje interiorizado es exactamente lo opuesto de la sintaxis del lenguaje escrito, con el habla oral entre los dos».

«El lenguaje interiorizado es habla condensada, abreviada. El lenguaje escrito se despliega hasta su grado más amplio. El lenguaje interiorizado es casi totalmente predictivo, puesto que la situación o el tema, es siempre conocido por el que piensa. El lenguaje escrito, por el contrario, debe explicar la situación en su totalidad para que resulte inteligible. El cambio desde el lenguaje interiorizado, compacto al máximo, al lenguaje escrito, sumamente detallado, requiere lo que se ha llamado una semántica deliberada, una estructuración intencional de la trama del significado.»

En este trabajo, nos referiremos a textos *orales* y *escritos* en sentido estricto, que son justamente, los que opone Vygotsky, en la cita que acabamos de transcribir: podemos decir, simplificando y generalizando, que en la oralidad predomina la *expresión inconsciente* y un sentido práctico de *economía* llevado al extremo. Esta economía no es de naturaleza necesariamente cuantitativa sino cualitativa: se habla mucho, pero los hablantes, guiados por la *ley del menor esfuerzo*, evitan el trabajo consciente y deliberado del análisis de lo que dicen, en unidades distintivas y significativas; este análisis, como nos enseña Vygotsky, es exigido por la escritura.

Por eso es, precisamente, tan difícil escribir bien, pues el hacerlo supone un esfuerzo consciente y deliberado de análisis que no todos los hablantes están dispuestos o preparados a emprender.

Pero vengamos ya al asunto más preciso de nuestro trabajo o sea a la presentación de algunas de las diferencias más llamativas, que hemos detectado, entre los usos orales y escritos de hablantes del portugués brasileño.

Creo que mi condición de «extranjero» en el Brasil y de profesor de lingüística me conceden —hasta cierto punto— una posición privilegiada para observar fenómenos de que los hablantes autóctonos, sobre todo los que no se preocupan por los hechos lingüísticos (y que son la mayoría), no son plenamente conscientes, por la espontaneidad y despreocupación con que pasan de un registro a otro, en función de los hábitos adquiridos desde la infancia.

Uno de esos hábitos —que siempre me sorprendió en el Brasil— es la convicción que los estudiantes tienen de que «el portugués es muy difícil». Evidentemente, esta actitud se refiere a la lengua escrita que la escuela se esfuerza por enseñarles, muchas veces sin éxito; el problema está en que la lengua que se pretende enseñar a escribir (lengua oficial o lengua-patrón) no es la misma que la que se habla en casa (lengua familiar o coloquial).

Claro que este fenómeno se da, en mayor o menor proporción, en todas partes, independientemente de la lengua de que se trate, pero tengo la impresión de que con respecto al castellano, por lo menos el que yo aprendí y cuando lo aprendí, las diferencias entre lo oral y lo escrito no eran (¿no son?) tan grandes, y no teníamos, como estudiantes, la «teoría» de que el español fuese particularmente difícil para un hispanohablante.

Como profesor de fonética y fonología soy naturalmente más sensible a los fenómenos relacionados con el componente sonoro de las lenguas. Por eso estoy en permanente alerta, en lo que se refiere al modo como los brasileños pronuncian los fonemas de su propia lengua. Y aquí podríamos paradójicamente introducir una distinción entre la pronunciación de la lengua escrita y la pronunciación de la lengua oral. Pues una cosa es leer o reproducir de memoria, en voz alta, un texto escrito y otra producir un texto oral...

Limitándonos, pues, a textos estrictamente orales, nos deparamos en primer lugar con el llamado *overlapping* de las vocales átonas, o sea a la realización oral idéntica de dos vocales que, aunque sean diferentes fonológicamente, se pronuncian del mismo modo, por el hecho de ser fonéticamente muy próximas. Es lo que sucede, p. e., con pares de palabras como *DESCRIÇÃO / DISCRIÇÃO* (ESP. descripción / discreción; *DESSECAR / DISSECAR* (ESP. desecar / disecar; *COMPRIMENTO / CUMPRIMENTO* (ESP. largura / cumplimiento)... pronunciadas familiarmente con realización cerrada o alta de las vocales pretónicas, con la consiguiente confusión oral de lo que es distinto en la escritura.

También podemos decir que la confusión que el brasileño realiza oralmente entre palabras como *ALTO / AUTO; ABRIL / ABRIU; MAL / MAU, VIL / VIU, etc.* constituye un caso de «*overlapping*»: superposición de las áreas fonéticas de dos fonemas diferentes; en este caso de la vocal /u/ y de la consonante /l/.

Conviene observar que este fenómeno de «*overlapping*», así llamado por los estructuralistas americanos, y traducido como *desbordamiento, superposición, intersección o fluctuación*, no constituye una auténtica neutralización de los dos fonemas que están en juego (e/i, o/u, /u) pues existe siempre la posibilidad de una recuperación oral de la distinción: [deskrisẽw] no es [diskrisẽw]; [aũtu] no es [awtu]... Esa recuperación es imposible o simplemente inútil, cuando se trata de una verdadera neutralización, por lo menos en el sentido que le dan a esta noción los funcionalistas europeos (concretamente los de la Sociedad Internacional de Lingüística Funcional, con base en París).

La tendencia brasileña a añadir una vocal epentética a las consonantes oclusivas cuando son implosivas (y también a la /l/ implosiva): [várig', ad'vogadu, op'tar, rít'mu, áfta], etc., produce también confusiones en el registro oral que no se dan en el escrito: más de una vez oí a mis alumnos confundir SEGMENTO con SEGUIMIENTO. En el español coloquial, las consonantes oclusivas implosivas o se suprimen (CLU, VERDÁ, USTÉ...) o se transforman en fricativas espirantes [oʃtener, verdaθ, ayto], etc.

De mayor alcance son las confusiones que la oralidad establece en el dominio de la «morfología». Llama mucho la atención que la lengua familiar confunda, con tanta frecuencia y hasta constancia, las formas de los pronombres personales-objeto, especialmente los de 3ª persona, con las formas-sujeto:

1. Ontem eu vi *ele* na escola X Ontem eu *o* vi na escola (Ayer lo vi en la escuela).
2. Eu ouvi *ele* dizer que estava doente X Eu *o* ouvi dizer que estava doente (Yo lo oí decir que estaba enfermo).
3. Nós admiramos *ela* muito X Nós *a* admiramos muito (Nosotros la admiramos mucho).
4. «Eu *o* vi na rua» (Yo lo vi en la calle) puede confundirse con
5. «Eu ouvi na rua» (Yo oí en la calle...).

Esta tendencia es tan avasalladora y generalizada en el lenguaje familiar que llega a extenderse hasta a las formas de 1ª persona en que no se justificarían. Así se oye decir, p. e.:

6. Mãe, leva *eu* no circo (Mamá, llévame al circo) por

7. Mãe, leva-me (me leva) no circo...

Más vulgar, pero también vigente en algunos casos, es el cambio de TE por TU. Figura en una canción popular:

8. «Passei a noite procurando tu, procurando tu». (Pasé la noche buscándote...).

Aunque en este último caso, lo que en realidad se pretende es un juego malicioso de palabras... (TU evocaría CU...)

Impresiona más todavía a un oído castellano la mezcla reinante entre las formas verbales y pronominales (tanto personales como posesivas) que se refieren a la segunda persona. El origen de esta mezcla tal vez esté en el uso concomitante, en el registro familiar coloquial, de formas de TU y de VOCÊ (y de sus correspondientes posesivos). Es normal, en el trato familiar que se diga, p. e.:

9. *Você é demais!* Eu *te* amo! (Tú eres extraordinaria! Yo te amo).

10. *Esquece os teus problemas!* *Você* merece descanso! (Olvida tus problemas! Tú mereces descanso!)

Lo «correcto» sería, en la modalidad escrita:

11. *Você é demais!* Eu a (o) amo!

12. *Esqueça os seus problemas!* *Você* merece descanso! (O, también, pero mucho menos probable: «Esquece os teus problemas! Tu mereces descanso!»).

Esta mezcla es sorprendente y llega a invadir la letra de los cánticos religiosos. Es posible, en un mismo refrán, oír la confusión de las 3 formas pronominales de la 2ª persona:

13. Cordeiro de Deus que *tiras* (TU) o pecado do mundo, *tende* (VÓS) piedade de nós!

14. Cordeiro de Deus que *tiras* (TU) o pecado do mundo, *dai-nos* (VÓS) a *sua* (VOCÊ) paz!

15. Senhor, *fazei* (VÓS) de mim um instrumento da *tua* (TU) paz!

Este tipo de «ensalada pronominal» es característico del lenguaje popular de algunas regiones del Brasil, pero —es bueno decirlo— no se da en Portugal.

En el territorio de la sintaxis son notables las simplificaciones en la concordancia de número:

16. Este telefone custa 23 *real* X Este telefone custa 23 *reais* (Este teléfono cuesta 23 reales).

17. O compadre João ganhou três *milhão* na loteria X O compadre João ganhou três *milhões* na loteria.

18. São duas criança muito bonita X São duas crianças muito bonitas (Son dos niños muy bonitos).

19. Morreu três pessoas naquele acidente X Morreram três pessoas naquele acidente. (Murieron tres personas en ese accidente).

Difiere también —y constantemente— de la norma escrita el orden en la colocación de los pronombres-objeto. Así, en las expresiones imperativas:

20. Me dá (dê) uma coca-cola! X *Dá-me* (dê-me) uma coca-cola (Dame (deme) una coca-cola).

21. Me ouça, antes de fazer mais nada! X Ouça-me, antes de fazer mais nada! (Óigame (óyeme) antes de hacer nada más!)

22. Me faça um favor! X Faça-me um favor! (Hazme/hágame un favor).

A este propósito, un conocido escritor brasileño escribió así:

Dê-me um cigarro

Diz a gramática

Do professor e do aluno

E do mulato sabido

Mas o bom negro e o bom branco

Da Nação Brasileira

Dizem todos os dias

Deixa disso camarada

Me dá um cigarro.

(Oswald de Andrade)¹

En expresiones verbales de infinitivo la norma escrita portuguesa es la posposición del pronombre oblicuo (o la anteposición con cierto tipo de palabras). No así en el registro oral (y aun en el escrito brasileño) que prefiere la colocación del pronombre en medio de la locución:

23. As coisas não podem *se* decidir assim X As coisas não *se* podem decidir assim / As coisas não podem decidir-*se* assim (Las cosas no se pueden decidir así / Las cosas no pueden decidirse así).

24. A Maria quer te falar de um assunto importante X A Maria quer falar-te de um assunto importante. (María te quiere hablar de un asunto importante / María quiere hablarte...).

Observe-se que el lugar del pronombre oblicuo, preferido en el portugués brasileño oral, es, en estos casos, justamente el único que no se acepta en español.

Un fenómeno muy llamativo para el hispanohablante es la frecuente desaparición del subjuntivo, después de verbos de volición, y que caracteriza la oralidad de muchos brasileños (incluso profesores universitarios) de la región en que vivo (Suroeste del Estado de São Paulo):

25. Quer que eu *levo* (IND.) você em casa? X Quer que eu *leve* (SUBJ.) você em casa?

26. Não queres que eu te *faço* (IND.) isso? X Não queres que eu te *faça* (SUBJ.) isso? (No quieres que yo te haga eso?)

Frecuentísima, por no decir constante —en el lenguaje oral y familiar— es la supresión de las preposiciones delante de subordinadas relativas adjetivas cuyos verbos exigen preposición:

27. A escola que eu estudo fica longe de casa X A escola *em* que eu estudo fica longe de casa (La escuela en que estudio queda lejos de casa).

28. A menina que eu gosto chama-se Iracema X A menina *de* que eu gosto chama-se Iracema. (La niña que me gusta se llama Iracema).

29. A mulher que Pedro trabalha (com ela)... X A mulher *com* que Pedro trabalha... (La mujer con que Pedro trabaja...)

1. Deme un cigarrillo, dice la gramática del profesor y del alumno y del mulato entendido. Pero, el buen negro y el buen blanco de la Nación Brasileña dicen todos los días: «deja eso compañero, me da un cigarrillo».

30. O ônibus que vínhamos estava lotado X O ônibus *em* que vínha- mos estava lotado. (El autobús en que veníamos estaba lleno).

Si todavía, de vez en cuando se encuentra el relativo CUYO/CUYA en la lengua escrita, no se lo oye prácticamente nunca en el registro oral-coloquial, ni siquiera de las personas cultas. En su lugar se emplean construcciones sintácticas diferentes:

31. O professor, *autor do* livro que estamos estudando é muito meu amigo X O profes- sor, *cujo* livro estamos estudando, é muito meu amigo. (El profesor cuyo libro esta- mos estudiando es muy amigo mío).

32. A Jussara não para de chorar: o pai *dela* morreu ontem X A Jussara, *cujo* pai morreu ontem, não para de chorar. (Jussara, cujo padre murió ayer, no deja de llorar).

Los investigadores que trabajan con los materiales recogidos para el estudio de la Norma Culta de las grandes ciudades brasileñas han constatado la desaparición comple- ta, en el lenguaje oral, de estos relativos que me parece todavía se conservan vivos en el castellano...

En virtud de la existencia en portugués del infinitivo flexionado, que no se encuentra en ninguna otra lengua románica a no ser el gallego, se usan mucho las oraciones de infinitivo como p. e.:

33. Antes de *sairmos* alguém deveria fechar as portas. (Antes de que salgamos alguien debería cerrar las puertas).

34. Depois de meus pais *chegarem* vamos almoçar. (Después de que mis padres lleguen vamos a almorzar).

Este uso, que es normal tanto en el registro oral como en el escrito, acaba produciend- do, en la lengua hablada, contracciones entre la preposición y el artículo que determina al sujeto de la oración de infinitivo, contrariando las normas de la escritura. Veamos:

35. Antes *do* professor terminar vamos dar-lhe uma surpresa X Antes *de o* professor ter- minar... (Antes de que el profesor termina vamos a darle una sorpresa).

36. Na hora *deles* se apresentarem devemos fazer silêncio X Na hora *de eles* se apresen- tarem... (En la hora en que ellos se presentan debemos hacer silencio).

Las consideraciones hechas hasta ahora, tanto en el campo de la fonética-fonología como en el de la morfología y en el de la sintaxis, pensamos que podrían ser útiles no sólo con relación al estudio contrastivo de los dos registros, oral y escrito, en el portu- gués brasileño, sino también en un estudio contrastivo de lo que, en casos semejantes, está sucediendo hoy en el mundo hispánico.

¿Hay palabras en castellano que aunque diferentes en la escritura se pronuncien del mismo modo en el lenguaje oral? No estoy pensando en los casos obvios representados por las palabras cuyo único distintivo escrito es la alternancia entre C/Z y S (cocer ≠ co- ser; caza ≠ casa...) y que en América (y en el sur de España) se pronuncian iguales por ausencia del fonema /θ/. Me refiero a otros casos en los que un posible fenómeno de *overlapping* produzca igualdad de pronunciación...

¿Cuál es el comportamiento actual de los pronombres oblicuos en el español ameri- cano? ¿Se conocen casos de sustitución por los pronombres-sujeto? ¿Hay, por lo me- nos, alguna diferencia de uso, de este tipo de pronombres, entre el registro oral y el registro escrito?

Fuera del caso del VOSEO, en que se da una cierta mezcla de formas verbales y pro- nominales, ¿existe algún otro caso de confusión pronominal digno de nota?

¿Existen otros fenómenos morfológicos que caractericen lo oral con relación a lo es- crito?

Y, con relación a la sintaxis, ¿coinciden los usos oral y escrito del español, en lo que a la posición de los pronombres personales se refiere? Es conocido el ejemplo del espa- ñol popular:

37. Me se cayó X Se me cayó.

¿Hay otros casos? ¿Cuál es la vitalidad del subjuntivo en el español oral? ¿Y la del pronombre relativo CUYO? Y ¿cómo está funcionando lo que los latinos llamaban la *consecutio temporum*? A mí, personalmente, me ha llamado la atención el uso, por parte de hispanoamericanos, del presente de subjuntivo en contextos en los que yo estoy acostumbrado a usar el imperfecto de subjuntivo:

38. Me dijeron que me *vaya* X Me dijeron que me *fuera*.

Y ¿cómo están portándose las preposiciones castellanas en las oraciones subordina- das relativas adjetivas? ¿También hay alguna tendencia a suprimirlas como en el portu- gués brasileño?

Estas y otras preguntas podríamos hacernos, en un estudio comparativo de las dos len- guas hermanas. Creo que valdría la pena una investigación basada en un *corpus* suficientemente amplio como para llegar a conclusiones interesantes y válidas, con po- sibles reflexiones sobre las perspectivas evolutivas de ambas lenguas. Para este trabajo no dispuse de un *corpus* específico y me serví fundamentalmente de datos que almace- no en mi memoria lingüística.

Rafael Eugenio Hoyos Andrade
Universidade Estadual Paulista



1 9 9 6

Preposiciones propias portuguesas y españolas. Un estudio contrastivo

Vicente Masip Viciano

Introducción

Hace años que me dedico al estudio contrastivo del portugués y del español, con el objetivo de elaborar, a medio plazo, materiales didácticos que contribuyan a perfeccionar la enseñanza del castellano a brasileños, a partir de su experiencia de hablantes competentes del portugués, lengua próxima a la que intentan aprender. Se trata de aprovechar al máximo las facilidades provenientes de la proximidad de los dos idiomas y de superar las dificultades que esa misma proximidad genera.

En un primer momento, me dediqué a observar las dos lenguas bajo el prisma fonético segmental y prosódico. La síntesis de uno de estos trabajos fue publicada el año pasado por esta misma revista.

Poco a poco, he invadido el campo de la morfosintaxis con los mismos objetivos. Y me he dado cuenta que los elementos de enlace, especialmente las preposiciones, dificultan sobremanera el aprendizaje castellano de los brasileños, pues las interferencias son numerosísimas, difíciles de identificar, describir y diagnosticar. Se trata de un primer abordaje, que sólo se completará con estudios diacrónicos y filológicos más complejos.

1. La preposición en el ámbito de la lengua

Antes de lanzarme al estudio de la preposición como categoría específica, voy a situarla en el sistema lingüístico:

Grupo del nombre

Categoría	clasificación fonética	clasificación formal (morfológica)	clasificación funcional (sintáctica)	clasificación semántica
Nombre sustantivo	tónica	variable: género y número	punto de partida y punto de llegada del verbo. Núcleo del sintagma nominal	palabra léxica (tema): se refiere a personas, animales o cosas sobre los cuales recae la información verbal
Nombre adjetivo	tónica	variable: género y número	califica o determina al sustantivo	palabra léxica: designa propiedades, cualidades, sentimientos (realidad subjetiva) del nombre sustantivo
Pronombre	tónico: cuando desempeña el papel de sujeto, es interrogativo o exclamativo; átono: en los demás casos	variable: género y número	sustituye al nombre	palabra gramatical: significado contextual
Artículo	átono: cuando es definido; tónico: cuando es indefinido	variable: género y número	determina al sustantivo (lo identifica y lo caracteriza)	palabra gramatical: significado contextual

Grupo del verbo

Verbo	tónica	variable: persona número tiempo modo conjugación voz aspecto	aporte del sintagma nominal y núcleo del sintagma verbal	palabra léxica (Rema: información): designa acciones, estados o procesos
Adverbio	tónica	invariable	modifica al verbo (es el adjetivo del verbo), al adjetivo o a sí propio	palabra léxica: matiza las acciones, estados o procesos enunciados por verbos, adjetivos y otros adverbios

Elementos de enlace

Categoría	clasificación fonética	clasificación formal (morfológica)	clasificación funcional (sintáctica)	clasificación semántica
Preposición	átona (excepto <i>según, após, até y trás</i>)	invariable	designa una relación de dependencia sintagmática	palabra gramatical: significado contextual
Conjunción	átona	invariable	une o separa palabras u oraciones	palabra léxica: significado contextual

Elemento independiente

Interjección	tónica	invariable	no se relaciona con ninguna otra categoría	palabra gramatical: designa sentimientos contextualizados. Emotividad pura
--------------	--------	------------	--	--

2. Teoría de la preposición

La preposición propia es una palabra gramatical, átona (menos *según, após, até y trás*), invariable, introducida por un elemento sintáctico léxico y que rige un sustantivo complementario terminal, en proclisis, con el que forma una unidad sintáctica y fonética.

Análisis detallado de la definición:

- una palabra gramatical: no tiene significado propio; sólo en contexto y, aun así, poco denso;
- átona (menos *según, após, até y trás*): no se acentúa, característica de la mayor parte de las palabras gramaticales;
- invariable: no se flexiona (no tiene género o número), declina o conjuga;
- introducida por un elemento sintáctico léxico, o sea, de plena significación:

- un verbo («los agricultores *cosechaban con* máquinas»);
- un sustantivo («*casa de* locos»);
- un adjetivo («el niño *abandonado por* su hermano»);
- un adverbio («estoy *mal de* la cabeza»);

— y que rige un sustantivo complementario terminal: la palabra regida por una preposición es un sustantivo o queda sustantivada por ella (como sucede con el artículo):

- «*casa de madera*»: sustantivo léxico;
- «*amable con ellos*»: pronombre sustantivado;
- «*vienen hacia acá*»; «*vienen desde entonces*»: adverbios pronominales de lugar y tiempo;
- «*estudia para aprender*»: infinitivo sustantivado;
- «*pagar justos por pecadores*»: adjetivo sustantivado;
- «*el temor de que llegasen tarde*»: una subordinada sustantiva;
- «*darán el cargo a quien reúna mejores cualidades*»: una subordinada adjetiva sustantivada. (Esta *teoría sustantiva* la defienden Alarcos Llorach, Celso Luft, la Real Academia Española, Ramón Sarmiento, Manuel Seco, Rafael Seco; y la contestan Alcina / Blecua, Domingos Cegalla, Celso Cunha, Mira Mateus, Rocha Lima, y Sánchez / Martín / Matilla).

— en proclisis: la preposición va siempre delante de su término;
 — con el que forma una unidad sintáctica y fonética que no puede destruirse sin alterar el sentido.

Existen, por tanto, en el seno de la construcción preposicional:

- un elemento sintáctico inicial;
- la preposición propiamente dicha;
- un concepto sustantivo complementario terminal.

Hjelmslev clasifica las preposiciones y las conjunciones como adverbios transitivos con poder de rección. La diferencia entre ellas reside en que las primeras son miembros regentes, y las segundas, sintagmas totales regentes. Los adverbios intransitivos son aquellos que carecen de poder de rección, o sea, los tradicionales (calificativos, o de modo, e determinativos, o de lugar, tiempo, cantidad, afirmativos, negativos y de duda).

Se puede añadir que las preposiciones establecen:

- *relaciones fijas* (que no pueden cambiar: «*casa de campo*», «*arroz con leche*»), porque forman, prácticamente, vocablos compuestos;
- *relaciones necesarias* (que piden un tipo de complemento sintáctico, aunque no siempre con el mismo significado): «*Fui a Cambridge*» (destino geográfico), «*fui a pedir trabajo*» (finalidad), «*fui a pie*» (modo);
- *relaciones libres*: el elemento sintáctico inicial y el complemento terminal pueden cambiar: «*encontrarse con un amigo*», «*encontrarse entre deportistas*», «*encontrarse ante una situación de peligro*».

Para Hjelmslev, las preposiciones, lo mismo que los casos, designan causalidad (dirección) e inherencia (contacto); por eso se puede suponer, de antemano, una relación entre el sistema de casos y el sistema de preposiciones.

Las preposiciones pueden ir agrupadas:

- De* puede ir seguida de *a*, *entre*, *por*, *sobre*;
- Desde* suele anteponerse a *por*;

- Até / hasta* pueden preceder a *com / con*, *de*, *em / en*, *para*, *por*, *sem / sin* y *sobre*;
- Para* puede ir seguida de *com / con*, *de*, *desde*, *em / en*, *entre*, *sem / sin*, *sobre*;
- Por* puede preceder a *ante*, *sob / bajo*, *de*, *entre*.

El contraste de uso de las preposiciones agrupadas, en portugués y español, podría ser objeto de un estudio específico. Antonio de Nebrija, en su Gramática de la Lengua Española, escrita en el siglo xv, ya dictaba normas para el uso conjunto de las preposiciones.

3. Preposiciones portuguesas y españolas

Preposiciones propias portuguesas	Preposiciones propias españolas
a, ante, após, até	a, ante bajo
com, contra de, desde em, entre	con, contra de, desde en, entre hacia, hasta
para, per, perante, por sem, sob, sobre trás	para, por según, sin, so, sobre tras

Preposiciones accidentales portuguesas	Preposiciones accidentales españolas
afora, conforme, consoante, durante, exceto, fora, malgrado, mediante, menos, que, salvo, segundo, senão tirante, visto...	mediante, durante, excepto, salvo, incluso...

Locuciones preposicionales portuguesas	Locuciones preposicionales españolas
acima de, a despeito de, a respeito de, a par de, apesar de, atrás de, em atenção a, embaixo de, dentro de, junto a, junto com, longe de, para com, perto de, por entre...	acerca de, además de, alrededor de, a pesar de, antes de, cerca de, debajo de, delante de, dentro de, después de, detrás de, encima de, en cuanto a, enfrente de, frente a, fuera de, junto a, lejos de, con respecto a...

El latín tenía 3 casos (genitivo, nominativo-acusativo y dativo-ablativo) y 40 preposiciones propias, que sólo empleaba ante el acusativo y el ablativo; para indicar genitivo y dativo se servía solamente del sistema de casos.

Los casos, inexistentes en las estructuras lingüísticas portuguesa y castellana, fueron substituidos por las preposiciones, que proceden del latín. He aquí el panorama preposicional latino y su traducción portuguesa y española:

Preposiciones latinas y su traducción portuguesa (y española)

Con acusativo	Con ablativo	Con acusativo y ablativo
Ad: a, para (<i>hacia</i>), até (<i>hasta</i>)	A, ab, abs: de (punto de partida), desde, por	In: — con acusativo: a, para (<i>hacia</i>), contra, até (<i>hasta</i>); — con ablativo: em (<i>en</i>), sobre, entre
Adversus, adversum: contra, em direção a (<i>en dirección a</i>)	Coram: na presença de (<i>en presencia de</i>)	Sub: — con acusativo: para baixo de (<i>abajo de</i>), depois de (<i>después de</i>); — con ablativo: debaixo de (<i>debajo de</i>), no momento de (<i>en el momento de</i>)
Ante: ante, perante, antes de	Cum: com (<i>con</i>)	Super: — con acusativo: sobre, durante, além de (<i>además de, más allá de</i>); — con ablativo: a respeito de (<i>a respecto de</i>)
Apud: junto a, em casa de (<i>en casa de</i>)	De: de, do alto de (<i>desde lo alto de</i>), acerca de	
Circa, circum: em volta de (<i>alrededor de</i>)	E, ex: de (movimiento desde dentro hacia afuera), segundo (<i>según</i>)	
Cis, citra: aquém de (<i>hacia acá de</i>)	Prae: diante de (<i>delante de</i>), em comparação com (<i>en comparación con</i>)	
Contra: contra, em frente de (<i>enfrente de</i>)	Pro: por, diante de (<i>delante de</i>), a favor de, em vez de (<i>en vez de</i>), conforme	
Erga: em favor de (<i>a favor de</i>), para com (<i>para con</i>)	Sine: sem (<i>sin</i>)	
Extra: fora de (<i>fuera de</i>)	Tenus: até (<i>hasta</i>)	
Infra: abaixo de (<i>debajo de</i>)		
Inter: entre, durante		
Intra: dentro de		
Iuxta: ao pé de (<i>al pie de</i>)		
Ob: por causa de, diante de (<i>delante de</i>)		
Per: per, por, através de (<i>a través de</i>), durante, por meio de (<i>por medio de</i>), com (<i>con</i>), por causa de		
Post: trás (<i>tras</i>), depois de (<i>después de</i>), atrás de		
Praeter: além de (<i>además de</i>), ao lado de (<i>al lado de</i>) exceto (<i>excepto</i>)		
Prope: perto de (<i>cerca de</i>)		
Propter: por causa de, ao lado de (<i>al lado de</i>)		
Secundum: segundo (<i>según</i>), ao longo de (<i>a lo largo de</i>)		
Supra: sobre, acima de (<i>encima de</i>)		
Trans, ultra: além de (<i>más allá de</i>)		

El griego, sin embargo, además de preposiciones que regían varios casos, poseía preposiciones sólo de genitivo [ἀντί: *em vez de / en vez de*; ἀπό: *a partir de, desde*; ἐκ (ἐξ): *de, desde, a partir de, segundo / según*; πρό: *diante / delante, antes, de preferència / preferiblemente*] y sólo de dativo [ἐν: *em / en, sobre, durante*; σὺν: *com / con*; μετὰ: *através de / a través de, além / más allá*].

Como veremos a continuación, las preposiciones que presentan divergencias de uso más acentuadas, en portugués y español, son *a, de, em (en) y para*. Una de las razones, tal vez la principal, es que el latín, como he dicho antes, no usaba preposiciones ante los casos nominativo, genitivo, dativo y vocativo, que distinguía por el sistema de casos. Nuestras dos lenguas siguieron la tradición latina con el nominativo y el vocativo, omitiendo preposiciones, que, sin embargo, introdujeron ante el genitivo (*de, desde*) y el dativo (*a, para*, las dos lenguas y *em*, el portugués), en parte, tal vez, por influencia griega.

El caso de la *a* es el más complejo pues, en latín, se usaba delante del ablativo y del acusativo trabada por una *d (ad)* que, con el tiempo, resultó elidida, hecho que generó múltiples usos híbridos en las lenguas romances, que la empezaron a emplear delante del dativo, acusativo y ablativo.

4. Puntos de contacto y divergencias

Se puede decir que, en general, el uso de las preposiciones portuguesas y españolas coincide, pero existen divergencias, causadas por diversas razones, etimológicas o históricas —algunas de ellas anotadas en el apartado anterior—, que es necesario subrayar. En todo caso, sería muy útil profundizar la cuestión.

En primer lugar, hay que destacar el tema de las contracciones formadas por preposición, artículo y pronombre. En español, sólo existen dos (*al, del*), compuestas por preposición y artículo, mientras que, en portugués, es difícil precisar su número: *ao, à, aos, às; do, da, dos, das; dele, dela, deles, delas; deste, desta, destes, destas, disto; desse, dessa, desses, dessas, disso; daquele, daquela, daqueles, daquelas, daquilo; dantes; daqui, dali; no, na, nos, nas; num, numa, numas; neste, nesta, nestes, nestas, nisto; nesse, nessa, nesses, nessas, nisso; naquele, naquela, naqueles, naquelas, naquilo; noutro, noutra, noutros, noutras; pelo, pela, pelos, pelas...* (Celso Luft añade otras, de uso coloquial popular: *pra, pras, pro, pros, praquele, praqueles, praquela, praquelas, praquilo...*)

En segundo lugar, solamente contemplo, en este trabajo, las preposiciones propias cuyo uso se puede confundir en portugués y español, dejando de lado las accidentales y las locuciones preposicionales.

En tercer lugar, procuro indicar —y contrastar con el español— solamente aquellas preposiciones propias portuguesas usadas en el Brasil; dejo de lado las usadas en la Península, bastante numerosas por cierto.

En cuarto lugar, no voy a presentar una descripción semántica exhaustiva de cada una de las preposiciones portuguesas y españolas, sino que procuraré llamar la atención sobre aquellos rasgos morfosintácticos y semánticos comunes a las dos lenguas.

En quinto lugar, procuraré atenerme al uso actual de las preposiciones portuguesas y españolas, dejando de lado acepciones trasnochadas.

4.1. Preposición A: matiz de finalidad, de dirección, de lugar, de tiempo, de modo. Indica distribución, conformidad, precio, situación geográfica, costumbre, móvil, instrumento. A veces equivale a la conjunción condicional *si*.

4.1.1. En portugués y español, se usa la preposición *a* con el complemento indirecto (dativo):

Comprou um cão *à* filha / Le compró un perro *a* la hija
Emprestou um caderno *ao* rapaz / Le prestó un cuaderno *al* chico

Aunque se tienda, en el portugués del Brasil, a sustituir *a* por *para*:

Comprou um cão *para* a filha
Emprestou um caderno *para* o colega

4.1.2. Con el complemento directo (acusativo) de persona o cosa personificada, la preposición *a* es, sin embargo, menos frecuente en portugués que en español:

Vi João na rua / Vi *a* Juan por la calle
Encontrei o teu irmão hoje / He encontrado *a* tu hermano hoy

Sin embargo: Amar *ao* próximo / Amar *al* prójimo.

a) con *cumprimentar / saludar, convidar, felicitar, aclamar, nomear / nombrar*, no se utiliza la preposición *a* en portugués, pero sí en español (acusativo):

Vou cumprimentar o Sr. Garcia / Voy a saludar *al* Sr. García
Convidei o seu irmão / He invitado *a* tu hermano
Felicito o Sr. pelo filho que tem / Le felicito *a* Ud. por el hijo que tiene
Aclamaram o Infante D. Pedro... / Aclamaron *al* Infante D. Pedro...
Nomearam Ministro o seu vizinho / Nombraron Ministro *a* su vecino

b) el verbo *chamar / llamar*, normalmente, lleva complemento directo (acusativo) sin preposición en portugués:

Chamo o meu irmão pelo nome / Llamo *a* mi hermano por su nombre

c) También el verbo *ter / tener*, en el sentido de poseer, se emplea sin preposición en portugués (acusativo):

Tenho o meu primo doente / Tengo *a* mi hermano enfermo

d) *Ensinar / enseñar* lleva complemento directo (acusativo) de persona sin preposición en portugués:

O professor ensinava os alunos / El profesor enseñaba *a* los alumnos

Pero si este mismo verbo va seguido de un complemento directo (acusativo) de cosa, el complemento de persona se vuelve indirecto y es introducido por *a* en las dos lenguas:

O professor ensinava geografia *aos* alunos / el profesor enseñaba geografía *a* los alumnos

e) *Jogar / jugar*, en portugués, puede emplearse con o sin preposición, aunque lo más frecuente sea lo último (acusativo):

Jogar xadrez / Jugar *al* ajedrez
Jogar futebol / Jugar *al* futbol
Jogar basquete / Jugar *al* baloncesto

f) Con los verbos *aconselhar, acudir, agradecer, ajudar / ayudar, assistir / asistir, faltar, negar, obedecer, ordenar, pedir, perdoar / perdonar, permitir, prazer / placer, proibir / prohibir, prometer, recusar, renunciar, resistir, responder, rogar, sacrificar, sobreviver / sobrevivir, suceder, suplicar*, se usa siempre el complemento directo (acusativo) con preposición en ambos idiomas:

Aconselhar *a* um amigo / Aconsejarle *a* un amigo
Perdoar *aos* inimigos / Perdonar *a* los enemigos
Acudir *a* um necessitado / Acudir *a* un necesitado
Agradar *aos* pais / Agradar *a* los padres...

4.1.3. Tal como en español, se utiliza en portugués la preposición *a* para indicar el lugar hacia donde alguien se dirige (dativo); pero con un significado accesorio de temporalidad y de retorno próximo, que la distinguen de *para*, que indica permanencia:

Vai *a* Lisboa (por pouco tempo) / Va *a* Lisboa (por poco o por mucho tiempo)
Vai *para* Lisboa (para ficar) / Va *para* Lisboa (hacia Lisboa)

En el Nordeste del Brasil, se suele decir:

Vou *no* Banco, vou *na* praia / Voy *al* banco, voy *a* la playa

4.1.4. Con las fechas y los días de la semana, se usa, en portugués, la preposición *a*, omitida muchas veces en español (ablativo):

Tenho aula *às* terças-feiras / Tengo clase los martes
A 12 de janeiro de 1932... / El 12 de enero de 1932...

4.1.5. En portugués, la *a* aparece en expresiones temporales (ablativo) que, en español, se suelen usar con *por*:

À noite, não costumo sair / *Por* la noche, no suelo salir
À tarde, trabalho numa escola / *Por* la tarde, trabajo en una escuela

4.1.6. En portugués y en español, se usa la preposición *a* para designar material, modo, instrumento o causa (ablativo):

Cheirava *a* rosa / Olfía *a* rosas
 Perseguição *à* mão armada / Persecución *a* mano armada
 Esta criança cresce *a* olhos vistos / Este niño crece *a* lo bestia
 Avançar *a* toda máquina / Avanzar *a* toda máquina
 Bater *a* torto e *a* direito / Golpear *a* diestro y siniestro

Sin embargo:

Falar *a* sério / Hablar *em* serio
 Levar *a* sério / Tomárselo *em* serio

4.1.7. La preposición *a* sirve para expresar distribución o sucesión (ablativo) en las dos lenguas:

Conquistaram a cidade palmo *a* palmo / Conquistaron la ciudad palmo *a* palmo
 Estudaram a lição *aos* poucos / Estudiaron la lección poco *a* poco

Pero: Desci os degraus dois *a* dois / Bajé los escalones de dos *em* dos

4.1.8. La preposición *a* se emplea con infinitivo, en portugués y español, en sentido temporal:

Ao se encontrarem, choraram / *Al* encontrarse, lloraron

4.1.9. En algunas locuciones (ablativo), el portugués usa *a* cuando el español usa *em* o, incluso, ninguna preposición:

Volto de hoje *a* oito dias / Vuelvo de hoy *em* ocho días
 Ir de mal *a* pior / Ir de mal *em* peor
 Tardou *a* vir mais do que calculava / Tardó *em* venir más de lo que pretendía
 Custa *a* erer uma coisa dessas / Cuesta creer algo semejante

4.1.10. En las dos lenguas, se usa la preposición *a* después de *igual*:

Igual *ao* meu / Igual *al* mío
 São iguais um *ao* outro / Son iguales el uno *al* otro
 Igual *a* este / Igual *a* éste

4.2. Preposición *ante*: significa *diante / delante* o *na presença de / en presencia de*; anterioridad relativa a un límite. En las dos lenguas, se usa de modo semejante:

Parou *ante* o corpo da mãe / Se detuvo *ante* el cuerpo de su madre

En las dos lenguas, la preposición *ante* se sustituye por *delante de / diante de* cuando va seguida de infinitivo:

Antes de chegar lá, parou / *Antes de* llegar allá, paró

También en las dos lenguas, se suele usar incorrectamente en construcciones compuestas de tiempo:

Anteontem («antes de ontem» é incorreto)) vi o seu irmão / *Anteayer* («antes de ayer» es incorrecto) vi a tu hermano

4.3. Preposición *após*: transmite la idea de posterioridad relativa a un límite próximo. No existe en español, que la sustituye por *tras, después de*:

Após eles, vinham os demais / *Tras (detrás de)* ellos venían los demás

4.4. Preposición *até / hasta* : denota el término de lugar, acción, número o tiempo; aproximación de un límite con insistencia en él. En el portugués clásico, se emplea esta preposición sin *a*, que algunos autores modernos han introducido. En español, se usa sin *a*:

Mostrou-se corajoso *até ao* (ou *até o*) fim da vida / Se mostró valiente *hasta* el fin
 Foi *até à* (ou *até a*) cidade / Fue *hasta* la ciudad

En portugués, se usa esta preposición de modo curioso, sin término sustantivo o al final de una expresión, transformándose en interjección o quedando adverbializada:

Até! / ¡*Hasta* la vista!
 Está cansada? — Demais *até* / ¿Estás cansada? — *Por* demás

4.5. Preposición *bajo*: Indica situación inferior, sujeción o dependencia de una persona respecto de otra. No existe en portugués, que la sustituye por *sob, abaixo de, embaixo de*:

Estar *sob* tutela / Estar *bajo* tutela
 Dormir *sob* a ponte / Dormir *bajo* el puente
 Três graus *abaixo de* zero / Tres grados *bajo* cero
 O macaco está *embaixo do* carro / El gato está *bajo* el coche

4.6. Preposición *com / con*: Significa concurrencia y compañía de personas o de cosas, medio o instrumento, circunstancias. Se usan prácticamente igual en las dos lenguas.

Sin embargo, llama la atención, en portugués, el empleo del verbo estar con esta preposición y un sustantivo terminal abstracto. En español, no se registra este uso:

Estou com fome (sinto fome, estou faminto) / Tengo hambre (siento hambre, estoy hambriento)
Estou com pressa / Tengo prisa

Estou com sede / Tengo sed
Estou com uma dor... / Tengo un dolor...
Estou com preguiça / Tengo pereza
Estou com depressão / Tengo depresión
Estou com saudade / Tengo nostalgia

Con sustantivos concretos, sin embargo, la preposición *com* / *con* se usa igual en las dos lenguas;

Estou com a minha mãe / *Estoy con* mi madre
Estou com um livro nas mãos / *Estoy con* un libro en la mano
Estou com a sacola cheia de tomates / *Estoy con* la bolsa llena de tomates

El portugués tiende a usar *de* en contextos en que el español usa *con* (Cf. 4.8.7). En español, a veces, *com* / *con* posee sentido adversativo o concesivo:

Mesmo sendo Álvaro tão esperto, o enganaram / *Con* ser Álvaro tan sagaz, lo engañaron

En español, otras veces, *com* / *con* se usa para enfatizar:

Depois que acabou de gritar, dei-lhe um tapa. *Do jeito que* eu gosto de ouvir desaforo! / Ni bien hubo acabado de gritar, le di una bofetada. ¡*Con* lo que me gusta que me levanten la voz!

Passsei tão mal... *Basta dizer que* fui embora / Me sentí tan mal... *Con decirte que* me marché...

4.7. Preposición *contra*: Denota oposición o contrariedad en sentido recto o figurado. Se usa igual en las dos lenguas.

En español, se utiliza, a veces, para indicar dirección:

Este quarto dá *ao* Norte / Esta habitación está *contra* el Norte;

En lenguaje burocrático, para indicar transacción bancaria mediante cheque, se dice:

Passel um cheque *do* Banco do Brasil / Extendí un talón *contra* el Banco del Brasil

4.8. Preposición *de*: denota propiedad, posesión o pertenencia; origen o procedencia; modo o manera; materia de que está hecha una cosa, contenido de alguna cosa, asunto o materia de que se trata, tiempo en que sucede algo, naturaleza, condición o cualidad de personas o cosas; sirve, a veces, de ilación. En algunos contextos, equivale a las preposiciones *com* / *con*, *desde*, *para*, *por*. En su uso genitivo, el portugués y el español emplean esta preposición de modo análogo:

O filho *da* minha irmã / El hijo *de* mi hermana
 A ordem *do* dia / El orden *del* día

4.8.1. En la conjugación perifrástica, se emplea en las dos lenguas con el verbo *haber*, pero sólo en portugués con *tener*:

Hei-*de* vê-lo / He *de* verlo
 Há-*de* sair hoje / Has *de* salir hoy
 Tinha *de* fazê-lo / Tenía *que* hacerlo
 Temos *de* sair muito cedo / Tenemos *que* salir muy temprano

4.8.2. En portugués, se usa en el segundo término de las comparaciones de superioridad o de inferioridad, aunque no sea obligatorio su empleo. En español, no:

É mais simpática *do* que a sua irmã / Es más simpática que su hermana
 É mais corajoso *do* que os colegas / Es más valiente que sus compañeros
 Pero:

É menor *do* que aparenta / Es más pequeña *de* lo que parece

4.8.3. En vez del *desde* español, en contextos de lugar (ablativo):

Da janela vejo um jardim / *Desde* la ventana veo un jardín
 Vejo-te *daqui* / Te veo *desde* aquí

4.8.4. En portugués, para indicar una parte del día (ablativo):

De manhã / *Por* la mañana
De tarde / *Por* la tarde
De noite / *Por* la noche

Pero, en español, se suele decir, por influencia del catalán:

De buena mañana, estoy despejado.
 En invierno, se hace *de* noche a las cinco

4.8.5. En portugués y español, en el lenguaje familiar, para aumentar la expresividad, se intercala, la preposición *de* entre un adjetivo y el sustantivo que lo califica:

Ai *dela*, se disser alguma coisa! / ¡Ay *de* ella si dice alguna cosa!
 Coitado *dela*! / ¡Pobre *de* él si lo veo llegar!
 O bom *do* José / El bueno *de* José

4.8.6. En portugués, se emplea la preposición *de* en algunas locuciones que, en español, se construyen con *en* (ablativo):

Andar, ir, viajar *de* carro, *de* bicicleta, *de* avião, *de* navio, *de* bonde, *de* ônibus / Andar, ir, viajar *en* coche, *en* bicicleta, *en* avión, *en* barco, *en* tranvía, *en* autobús

Falar *de* brincadeira / Hablar *en* broma
 Estar *de* chinelos, *de* pijama / Estar *en* zapatillas, *en* pijama
 Ficar *de* cama / Quedarse *en* cama

4.8.7. En las siguientes expresiones, la preposición portuguesa *de* sustituye a la española *con* (ablativo):

sair *de* chapéu / salir *con* sombrero
 andar *de* mãos dadas / andar *con* las manos dadas
 passear *de* braço dado / pasear *con* el brazo dado

Pero también se dice en español:

salir *de* sombrero en mano, *de* lanza en ristre

4.8.8. Con el verbo *fazer / hacer*, en portugués, se usa la preposición *de* para significar *fingir*; el español, la omite:

Não se faça *de* tolo / No te hagas el tonto

4.8.9. En portugués, con el verbo *gostar / gustar*, que no es impersonal, se emplea siempre la preposición *de*:

Gosto *de* sair / Me gusta salir
 Do qual gosta mais? / ¿Cuál te gusta más?

Sin embargo, en español, cuando el verbo *gustar* se usa en su forma personal culta — poco corriente, por cierto —, sucede lo mismo que en portugués:

Yo gusto *de* salir

4.9. Preposición *desde*: Sirve para denotar principio de tiempo (portugués y español) o de lugar (español)

Se usa menos en portugués que en español, porque en las expresiones de lugar se substituye por *de*, como hemos visto en 4.8.3.

4.10. Preposición *em / en*: Indica tiempo, lugar, modo o manera.

Diferencias de uso en portugués y español:

4.10.1. Con gerundios:

Em ele a ouvindo, acreditará / Oyéndola, él creará en ella
Em o vendo, ficarás encantada / Viéndolo, quedarás encantado

Este tipo de construcción con gerundio existía en el español del siglo XVI. Actualmente ha caído en desuso.

4.10.2. Para designar días de la semana, años, o días del mes:

Partirei *na* sexta feira / Saldré el viernes
 No ano de 1990, visitei a Espanha / El año 1990, visité España
 No dia 11 de março, conheci meu sogro / El día 11 de marzo, conocí a mi suegro

Pero se dice en las dos lenguas:

Em 1990, comecei o curso de Direito / *En* 1990, empecé el curso de Derecho
Em março, começam as aulas / *En* marzo, empiezan las clases,
 Quinta-feira, estarei de volta / Volveré el jueves

4.10.3. Con el verbo *fazer / hacer* con significado de *converter-se / volverse o transformar-se / transformarse*, el portugués usa *em / en*:

A jarra ficou feita *em* pedaços / La jarra quedó hecha añicos

4.10.4. En el portugués del Brasil, se hace una distinción sobre la regencia pronominal del verbo *falar / hablar*, que no existe en español:

Falar *de* alguém (criticar) / Falar *em* alguém (informar)

En español, se dice siempre: Hablar *de* alguien (bien o mal).

4.10.5. En portugués, con verbos de movimiento, se usa mucho la preposición *em* (Cf. 4.1.3). El español prefiere *por*:

Andar *na* praia / Andar *por* la playa
 Correr *no* campo / Correr *por* el campo

4.10.6. En el Brasil, se usa el verbo *chegar / llegar* con *em*. El español emplea *a*:

Ceguei *em* casa / Llegué *a* casa
 Ceguei *no* escritório / Llegué *a* la oficina
 Ceguei *em* Lisboa / Llegué *a* Lisboa

4.11. Preposición *entre*: denota situación o estado en medio de dos o más personas o cosas

Cuando, en portugués, la preposición *entre* antecede inmediatamente a un pronombre personal, éste no adopta la forma de sujeto, como en español, sino la de complemento con preposición:

Entre mim e ti, escolhem a ti / *Entre tú y yo*, te escogen a ti

Sin embargo, cuando la preposición *entre* no antecede inmediatamente al pronombre, el uso portugués vacila, y la forma de complemento con preposición alterna con la forma de sujeto, aunque esta última no sea tan recomendable como la primera:

Entre a minha irmã e *ti* (ou tu), que foi que houve? / ¿Qué ha sucedido *entre* mi hermana y tú?

4.12. Preposición *hacia*: No existe en portugués, que la sustituye por *para* y *per* (con sus formas contractas *pelo*, *pela*). En español, sirve para indicar el lugar o momento en que, poco más o menos, está o sucede alguna cosa y para señalar a dónde una persona se dirige:

Caminhe *para* lá duas quadras / Camine *hacia* allá dos manzanas
Chegarei em casa lá *pelas* dez horas / Llegaré a casa *hacia* las diez
Vou *para* a minha terra / Voy *hacia* mi tierra

4.13. Preposición *para*: significa destino, fin, movimiento, tiempo, relación, proximidad.

Es más corriente en portugués que en español, que prefiere las preposiciones *a* / *hacia*.

4.13.1. Se usa mucho, en portugués, para reforzar la idea de finalidad (dativo):

Trouxe um livro *para* o Zé / Le he traído un libro *a* Pepe

4.13.2. Con verbos de movimiento, en portugués, se usa esta partícula con el objetivo de indicar estancia definitiva, por oposición a *a*, que indica breve permanencia (Cf. 4.1.3):

Vou hoje *ao* Porto e amanhã irei *para* Lisboa / Hoy voy *a* Oporto y mañana, *a* Lisboa

Se emplea, también, para indicar un movimiento figurado; en español, se usa *a*:

Puxa *para* o vermelho / Tira *a* rojo
Tem uma queda *para* a mentira ! / ¡Tiene una inclinación *a* mentir!

4.13.3. En portugués, sirve también para expresar idea de proporción:

4 está *para* 8 como 2 está *para* 4 / 4 es *a* ocho, como 2 es *a* 4

4.13.4. En portugués, denota aproximación:

Virá das duas *para* as três / Vendrá *entre* dos y tres
Lá *para* o mês que vem, estará pronto / *Hacia* el mes que viene, estará listo
Para a semana, terá chegado / La semana que viene, habrá llegado

4.13.5. En portugués, tiene, a veces, el sentido de *em direção a* / *en dirección a*:

Dirigiú-se *para* a janela / Se dirigió *hacia* la ventana
Voltei *para* a direita e avistei um casebre / Me volví *hacia* la derecha y descubrí una choza

4.13.6. En portugués, expresa la idea de finalidad; en español, esa misma idea se transmite con la preposición *a*

Venho *para* sabê-lo / Vengo *a* saberlo
Saiu *para* passear / salió *a* pasear
Traduzir do português *para* o espanhol / Traducir del português *al* español
Ir *para* a biblioteca / Ir *a* la biblioteca

4.13.7. En portugués, *para* puede ir seguida de *com* después de algunos nombres y adjetivos que indiquen disposición de ánimo (dativo), uso que también existe en español pero es poco corriente

O senhor foi sempre muito bom *para com* os amigos / Usted fue siempre muy bueno *con* los amigos

4.13.8. En portugués, con algunos verbos como *caminhar* / *caminar*, *fugir* / *huir*, *navegar*, *partir*, *seguir* se emplea casi únicamente *para*, mientras que con *ir*, *vir* / *venir*, pueden emplearse *a* / *para* (acusativo):

Caminhar *para* frente / Caminar *hacia* adelante
Fugir *para* o deserto / Huir *hacia* el desierto
Navegar *para* lugares longínquos / Navegar *hacia* lugares lejanos
Partir *para* novos destinos / Partir *hacia* nuevos destinos
Seguir *para* adiante / Seguir *hacia* adelante

4.14. Preposición *per*: No existe en español. La vieja preposición portuguesa *per* desapareció por completo de la lengua, conservándose apenas en las contracciones, con el artículo definido, *pelo*, *pela*, *pelos*, *pelas* y en la alocución *de per si*. (Cf. 4.14)

4.15. Preposición *por*: Indica duración, lugar, causa, medio, modo, precio, equivalencia. Sustituye locuciones como *em busca de* / *en busca de*, *em favor de* / *en favor de*, *em lugar de* / *en lugar de*, *em troca de* / *a cambio de*, *a título de* / *en concepto de*, *sem* / *sin*, *em qualidade de* / *en calidad de*, *embora* / *aunque*.

La preposición *por*, que desempeña en la lengua actual las mismas funciones que, antaño, desempeñaba *per*, se usa casi siempre en los mismos casos que en español (ablativo):

O Brasil foi descoberto *por* Cabral / El Brasil fue descubierto *por* Cabral
A ocupação do país *pelo* inimigo... / La ocupación del país *por* el enemigo...
Gostava de passear *pelas* ruas / Le gustaba pasear *por* las calles
Que faz *por* estas bandas? / ¿Qué haces *por* aquí?
Pelo amor de Deus! / ¡*Por* el amor de Dios!
Perguntava *pelo* seu pai / Preguntaba *por* su padre
Por mim, não faz diferença / *Por* mí, no hay problema

En algunos contextos causales, el portugués vacila entre *de* y *por*, mientras que en el español no se producen variaciones:

Muito obrigado — *De Nada (por nada) / Muchas gracias — De nada*

En portugués, sin embargo, rigen la preposición *por* algunos verbos especiales:

Anelo *por* um momento ao seu lado / Anhele un momento a tu lado
Antonio ansiava *por* sair com ela / Antonio ansiaba salir con ella
Almejava *por* uma chance / Deseaba una oportunidad

4.16. Preposición *según / segundo*: Esta partícula es considerada preposición propia en español y preposición accidental en portugués porque, en español, sólo puede ser preposición y, en portugués, además, numeral ordinal (*primeiro, segundo, terceiro*), pudiendo adjetivarse (*segundo tenente*) y sustantivarse (*passo o segundo*). Sirve para denotar relaciones de conformidad de unas cosas con otras. Su uso preposicional coincide en ambos idiomas:

Segundo os entendidos / *Según* los entendidos

Sin embargo, Alarcos Llorach y Alcina / Blecua afirman que *según* no debería ser considerada preposición propia, sino ocasional, en español, por el hecho de ser tónica y porque se puede usar aisladamente, sin término sintáctico sustantivo; uso, éste, desconocido en portugués:

O que você faria neste caso? — *Depende / ¿Qué harías en este caso? — Según*

4.17. Preposición *sem / sin*: Denota privación o carencia de alguna cosa. Se usan igual en ambas lenguas:

Deitei *sem* ter escovado os dentes / Me fui a la cama *sin* cepillarme los dientes

En portugués del Brasil, se constata el uso de esta preposición sin término sustantivo, en final de oración, quedando adverbializada:

Jantou? — Não, fiquei *sem* / Has tomado algo? — No, me he quedado *sin* cenar

4.18. Preposición *sob / so*: equivalen a *bajo de*

La preposición *sob* es poco frecuente en portugués, sin embargo es más usada que su congénere española *so* (que se emplea únicamente con los sustantivos *capa, color, pena* y *pretexto*). El español usa *bajo* para sustituir *so*.

Deve pagar a multa *sob* pena de prisão / Debe pagar la multa *so* pena de cárcel
Sob este aspecto / *Bajo* este aspecto
Sob a janela / *Bajo* la ventana
Sob o governo de D. João III / *Bajo* el gobierno de D. Juan III

4.19. Preposición *sobre*: significa mayor elevación en lo material y mayor dignidad hablando. Sirve también para indicar el asunto de que se trata; menos frecuentemente indica cercanía; significa *aproximadamente, além de / además de*.

Su uso no siempre coincide en las dos lenguas y, en español, suele sustituirse por *hacia / además de*:

Sobre as dez, começou a chuva / *Hacia* las diez, empezó la lluvia
Sobre estúpido, é rancoroso / *Además de* estúpido, es rencoroso

4.20. Preposición *trás / tras*: significa el orden con que siguen unas cosas a otras

Han caído en desuso en las dos lenguas, pero en español permanece más viva. La sustituyen *após / después, atrás de / por trás de y detrás*:

Após dizer o que achava, saiu / *Tras* decir lo que pensaba, se marchó
Por *trás* dele, caminhava a multidão / *Tras* sí, arrastraba a una muchedumbre

En portugués, se usa muchas veces sin término sustantivo, casos en los que queda adverbializada. Esto no sucede en español, pues se sustituye por el adverbio *detrás* en contextos semejantes:

Atacou-o por *trás* / Lo atacó por *detrás*

5. Conclusión

La semejanza entre el portugués y el español es una gran ventaja y el principal escollo para usar ambos idiomas concomitantemente, sin errores. Es necesario conocer cada uno de los dos, detectar las interferencias que existen entre ellos, aprovechando las benéficas y desechando las que confundan. En el campo preposicional, hay que tener especial cuidado con *a, de, em / en, para*, debido a que, en latín, el genitivo y el dativo se usaban sin preposición, lo que generó una serie de usos específicos en las lenguas romances, especialmente en portugués y español, a medida que se solidificaban. El tema de las preposiciones es un botón de muestra del complejo armazón lógico y simbólico que sostiene los edificios lingüísticos portugués y español.

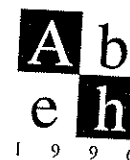
Referencias bibliográficas

- Alarcos Llorach, Emilio. 1984. *Estudios de gramática funcional del español*. Madrid: Gredos.
Alcina, F. e Blecua, J. M. 1989. *Gramática española*. Barcelona: Ariel.
Almendra, M. A. e Figueiredo, J. N. 1977. *Compêndio de gramática latina*. Porto: Porto Editora.
Cegalla, Domingos Paschoal. 1988. *Novíssima gramática da língua portuguesa*. São Paulo: Companhia Editora Nacional.
Cunha, 1975. Celso. *Gramática do português contemporâneo*, Belo Horizonte.
Freire, Antônio. 1987. *Gramática Latina*. Braga: Publicações da Faculdade de Filosofia e Livraria A. I.
—. 1987. *Gramática grega*. Braga: Publicações da Faculdade de Filosofia e Livraria A. I.

- Hjelmslev, Louis. 1976. *Sistema lingüístico y cambio lingüístico*. Madrid: Gredos.
- Luft, Celso Pedro. 1989. *Moderna gramática brasileira*. São Paulo: Globo.
- Mateus, Maria Helena Mira. 1992. *Gramática da língua portuguesa*. Lisboa: Caminho.
- Nebrija, Antonio de. 1984. *Gramática de la Lengua Española*. Madrid: Ed. Nacional.
- Perfeito, Abílio Alves. 1988. *Gramática de grego*, Porto: Porto Editora.
- Real Academia Española. 1985. *Esbozo de una nueva gramática de la lengua española*. Madrid: Espasa-Calpe.
- Rocha Lima, Carlos Henrique. 1989. *Gramática normativa da língua portuguesa*. Rio: Edit. José Olympio.
- Sánchez, A ; Martín, E e Matilla, J.A. 1986. *Gramática práctica de Español para Extranjeros*. Madrid: SGEL.
- Sarmiento, R. e Sánchez. A. 1989. *Gramática Básica del Español (norma y uso)*. Madrid: Sociedad General Española de Librería.
- Seco, Manuel. 1972. *Gramática esencial del español*. Madrid: Aguilar.
- Seco, Rafael. 1988. *Manual de gramática española*. Madrid: Aguilar.
- Vázquez C., P. e Mendes L., M. A. 1971. *Gramática da língua portuguesa*. Lisboa: Ed. 70.

Vicente Masip Viciano
UFPE/CCBE

Estudios literarios



Las tres biografías primitivas de Góngora (segunda parte)*

Juan Manuel Oliver

5. El texto de Paravicino/Vida

«VIDA, I ESCRITOS DE DON LVIS DE GONGORA.

FVE breue, auiendo nacido Iueues onze de Iulio de 1561. y muerto Lunes 24. de Mayo de 1627. que sesenta i cinco años diez meses i treze dias breuissimo periodo fue á nuestro splendor, del mas lucido i vehemente ingenio que ha producido nuestra Nacion, no gozado: que hombres tan grandes en ninguna profesion los sabe gozar; à estimarlos alomenos [*sic*] no acierta. Su sangre fue nobilissima de vn Padre, i otro. Su padre D. FRANCISCO de ARGOTE Corregidor desta Villa, i muchas Ciudades, Padre de Don LVIS de GONGORA.⁵⁹ Su Madre D. LEONOR de GONGORA igual en la dicha del linage, i la

*. La primera parte este trabajo se publicó en el *Anuario brasileño de estudios hispánicos*, V, 1995, págs. 23-61. Deben rectificarse en ella las siguientes erratas: en la pág. 24, línea 35, donde dice: «vicuña», debe decir: «Vicuña»; en la pág. 32, línea 44, donde dice: «la reliquias», debe decir: «las reliquias»; en la pág. 33, línea 10^a, donde dice: «(=Asturias)»; debe decir: «(=Austrias)»; en la pág. 42, línea 4^a, donde dice: «sino el único», debe decir: «si no el único»; en la pág. 58, línea 13^a donde dice: «Sevilla Rès.», debe decir: «Sevilla, Rès.»; en la pág. 58, línea 48, donde dice: «Sevilla, 111^{va}», debe decir: «Sevilla; 111^{va}»; en la pág. 58, línea 49, donde dice: «Cambrigde, Mss.», debe decir: «Cambrigde; Mss.».

59. Este inciso y el análogo: «Madre de D. LVIS de GONGORA», tautológicos, quizá fuesen concebidos por Paravicino como meras apostillas marginales y no como parte del texto. Para un razonamiento más extenso de este punto, véase luego la ilustración a las dos situaciones equivalentes de *Paravicino-Pellicer / Vida*, nota 83.

sucesion á su Marido, Madre de D. LVIS de Gongora.⁶⁰ Este fue el maior lugar que alcanzaron de la Fortuna; el que no pudo quitar á la naturaleza.

Nació en Cordoua, honrrada porfia de pueblo, i feliz à ser en todos siglos, i entre tanta nobleza Patria de los maiores ingenios de su Nacion: Quiçà digo del mundo en esto.⁶¹ Pasò los años infantiles hasta quinze con el decoro, i cuidado que pedia la educacion de su sangre aduertida de las esperanças maiores que con el sol de la razon començaron à amanecer en sus menores años. De'sta edad le embiaron sus padres à Salamanca Madre Principe⁶² de las sciencias todas, numeroso seminario, Examen, i taller de las juuent[u]des, genios, è ingenios de España. Entre todos se hizo conocer por singular D. LVIS; mirado, i admirado por Saul ^[fol. III r] de los ingenios, de los ombros arriba maior que todos. No grandemente se adelantò en el estudio de los Derechos: porque desinclinado à ellos el genio, i arrebatado de la violencia natural, i amor de las letras humanas se entregò todo à las Musas. Festiuas ellas en aquellos años dulces y peligrosos, le dieron á beber (desatadas las gracias en los numeros) tanta sal, que passò el sabor sazonado à ardor picante. La edad floreciente, el genio gallardo, i gustoso, el ingenio singular, la libertad de la nobleza (mal obediente à siempre justa rienda de la razon) padecieron la tempestad sabrosa, i luciente de su pluma. Ni los demas escaparon della: y à bueltas de las costumbres comunes, que en doctrinales satyras, i Españolas viueças (Isic)⁶³ qual ninguno otro (aunque buelua Marcial à cortar su pluma) acusò la de Don LVIS, salpicò tal vez la tinta las personas. De'ste no corregido impetu se dolio vna vez, i otra. Sea quietud à los ofendidos. Que es raro el caso en que no han jurado los consonantes vehementemente de mentirosos; que los siglos todos lo han reconocido assi; y que los Maires hombres del mundo han padecido insensible. y desatadamente este daño, sin que Tiaras, ni Coronas ayan dexado de ayudar al numero.⁶⁴ Y seale disculpa à Don LVIS este mismo sentimiento; pues en prosa, conuersacion, i trato, no ha visto España mas ingenuo, mas candido hombre, i mas sin ofensa de otros, antes con suma estimacion de los que parecia auer lastimado.

ESCRIVIÒ muchos versos amorosos à contemplaciones ajenas: no se le prohijen à su intento, si no se le pueden emancipar à su pluma todos. Sea empero publica verdad, como cierta, que desde el día que se ordenò Sacerdote no escriuio verso,⁶⁵ ni caid en error de los que las Musas libres muestran achacarle.

EN los maiores años, o auisado de los assumptos, o escrupuloso del estilo menos graue en obras tan celebradas, no sin generosa verguença de algun amigo⁶⁶ ^[fol. III v] de me-

60. *Vid.* nota 59.

61. *Pellicer / Vida* ilustra este punto: «Nacieron Seneca, Lucano, primero, Juan de Mena despues, Don Luis ngora [...]».

62. F. D.: «Principal».

63. En el original se abre en dos ocasiones el signo de paréntesis.

64. Paravicino aconseja retóricamente en este epifonema que quienes se hayan visto alguna vez atacados en versos satíricos no les presten atención. Para ello propone el ejemplo de los grandes hombres que los padecieron y así obraron, entre ellos papas y reyes. Aunque el inciso invite al olvido directamente a quienes habían sufrido el aguijónazo de Góngora, pudiera verse en estas líneas, de modo indirecto, una reflexión y experiencia personal del propio trinitario, blanco él mismo de numerosas burlas y aun de críticas de mayor alcance [*vid. supra*, notas 9 y 10]. Este punto no aparece en *Pellicer / Vida*.

65. F. D.: «versos».

66. Paravicino, un tanto enigmáticamente y quizá con falsa modestia, está aquí aludiendo a sí mismo. La identificación con el trinitario de este amigo de Góngora, más joven que él y que pudiera haberle inspirado el

nor edad (confesò el) se empeño à la grandeza de'l POLIPHEMO, i SOLEDADES, i otros mas breues Poëmas que enseñará esta estampa.⁶⁷ Discurrir del credito, i calumnias, i todo lo apologetico de vna parte, i otra de'ste estilo pide mas tiempo, i mas notas de erudicion, que estos renglones permiten: en la liza andan ingenios que lo batallarán bien estruendosamente.⁶⁸ El author de'sta prefacion à las Obras de Don LVIS no haze (por ahora) mas profesion, que de amigo suyo: lega, i breuemente refiere la verdad; i fia del espíritu grande de'ste Español, que viuirà en la memoria, i aun en los labios de todos; y irà deuiendo à la posteridad mas aplauso siempre: Pues por lo que tiene de muerte la ausencia, le veneraron en vida otras Naciones.

NO quiero negar alguna mas Licencia que dio à sus Musas para huirse à la senzillez de nuestra habla Castellana. Si no huiera auido destos atreuimientos, no solo no huiera dexado los primeros paños de su niñez, mas ni sacado los braços de las faxas supersticiosas de la ignorancia, i del miedo nuestra infancia: y quando demasiadamente religioso el seso le confiesse, o en la locucion voces latinas, o en la obscuridad, y metaphoras, descuido, o afectacion; prueuen à vencerle con imitacion no iocosa, y reconoceràn el paremia de los Griegos: que el desliz de'l pie de vn gigante es carrera para vn enano.

EL estado, dignidades, y comodidades de Don LVIS, sino fuera vano⁶⁹ nombre el de la Fortuna, muy corrida la dexàran de la vengança que quiso tomar de la naturaleza, en la singularidad de'ste estraño, i diuino Genio: pues un cauallero de tantas partes, ni en menores, ni en maiores años pudo ascender de vna Racion de la Santa Iglesia de Cordoua. Gloria de su Iglesia, de su Patria, de sus meritos no auerle mira- ^[fol. IV r] do templadamente, quanto mas reidose con el la fortuna. Que ingenio, empero, tal viuio sin algunas lagrimas?

LLAMADO á esta Corte de grandes Principes, los gozò familiares, i estimadores mucho; beneficos poco: si bien à la gracia del DVQVE de LERMA, i del MARQVES de Siete Iglesias debidò vna Capellania de honor, que llaman de su Magestad, y al CONDE DVQUE de SANLVCAR el fauor de dos hauitos de Sant-Iago para dos sobrinos suos; i si no lo estorbàra la muerte, se prometia algun maior desyelo de su fortuna al abrigo de'ste PRINCIPE.

nuevo estilo, la hará explícita *Pellicer / Vida* (véase la nota 203). En *Paravicino-Pellicer / Vida* (véase la nota 111), vuelve a dejarse en el anonimato la identidad de este enigmático y supuesto inspirador de Góngora, pero en el ejemplar de 34? que maneamos, el autor de las enmiendas manuscritas acota al margen el nombre de «Hortensio». (Sobre la identidad del autor de estas apostillas y correcciones, véase la nota 46.)

67. Alude a la hipotética edición del mss. Chacón mencionada en la nota 32. Esta alusión no aparece en *Pellicer / Vida*.

68. Alude a la batalla de Lope y los *claros* contra los gongoristas jóvenes. Paravicino debía pensar de modo particular en su protegido Pellicer, a quien, como queda dicho, había otorgado un poder, en su calidad de testamentario de Góngora, con una curiosa cláusula de privilegio exclusivo sobre los derechos de edición de las obras del cordobés [*vid. supra*, nota 25].

69. Vano pudiera tener valor disémico: una primera intención recogería el significado de «insubsistente, poco durable ò estable» (*Dic. Autoridades*) y lo convertiría en un epíteto tópico de Fortuna; una segunda, el de «falso de realidad, substancia ó entidad» (*Idem*), que encerraría una alusión mitológica. Este segundo valor se amplía y hace evidente en *Paravicino-Pellicer / Vida*, cuando dice: «Esta vana Diosa, cuyos imaginarios Altares» (véase luego el pasaje correspondiente a la nota 136), donde la referencia corresponde más a la Tique griega, pura abstracción carente de culto, que a la Fortuna del panteón romano, que sí lo tuvo y cuyo comienzo se atribuyó al rey Servio Tulio. La diosa romana, que contó con templos y altares, se identificaba inicialmente con la Tique de los griegos, pero después, por influencia helénica, se fue asimilando con otras divinidades como Isis.

ENFERMO peligrosamente; i en algunas treguas de'l mal (que se le atreuiò à la cabeça) boluio à Cordoua: Para que no le mereciesse sepulchro, sino el lugar que se honrrò Patria con el. No fue lesion en el juizio el daño de la cabeça: en la memoria cebò la porfia de'l mal: acaso porque al morir Don LVIS en nosotros todos se auia de repartir su memoria. Reconocio lo que deuia á su profession, i à su sangre;⁷⁰ i dexò consuelo de su muerte à sus amigos, descanso de la inuidia à sus emulos.

TODAVIA aun en siglo libre de nueuos accidentes Don LVIS, sus obras los han padecido: y ia fuesse la cudicia, ia la curiosidad causa, las estampò la priessa: con que faltas estas, no reparadas aquellas, mendosas todas, ia con amor, ia con autoridad ha sido necessario recogerlas.⁷¹

HALLOSE empero la amistad (que no parecia de amor propio, o miedo ageno)⁷² en D. ANTONIO CHACON Señor de Polvoranca. Encendieron las cenizas de D. Luis fuego en su verdad, quando⁷³ entre ellas el de tantos amigos se auia apagado. Iuntòlas en vida de D. LVIS con aficion i cuidado: comunicòlas con el, con libertad, i doctrina: y en su muerte copiandolas en hermosas vitelas, en hermosissimos caracteres las consagra al agrado, y estimacion de'l CONDE [mss. IV v] DVQUE de SANLVCAR en el monumento estudioso, i eterno de su Biblioteca.⁷⁴ El mismo agrado, i estimacion del CONDE DVQVE, i la ambicion gloriosa suia de ilustrar las letras de España, i honrar los ingenios della permitiràn, quando juzgare conuenir, segunda copia que dar à la stampa,⁷⁵ para seguridad del credito de Don LVIS en esta tumultuaria impressiòn⁷⁶ ahajado, para lustre desta Nacion con la notoriedad publica de la pluma de Don LVIS à otras, donde apenas llegaron sino las de su fama. y para gloria deste Principe⁷⁷ à quien verdaderamente se las deueremos.

.A.A.L.S. || .M.P.»

6. El texto de Paravicino-Pellicer/Vida.

«VIDA Y ESCRITOS DE DON LVIS DE GONGORA.

FVE Breue, auiendo nacido Iueues onze de Julio de mil y quinientos y sesenta y vno, y muerto Lunes veinte y quatro de Mayo de mil y seiscientos y veinte y siete, que sesenta y cinco años diez meses y treze dias, breuissimo Periodo fue⁷⁸ de vida, curso arrebatado

70. Paravicino, testamentario de Góngora, alude a las últimas voluntades del poeta. (Para una mejor inteligencia de este punto, véase luego *Pellicer-Paravicino / Vida*, especialmente la nota 159.)

71. Alude a la edición de Vicuña, *vid. supra* nota 25.

72. *Amor propio*: entiéndase esta expresión como «del propio amor que sentían por Góngora». Para una mejor comprensión de este pasaje, véase *Paravicino-Pellicer / Vida*, nota 171.

73. F. D.: «quanto».

74. Alude al manuscrito Chacón. El elogio del Señor de Polvoranca era, sobre merecido, obligado al destinarse a él *Paravicino / Vida*.

75. Véase la nota 67.

76. Véase la nota 71.

77. Alude al Conde Duque de Olivares, supuesto patrocinador de la hipotética impresión mencionada en la nota 67.

78. La expresión «de vida, curso arrebatado», injerida por Pellicer en el texto original de Paravicino, perjudica la elegancia en la disposición de la frase, e incluso su inteligencia. El principal motivo de la confusión resul-

a nuestro esplendor del mas lucido y vehemente ingenio que ha lleuado nuestra nacion (no gozado, que hombres tan grandes en nin[gu]na⁷⁹ profession los sabe gozar; a estimarlos⁸⁰ a lo menos⁸¹ en ningun siglo acierta, en este lo yerra mas). Su sangre fue noble de vn padre y otro. Su padre, don Francisco de Argote, Corregidor desta Villa⁸² y de muchas ciudades.⁸³ Su madre, doña Leonor de Gongora, igual en la dicha del linage y la successiòn a su marido.⁸⁴ Este fue el mayor lugar⁸⁵ que alcançaron de la fortuna, el que no pudo quitar a la naturaleza: assi nos haze hablar la desatencion heredada; la razon toca a la prouidencia, aun mas justificada que oculta.⁸⁶ Nacio en Cordoua, honrada porfia de pueblo y feliz a ser en todos siglos, y entre tanta nobleza, celebre patria de los espiritus mas eleuados de su nacion ([quiça]⁸⁷ digo del mundo en esso).⁸⁸ Passò los años infantiles,

tante se debe a la fuerte dislocación del régimen «fue a nuestro esplendor», cuyo valor final llega a perderse. La idea de que los sesenta y cinco años, diez meses y trece días de la vida de Góngora fueron un período breve, constituía inicialmente una paradoja y encerraba un elogio hiperbólico; su resolución tenía la clave en que precisamente este lapso de tiempo era el que marcaba, gracias a la obra del poeta, el vértice de un esplendor en el ingenio español no igualado a lo largo de toda la historia de la nación. La paradoja jugaba con el concepto del tiempo en varias vertientes: una larga vida era un «breuissimo periodo», si se enfrentaba con la historia de España; lo era también desde el punto de vista subjetivo de sus admiradores, que quedaban huérfanos de su brillo; por último, la veracidad de este concepto se apoyaba en el tópico seneciano de la brevedad de la vida, más vigente que nunca entre los españoles del siglo XVII. El texto que resulta de la modificación de Pellicer sacrifica en buena parte estos contenidos y artificios retóricos, y convierte, probablemente de modo involuntario, en incoherente afirmación absoluta que la nada despreciable edad alcanzada por Góngora fue un «breuissimo periodo».

79. 33/C, por errata, «ninna»; 33?/B, 34/A, 34/B y 34?: «ninguna».

80. 34?: «estimularlos»; parece simple errata.

81. 33?/B, 34/ y 34/B: «alomenos»; ortografía idéntica a la del lugar correspondiente de *Paravicino / Vida*.

82. Se refiere a la Villa de Madrid, como se aclara en el lugar correspondiente de *Pellicer / Vida*.

83. Tanto el mss. Chacón como los impresos de la edición de Hoces, incluyen aquí la redundante expresión «Padre de don Luis de Góngora». Este inciso absoluto y otro análogo («madre de don Luis de Góngora») que aparece un poco después, debieron concebirse, según era uso en la época, como meras apostillas marginales por Paravicino [*vid. supra*, nota 59]. El amanuense que copió *Paravicino / Vida* en el mss. Chacón debió considerarlas adición textual y tomar por marca de inserción de texto lo que era simplemente nota de apostilla. La permanencia de ambas tautologías en los impresos de Hoces confirmaría que Pellicer trabajó sus adiciones en los márgenes de una copia del texto de Paravicino [*vid. supra*, el pasaje correspondiente a la nota 44] en que la condición de apostillas marginales tampoco resultase evidente por su disposición caligráfica; la confusión del impresor se vería facilitada, además, por las numerosas marcas de entrada de las glosas que Pellicer había añadido en los márgenes. Nuestra edición retira del texto estos incisos y los devuelve a su condición de apostillas marginales.

84. Chacón y los impresos de Hoces incluyen aquí: «Madre de don Luis de Gongora»; lo consideramos una apostilla marginal dislocada [*vid.* nota 83].

85. 33/C repite, por errata, la palabra «lugar».

86. El concepto de la fortuna negando bienes materiales a quienes fueron favorecidos con dones y virtudes por la naturaleza se reitera más adelante (*vid.* nota 132), ya referido concretamente a don Luis de Góngora. Que sus padres padeciesen falta de acomodo era un signo del destino impar del que sería su hijo. En ambas ocasiones Pellicer amplifica un punto esbozado apenas por *Paravicino / Vida*. En cuanto al aparente enigma que se encierra en la expresión: «aun mas justificada que oculta», quedará también aclarado allí por el indudable ejemplo de Jesucristo (*vid.* nota 142).

87. Los impresos de Hoces, por errata: «quieta». En el ejemplar que manejamos de 34?, el autor de las correcciones manuscritas enmienda bien y le seguimos; su rectificación coincide con la lectura de *Paravicino / Vida*.

88. 34/B: «esto».

hasta quince, con el decoro y cuidado que pedia la educacion de su sangre, aduertida de esperanças mayores que ^{ms. sn. 4r} con el Sol de la razon començaron a amanecer en sus menores muestras. Desta edad le embiaron sus padres a Salamanca, Madre y —como lo enseñaron sus hijos— Príncipe de las ciencias todas, numeroso Seminario, examen y taller de la juuentud, genios è ingenios de España. Entre todos se hizo conocer por el primero don Luis, mirado y admirado Saul de aquel pueblo estudioso, de los ombros arriba eminente a todos, auindose descripto (o como ellos llaman, matriculado) algun año catorze mil. No se⁸⁹ adelantô en el estudio de los Derechos, porque desinclinado⁹⁰ a ellos genialmente y lleuado de la violencia natural y amor de las letras humanas (que inhumanas se han hecho ya, mas no siendo humanas no deuen⁹¹ ser letras)⁹² se entregò todo a las Musas.⁹³ Festiuas ellas demasiadamente en aquellos años dulces y peligrosos, le dieron a beber (desatadas las gracias en los numeros) tanta sal que passò el sabor sazonado a⁹⁴ ardor picante. La edad floreciente, el espíritu gallardo, gustoso, el ingenio ardiente y singular, la libertad de la nobleza mal obediente [*à siempre justa rienda de la razon, padecieron la tempestad sabrosa i luciente*] de su pluma.⁹⁵ Ni los demas escaparon della. y entre las costumbres comunes, que en doctriales Satiras y Españolas viuezas (qual ningun otro, quando boluiera Marcial a tomar la pluma) acusò la de don Luis; tal vez salpicò la tinta las personas. Deste impetu no corregido se dolio⁹⁶ no tal vez solamente, sino muchas. Sea quietud a los ofendidos, que es raro el caso⁹⁷ en que no han jurado los consonantes de mentirosos,⁹⁸ que los siglos todos lo han reconocido assi y que los mayores hombres del mundo han padecido,⁹⁹ si sensible desatadamente, este daño en la duracion a lo menos,¹⁰⁰ que al primer soplo del¹⁰¹ Huracan pocos Galcones Reales supieron

89. 33/C, por errata, repite la palabra «se».

90. Así en los impresos de Hoccs; en el mss. Chacón: «desinclinado».

91. 33/B, 34/A y 34/B: «deuen de».

92. Probable alusión contra Lope y los *claros*. La agudeza resuelta en «no deuen ser letras» esconde apenas un aguijonazo contra la ferocidad de sus sátiras y contra su falta de cultura y erudición.

93. 34/A, por errata: «Mulas».

94. 33/B y 34/B: «que passò el sabor sazonado, ardor picante». Esta lectura pondera la juvenil agudeza satírica de Góngora sobre la que le atribuyen las versiones de los otros impresos y *Paravicino / Vida*. Si atendemos a ella, se afirma que la burla gongorina sobrepasaba no sólo «el sabor sazonado» sino «el ardor picante».

95. En los impresos de Hoccs: «La edad floreciente, el espíritu gallardo, gustoso, el ingenio ardiente y singular: la libertad de la nobleza mal obediente de su pluma, ni los demás escaparon della; [...]». Su sentido queda muy torzado, y para que tenga alguno debe sobreentenderse elíptica una forma verbal «era» o «tenía»; incluso así, la expresión «mal obediente de su pluma» resulta anacolútica. El mss. Chacón en el pasaje homólogo de la biografía primitiva ofrece una versión de mayor coherencia: «La edad floreciente, el genio gallardo i gustoso, el ingenio singular, la libertad de la nobleza, mal obediente à siempre justa rienda de la razon, padecieron la tempestad sabrosa i luciente de su pluma.» Sospechamos que la imprenta o Pellicer mismo debieron saltarse una línea y restauramos el sentido lógico de la redacción con el auxilio del texto de *Paravicino*.

96. 34?, por errata, «se le dio»; el autor de las correcciones mss. del ejemplar que manejamos rectifica bien al margen: «se Dolio».

97. 34/B: «raro caso».

98. Con el sentido de: «es raro el caso en que los consonantes no han jurado de mentirosos»; 'jurar de mentirosos' vale por 'jurar en falso'.

99. 33/B, por errata: «pedecido».

100. 34/A: «duracion alomenos». Parece simple errata; para la posible intencionalidad del segundo grupo, véase la nota 81.

101. 34/A: «de».

ocultar el estremecimiento, escusarle ninguno. Finalmente, Tiaras, y Coronas cierran el [n]úmero¹⁰² de los lastimados.¹⁰³ ¿A quien tendremos la¹⁰⁴ embidia? Quando no lo enseñe el [*Dolor*],¹⁰⁵ seale a don Luis, cuya agudeza ha mouido la memoria de otros erores, disculpa su [*sentimiento*],¹⁰⁶ y aun este¹⁰⁷ mesmo que hemos dado a entender, pues en prosa, conuersacion, y trato, mas ingenuo, mas candido hombre y mas sin ofensa de otros (antes con suma estimacion de los que parecia auer ofendido) no ha visto España. Escriuió muchos versos amorosos a contemplaciones que llaman ajenas. No se le prohijen a su intento, si no se le pueden emancipar¹⁰⁸ a su pluma todos. Sea empero verdad, publica como cierta, que desde el dia que fue Sacerdote no escriuió verso, ni cayó en error de los que las musas mas libres muestran [*achacarle*]¹⁰⁹. En sus ancianos años —si¹¹⁰ no vltimos— (o acusado de la edad en los assumptos, ^{ms. sn. 4r} o reprehendido del decoro interior en el estilo menos graue de tantas obras como le grangearon aplausos en todas gentes, y no sin generosa verguença —confessò el— de algun amigo de menor edad,¹¹¹ que desde los primeros años vio —si no conseguir— arrebatarse a la sublimidad o alteza de la cultura que tan odiosa intenta hazer la ignorancia),¹¹² se empeñò a la grandeza del Polifemo, Soledades y otros, sino¹¹³ mas breues, no menores Poemas, que enseñará la Estampa.¹¹⁴ Discurrir de la estimacion deste estilo o sus calumnias y buscar la razon aun de

102. 33/C, por errata: «numero».

103. No debe entenderse, claro, que se afirme que Góngora satirizó papas y reyes, sino, impersonalmente, que incluso éstos alguna vez fueron objeto de sátiras. La intención, una vez más, queda desahada en los impresos de Hoccs por causa de la dislocación sintáctica de la interpolación *Paravicino-Pellicer / Vida*. El texto de *Paravicino / Vida* es más claro: «los Maiores hombres del mundo han padecido insensible. y desatadamente este daño, sin que Tiaras, ni Coronas ayan dexado de ayudar al numero».

104. «Tendremos», con valor de 'detendremos'. Il 34/B, por errata: «tendremos le embidia?».

105. Los impresos: «valor»; aceptamos la corrección manuscrita del ejemplar 34? que manejamos. Esta expresión y la interrogativa anterior constituyen un añadido de Pellicer que no figura en *Paravicino / Vida*.

106. Los impresos: «entendimiento», que no hace buen sentido; reponemos en su lugar el término del pasaje correspondiente de *Paravicino / Vida*.

107. Como antecedente puede entenderse «sentimiento» o «dolor»; nos inclinamos por este último.

108. 34/B: «amancipar».

109. 33/C: «achacalles»; 34/A: «achacarse»; reponemos por la lectura de 33/B y 34/B, correcta y conforme con el pasaje equivalente de *Paravicino / Vida*.

110. El sentido del inciso parece exigir para «si» un valor adversativo totalmente anómalo.

111. El autor de las correcciones manuscritas del ejemplar 34? que manejamos añade al margen: «Hortensio». Para este punto véase las notas 66 y 203. Aunque los impresos de Hoccs tampoco deshacen el misterio, incluyen una ampliación de Pellicer que pudiera aclarar el motivo del modesto rubor del amigo y supuesto modelo de Góngora: «[...] no sin generosa verguença (confessò el) de algun amigo de menor edad, que desde los primeros años vio, si no conseguir, arrebatarse a la sublimidad o alteza de la cultura [...]».

112. Nueva alusión a Lope de Vega y los *claros*.

113. Correlación sintáctica invertida por violenta trasposición; el orden habitual de la frase sería: «y otros Poemas, no menores sino mas breues».

114. Una vez más, el sentido del texto resultante de la interpolación de Pellicer en la primitiva redacción de *Paravicino* resulta casi críptico por causa de las trasposiciones y la excesiva ramificación de las subordinadas. No parece factible resolver el problema simplemente con la puntuación. Debe reseñarse, además de lo indicado en las notas 110 y 113, que el infinitivo «conseguir» exigiría normalmente un complemento pronominal enclítico «la», cuyo consecuente sería «sublimidad». Asimismo, «vio» requeriría también un complemento indirecto cuyo referente personal fuese el «amigo de menor edad». La anfibología del período permite la licencia de identificar este complemento indirecto con el «que» que la inicia; en tal caso, este «que» encerraría una do-

lo que no la tiene, mas [tiempo pide y mas notas] de erudicion¹¹⁵ (bien que no muy peregrina) que estos borrones permiten, amigos y apresurados, apenas libres. En la Liça¹¹⁶ andan combatientes que lo batallaran al estruendo como a la arte (y mas que al arte al estruendo), achaque natural de las cosas vanas y violentas, especialmente en la contradiccion; que las defensas, como tocan al calumniado, dizen que han de ser mas templadas. Al fin, la cordura ha de estar siempre de parte del agraviado o el poco fino. No es sabrosa filosofia, mas forçosa es; que el seso toca a la razon, como a la passion la locura. El que escriue esta prefacion a las obras de don Luis no haze por aora¹¹⁷ mas profesion que de Amigo suyo. Lega y breuemente refiere la verdad y, entre la ternura de auerle el perdido, fia del aliento deste verdaderamente alto y animoso Poeta, que viuirá en la memoria y [labios]¹¹⁸ de los siglos, è irà deuiendo y cobrando a la posteridad mas aplauso, judicioso siempre;¹¹⁹ pues por lo que tiene de muerte la ausencia, [le]¹²⁰ veneraron en vida otras naciones. La nuestra se diuidio mas en facciones que en pareceres.¹²¹ No es poca gloria en la fama tenerlos; mas todos, ni [a]¹²² las acciones diuinas les ha sido dado, siendoles deuido. Estraña sangre¹²³ da vida a algunos coraçones humanos —pues respirando venenos viuen muerte y no apestan solo el aire sino la luz, que obscurecerla no [importa à]¹²⁴ tanto (nublado dezimos que està¹²⁵ el cielo; dezimos, mas no lo està; gracia tiene el cielo, o claro o obscuro o azul o nublado, que todo es mentira quanto del se dize)— y España es la patria destes monstros¹²⁶ humanos como Africa de las fieras. Y pa-

ble función sintáctica y sería complemento indirecto de «vio», con valor de relativo (= *al que vio arrebatarse [...]*), y conjunción enunciativa (= *confessò que vio arrebatarse*). Una reordenación algo más convencional del párrafo, que pudiera aclarar su sentido, podría resultar como sigue: «En sus ancianos años —si no vltimos— [véase la nota 110] (o acusado de la edad en los assumptos, o reprehendido del decoro interior en el estilo menos graue de tantas obras como le grangearon aplausos en todas gentes), se empeñò a la grandeza del Polifemo, Soledades y otros Poemas, no menores sino más breues, que enseñará la Estampa; y confessò el [= Góngora] —no sin generosa verguença de algun amigo de menor edad— que [le] vio desde los primeros años [del dicho amigo] —si no conseguir[la]— arrebatarse a la sublimidad o alteza de la cultura que tan odio-sa intenta hacer la ignorancia».

115. 33/C, por errata: «mas notadas de erudicion»; 34/A: «mas tiempo pide y mas notas de erudicon [sic]»; reponemos la mejor lectura de 33?/B y 34/B, casi idéntica a la del pasaje homólogo de *Paravicino / Vida*.

116. Alusión a la batalla de los gongoristas contra Lope y los *claros*. Es ampliación del pasaje correspondiente de *Paravicino / Vida*.

117. 34/B: «ngora».

118. 33/C, «sabios»; reponemos la mejor lectura de 33?/B, 34/A y 34/B, que coinciden con el término del pasaje de *Paravicino / Vida*.

119. La expresión: «judicioso siempre», parece haber recalado en este lugar como consecuencia de una violenta trasposición. Estimamos, claro, que no se trata de aposición a «aplausos» y que su referente debe de ser «el que escribe esta prefacion». En tal caso, el punto lógico para insertar la aposición en el período sería: «[...] fio, judicioso siempre, [...]».

120. 33/C, por errata suprime este término; le reponemos de acuerdo con 33?/B, 34/A y 34/B, que también coinciden con el lugar correspondiente de *Paravicino / Vida*.

121. 33?/B, por errata «pareces».

122. 33/C suprime esta preposición; la reponemos de acuerdo con 33?/B, 34/A y 34/B.

123. Nueva ampliación a un punto de *Paravicino / Vida*. El ataque se dirige a Lope y los *claros*.

124. 33/C, 33?/B, y 34/A: «importará». Preferimos la lectura de 34/B.

125. 33/C: «está en el cielo». Suprimimos la preposición de acuerdo con 33?/B, 34/A y 34/B.

126. 34/B: «monstros». El referente de este término es: «algunos coraçones humanos».

ra el oro de sus Ingenios es nueva India, pues tiene ya mina y la hornaça en las mismas venas, con que confunde los oficios —si no los intentos— de Madre y de Madrastra en sus mejores hijos. No se puede negar alguna mas licencia que dio a sus Musas don Luis para huirse a la sencillez de nuestra habla Castellana. Si no huiera auido de nuestros¹²⁷ atreuimientos, [ib. s.n. 51] no solo no huiera dexado los primeros paños de su niñez, mas ni sacado los braços de las fajas supersticiosas de la ignorancia y el miedo nuestra infancia. Demas que no ha auido idioma C[il]asico¹²⁸ o vulgar jamás, que en su misma patria no diferencie lo docto y lo plebeyo entre [la]¹²⁹ Arte y la conexion. ¡O, como desde el ocio¹³⁰ se acusa descansadamente el trabajo, aun sin el dolor de la embidia! Quando pues Religioso el seso en la ocupacion Latina y profana le¹³¹ achaque (o en la locucion y voces peregrinas o en la continuacion y obscuridad de las metáforas) descuydos o afectacion, prueuen a vencerle con imitacion no jocosa y reconoceran el Paremia o proueruo Griego: que el desliz del pie de vn Gigante es carrera para vn enano. El estado y comodidad de don Luis no es, entre otros, leue argumento de su excelencia¹³² y de la vengança ciuil q[ue] quiso tomar la fortuna de la naturaleza, reconociendole,¹³³ —si no presumida— satisfecha del cuydado que en don Luis puso; pues vn Cauallero de partes tales, en vna y otra edad, no pudo ascender de vna Racion de la Iglesia de Cordoua. ¡Gloria [sea]¹³⁴ de su Iglesia [Natal],¹³⁵ de su Patria, de sus meritos, no auerle mirado —ni contemplado ceño— quanto y mas reidose con el Esta vana Diosa, cuyos imaginarios Al-

127. *Paravicino / Vida*: «destos atreuimientos». Pellicer lo modifica en «nuestros» uniendo en la creación del estilo culto a Paravicino y Góngora, tesis que defendía en el texto primitivo de las *Lecciones Solemnes* y en otras ocasiones [véanse las notas 11, 27, 66, 111 y 203]. Obsérvese cómo aún en *Paravicino / Vida* y *Paravicino-Pellicer / Vida*, se acepta la posibilidad de que Góngora hubiese incurrido ocasionalmente en excesivas licencias en su estilo culto; tal posibilidad desaparecerá completamente en *Pellicer / Vida* [véase la nota 206]. Muchos años después, en 1675, Pellicer defenderá todavía los neologismos: «[...] jamás crecieran los Idiomas, si no fueran Capazes de Vozes nuevas; quedando siempre dentro del Circulo de su Corta Gramatica Antigua [...]» [El *Syncello...* 1675, pp. 58-59].

128. El ejemplar de 33/C que manejamos deja en blanco el hueco del tipo que reponemos entre corchetes.

129. 33/C: «el Arte». Preferimos la lectura de 33?/B, 34/A y 34/B.

130. Nueva alusión a los ataques de los *claros*.

131. 34?: «se achaque», por errata. Los impresos restantes coinciden en el sentido con el pasaje correspondiente de *Paravicino / Vida*.

132. El referente de «su excelencia» es el propio don Luis de Góngora y no: «su estado y comodidad», bien precarios siempre. Pese a la anfibología sintáctica, así lo exigen el sentido y la paradoja que aquí se inicia; en ella se expone que los escogidos por la naturaleza como seres impares no suelen ser favorecidos por la fortuna en bienes materiales. (Para este mismo concepto, véase la nota 86.) Una ilustración a este tópico puede verse en Castillo Solórzano, *Fábula de las bodas de Manzanares*: «nunca el caudal de las riquezas se halla en los entendidos» [Alonso del Castillo Solórzano, *Jornadas alegres*, 1626; reed. M. 1909, por donde citamos, pág. 321].

133. El violento hipérbaton dificulta una vez más la inteligencia de la frase. Debe entenderse como antecedente del pronombre enclítico la palabra «argumento», en exceso distanciada. En cuanto a la expresión: «—si no presumida— satisfecha del cuydado que en don Luis puso», es aposición que complementa a «naturaleza». Con un orden sintáctico menos libre, el período equivaldría a: «[...] leue argumento de su excelencia y de la vengança ciuil q[ue], reconociendole, quiso tomar [...]».

134. Reponemos según la corrección del autor de las enmiendas manuscritas del ejemplar que manejamos de 34?

135. Véase lo dicho en la nota 134.

tares¹³⁶ en mas que mental veneracion¹³⁷ ocupa de ofrenda y deuociones el despecho¹³⁸ ò amor de los mortales! Mas, ¿quando meritos de tan superior data a la mortalidad comun no solicitaron en el sentimiento de los buenos lagrimas? La felicidad¹³⁹ de los embidiados¹⁴⁰ hermoso argumento es de las plumas o credito ageno. Quien, empero, no puso el dedo entre el cordel y el braço del que atormentan, [no]¹⁴¹ pudo pesar fielmente el dolor y atruere a ser seuero arbitro de los gritos. La solucion de todo consiste en el fauor del ciclo y exemplo de Iesu Christo.¹⁴² Toda otra dotrina no es obstinacion Estoica, mentira Estoica si es; que dissimular el semblante no es [no]¹⁴³ sentir el cuydado, sino recatarle largamente. Nos enseñaron la igualdad del animo los antiguos. ¿Quien dellos la consiguio? Es facil el aparato de las voces. La ostentacion tranquila obra credito; si¹⁴⁴ desabrochamos la ropilla del mas constante, le hallaremos en el pecho, hasta [el]¹⁴⁵ peligro y fealdad, las llagas. Llamado don Luis, entre esta cortedad de suerte, de grandes Principes a esta Corte, los gozò familiares mucho, [beneficiosos]¹⁴⁶ poco (de toda grandeza mayor achaque); todavia al vicio no [le]¹⁴⁷ suelen negar tan facilmente el amparo. Es verdad tambien,¹⁴⁸ a la generosidad no comparable del Duque de Lerma y à la gracia è inclinacion del Marques de Siete Iglesias deuio la merced de vna Capellania de (Ibs. s. n. 57) honor de su Magestad (del señor don Felipe¹⁴⁹ Tercero el Piadoso), y al Conde Duque de Sanlucar el fauor de dos Abitos de Santiago para dos sobrinos suyos; y¹⁵⁰ si no le estorudara la muerte, se prometio mas desyelo de su menos dicha al abrigo deste Principe. Onze años¹⁵¹ gastò en esta Corte —no en desengaños ni esperanças, que de vn afecto y otro

136. Véase lo dicho en la nota 69.

137. 34?, impreso y sin rectificar por el autor de las enmiendas manuscritas: «mental oracion».

138. 34?, impreso: «despacho», por errata. En el ejemplar que manejamos, el autor de las enmiendas manuscritas corrige de acuerdo con los restantes impresos.

139. 34?, impreso: «facilidad». En el ejemplar que manejamos, el autor de las enmiendas manuscritas corrige de acuerdo con los restantes impresos.

140. 34?, impreso: «embidiardos», por errata.

141. 33/C y los impresos restantes: «atormentan pudo». Rectificamos de acuerdo con la enmienda manuscrita del ejemplar que manejamos de 34?.

142. Véase aquí la explicación ofrecida por la paradoja del sufrimiento y falta de bienes naturales que siempre acompaña a quienes la naturaleza escogió y dotó de excepcionales valores. Aquí se resuelve, asimismo, el aparente enigma que señalábamos en la nota 86.

143. 33/C: «no es sentir». Reponemos la lectura de 33?/B, 34/A, 34/B y 34?, que hace mejor sentido.

144. Obsérvese el valor concesivo de esta cláusula.

145. Los impresos: «hasta peligro y fealdad». Adoptamos la corrección del autor de las enmiendas manuscritas del ejemplar 34? que manejamos.

146. 33/C y 34?, por errata: «beneficios»; 33?/B, 34/A y 34/B, de acuerdo con el pasaje correspondiente de *Paravicino / Vida*: «beneficios». El autor de las enmiendas manuscritas del ejemplar 34? que manejamos: «beneficiosos»; nos inclinamos por su lectura.

147. 33/C: 34/A y 34/B: «[...] al vicio no suelen negar [...]». 34?, en el texto impreso: «[...] al vicio le suelen negar [...]»; el autor de las enmiendas manuscritas del ejemplar que manejamos: «[...] al vicio no le suelen negar [...]», lectura que preferimos.

148. Este inciso de aclaración concesiva resulta violento por causa de una trasposición excesiva. En una sintaxis más convencional su colocación podría ser: «A la generosidad no comparable del Duque de Lerma y à la gracia è inclinación del Marques de Siete Iglesias, es verdad tambien, deuio la merced [...]».

149. 34/A, por errata: «Eclipe».

150. 34? no incluye esta conjunción en su texto impreso.

151. Ampliación de *Paravicino / Vida*.

traxo sobre caudal experiencias—;¹⁵² la necesidad lo traxo, la necesidad le detuvo, no se [si]¹⁵³ diga que lo acabò. Gran nota de muchos ver arrastrar a sus ojos con inutil compassion la singularidad de tal hombre. Enfermò¹⁵⁴ peligrosamente, quando la jornada del Rey nuestro señor a Aragon, en ausencia de sus amigos —si merecen tanto nombre las apariencias—. Alguno a lo menos, en menor estado que todos, lo supo ser; y en [honra]¹⁵⁵ de la Reyna nuestra señora le embiò Medicos, y cuydò de su salud (digna atencion de animos Reales la necesidad miserable de los benemeritos; no hablo en esto mas claro porque no ay flor que tope cõ[n] [auejas]¹⁵⁶: de arañas se puebla el ayre). En algunas treguas del mal que se le atreuió a la cabeça —¿a que cabeça, aun sin excusa de enfermedad, [no]¹⁵⁷ se le atreuen males? (nieganlo los que padecen, mas no lo esconden)—, boluio a Cordoua, para que no le mereciesse sepulcro sino el lugar que se honrò Patria con el. No fue lesion del juyzio el mal de la cabeça. En la memoria cebò la violencia toda, acaso porque al morir don Luis en nosotros todos se deuia repartir su memoria. Reconoció [Christianissimamente]¹⁵⁸ lo [que debia]¹⁵⁹, a que le obligaron su profession,¹⁶⁰ su sangre; y el segundo día de la Pascua de [Espiritu Santo]¹⁶¹ restituyò a las manos de su Hazedor el suyo placidamente. Dexò consuelo de su muerte a sus amigos, descansò

152. 34/A: «experiencias».

153. 33/C y 34?: «[...] no se diga [...]»; 33?/B, 34/A y 34/B «[...] no se si diga [...]», cuya lectura preferimos.

154. Ampliación de *Paravicino / Vida*.

155. 33/C y 34?: «[...] en nombre de [...]»; 33?/B, 34/A y 34/B: «[...] en honra de [...]», cuya lectura preferimos.

156. 33/C, 34/A y 34?: «abeja»; preferimos la lectura de 34/B.

157. Ni los impresos ni las enmiendas del autor de las correcciones manuscritas del ejemplar 34? que manejamos incluyen esta palabra. No obstante, sin ella este inciso carecería completamente de sentido.

158. 33/C, por errata: «Christianissimamente». Reponemos por la lectura de los restantes impresos.

159. Ni los impresos ni las enmiendas del autor de las correcciones manuscritas del ejemplar de 34? que manejamos incluyen estas dos palabras. En ellos queda la frase falta de sentido lógico y sintáctico. Nuestra propuesta de reposición se basa fundamentalmente en el pasaje homólogo de *Paravicino / Vida*: «Reconoció lo que deuia à su profession, i à su sangre.» [vid. supra nuestra nota 70]. No obstante, es evidente que Pellicer buscaba modificar y potenciar este punto; así lo indican la incorporación de cuatro palabras que no figuraban en la redacción del trinitario, la dislocación de una de las preposiciones «à» y la supresión de la segunda de ellas, junto con la conjunción copulativa que la acompañaba. Analizados estos datos, entendemos que el sentido y sintaxis de la versión de los impresos se compone plenamente, con un matiz nuevo que no aparecía en *Paravicino / Vida*, si consideramos que en el lugar donde ahora los reponemos se suprimieron ambos términos por un descuido de la prensa. La novedad de la frase así establecida por Pellicer se basa en una correlación bímembre que arranca de una disemia de la forma verbal *debía*, cuyos significados encierran una alusión no explícita en el texto. (*Debía* reúne los valores de «tenía la obligación» y «adeudaba»; el primero establece correlato con la profesión religiosa de Góngora y alude a su confesión y profesión de fe católica antes de morir; el segundo lo establece con su sangre noble, por el hecho de haber reconocido las deudas materiales que había contraído y por haber dispuesto que fueran satisfechas debidamente a su muerte. Las dos significaciones aluden al testamento de Góngora, donde el poeta, como sacerdote y como caballero cristiano, hizo constar ambos extremos [para el testamento, véase su edición en: Luis de Góngora, ed. J. e. I. Millé. *Obras completas*, op. cit., apéndice III, especialmente págs. 1.210-1.212].)

160. 34?, por errata: «profesipn».

161. 33/C: «Espiritusanto». Preferimos la lectura de los restantes impresos.

de su embidia a sus emulos —no les doy cortas gracias de sus ofensas—¹⁶² y, enterrado con pocas lagrimas¹⁶³ en aquella luz postrera, algo¹⁶⁴ pudieron desear sus ojos —satisfacción que en la verdad falta a muchos (dezir quisiera a todos)—. Todavía, aun en siglo libre de mortales accidentes don Luis, sus obras los padece[n]; y, ya cudicia¹⁶⁵ ya curiosidad [fuesse]¹⁶⁶ la causa, las estampò¹⁶⁷ la prissa;¹⁶⁸ con que faltas —si no reparadas—, mendosas todas y prohijadas muchas (aun las propias con ageno y obscuro titulo, si bien ilustre nombre),¹⁶⁹ con amor y prouidencia de mayor autoridad recogerlas importò.¹⁷⁰ Hallose en esta ocasion, o dexose ver, la amistad (que de amor y de miedo¹⁷¹ —que todo haze errar— no parecia¹⁷² en tantos) en don Antonio Chacon, señor de Poluoranca. Las cenizas de vn amigo —si no olvidado, muerto— leuataron llama (no encendieron fuego, que siempre viuio, y no recatado, en la verdad deste Cauallero, si en la de otros amigos o no [prendio]¹⁷³ nunca o [de s.n. 64] ya se auia [apagado]).¹⁷⁴ Iuntolas en vida de don Luis con aficion y cuydado, comunicòlas con el con libertad y dotrina, y en su muerte —copiandolas en hermosas vitelas, en caracteres¹⁷⁵ hermosos—,¹⁷⁶ las consagrò al grado¹⁷⁷ y es-

162. No se refiere a las ofensas que sus émulos, Lope de Vega principalmente, dirigieron a don Luis de Góngora; Pellicer habla en este punto, probablemente, en nombre propio, y alude a las que le enderezaban a él mismo como poeta, como comentador de las obras del maestro desaparecido y como apologista del nuevo estilo culto. No es improbable tampoco que se aluda, en nombre del trinitario, a las ofensas recibidas por Hortensio de los «émulos» de Góngora.

163. Es ampliación de *Paravicino / Vida*. La alusión se aclara en *Pellicer / Vida* cuando dice que le enterraron sin poner lápida en el túmulo.

164. El antecedente es «luz». El pasaje establece un complejo entramado de agudezas, jugando con la antítesis de los campos significativos de *luz* y *oscuridad*. La oscuridad del sepulcro se denominará metafórica y paradójicamente *luz postrera*, por suponer la muerte que el poeta ha alcanzado la bienaventuranza de la vida eterna. (De modo indirecto, esta afirmación incontestable servirá para negar la oscuridad de que sus émulos acusaban la obra de Góngora) «Algo [de luz] pudieron desear sus ojos» pondera la tiniebla del sepulcro para dar paso inmediatamente a la afirmación de que son muchos, o todos, los que tienen falta de luz; naturalmente, se está aludiendo a los émulos antigongorinos partidarios de Lope, y principalmente a Lope mismo, a quienes los cultos, defendiéndose, acusaban de estar faltos de la luz de la erudición grecolatina y de por ello no entender y hallar oscuro el nuevo estilo.

165. 34/B: «cudicia».

166. 33/C y 34?: «fuesen»; preferimos la lectura de 33?/B, 34/A y 34/B.

167. Alude a la edición de Viciuña; véase la nota 25.

168. 34/B: «prissas»; 34?: «las prissas».

169. 34/A: «illustre nombre». // Alude Pellicer al del Cardenal Inquisidor General Antonio Zapata, a quien Viciuña habla dedicado su impresión sin contar con permiso del prelado [véase la nota 25].

170. Para la recogida de la edición de Viciuña, véase la nota 25.

171. «De amor y de miedo»: en los primeros, bien por respetar la voluntad del maestro que no quiso publicar su obra en vida, bien por cuidadoso celo en depurar el texto de los poemas, corrompido en malas copias; en los segundos, por temor de los ataques y burlas de los enemigos de Góngora, encabezados por Lope de Vega.

172. 'Aparecer ó desearse ver alguna cosa'. (*Dicc. Autoridades*.)

173. 33/C y 34?: «perdido»; preferimos la lectura de 33?/B, 34/A y 34/B.

174. 33/C y 34?: «pagado»; preferimos la lectura de 33?/B, 34/A y 34/B.

175. 34/A, por errata: «caracteres».

176. En *Pellicer / Vida*, el deseo del autor de ser meticoloso en su disposición le hace cometer un error al hablar del manuscrito [véase luego la nota 215].

177. 33?/B, 34/A y 34/B: «agrado», como el pasaje homólogo de *Paravicino / Vida*; preferimos la lectura de 33/C y 34?. // «GRADO. Significa tambien estimacion y enlidad de una cosa» [*Dicc. Aut.*].

timacion del¹⁷⁸ Conde Duque de Sanlucar, en el monumento inmortal de su Biblioteca. En el mismo grado¹⁷⁹ y estimacion, y la ambicion generosa y magnanima (aunque se encuentren los terminos) de ilustrar las letras de España y honrar los ingenios della, dando a la estampa¹⁸⁰ para comun noticia y seguridad del credito de don Luis, como para lustre de nuestra nacion En este linage de estudios, q[ue] —si bie[n] siempre fue peligroso en naturales duros demasiadamente o tiernos— en los que verdaderamente son Poetas, y como tales deuen huir todo perjuizio, nunca fue desmerecedor de loores y premios Imperiales (Ni¹⁸¹ [embuelvo]¹⁸² en este numero, por eminente que sea, las plumas sagradas, que heridas de mas segura Deidad de luz y aliento mas puro, sonaron armonias celestiales). Y yo, en menos ocupada y calumniosa era, [discurrirè]¹⁸³ en esto. Finalmente, será esta publicidad para quietud de muchas naciones, a donde¹⁸⁴ acaso de los escritos de don Luis no llegò mas pluma que [la]¹⁸⁵ de su fama.

A. A. L. S. M. P.¹⁸⁶

*Anonymus, Amicus, Lubens, Scripsit, Mœrens, Posuit.*¹⁸⁷

178. 34/B: «de el».

179. *Vid.* nota 177.

180. Desde el principio del período hasta este punto todos los impresos presentan esta redacción falta de sentido y de sintaxis. El autor de las enmiendas manuscritas del ejemplar que manejamos de 34? tampoco introduce corrección alguna. En el pasaje homólogo de *Paravicino / Vida*, se lee: «El mismo agrado, i estimacion del CONDE DVQVE, i la ambicion gloriosa suia de ilustrar las letras de España, i honrar los ingenios della permitiràn, quando juzgare conuenir, segunda copia que dar à la estampa [...]». Teniendolo en cuenta, estimamos que los impresos dejaron de incluir algún fragmento en que aparecieran, al menos, los términos «permitirà» y «segunda copia», u otros de significado similar. Una posible, pero no la única, reconstrucción de esta parte del período sería: «En el mismo grado y estimación, y [en] la ambicion generosa y magnanima (aunque se encuentren los terminos) de ilustrar las letras de España y honrar los ingenios della, [permitirà el Conde Duque segunda copia dándola] a la estampa [...]». El inciso: «(aunque se encuentren los terminos)», muy violento sintácticamente por causa de un excesivo hipérbaton, parece haber sustituido en la redacción de Pellicer el «quando juzgare conuenir» de la versión primitiva de *Paravicino*; su significación tampoco resulta evidente, pero nos inclinamos por 'aunque el plazo esté considerándose' o 'esté juzgándose'. Una redacción de sintaxis mas convencional de la versión que proponemos para todo este período, podría aclarar algo más este punto: «En el mismo grado y estimacion, y [en] la ambicion generosa y magnanima de ilustrar las letras de España y honrar los ingenios della, [permitirà el Conde Duque segunda copia] (aunque se encuentren los terminos) [dándola] a la estampa [...]».

181. Con valor de «y no», por latinismo (< nec).

182. Los impresos: «embuelto»; preferimos la lectura del autor de las correcciones manuscritas del ejemplar que manejamos de 34?

183. Los impresos: «discurri»; preferimos la lectura del autor de las correcciones mss. del ejemplar 34? que manejamos. Aunque la variante impresa resulta más acorde con el sentido general del texto y con el destino que se daba, publicándola al frente de la edición de Hoces, a *Paravicino-Pellicer / Vida*, la rectificación de mano se relaciona con la promesa continuada de Pellicer de publicar una segunda parte de las obras de Góngora comentadas [véase la nota 42].

184. 34/A, por errata: «adoude».

185. 33/C, 33?/B, 34/A y 34?: «las». Preferimos la lectura de 34/B.

186. El impreso de 34? omitía «P.»; el autor de las enmiendas manuscritas del ejemplar que manejamos lo repone.

187. El autor de las correcciones manuscritas del ejemplar de 34? que manejamos añade una nueva línea centrada con la cifra: «1634».

7. El texto de Pellicer/Vida.

«Vida de Don Luis de Gongora. Por Don Joseph Pellicer de Salas.¹⁸⁸»

Para decir de tan excelente varon, y referir sus alabanzas quisiera exceder en eloquencia a todos los Oradores Griegos y Romanos, y hallarme en altura tanta que pudiera mi Pluma eternizar la memoria de vn Ingenio que viuió para decoro, reputacion y honor de su patria; io¹⁸⁹ que Si alguna vez heche menos la grauedad del estilo, y la alteça de la locucion es agora, para cifrar en breues razones, y en sucinta relacion quanto he podido alcançar de *Don Luis de Gongora*. Nació Jueues onçe de Julio año de mil y quinientos y sesenta y vno en Cordoua ciudad populosa, antigua, y Principe de la Andalucia; cuio clima felicissimo con generoso tesson, y porfia noble, en todos siglos esta enseñado a lleuar grandes espiritus y los maiores del orbe todo. Nacieron Seneca, Lucano, primero, Juan de Mena despues, Don Luis agora, en quien apurò lo mas generoso y açendrado de su constelacion estudiosa; tanto que para ser famoso este Pueblo,¹⁹⁰ todos le sobran, solo este hijo le bastaua, que ni la amenidad de su sitio, la fertilidad de sus campos, la excelencia de sus edificios, y la nobleça de sus ciudadanos, la daran tanto renombre como el, pues de la grandeça de Smyrna ciudad principal, delicia de la Assia, y patria de Homero, solo el nombre de Homero sabemos. Fue su Padre *Don Francisco de Argote* hijo segundo de la casa que oy posee D[on]. Diego Leonardo de Argote del Abito de Sant Iago,¹⁹¹ Corregidor¹⁹² de muchas ciudades de España, y de esta villa de Madrid, Corte de Reyes, Madre de Santos, de Pontifices, de Monarcas y de Ingenios: Sus antecessores segun acuerdan las Historias fueron de aquellos nobilissimos conquistadores de Cordoua, con el Rey Don Fernando el sancto, de cuio valor dura oy la tradiçion en la torre que llaman de los *Argotes*.¹⁹³ Tuuo por madre a *Doña Leonor de Gongora* igual en la sangre a su ma-

rido, y por su virtud y dotes naturales dignissima de ^{160.181} tanto hijo: de modo que por ambos lados fue Don Luis de familia ilustre y de lo mas noble de su ciudad, en que se verifica que no haze estoruo para la eminencia la nobleça,¹⁹⁴ antes la realça y la da lucimiento maior. Passò en casa de sus Padres los años de la Niñez con la educaçion decorosa, que puede presumirse de quien tiene pundonor y comodidad, descogiendo entre la mediania de los bienes de fortuna la excelencia de los de naturaleza que poseia. Desatendió siempre, segun oygo decir a sus contemporaneos, las trauesuras de rapaz, tanto que admiraua ver que empegasse a viuir a la luz del sesso mucho mas temprano de lo que podia esperarse de pocos años. No todas vezes se adelantan las esperanças, muchas tardan, si bien es necesario para adelante pues va haciendo lugar para hedad mas crecida el que en la temprana da muestras de que ha de ser grande. Muchas premisas de lo que fue despues se dexaron sospechar entonçes, que por no malograllas sus Padres le embiaron a que cultiuasse su natural dulcissimo, aunque verde. Quinçe años cumplia quando començo a amanecer entre la doctrina el¹⁹⁵ Ingenio en Salamanca,¹⁹⁶ Atenas insigne de España. Lleuose el aplauso y los ojos de la admiracion y la embidia; haciendo a Don Luis mas bien visto que a muchos, y mas singular que a todos, la nobleça, la gala, el lucimiento, y el ingenio que desaogandose empeço con el donaire por el despejo, passando-se de lo biçarro a mostrar entre lo picante lo agudo; con que fue adquiriendo el titulo de primero entre catorce mil Ingenios que se describian o matriculauan en aquella escuela entonçes. La mudança de tierra, la destemplança fria de aquel suelo, los distraimientos a que se incitan los moços lleuados del apetito y del exemplo le negoçiaron, vna enfermedad rigurosa de que se hallò, tres dias en los vmbrales de la muerte sin habla.¹⁹⁷ La Edad briosa y el regalo, mediando la Prouidencia diuina, le boluieron a la salud antigua y hauiendo conualecido, celebro su mal, en aquel saçonadissimo soneto que dice:

Muerto me llorò el tormes en su orilla
 En vn parasimal sueño profundo
 En quanto Don Apolo el rubicundo
 Tres vezes sus cauallos desenssilla ^{160.21}
 Fue mi resurreccion, la marauilla
 Que de Laçaro fue la buelta al mundo
 De suerte que ia soy otro segundo
 Laçarillo de tormes en Castilla.
 Entre a seruir a vn çiego, que me embia
 Sin alma viuo, y en vn dulce fuego
 Que ceniza hara la vida mia.

188. Al margen derecho del título figura en el mss. una apostilla no dedicada a ser impresa: «Hablese de los quatro Estilos»: F. D. no la edita ni anota. (Sobre este punto, véase más adelante el pasaje correspondiente a la nota 206.) El deseo de Pellicer de hacer una apología del estilo de Góngora se exponía ya en el prólogo de *El Fénix y su historia natural*, op. cit.: «[...] yo lo diré en la defensa del estilo que sacaré al principio de mis Lecciones solennes muy presto.» // F. D. titula en su edición: «VIDA DE DON LUIS DE GONGORA / (VIDA MAYOR)», y anota: «Por Don Joseph Pellicer de Salas y Tovar. Publicôla R. Foulché-Delbosq en la Revue Hispanique, tomo XXXIV, (1915), págs. 578-588». No hay motivo para suprimir: «Por / Don Joseph Pellicer de Salas», pese a que ambas líneas se hallen cruzadas por dos gruesos trazos de tinta; otros similares, de la misma pluma y con intención idéntica, cruzan también, formando aspas y paralelas, los sonetos de Góngora con que se ilustra el texto de la biografía, que sin ellos perdería sentido. F. D. no prescinde, lógicamente, de los sonetos en su edición. // Para las denominaciones, acuñadas por Alfonso Reyes, *Vida mayor* y *Vida menor*, véase la nota 4.

189. En el mss. esta palabra figura en el espacio interlineal, sobre una tachadura. Es poco clara y podría también leerse «o» o «da»; por el sentido preferimos «io». F. D. la suprime.

190. F. D.: «pueblo dichoso». El adjetivo está cuidadosamente tachado en el original de la misma tinta que el texto, el autor debió eliminarlo para evitar una cacofonía con el «famoso» precedente.

191. F. D.: «[...] Argote', corregidor [...]», y a pie de página: «Hijo segundo de la casa que oy posee don Diego Leonardo de Argote, del abito de Santiago». En el original el pasaje está escrito al margen, pero con una llamada para ser insertado en el lugar del texto en que lo editamos. Es ampliación de las dos biografías anteriores.

192. Por causa de la inserción de la frase antecedente pudiera haber antibología en este punto. El cargo de Corregidor se le atribuye, claro, al padre de don Luis de Góngora y no a don Diego Leonardo de Argote.

193. Ampliación de las biografías anteriores.

194. Posible ataque encubierto a Lope. Pellicer se enorgullecía de su origen noble. El *Fénix* le atacó cruelmente por ello en el *Laurel*, como han señalado Rozas y Marcos Álvarez y se indica varias veces en este artículo.

195. F. D.: «su». En el original, por causa de una tachadura, este lugar es poco claro. La redacción inicial era: «entre la doctrina i Ingenio»; tras la enmienda, el autor lo convirtió en el texto que editamos.

196. Al margen izquierdo, como apostilla: «Historia de Salam[anc]a Gil Gonçalez». Se refiere a la *Historia de las antigüedades de la ciudad de Salamanca: Vidas de sus Obispos, y cosas sucedidas en su tiempo*, escrita por Gil González Dávila e impresa en Salamanca, 1606.

197. Ampliación de las biografías anteriores.

O que dichoso que seria yo luego
 Si a Laçarillo le imitasse vn dia
 En la vengança que tomò del ciego!

Estos versos hacia en aquella edad, y assi no me marauillo que no se dicesse del todo a la atencion de los Derechos que era la facultad a que le inclinauan sus Padres; por que obedeciendo a su natural se dexo arrastrar dulçemente, de lo sabroso de la erudición y de lo festiuo de las Musas que en años tan tiernos parece que le criaron como a Hesiodo, o que naçio en su regaçõ como ya se decia de Sidonio Apolinar.¹⁹⁸ Con este dulce diuertimento mal pudo grangear nombre de estudioso ni de estudiante; pero el trocava gustoso estos titulos al de Poeta erudito el maior de los de su tiempo, con que començo a ser mirado con admiración, i aclamado con respecto. Supo con elegancia la lengua latina¹⁹⁹ en que llegó a escriuir versos mui de buen aire, pero en la castellana se adelantò tanto, que en su edad peligrosa beuio con los equiuocos españoles tanta sal a los numeros latinos, que se hallaron mal contentos muchos a quien su donaire llegó a tocar entre las burlas del graçejo con las veras de la ofensa, pues no se detenia en los defectos su stilo sino que se desliçaua a manchar con los rasgos las personas. Porque los años, el espíritu, el gusto, el desaogo, mal podian templar la pluma o embotalla quando el ingenio se cortaua tan agudo no solo acia las costumbres generales, sino contra particulares defectos con mas viueça que Marcial pudiera. Este ardos vehemente mal aduertido en los primeros años, le contrastaua en los maiores despues, y le ponía tan en el disgusto que casi se roçaua en escrupulo. Decia que el aliuiio que les quedaua a los lastimados de la satyra era aduertir que siempre los consonantes se visten de la mentira, y para ella nunca se anda en pesquisa de la verdad, sino del donaire que venga al proposito o quanto mas de parte de la malicia o, de la [161.26.] risa saliere, es mas bien vista, y recibida mejor; que no se que dulçura o atracción tiene el escuchar decir mal de otros, que nos suenan mejor los vituperios que los elogios, las calumnias que las alabanças. Doliose Don Luis quando vio enseñado de la cordura el daño que causo con sus burlas en la mocedad, y entre el desabrimiento que le hacia hauer deslucido a muchos topo facilmente con el escarmiento, que reduxo a enmienda, moderando en sus maiores años el natural que corriò precipitado en los menores. Templele el arrepentimiento en la vejez aquellos verdores de la juventud, viuendo siempre con miedo de la residencia que hauía de dar a Dios²⁰⁰ el dia vltimo de su vida, y lo que mas le congoxaua era no poder restituir con el dolor, lo que desdoro con la pluma. Desto se lamentaua pesaroso, y assi en su conuersaçion, y platicas familiares se hallaron honrrados de su boca con grandes alabanças, quantos se dieron por ofendidos de sus Musas culpandose a si proprio y desmintiendo sus versos mismos. Los

198. Cayo Sollo Sidonio Apolinar, escritor latino cristiano del siglo v y obispo de Arvenia, hoy Clermont (Francia). De él se conservan veinticuatro poemas y nueve libros de epístolas a imitación de Plinio. Las ediciones mejores que pudieron estar al alcance de los autores españoles del siglo xvii son las de Savaron (1598) y de Simmond (1614).

199. Ampliación de las biografías anteriores.

200. La ampliación de este pasaje respecto de los correspondientes en las biografías anteriores no es mera paráfrasis sino evidente alusión a Lope, sacerdote y anciano también, engolfado en sátiras y murmuraciones contra los cultos y en particular contra Pellicer, y viviendo una relación indigna de su estado con Marta de Nevares.

que escriuio amorosos fueron siempre de otra intencion y a asuntos que amigos y poderosos le encomendauan; pues desde el dia que se ordenò de sacerdote comunicò con tanto recato y con atencion tan modesta las Musas que no imagino²⁰¹ en cosa que tocase a indecencia; antes tratò con tanto respecto su dignidad, como quien cada dia celebraua a Dios y le consagraua. Exemplar que deuen seguir los sacerdotes todos, atendiendo a no hacer sagrado de su ministerio mismo, ni inmunidad del sacerdoçio para desde alli atreuerse a acciones que sin este priuilegio soberano a que se deue tan profunda veneracion no osaran intentallas; pues es immodestia grande y desatención irreligiosa durar en el odio y a titulo del caracter diuinamente impreso desmandarse a la satira el que deue cuidar de la edificacion de los fieles; por esto Don Luis llegandose a el nuevo oficio y con la consideracion el desengaño de que los asuntos festiuos o libres ni decian con el decoro de su profession, ni el estilo vulgar se ajustaua al estilo a que le llamaua su espíritu; bien hallado con su vocacion, y juzgando que la opinion que tenia en todas naçiones era por obras no dignas por si solas de Genio tanto; por versos donde lo mas essencia²⁰² venia a ser el chiste, el juguete, o el equiuoco de que es tan capaz la lengua española; quiso añadirse reputacion mas solida, y fama mas eleuada; buscando vn rumbo nuevo para la immortalidad. Hallole felicissimamente, porque segun el confessaua publicamente, estudiò la cultura en aquel peregrino ingenio, padre de la eloquencia de España, Maestro sin duda de los Maestros della, Orador perfecto de nuestra edad *Fray Hortensio Felix Parauicino*²⁰³ que entonçes, como agora, era assombro y ornamento de su Nacion. Decia Don Luis que la atencion con que oya sus oraciones euangelicas, o sermones, en el pulpito, la frecuencia con que assistia en su celda, y la conformidad del ingenio; le despertaron a que aspirase a la alteça del lenguaje, y grandeça de su estilo, y para esta verdad cotejaua los versos que escriuio los veinte años antes de su muerte, hallando diferencia bien considerable en los antecedentes. Llenas ya deste furor sublime las ideas capaces de ardor tanto intentò el Poema del *Polifemo*; escriuióle, dióle a luz con tanta admiración de los eruditos, como embidia de los Ignorantes. Fue esta de las novedades que escandalizò a los que contentos con la llaneça del estilo en que se hacian lugar, lleuaron mal que se introdujese lo que no hauian de saber imitar,²⁰⁴ a quien escriuio Don Luis assi

Pisò las calles de Madrid, el fiero
 Monoculo galan de Galatea
 Y qual suele texer barbara aldeia
 Soga de Gozques contra forastero;²⁰⁵

201. D. F.: «imaginò»; pero no vemos esa acentuación en el original. El cambio de F. D. supone alteración de sintaxis y significado, pensamos que el sujeto es Pellicer mismo y no don Luis de Góngora.

202. F. D.: «essencial»; el mss. tiene nuestra lectura. // Especialmente interesante es este pasaje de Pellicer, que busca definir el estilo del conceptismo tradicional, basado en la agudeza, y afirma que Góngora habría buscado trascenderlo con el nuevo estilo del *Polifemo* y las *Soledades*.

203. Ampliación de un punto sólo insinuado en las dos biografías precedentes [véanse notas 66 y 111]. Para la consideración de Paravicino como modelo de Góngora, vid. *supra* la nota 38. También es novedad respecto de los textos anteriores que Góngora fuese visita de la celda del trinitario [para una noticia de la época confirmándolo, véase la nota 11].

204. Nueva ampliación de un punto ya aludido en las biografías anteriores.

205. F. D.: «forasteros», por errata evidente.

*Rigido vn bachiller, otro seüero,
 Critica turba al fin si no pigmea
 Su diente afila, y su veneno emplea
 En el disforme Ciclope cabrero
 A pesar del lucero de su frente
 Le hacen escuro, y el en dos razones
 Que en dos truenos libro de su occidente;
 Si quieren respondio, los Pedantones
 Luz nueua en emisferio diferente
 Denle su memorial a mis calçones.*

Escriuio despues la *Soledad primera* y apenas la publicò quando padeciò semejante inuasion que el Polifemo, acusandole de escuro los que no le entendian. Respondio a los que no le entendian con el desprecio, con la risa, pero mejor en otro Soneto sin genero de duda grande.

*Con poca luz, y menos disciplina
 (al voto de vn muy critico, y mui lego)
 Saliò en Madrid La Soledad, y luego
 A Palacio con lento pie camina [164.3v.1]
 La puerta le cerrò de la Latina
 Quien duerme en español, y sueña en Griego
 Pedante gofo, que de passion ciego
 La suia reça, y calla la diuina.
 Del viento es el pendon pompa ligera
 No ay passo concedido a maior gloria,
 Ni voz que no la acusen de estrangera.
 Gastando, pues en tanto la memoria
 Agena Inuidia mas que propria cera,
 Por el Carmen la lleua a la Vitoria.*

Del modo mismo se portaron sus Emulos con la *Soledad segunda* reprehendiendo el estilo, las metáforas, las alusiones y demas tropos de que vsa con frequencia Don Luis, que se desaogo de las calumnias en otro soneto no menor y mas graue.

*Restitúe a tu mudo horror diuino
 Amiga Soledad, el pie sagrado
 Que cautina lisonja es del poblado
 En breues ierros paxaro ladino.
 Prudente Consul de las seluas dino
 De impedimentos busca desatado
 Tu claustro verde, en valle profanado
 De fiera menos que de peregrino:
 Quam dulcemente de la encina vieja
 Tortola viuda al mismo bosque incierto
 Apaciblex desuios aconseja,
 Endeche el siempre amado esposo muerto*

*Con voz doliente, que tan sorda oreja
 tiene la Soledad como el desierto.*

Dexemos agora el discurrir sobre el estilo pues luego diremos del en su defensa;²⁰⁶ y pasemos a las medras que Don Luis tuuo, y a los aumentos que alcançò; pues no obstante que fue el maior hombre de España en su tiempo, se hallo tan atrasado en las comodidades que parece que la fortuna en odio de la naturaleza queria tenerle ajado en la neçessidad y hacerle que gastasse de la paciencia y del sufrimiento quanto le faltaua de sus bienes, pues en su patria Cordoua nunca pudo conseguir mas valimiento con la dicha, que ser Racionero de su Iglessia, estrecho puesto para Cauallero tan calificado, y tan lucido Ingenio. No se desmandaua en tanta apretura al despecho, pues vna de las maiores circunstancias que le constituian por varon singular fue la tolerancia con que padecia verse desmedrado sin alterarse, desconfiando de mereçer avn los puestos que tenia; y contentandose con ver que sus amigos se lastimassen de la cortedad de su suerte. Vino a la corte a instancia de grandes Señores que afectaron su comunicacion pero no su vtilidad, quedandose las fineças en la familiaridad sola sin acertar a ser aumentos. Desto se querella mas de vna vez en sus escritos, pues estoruandole la parte mas preciosa desta vida, y la alhaja de mas estimacion que es el tiempo, los Poderosos que le assistian, se hacian afuera de todo quanto era prouecho suio; y cierto que es la pension mas penosa que tiene vn entendido hauer de hacer seruil el talento, el ingenio y la erudicion, a disposicion de los Príncipes; que los manejan no mas de para credito, o entretenimiento sin cuidar del acrecentamiento de lo que estiman. Nadie mas bien visto que Don Luis de Gongora, mas bien admitido, mas buscado de los Maiores en calidad y en letras, y con todo este valimiento, todo quanto pudo conseguir en la Monarchia passada, con la inclinacion que Don Rodrigo Calderon en lo mas encumbrado de su priuança, le tuuo, y con la gracia que hallò en el Duque de Lerma fue la merçed de Capellan de honor de la Magestad Catolica del Señor Rey Filipe tercero el piadoso; y en esta de la generosidad prudente del Conde Duque de San Lucar el fauor de dos hauitos de Sant-Iago para dos sobrinos suos; aunque si no le acortara los passos la muerte hallara en la incomparable benignidad deste Principe vn desquite grande de las fortunas passadas, por ser de su natural inclinado a fauoreçer los hombres de tantos meritos. Viuio en esta Corte onze años adulado de la esperança dulce que tiene atareados a los mas pretendientes; mui officioso en las sumisiones, cortesias y demas ceremonias vanas que a inuentado la necesidad, y admitido [164.4v.1] la eleuacion ambiciosa de los Ministros; que embaraçados en esta adoracion no encuentran con el despacho, pues en cada expediente que se coneluien pierden muchos feligreses que los idolatran. Adoleçio al fin mui de peligro a saçon que sus amigos estauan ausentes assistiendo al Rey nuestro Señor Felipe quarto el grande que Dios guarde, en la Jornada que hiço a Aragon, si bien por la solicitud de alguno que lo supo ser cuidò de su salud la Reyna nuestra señora que viuia felices años, enuiandole medicos, y regalos; dando exemplar con su esclarecido, piadoso y caritatiuo animo, en que estudien los Monarcas el modo de acariciar a los benemeritos que son las Joias mas preciosas de vna Republica. Algo, aunque mal conualeçido dessed retirarse a su natural, que

206. Vid. *supra*, nota 188. Obsérvese también cómo desaparece cualquier señal de reconocimiento de posibles excesos en licencias del estilo de Góngora, que sí reflejaban *Paravicino / Vida* y *Paravicino-Pellicer Vida* [véase la nota 127].

maltratado de la dolencia que se le atreúo a la cabeça, en los interualos o intercadencias del mal conoçia que para caminar Jornada que no buelue a repetirse, y al fin para morir era necessario mas sosiego, que el de la corte, donde aun a morir no se acierta despacio. Quiso desuarse de los tumultos y estoruos cortesanos casi adiuinando morir como hauia temido en el año climaterico se traslado a Cordoua, para que le diesse piadoso monumento el pueblo mismo que le siruio de cuna. No padeçio el Juicio, como se diuulgò, aunque enfermò de la Caueza, que en la memoria fue donde hiço presa el achaque, embargandole al Alma, aquella potencia tan essencial, para quien se mira [ç]er[c]a²⁰⁷ de desatarse de la carcel penosa del cuerpo, y desamparar esta porcio[n]²⁰⁸ fragil de tierra. Restituiosela la soberana Prouidencia quando mas la hauia menester, junto con el conocimiento de que se iba faltando, para que no le cogiesse despreuenido el golpe que esperaua; y assi hauiendo cumplido con las obligaciones de Catolico christiano, y reconocido que iba a dar residencia al Juez supremo de los mas leues y mas menudos pensamientos, protestando que moria en la obediencia de la iglesia nuestra madre, pidiendo y recibiendo los sacramentos, rindio el espiritu a su hacedor el segundo dia de Pentecostes lunes a veinte y quatro de Mayo de mil y seiscientos y veinte y siete; hauiendo viuido sesenta y cinco años, diez meses y treçe dias breuissimo curso de tiempo, y corto siglo para Varon [fol. 5r.] tan grande. Gran dia fue este para la embidia de sus Emulos, y costoso para el cariño de sus amigos; aquellos se goçaron en su muerte, y estos se entristecieron, celebrandose a vn tiempo exequias y regocijos. Enterraronle en la sancta Iglessia, de Cordoua en la capilla de los *Gongoras*, sin poner Epitafio sobre su sepultura.²⁰⁹ Pero mucha Inscripcion es el silencio, y a quien sirue de sepulcro todo el orbe su mismo nombre es el mas capaz Epitafio. Fue Don Luis²¹⁰ de proporcionada estatura, ni grande ni pequeña, el rostro aguileño, la frente espaciosa que tiraua a caluo, los ojos grandes, la nariz corua y afilada, la color morena algo, la barba decente, y en todo con señales de hombre insigne. El semblante era afable, cortes, y apacible; su conuersacion afable, suaue y gustosa, su modestia fue en gra[n]²¹¹ manera igual a su ingenio, que mezclada con la suauidad de sus costumbres, con la integridad de su animo, la festiuidad de su trato, le hacian amado y querido entre los hombres de maior opinion. Amaua los ingenios y se alegraua con ellos tanto que comunicandole yo algunas puerilidades mias, se las hacia repetir muchas veces diciendo que le remoçauan. Fue docilissimo, y se reducía con facilidad a emendar lo que le censurauan. Jamas aruo soneto, ni apresurò obra alguna no contentandose con vna y otra lima, hacia que pasase por la censura rigida de sus amigos de quien tenia satisfacion. Era mui aficionado a Virgilio, Claudiano y Horacio. Estaua no mal en los principios de las sciencias, de modo que la vez que en sus escritos se ofrece hablar de alguna se vè que no estaua mal alumbrado en los fundamentos. La erudicion que alcançò no fue mui honda, pero fue la bastante, para que sus obras no carezcan de los ritos y formulas, costumbres y ceremonias de los Antiguos, en lo mistico, alegorico, ritual, y mitologico. Hallanse en las Locuciones de Don Luis muchas imi-

207. El mss., por descuido, deja leer: «cerça».

208. el mss., por error evidente, escribe: «porciol».

209. Ampliación de un punto apenas aludido en las biografías anteriores.

210. La semblanza física, cultural y moral de Góngora que sigue, es ampliación que no incluyen las biografías anteriores.

211. El mss., por descuido: «gra».

taçiones de Euripides, Calimaco, Apolonio Rodio, Nonio Panopolitano, Quinto Calabro, Homero, Museo, y demas Poetas griegos. En muchas partes se roça con las Oraçiones de Aristeneto, y Dion Chrisostomo, con lo venusto de Anacreonte, Heliodoro y Achiles Tacio,²¹² no porque a mi Juicio los viesse, sino porque fue tan grande el natural de don Luis

212. **Claudiano:** El último de los grandes poetas latinos de la Edad de Plata. Vivió en el siglo iv y murió en los albores del v. Había nacido en Alejandría y sus primeros versos los compuso en griego. A imitación de él compuso Pellicer su poema *El fénix*. || **Calimaco:** Poeta griego y erudito. Vivió en Alejandría entre los siglos iv y iii a. de C., ciudad a la que se trasladó muy joven y en cuya biblioteca trabajó. Fue maestro de Apolonio de Rodas y participó en controversias literarias violentas con autores y críticos. De él se conservan himnos y epigramas. Por su erudición puede considerársele prototipo del poeta culto de la época. Adopta en su poesía un punto de vista elegante y equilibrado, vuelto a los detalles y con un notable sentido del humor. Influyó en Propertio y Catulo, y a través de ellos en la tradición poética latina y europea. No es extraño que Pellicer pensase en él al hablar de Góngora. || **Apolonio Rodio:** Apolonio de Rodas, poeta épico y erudito alejandrino que llegó a trabajar como bibliotecario en la Biblioteca de Alejandría. Su obra más conocida es el extensísimo poema dedicado a los Argonautas. Vivió entre los siglos iii y ii a. de C. La traducción latina de sus *argonauticas*, realizada por Ioannes Hartung (*Apollonii Rhodii Argonauticorum libri quatuor; nunc primum latinitate donati...*, Basilea, 1550), es la que manejaron Herrera en sus anotaciones a Garcilaso y Pellicer y Salcedo Coronel en las suyas a Góngora, según Micó [*op. cit.*, 436, n. 76]. || **Nonio Panopolitano:** Nonno de Panópolis (Egipto), poeta épico griego alejandrino del siglo v, cuya obra principal desarrolla en cuarenta y ocho libros el tema de las *dionisiacas*. || **Quinto Calabro:** Quinto de Esmirna, poeta griego del siglo iv. Autor de un poema épico en catorce libros, *Posthomerica*, que narra los sucesos de la Guerra de Troya ocurridos entre el fin de la *Iliada* y el principio de la *Odisea*. Aunque él mismo afirma que era oriundo de Esmirna, con frecuencia se le denomina *Calaber*, por haberse descubierto su manuscrito en la localidad calabresa de Otranto. || **Museo:** Poeta griego alejandrino, que vivió en el período comprendido entre los siglos iv y v. Su obra más famosa es el poema de Hero y Leandro. || **Aristeneto:** Probablemente se alude a Elio Aristides, orador griego del siglo ii, representante máximo, con Dion Crisóstomo, de la Segunda Sofística, movimiento revitalizador de la sabiduría griega que comenzó a finales del siglo i y se extendió a lo largo del siguiente. La florida forma de su retórica predomina en su estilo sobre un contenido de escaso interés. Se conservan cincuenta y tantos discursos suyos. || **Dion Chrisostomo:** Dion Crisóstomo o *Dio Cocceianus*, orador y filósofo griego que vivió entre los siglos i y ii. Nació en Prusa, en Bitinia. Protegido del emperador Tito, cayó en desgracia y fue desterrado de Roma y Bitinia por conspirador en tiempos de Domiciano; regresó a la capital con Nerva y alcanzó particulares favores de Trajano. Se conservan alrededor de ochenta discursos suyos. || **Heliodoro:** Novelista griego. Natural de Emesa, en la Siria. Se supone que vivió en el siglo iii. Autor de la novela *Etiópica* o *Teágenes y Cariclea*, difundidísima en Europa desde el siglo xvi, en que se imprimió en Basilea por primera vez en 1534. En España tuvo una excelente traducción, realizada por los helenistas Francisco y Juan de Vergara, que quedó inconclusa, inédita y desconocida para el público. Amyot publicó la suya en francés en 1547, y de ella sacó un calco en castellano un traductor anónimo que la editó en Amberes en 1554; se manejó ésta, exclusivamente, en España, hasta que salió a la luz una nueva versión de Hernando de Mena, realizada sobre una traducción latina, con el título de: *Historia etiópica de los amores de Teágenes y Cariclea* (Madrid, 1585), reeditada después de nuevo en Madrid (1615) y en París por Cesar Oudin (1616). La novela de Heliodoro fue muy imitada y a veces adaptada en traducciones indirectas y libres —que no siempre la citan como fuente— en Italia, Francia y España. Es uno de los posibles modelos del *Persiles* de Cervantes y Juan Pérez de Montalbán la dramatizó en su *Teágenes y Clariquea. Los hijos de la fortuna* [*Segundo tomo de las Comedias del doctor Ivan Perez de Montalvan...*, Madrid, 1638]. || **Achiles Tacio:** Aquiles Tacio, griego alejandrino que renunció al paganismo y llegó a ser obispo cristiano. Con Heliodoro, es el máximo exponente de la novela griega bizantina en la Europa de los siglos xvi y xvii. Su obra, *Leucipe y Clitofonte*, fue también muy traducida e imitada en Francia, Italia y España. Pellicer la tradujo de una versión latina, pero se la robaron manuscrita y no llegó a publicarse: «*Libros De Don Joseph Pellicer, que se Perdieron. llevados de su estudio [...] Historia, ò Epica Griega de Leucippe, i Clitophonte. Poema Ionico.*» Escribióla Achiles Tacio Alexá[n]drino, que despues fue

que con él solo pudo igualar los griegos y latinos, pues si los vio para imitarlos fue [fol. 5v.] mucho, y si no los vio, fue mucho mas. Quedaron los Escritos deste insigne varon con su muerte, desamparados y sin quien cuidasse de ellos, sugetos a perderse en los originales y a hecharse a perder en las copias; y no haviendo querido dallos a la prensa en vida con cuidado, se los estampò o la enemistad, o la cudicia, con priessa, con desaliño, con mentiras, y con obras que le adoptò el odio de su nombre. Tan otras salieron de las que eran antes, que lleuaron bien sus afectos que se recogiesen de orden Justificada y soberana.²¹³ No²¹⁴ faltò pues quien con la aficion de amigo, y la piedad de noble, tratasse de conseruallas acudiendo al reparo de la opinion de don Luis, que iba desmoronada y assi don Antonio Chacon Señor de Poluoranca cauallero de grandes partes; que con la familiaridad que tuuo con el, alcanço tambien mano para recogerlas todas haviendole comunicado lo mas retirado dellas; las copio todas, en sutiles vitelas, en bigarros caracteres y en costosas enquadernaciones, en quatro tomos²¹⁵ las consagrò todas, al nombre y proteccion del Conde Duque de San Lucar, para que en su Excelentissima y numerosa Biblioteca se conseruen contra el oluido, mejor que las de Homero en la preciosa caxa del otro Príncipe, para que las halle la posteridad, veneradas y entre el poluo docto las respecten los siglos venideros. Escriuió para estos volumenes su vida grande y religiosa Pluma,²¹⁶ con titulo de Prefacion, donde cumpliò con la profession de amigo legalmente; dictando tambien para su retrato aquella estancia que va en el que iò estampò²¹⁷ en es-

te Libro,²¹⁸ sin querer declarar su nombre, ambas cosas deseè yo imprimir aqui, pero no pude conseguir de su modestia si no es la vna; y essa con dificultad no poca.²¹⁹ Ofreci²²⁰ yo en vida a Don Luis el comentarle sus obras y aunque el lo rehusò entre la modestia, y el agradecimiento, yo he querido cumplir mi obligacion y estudiar de camino sus escritos, para que arrimado a su Fama, consiga por el algun genero de opinion. Salen agora las obras mas principales en este primer tomo, para que en el segundo²²¹ les quede lugar a las menores; si bien Varon tan grande como Don [fol. 6r.] Luis merecia espiritu mas eleuado que el mio. Y no entiendan sus Enemigos que ha muerto; pues en sus Obras vive inmortal, contra el tiempo, y a pesar de las embidias, ha de durar su memoria eterna contra el teson de los años y la porfia de los Siglos, que en quanto el mundo permaneciè, ha de estar constante el nombre heroico de Don Luis de Gongora;

Y A cuiu memoria eterna, y a cuias ceniças doctas, Triste y piadosamente: *Don Joseph Pellicer de Salas y Touar* escriuió este epitafio para que sirua en su monumento.»²²²

Juan Manuel Oliver

Obispo, como escribe Suydas. Traduxola en Latin Anibal Crucio Milanes, i en Castellano Don Ioseph Pellicer, Emendada por el Original Griego. Teniala ya con licencia para Imprimirla el Año 1628. que Permanece Original en Poder Suyo, haviendola Aprobado Don Lorenzo VVander-Hammen, i Leon, a Catorze de Março de 1628. donde Dize: *Està Paraphrasado con Valentia, por ser Don Ioseph de los que mejor saben la Lengua Materna. i en las que Veneran los Estudios Exercitadissimo. Hurtarò[n]sela tambien, i jamas Parecio* [Bibliotheca... op. cit. fols. 151v-152r].

213. Alude a la edición de las obras de Góngora de Vicuña [Vid. supra, nota 25]. La idea de que algún enemigo pudiera haber instigado esta impresión para desacreditar el nombre de Góngora no aparece en las biografías anteriores [vid. supra, nota 52].

214. F. D.: «Y no faltò». En el manuscrito quedan sin tachar dos letras entre el punto que sigue a *soberana* y el *No* con que comienza la frase siguiente. F. D. las lee, por error, como «Y», e incorpora a su texto esta conjunción. Las posibles lecturas de ambos trazos serían: «Tu», «Su» y «Ju». Nos inclinamos por «Tu», que coincide exactamente con los rasgos que pueden verse en la expresión: «Tuuo por madre», que aparece en la línea penúltima de la primera página del manuscrito. Posiblemente, el redactor pensó iniciar la frase con la palabra «Tuuo», se arrepintió al final y la comenzó con «No faltò», de sentido homólogo, olvidándose de tachar las dos letras anteriores.

215. En el momento de redactar esta biografía, Pellicer tenía un conocimiento indirecto y superficial de la existencia del *msa. Chacón*, que se compone, como es sabido, de tres volúmenes [véase la nota 2]. La noticia del mismo, probablemente, se la debería a Paravicino, que había hecho llegar al Señor de Polvoranca *Paravicino / Vida* para ser copiada entre los preliminares del primero de sus tomos [véase la nota 176].

216. F. D.: punto: «[...] su vida, grande y religiosa, pluma, con titulo de Prefacion [...]». Es interpretación desafortunada; evidentemente, «grande y religiosa pluma» es sujeto de «Escriuió». En este pasaje Pellicer declara no muy crípticamente que el autor de *Paravicino / Vida* lo es de la octava que ilustra los bustos de Góngora en el *msa. Chacón* y en las *Lecciones Solemnes*. Asimismo, poco después indica que no pudo publicar en éstas *Paravicino / Vida* por causa de la «modestia» del autor. Por obvias razones, todavía en vida de Hortensio, no hace distinción entre *Paravicino / Vida* y *Paravicino-Pellicer / Vida* [para la identificación de Paravicino como autor de *Paravicino / Vida*, véase la nota 8].

217. F. D.: «lo estampò», por evidente error de lectura. La estancia es la octava de que hablamos en la nota precedente.

218. Se refiere, claro, a las *Lecciones Solemnes* para las que destinaba *Pellicer / Vida*; los motivos de su redacción y de que al fin no se incluyera en la impresión se exponen *supra*, nota 203.

219. Véanse los pasajes de la introducción correspondientes a las notas 38 a 41.

220. Noticia que amplía las biografías precedentes.

221. Vid. *supra*, nota 42.

222. Los ejemplares que se conservan de las *Lecciones Solemnes* presentan considerables desigualdades en el orden y aun en el número de los preliminares incluidos. Estimamos que la disposición correcta del contenido original del libro es la que puede observarse en el que se conserva en la Biblioteca de la Facultad de Filología de la Universidad Complutense de Madrid, con signatura moderna 29396: preportada, citas de Aristides en griego y latín, portada, grabado con el emblema de Pellicer de los mastines acosando al erizo, inscripción dedicatoria al Cardenal Infante, escudo de armas del Cardenal Infante, censuras y licencias, erratas, grabado de Juan de Courbes con el busto de Pellicer y un epigrama latino de «Dom. Jo. Franc. de Molina Amico», prólogo «a los ingenios doctissimos de España», índice de autores citados en el texto, portadilla de la «vida y escritos de don Lvis de Gongora, defensa de sv estilo [...]», grabado con el busto de Góngora, «tvmvlo honorario a la memoria [...] de don Lvis de Gongora y Argote», elogio latino de la vida y la obra del mismo, nota a los lectores, texto con los comentarios al Polifemo, Soledades, Panegírico y Fábula de Píramo y Tisbe, e índice de las cosas más notables. *Pellicer / Vida* cerraría los preliminares del libro, ocupando el lugar de la nota «a los lectores», y constituiría el cuerpo fundamental de un opúsculo, casi de valor autónomo, formado por la portadilla: «VIDA Y ESCRITOS I DE I DON LVIS DE GONGORA. I DEFENSA DE SV ESTILO I POR I DON IOSEPH PELLICER I DE SALAS Y TOVAR.» (hs. s.n. 23r), el grabado de J. Courbes con el busto de Góngora y la octava de Paravicino (hs. s.n. 23v), una inscripción sepulcral en castellano: «TVMVLO HONORARIO I A LA MEMORIA GRANDE, Y EN LO MORTAL INMORTAL I DE DON LVIS DE GONGORA Y ARGOTE, I PINDARO ANDALUZ, I PRINCIPE DE LOS POETAS LYRICOS DE ESPAÑA; [...]» (hs. s.n. 24r), otra inscripción sepulcral latina: «D.O.M.S. I PIIS, AC ERVDITIS MANIBVS I CL. V. D. D. LODOYCI DE GONGORA ET ARGOTE. I LVDOVICI ET ELEONORAE / FILIVS. I [...]» (hs. s.n. 24v), y la propia *Pellicer / Vida* que al no poderse imprimir por problemas de tiempo fue sustituida por la explicatoria nota «A LOS LETORES.» (hs. s.n. 25r, quedando en blanco el vuelto de la propia hoja). El «monumento» a que se alude en el cierre de *Pellicer / Vida* se referiría, en conjunto, al opúsculo completo de homenaje a Góngora y no en particular a uno de los epitafios en él contenidos.

Algumas reflexões sobre o infinito na obra borgiana

Ana Cristina dos Santos

La infinita inmensidad de espacios que ignoro y que me ignoran.
Jorge Luis Borges

Borges em sua busca incessante pela imortalidade anula a sucessão temporal. Acredita (via idealismo) ser o presente o único tempo dado a conhecer aos seres humanos. Assim, para abalar a crença de um mundo concreto, ataca os alicerces que, além do tempo, compõem a existência do ser humano: a personalidade e o universo. Através da destruição do tempo anula, conseqüentemente, o indivíduo e dá ao universo um caráter de eterno - um tempo congelado no presente não seria atemporal? Não é a partir do questionamento sobre o tempo e o espaço em que se está inserido que se passa a duvidar da personalidade e o universo? Se tempos e espaços são infinitos, então existem outros mundos que eu não conheço, ou talvez, nem eu mesmo exista, ou exista aqui e também nos outros mundos. A realidade se dissolve com a presença do infinito, passa a ser uma imagem difusa e distante. Se o objetivo da narrativa borgiana é justamente abalar a crença em um real concreto e fixo, preso às teias do tempo, nada melhor que trazer o infinito à realidade humana. O infinito surge, constantemente, na narrativa borgiana, através de uma palavra ou no desenvolver de um argumento.¹ Através dessa variedade de

1. Por isso abundam em suas narrativas certos adjetivos que remetem a um vazio no tempo e no espaço: *vazio, remoto, infinito, enorme, grandioso, eternizado, fundo, côncavo, profundo, final, último, penúltimo, perdido, extraviado, dilatado, exagerado, vertiginoso*, dentre outros. Barrancchea, A. M. (1987) p. 20.

oposições é possível distinguir certas formas de imaginá-lo: os vastos âmbitos espaciais e temporais, as multiplicações intermináveis (o espelho), os caminhos sem fim (a roda e o labirinto linear e cíclico) e a imobilização de um gesto. Borges necessita dessa «variedade de oposições» para expressar, ao menos verbalmente, o infinito. A linguagem é o principal meio que o homem possui e usa para expressar o mundo que o rodeia. Entretanto, a linguagem é de índole linear e sucessiva, ou seja: necessita ordenar a realidade para dizê-la. Não consegue expressar a simultaneidade que abarca um tempo infinito. Assim, essa linguagem jamais poderá expressar o universo, apenas mencioná-lo. A simultânea heterogeneidade do real, que está implícita no infinito, é indizível. Para expressar o universo será necessário romper com a linguagem que conhecemos e criar uma mais pertinente com essa visão de universo. Talvez a solução esteja em uma linguagem que ignore, como a de Tlön, os substantivos; uma linguagem de verbos impessoais, de ação contínua entre sujeito e objeto. É a linguagem que sugere Marco Flamino Rulfo no conto *El inmortal*:

Pensei em um mundo sem memória, sem tempo; considere a possibilidade de uma linguagem que ignorasse os substantivos, uma linguagem de verbos impessoais ou de indeclináveis epítetos.²

Sua linguagem (de Tlön) e as derivações de sua linguagem — as religiões, as literaturas, a metafísica — pressupõem o idealismo. O mundo para eles não é a série de objetos no espaço, é uma série heterogênea, de atos independentes. É sucessivo, temporal, não espacial. Não existem substantivos na conjetural Ursprache de Tlön, da que procedem os idiomas «atuais» e os dialetos: existem verbos impessoais, qualificados por sufixos (ou prefixos) monossilábicos de valor adverbial. (*Tlön, Uqbar y Orbis Tertius*:435)

Alcançar essa linguagem é ser capaz de dizer o mundo tal como ele é, simultâneo e heterogêneo. Dizer esse mundo equivale a entrar na imortalidade, entrar no infinito anulador de toda a separação, de toda identidade individual, de todo particularismo. Essa linguagem conjectura a existência de um sujeito indivisível: o universo. Entretanto, como a única linguagem existente é a de índole sucessiva e linear, resta a Borges o subterfúgio de tais recursos para expressar a infinitiva e simultânea heterogeneidade: o simbólico e o enumerativo. O simbólico corresponde às metáforas e às comparações. O enumerativo sugere, ainda que parcialmente porque nenhuma enumeração por mais extensiva que seja pode esgotar todas as facetas do eterno, o conjunto infinito através de uma vasta enumeração enótica que justapõe o diferente e o distante temporal, espacial e hierárquico. A associação de tamanha diversidade se assenta em um só eixo de semelhança possível: o incomensurável, o incontável, o indiscutível universo. Entretanto, a simples menção de um tempo sem limites é inimaginável para a mente humana. O homem não consegue configurar o que é o infinito, sabe apenas que vai além do tempo e do espaço conhecidos e basta imaginá-lo para dissolver esse tempo e esse espaço. Essa dissolução

2. Borges, J. L. *El inmortal*. Obras Completas. p. 539. Todas as citações de textos de Jorge Luis Borges foram traduzidas pela autora do artigo e retiradas de *Obras Completas*, edição Emecé Editores, Buenos Aires, 1974. Daqui por diante, nas notas, colocaremos o nome do conto de onde foi retirada a citação, o nome da obra abreviada como O. C. e a página correspondente.

volatiliza a identidade pessoal. O universo é vasto e incessante, o que torna impossível determinar um onde e um quando e, por determinismo, um quem. A simples menção do infinito descaracteriza o homem como indivíduo com personalidade fixa e ajustada ao mundo em que vive. Por isso, Borges o define como: «um conceito que é corruptor e o desatinador dos outros. Não falo do Mal cujo limitado império é a ética: falo do infinito.»³ Além de ser o corruptor e desatinador é:

(...) uma palavra (e depois conceito) que resolve o que temos engendrado com temeridade e que uma vez consentida em um pensamento estala e mata. (*La perpetua carrera de Aquiles y la tortuga*: 248).

No conto *Avatares de la tortuga* Borges nos conta que pensou em escrever uma biografia do infinito, tal como fez com a eternidade, mas desistiu por acreditar que tal tarefa seria impossível de ser terminada antes de sua morte:

Cinco, sete anos de aprendizagem metafísica, teológica e matemática me capacitariam (talvez) para planejar decorosamente esse livro. Inútil acrescentar que a vida me proíbe essa esperança e ainda esse advérbio.⁴

Para Borges a carga destrutiva que carrega a palavra *infinito* se deve à capacidade humana de criar palavras ao acaso e/ou acrescentar ou mudar seu sentido original com o passar do tempo:

Suspeito que a palavra infinito foi alguma vez uma insípida equivalência de inacabado, agora é uma das perfeições de Deus na teologia e um motivo de discussão na metafísica e uma ênfase popularizada nas literaturas e uma finíssima concepção renovada na matemática — Russel explica a adição e a multiplicação e a potenciação de números cardinais infinitos e o porquê de suas dinastias quase terríveis — e uma verdadeira intuição ao olhar o céu.⁵

Como consequência dessa mudança o homem treme à simples menção de uma amplitude imensurável, pois percebe que ele é Ninguém ao se deparar-se com o infinito, sua realidade é de projeção interminável:

O medo do espessamente infinito, do micro espaço, da mera matéria, tocou por um instante a Averróis. Olhou o simétrico jardim, se soube envelhecido, inútil e irreal. (*La busca de Averroes*:585).

Uma realidade de projeção interminável opera em uma dupla direção: o infinitamente divisível e a infinitude atual, e Borges explora ambas. Para mostrar o infinitamente di-

3. *Ibid.* *Avatares de la tortuga*. O. C. p. 254.

4. *Ibid.* *Avatares de la tortuga*. p. 254. Juan Nuño em *La filosofía de Borges*, conta-nos que esse projeto foi proibido de imediato porque Borges acreditava não ter tempo suficiente para escrevê-la. Casas Bajas revelam um infundado pessimismo frente a realidade de um Borges octagenário e lúcido.

5. *Ibid.* *El idioma de los argentinos*. p. 164.

visível utiliza o paradoxo de Zenão de Eléia que afirma que o movimento é uma ilusão dos sentidos, o movimento não existe. Na corrida entre Aquiles e a tartaruga, por mais que corra Aquiles não conseguirá alcançar a tartaruga porque seu tempo jamais coincidirá com o dela, exatamente por causa do infinitamente divisível:

Aquiles corre dez vezes mais ligeiro que a tartaruga e lhe dá uma vantagem de dez metros. Aquiles corre esses dez metros, a tartaruga corre um; Aquiles corre esse metro, a tartaruga corre um décímetro, Aquiles corre esse décímetro; a tartaruga corre um centímetro, Aquiles corre esse centímetro; a tartaruga corre um milímetro, Aquiles Pés Ligeiros, o milímetro; a tartaruga um décimo de milímetro e assim infinitamente, sem alcançá-lo. (*La perpetua carrera de Aquiles y la tortuga: 244*).

Essa infinita divisão trará o *regressus in infinitum* onde cada causa trará um efeito, que trará outra causa, que trará outro efeito e assim, infinitamente. Esse emaranhado de causas-efeitos se imbricam de tal forma que transforma a narrativa num labirinto, impossibilitando qualquer tentativa de estabelecer todas as relações de causalidades existentes. Essa é a maneira de Borges mostrar no real literário uma das mais importantes características do mundo empírico: é impossível precisar as inúmeras conseqüências que advém de uma só causa:

Adverte que não tem uma causa eficiente, que essa causa clara está, é o efeito de outra causa anterior. O mundo é um interminável encadeamento de causa e cada causa é um efeito. (*Avatares de la tortuga: 254*).

Podemos observar um exemplo do *regressus in infinitum* no conto *Las ruinas circulares* onde um mago de uma aldeia, rio acima, se retira para um templo desabitado, rio abaixo; para sonhar um homem. Demora algum tempo para sonhá-lo e educá-lo antes de sentir que já estava pronto para nascer. Impôs-lhe o esquecimento, para que não soubesse ser o sonho de outro homem. Manda-o para uma aldeia rio abaixo. Alguns anos depois escuta a história de um mago, rio abaixo, que não se queima ao tocar o fogo, sabia que era o filho sonhado e, temeu que ele descobrisse que era um sonho. No final da narrativa, o mago é surpreendido por um incêndio no templo e percebe ser imune ao fogo — como seu filho — e, descobre que ele também era a projeção do sonho de outro homem, que por sua vez era a projeção do sonho de um terceiro homem, e assim sucessivamente, ad infinitum: «com alívio, com humilhação e com terror, compreendeu que ele também era uma aparência, que outro o estava sonhando.» (p:455). O próprio texto nos dá indícios dessa divisão infinita ao citar que os magos são enviados sempre para uma aldeia rio abaixo e que as aldeias rio acima são infinitas. Assim, tornam-se infinitas as aldeias e também, os seres sonhados: «Sua pátria era uma das infinitas aldeias que estão rio acima.» (p:451); «Ordenou-lhe que, uma vez instruído nos ritos, o enviasse a outros templos despedaçados cujas pirâmides persistem rio abaixo.» (p:453).

É o relato de um homem criando outro, ad infinitum, da mesma maneira como Deus criou o homem, mas com o horror de saber-se, no final, mera criação de outro.

Outro vértice do infinito borgiano é a infinitude atual que mostra o terror que causaria um mundo composto por uma infinitude de seres atualmente existentes. No conto *Pascal* temos esse exemplo:

Demócrito pensou que no infinito se dão mundos iguais nos quais homens iguais cumprem uma variação de destinos iguais. (...) (Pascal) inclui esses mundos semelhantes uns dentro dos outros, de sorte que não há átomo no espaço que não encerre universo, nem universo que não seja também um átomo. (*Pascal:705*).

Assim, num mundo paralelo, talvez semelhante ao nosso, outra pessoa estaria fazendo do mesmo que nós. Seria um mundo dentro do outro, que encerraria ações e pessoas iguais. E, mais uma vez, anularia qualquer indício de individualidade do ser: «(...) que enquanto ele conversava com Lúculo, outros Lúculos e outros Cicerões, em número infinito, dizem, pontualmente, o mesmo, em infinitos mundos iguais.»⁶ O infinito no texto borgiano é não só o anulador do tempo, mas também, o anulador de qualquer tipo de identidade pessoal. O infinito e a dissolução da identidade pessoal servem para Borges mostrar que nenhum ser humano está tranqüilamente inserido dentro da realidade em que vive. Essa realidade por ser múltipla, heterogênea e infinita é incansável e incompreensível à mente humana que, por viver imersa na linearidade e na sucessão temporal, só capta uma parte dela, a que vive, e rejeita todas as demais. Por isso, esse homem trema diante da visão de um mundo infinito.

A roda e o labirinto: o eterno retorno

Ao afirmarmos que o infinito borgiano está construído a partir do infinitamente divisível e da infinitude atual; devemos, necessariamente, deter-nos na leitura filosófica de Gilles Deleuze sobre o tempo (Deleuze, G.:1988, 61). A luz dessa teoria, podemos afirmar que Borges construirá algumas metáforas constantes em sua narrativa: o espelho; a biblioteca; o labirinto cíclico e reto; a roda; o eterno retorno (com que enlaça os descolamentos, as regressões e o homem-simulacro). Para Deleuze o tempo infinito se divide em Aion e Cronos. No Aion, somente passado e futuro insistem e subsistem no tempo. O futuro e o passado dividem a cada instante o presente, que o subdividem até o infinito em passado e futuro, nos dois sentidos e ao mesmo tempo. É o tempo que Borges explicita no conto *Avatares de la tortuga* onde, baseado no argumento de Zenão de Eléia, afirma que o tempo não tem necessidade de ser infinito, mas «infinitamente subdivisível».

Nenhuma decisão é final. Todas se ramificam. Os ignorantes supõem que infinitas tiragens necessitam um tempo infinito; basta na realidade, que o tempo seja infinitamente subdivisível. (*La lotería en Babilonia:459*).

O Cronos é o tempo do presente que abarca tudo o que foi e também que será. Esse tempo é o presente divino. É o tempo de Deus que vive como presente o que é futuro ou passado para o ser humano, que vive de «presentes» mais limitados. Esse tempo é sempre representado por uma roda ou um labirinto cíclico. É circular no sentido de que engloba todo o presente, ele recomeça e mede um novo período cósmico após o precedente, idêntico ao precedente. É o tempo divino. Esse tempo é o formador do labirinto

6. *Ibid. Los teólogos*, p. 551.

esférico, o mais perfeito de todos, onde labirinto e centro são apenas um. Esse labirinto é habitado não mais pelo monstro, mas pela forma suprema que rege o universo: Deus. É o tempo-labirinto descrito no conto *La escritura de Dios*, onde a «roda» representa Deus:

Eu vi uma Roda altíssima, que não estava diante dos meus olhos, nem atrás, nem dos lados, senão em todas as partes, ao mesmo tempo, (...) Entrelaçadas formavam por todas as coisas que serão, que são e que foram. (...) Ali estavam as causas e os efeitos e me bastava ver essa Roda para entender tudo, sem fim. (p.598-99).

Nessa roda, que não tem princípio nem fim, cada vida é efeito da anterior e engendra a seguinte, mas nenhuma determina o conjunto. (*El inmortal*: 540).

Enquanto o Cronos é inseparável da circularidade, o Aion se prolonga em linha reta, ilimitada nos dois sentidos (passado e devir), onde cada acontecimento se comunica com todos os outros e constrói um labirinto não mais circular, mas o da linha reta, única e sem espessura. Enquanto o Cronos é o tempo que mede a ação dos corpos ou das causas, o Aion, em linha reta e forma vazia, é o tempo dos acontecimentos-efeitos. Cada acontecimento se comunica com todos os outros, todos formam um só acontecimento que tem uma verdade eterna. Esse tempo é mais terrível que o Cronos porque é essa forma vazia do tempo que faz subir à superfície o devir-louco das profundidades, que transforma as aparências em fantasmas. É o tempo dos simulacros. O Aion é povoado de efeitos que o habitam sem nunca preenchê-lo, por isso é mais labiríntico, mais tortuoso e mais perigoso. Esse labirinto é utilizado por Borges no conto *La muerte y la brújula* para mostrar que cada acontecimento se comunica com o outro, ou seja, cada momento resume e contém a todos: aquele da identidade, aquele em que o outro será o mesmo, onde suprimida a alteridade, segue-se a linha reta do labirinto, que sem corredores, não permite a vítima fugir das diversas armadilhas colocadas sobre cada passo do caminho. Encontrar o centro desse labirinto é encontrar a própria morte:

Em seu labirinto sobram três linhas. Eu sei de um labirinto grego que é uma linha única reta. Nessa linha se perderam tantos filósofos que pode se perder até um simples detetive. Scharlach quando em outro conflito você me caçar, finja (ou cometa) um crime em A, logo um segundo crime em B, a 8 quilômetros de A, logo um terceiro crime em C, a 4 quilômetros de A e de B, a metade do caminho entre os dois. Aguarde-me depois em D, a 2 quilômetros de A e de C, de novo na metade do caminho. Mate-me em D, como agora vai me matar em Triste-le-Roy. Para a outra vez que o mate —replicou Scharlach— prometo esse labirinto que consta de uma só linha reta e que é invisível, incessante. (p.507).

No eterno retorno está implícito tanto o Aion como o Cronos. Entretanto, o eterno retorno não faz retornar o mesmo ou o semelhante; só o diferente e o dissimilar retorna. Borges também defende essa teoria no conto ensaio *El tiempo circular*, no qual discute as três principais teorias filosóficas que apresentam a doutrina dos tempos circulares. A primeira delas é a defendida por Platão. Acreditava que, ao término de cada ciclo «astrológico», os planetas voltavam a se alinhar e tudo se repetia de maneira idêntica à anterior; a existência humana seria influenciada pelo ritmo cíclico dos astros. A segunda é

chamada de «o ciclo de Nietzsche». Sustenta que um número finito de elementos combinatórios, por serem finitos, teriam que se repetir. Borges rechaça essa idéia argumentando que o número de elementos e de combinações que se pode fazer com esses elementos finitos são suficientemente elevados, se não infinitos. Destruindo o raciocínio de Nietzsche, exemplifica sua teoria através de um modesto «mundo» de dez átomos que, após combinados, podem chegar a mais três milhões: «(...) se uma partícula quase infinitesimal do universo é capaz dessa variedade, pouca ou nenhuma fé devemos prestar à monotonia do cosmos.»⁷ Na terceira afirma que as ciclos se repetem, não de forma idêntica; mas semelhante, o que acarreta duas conseqüências: a) a exaltação do presente, pois ninguém vive no passado nem no futuro; b) a negação de toda novidade. Essa teoria é a consagração do presente: quem viu o presente, viu todas as coisas. Entretanto, a idéia de um tempo circular, que repita de maneira idêntica o tempo é para Borges «a idéia mais terrível do universo»⁸ porque prende o homem às repetições. A proposta borgiana é que tudo acontece uma única vez, mas de maneira eterna. Se tudo se repetisse de maneira igual, idêntica ao ciclo anterior, o homem continuaria preso à sucessão temporal. Se o objetivo da obra de Borges é anular o tempo e a sucessão temporal em que estamos imersos; seria contra a sua proposta reafirmar a doutrina dos ciclos. Anularia a teia temporal linear, mas prenderia o homem em outra tão destrutiva quanto aquela: a teia circular. O Eterno Retorno que defende Borges não é o que traz de volta as semelhanças, o eterno retorno do Mesmo; mas o que traz o eterno retorno do simulacro, aquele que retorna não com as semelhanças, mas com as diferenças — como também defende Gilles Deleuze. É o eterno retorno do Outro. A melhor expressão desse horror frente ao repetitivo é o conto *El inmortal* onde o tribuno romano busca a mortalidade para escapar da circularidade das repetições, na que ficou preso ao ser imortal, prefere a morte a repetir, eternamente, os mesmos atos:

Entre os Imortais, cada ato (e cada pensamento) é o eco de outros que no passado o antecederam, ou o fiel presságio de outros que no futuro o repetirão. (p.542).

É nesta concepção de eterno retorno que encontramos na narrativa borgiana a figura do labirinto-construção arquitetônica, sem aparente finalidade, de estrutura complicada, no qual ao entrar fica-se preso. Segundo Antônio Planess (1991:106) a palavra vem do grego *laberinth*, que originalmente significava as galerias das minas, os corredores e foi adquirindo nova significação com o passar do tempo. Agora é um estranho edifício construído para que as pessoas se percam nele. Provavelmente a origem de sua construção foi dificultar a profanação de objetos sagrados. O labirinto pode ter quatro finalidades diferentes: a) proteger ou encobrir o centro do que nele habita; b) testar o iniciado ou o adepto; c) ser uma armadilha para uma possível vítima; d) a de distrair. Sua origem remota da antiga Grécia. Criado por Dédalo para o Minotauro é, ao mesmo tempo e de maneira contraditória e complementar, uma fortaleza para proteger e uma prisão para encerrar o monstro. Lugar paradoxal, fixa simbolicamente, um duplo movimento: do interior ao exterior, da força à contemplação, da multiplicidade à unidade, do espaço à ausência do espaço, do tempo à ausência do tempo. Representa também o movimento

7. Borges, J. L. *La doctrina de los ciclos*. O. C. p. 385.

8. *Ibidem*.

contrário, de fora para dentro. O centro imóvel do labirinto é sempre secreto porque ao caminho que leva ao centro são adicionados muitos outros que não levam a parte alguma. Não há garantias de se chegar ao centro porque há um número infinito de caminhos a escolher. No centro, de acesso difícil para o homem, está a chave de decifração do universo.⁹ A chegada do homem ao centro equivale à revelação da natureza humana. Assim, ante ao segredo que está no centro do labirinto ou se morre, ou ao encontrá-lo, alcança-se uma morte apenas simbólica e desperta-se para uma vida e consciência mais amplas, capazes de comporem uma visão múltipla do universo, onde antes se via apenas o sucessivo e linear:

Insuportavelmente sonhei com exíguo e nítido labirinto; no centro havia um cântaro; minhas mãos quase o tocavam, meus olhos o viam, mas tão intrincadas e perplexas eram as curvas que eu sabia que ia morrer antes de alcançá-lo. (*El inmortal*:535).

O labirinto na obra borgiana existe ainda que não seja nomeado. É o símbolo da trajetória humana, de sua imprevisibilidade. Mostra que a existência humana não passa de uma peregrinação, de um itinerário errante. Para Borges o labirinto é o símbolo da prisão (real ou imaginária) em que está encerrado o espírito humano, é o lugar onde se encontra a morte ou a aniquilação final, e a partir dela a libertação no Nada. Em alguns contos eles são explicitados, é o caso de *La casa de Asterión* em que a própria casa é o labirinto, metáfora do universo — todo o conto é uma alusão ao labirinto do Minotauro: «Todas as partes da casa estão muitas vezes, qualquer lugar é outro lugar. (...) A casa é do tamanho do mundo, melhor dito é o mundo.» (p.570).

Esse símbolo do labirinto como metáfora do mundo surgiu na época moderna a partir do Renascimento, com o nascimento das cidades. O labirinto seria uma representação simbólica de todas as possibilidades infinitas de caminhos em uma cidade. Ele representaria as próprias dificuldades do homem urbano para se encontrar dentro desse espaço que se tornou vertiginosamente complexo.

Borges nos dá uma visão clara, sintética e acabada do mundo como labirinto no poema *Laberinto* do livro *Elogio a la sombra*. Em nenhum outro consegue sintetizar o que representa o símbolo do labirinto em seu mundo. O poema está construído como um labirinto com vários caminhos a escolher, mas no centro não se encontra «o segredo», mas uma armadilha para uma nova bifurcação: o centro é a entrada de outro labirinto. Essa sucessão de labirintos pode ser analisada como uma variação da esfera pascalina: o universo é um labirinto incompreensível e suas bifurcações são infinitas e o centro é inconcebível e inacessível ou talvez numa visão borgiana de multiplicidade de opções, não exista:

Não haverá nunca uma porta. Está dentro.
É a fortaleza abarca o universo. E não tem nem anverso nem reverso.
Nem extremo muro, nem secreto centro. Não espere que o rigor do teu caminho
Que obstinadamente se bifurca em outro,
Terá fim. É de ferro seu destino
Como teu juiz. Não espere a investida
Do touro que é um homem e cuja estranha

9. Rodríguez Monegal, E. (1987) p. 91.

Forma plural dá horror à teia. De interminável pedra tecida. Não existe. Nada esperes, Nem sequer
No negro crepúsculo a fera. (p.986).

O homem num universo fragmentado sente-se desorientado e inseguro e precipita-se a buscar saídas salvadoras dessa realidade. Atitude idêntica possui quando preso dentro de um labirinto. A pior sensação que desperta um labirinto é a de abandono. Estar perdido em seu interior equivale a enfrentar uma situação de vida ou de morte no qual se sente desorientado e inseguro. Através dessa comparação poderemos perceber porque Borges compara o mundo com um labirinto. Acredita que o homem é incapaz de descobrir a sua saída ou o seu centro, o que equivale a dizer que ele também é incapaz de desvendar o universo em que vive. Assim, permanece perdido dentro do labirinto e todas as saídas que encontra são espelhos que refletem formas igualmente labirínticas que o confundem cada vez mais.

Borges consciente de que um homem preso a um labirinto só pode criar formas labirínticas, converte sua obra em um único labirinto, mas com vários caminhos. Não seria sua própria obra um jardim dos caminhos que se bifurcam? O labirinto pode estar na estrutura -labiríntica da narrativa, de um conto dentro do outro, dentro do outro, até o infinito ou em contos que são partes de outros contos, como a estrutura do livro das mil e uma noites que tanto encantava Borges, com início e fim em um mesmo ponto, fechando o círculo do eterno retorno; como *Las ruinas circulares*. Há também os que possuem a descrição narrativa em ordem e ritmo que sugerem a idéia do labirinto; como *La muerte y la brújula*. O labirinto é modelo do texto borgiano. A composição labiríntica de seus textos é a ocultação do centro revelador do Enigma, ou seja: da Verdade do mundo e do ser.¹⁰

Os labirintos criados pelos homens podem ser decifrados pela mente humana, mas não os naturais, criados pelos Deuses, esses se convertem na escrita de Deus cifrada nas manchas do jaguar.¹¹ É o caso do complexo labirinto construído pelo rei da Babilônia, mas que não se compara com um outro labirinto inextricável e natural: o deserto.¹² Se esse labirinto está explicado por alguma ordem, esta escapa à compreensão humana. Vista dessa maneira o pior labirinto é o próprio universo. O universo se converte na representação de um caos ordenado pela inteligência humana que, na tentativa de explicá-lo, cria vários (fantásticos!) sistemas especulativos — não é isso o que faz a filosofia? — para o que acredita ser a realidade, mas que é mero reflexo de um mundo divino. O que é o universo, na concepção borgiana, senão um caos que tenta ser organizado pelo próprio homem? O que é o universo além de um «caosmos»,¹³ de um simulacro do mundo dos arquétipos? Para Borges o universo é o labirinto divino criado pela mente divina para os homens. Somente eles que o criaram são capazes de descobrir o centro. O homem jamais o conseguirá, por ser ele o reflexo imperfeito de um mundo ordenado e por estar condenado à limitação temporal.

10. Jozef, B. (1992) p. 45 e ss.

11. Borges, J. L. La escritura de Dios. O. C. p. 596 e ss.

12. Ibid. Los dos reis y los laberintos. p. 607.

13. Gilles Deleuze classifica como «caosmos» o universo onde circula o simulacro, já que este não é nada além do caos. Deleuze, G. (1988). p. 269-70.

O conflito principal da obra borgiana consiste exatamente na problemática da permanência do ser, num mundo que a cada momento se afigura irreal. Para o homem, que percebe o universo por sua consciência individualizada —que o oculta mais que revela— a busca do enigma do labirinto será sempre inútil, sua vida consiste em um vagar por ele sem objetivo. Sabe que sua vida só tem uma direção secreta e inevitável: a morte. A morte lhe alcançará antes de conseguir encontrar o segredo que se esconde no centro do labirinto. O tempo é o inimigo humano. Toda tentativa de entender e ordenar o caos que é o universo esbarra na fugacidade do tempo real. Somente com a imortalidade o homem poderá partir em busca da compreensão do labirinto chamado universo. Somente assim, conseguirá decifrar a realidade em que vive.

Nesta visão de mundo como caos, impenetrável para os homens, é que encontramos também a biblioteca como símbolo do mundo: «*O universo (que outros chamam a biblioteca...)*».¹⁴ Como o universo, a biblioteca será infinita, interminável, pois se compõe de todas as obras presentes, passadas e futuras. Ao lermos o conto *La biblioteca de Babel*, em que compara o universo com a biblioteca, fica bem nítida a idéia de biblioteca-universo infinito. Todas as vezes que se fala da biblioteca os adjetivos para qualificá-la são os que remetem idéia de eternidade: os andares da biblioteca são intermináveis; a luz que emite é incessante; a construção é labiríntica, de galerias repetidas; a biblioteca é interminável, infinita, ilimitada. A biblioteca, como a esfera de Pascal e a roda, será uma circunferência cujo centro está em todas as partes e que abrangerá todo o tempo — o tempo divino do Cronos: «*A biblioteca é uma esfera cujo centro cabal é qualquer hexágono, cuja circunferência está em nenhuma parte.*» (p. 466).

Define-se assim, uma ordem — ou desordem? — que por ser infinita é impenetrável. Esse caráter caótico da «biblioteca» é definido através do labirinto que, sem ser nomeado, é inserido no conto pela descrição das inúmeras e labirínticas galerias repetidas como uma caixa chinesa que sugere o infinito:

Cada um dos muros de cada hexágono correspondem cinco prateleiras; cada prateleira encerra trinta e dois livros de formato uniforme; cada livro é de oitocentas e dez páginas, cada página de quarenta parágrafos; cada parágrafo, de umas oitentas letras de cor preta. (p.466).

Ao lembrarmos que Borges defende a idéia de que com um número finito de elementos podemos conseguir uma tiragem infinita, compreendemos que a quantia de «oitenta letras de cor preta» é na verdade infinita. Assim, como também são os vinte e cinco símbolos que utilizamos para escrever. Com este número limitado de símbolos podem-se escrever todo e qualquer livro que é, foi ou será. A biblioteca torna-se então monstruosa, porque é o retrato de todas as coisas que são, foram ou serão formadas, apenas com as combinações de vinte e cinco símbolos. Assim, se em algum momento o homem acreditou que um número fixo de combinações alfabéticas colocava ao seu alcance a explicação e a chave para o entendimento do próprio homem e do mundo que o rodeia, a biblioteca-universo o esmaga com uma quantia, que mesmo sendo finita, torna-se incompreensível para a mente humana. Essa opressão esmagadora sobre o homem faz com que ele se sinta perdido em uma dupla imensidade: a da riqueza agonizante do mundo e a do eterno peregrinar efêlico;

14. Borges, J. L. *La biblioteca de Babel*. O. C. p. 463.

A biblioteca é ilimitada, mas periódica. Se um viajante a cruzasse em qualquer direção, comprovaria ao término dos ciclos, que os mesmos volumes se repetem na mesma desordem (que, repetido), seria uma ordem: a Ordem. (p. 471).

Entretanto, esses símbolos agrupados ao acaso é que serão responsáveis pelo caos, pela desordem que torna impossível qualquer interpretação lúdica. Da mesma maneira que ninguém pode ler os impenetráveis volumes da biblioteca também ninguém conseguirá decifrar o labirinto que é o universo. É a visão caótica do universo-biblioteca borgiana: ilimitado e repetitivo que condena o homem a viver perdido no labirinto que é a realidade, sem qualquer possibilidade de encontrar-se e na completa ignorância sobre o segredo que se encontra no centro do labirinto.

Assim, a narrativa borgiana é uma empresa literária que se funda na total destruição dos alicerces que pressupõem uma realidade temporal e sucessiva para instaurar uma nova realidade atemporal. Para Borges, enquanto a realidade for regida pelo tempo e, este for o limitador da realidade humana, não haverá nunca uma possibilidade do homem retirar a máscara e descobrir o seu verdadeiro rosto. A possibilidade de encontrar-se só pode ser vislumbrada num mundo atemporal, em um mundo não limitado por um tempo sucessivo e temporal.

Bibliografia:

- Barranachea, Ana Maria. *La expresión de la irrealidad en la obra de Jorge Luis Borges*. México, El Colegio de México, 1957.
- Borges, Jorge Luis. *Obras completas*. 17ª ed., Buenos Aires, Emecé Editores, 1974.
- *El idioma de los argentinos*. Buenos Aires, Espasa Calpe Argentina / Seix Barral, 1994.
- Deleuze, Gilles. *A lógica do sentido*. Trad. Luis R. S. Fortes. 2 ed., São Paulo, Perspectiva, 1988.
- Jozef, Bella. «O labirinto e a paródia como modelo do texto borgiano.» In: *Revista América-Hispânica*. Rio de Janeiro, UFRJ, V (7):45-57, jan-jun, 1992.
- Planells, Antonio. «El centro de los laberintos de Borges.» In: *Revista internacional de bibliografía*. Washington, XLII (1):102-20, jan-jun, 1992.
- Rodrigues Monegal, Emir. *Borges por Borges*. Trad. Ernani Ssó. São Paulo, L&PM, 1987.
- Nuño, Juan. *La filosofía de Borges*. México, Fondo de Cultura Económica, 1986.

Ana Cristina dos Santos

Ejército Brasileño y Mestre en Literaturas Hispánicas por la UFRJ



***Don Segundo Sombra*, novela clásica en el ámbito del género gauchesco**

Ana Lúcia Esteves dos Santos Costa

1. Breve noticia del autor Ricardo Güiraldes (1886-1927)

Autor argentino, nacido en Buenos Aires el 13 de febrero de 1886 y fallecido en París el 8 de octubre de 1927. Su adolescencia y primera juventud transcurrieron entre la estancia paterna, «La Porteña», y su ciudad natal. Pasó gran parte de su vida en París, ciudad que le despertó la vocación literaria, conquistándole por su movimiento vanguardista. Sus dos primeros libros, ambos de 1915, *El cencerro de cristal*, prosa y verso, y *Cuentos de muerte y de sangre* están animados por el espíritu de la época. En el primero los críticos suelen advertir un modernismo de tono personal e independiente basado en la poesía francesa, sobre todo la de Valéry Larbaud, Jules Laforgue y Maurice Barrès. El segundo se define como reunión de anécdotas oídas y escritas por cariño al campo argentino y a sus paisanos, lo que ya demostraba que el tema le volvería a inspirar en otras ocasiones a lo largo de su carrera literaria.

A esos dos libros siguieron *Raucho* (1917), la historia del argentino rico de la preguerra que va a París a divertirse y allí se zambulle en un torbellino de goces, y *Rosaura* (también del mismo año), recuento sentimental de amores provincianos, en el que Anderson Imbert (1961) reconoce la neta influencia de Laforgue «en el lenguaje poético, metafórico, impresionista e irónico en la expresión de la ternura.» En 1923 publicó *Xaimaca*, crónica de un viaje que termina en la isla de Jamaica. Muchos estudiosos de la obra güiraldiana afirman encontrar en ella muchos de los rasgos fundamentales que el novelista desarrollaría años más tarde en la que se considera su obra maestra, *Don Se-*

*gundo Sombra**: el mundo de los pagos, los paisanos, la pampa gozada y vivida en la infancia y adolescencia.

Durante los últimos años de su vida, Güiraldes se vinculó en Buenos Aires a los jóvenes escritores congregados en torno al periódico *Martín Fierro*. Allí intervino en el vanguardismo argentino, fundando la revista *Proa* con Jorge Luis Borges, Pablo Rojas Paz y Brandán Caraffa. En 1926, un año antes de su muerte, publicó su obra más importante —*Don Segundo Sombra*— con la que trascendería los límites de su propio país. Inmediatamente reconocida como su obra maestra, fue galardonada con el Primer Premio de Literatura correspondiente a los trabajos literarios aparecidos aquel año.

Novela de resonancia estruendosa, aún hoy, transcurridos setenta años de su publicación, sigue siendo una de las más leídas en Argentina a través de numerosas reimpressiones, sin olvidar las varias traducciones extranjeras. Narrativa de la pampa, resume en su protagonista la grandeza del paisaje y describe la vida tradicional del estanciero que, para muchos críticos, guarda enorme semejanza con la del mismo autor, exceptuados los años pasados en París. *Seis relatos porteños*, publicados póstumamente en 1929, cierra la trayectoria literaria iniciada en 1915, en la que, indudablemente, hay notas de autobiografía, de acentuada compenetración e interés por uno de los grandes temas nacionales: la figura del gaucho.

2. Visión general de la obra

Don Segundo Sombra presenta como argumento central los años de aprendizaje gaucho en la vida de un huérfano. Don Segundo es el padrino que educa a un reserito para las duras faenas camperas hasta que un azar de la fortuna lo convierte en patrón. El narrador, ese reserito innominado, nos cuenta su historia desde su nacimiento, fruto de los amores clandestinos del patrón de una estancia, don Fabio Cáceres, con una puestera, a la que el chico apenas recuerda. Ese hilo narrativo funciona como el instrumento a través del cual el autor vuelca todo su saber campesino, sus experiencias y todo el sabor local.

El muchacho, en la casa de las tías en un pueblo argentino, recuerda su niñez feliz en la estancia natal. De pequeño, lo habían alejado de la madre para llevarlo a la escuela. En el pueblo se convierte en el terror de los beberones y en el comentador de los chismorreos de las gentes del lugar. Un día memorable, su vida cambiará por completo: al cruzar una calle, espanta un caballo, pero el caballero lo detiene con gran serenidad. El muchacho se maravilla ante esa demostración de fuerza y maña con la figura de don Segundo. De ese encuentro surgirá un fuerte deseo de unir su vida a la de aquel hombre.

El reserito se encontrará nuevamente con aquel caballero, «un fantasma, una sombra, algo que pasa y es más una idea que un ser», en la taberna, cuando tendrá la ocasión de ser testigo de un acto de gran valor de parte de don Segundo: su perdón a un hombre que le había traicionado la vida. A mitad del camino, al llegar a una estancia, también allí estará don Segundo, incumbido de domar algunos potros, tarea que ejecutará a la perfección. De allí saldrán juntos llevando una manada de animales para una hacienda lejana.

Convertidos así en hombres de la pampa, con alma de reseros, «que es tener alma de horizonte», muchacho y caballero, acompañados de los peones, emprenden el viaje. A

*. Todas las citas de la obra se refieren a la siguiente edición: Buenos Aires, Pleamar, 1943.

través de la voz del muchacho, el lector va enterándose de los incidentes, los chistes de los compañeros, y los muchos sufrimientos de lo que él llama «el más macho de los oficios».

Al cabo de siete horas de viaje, el reserito comprenderá por primera vez la gravedad de su aventura al experimentar en la carne las dolencias e incomodidades físicas causadas por el largo camino.

Siguiendo el muchacho a su héroe y acogido por él como un hijo, se convertirá en verdadero hombre de la llanura, molido, empapado por la lluvia y agotado por los recios trabajos de la pampa. La narrativa se interrumpe: pasan cinco años y el joven es ahora un gaucho cabal que recorre los caminos al lado de don Segundo, quien no sólo lo ha iniciado en las difíciles artes de arrear el ganado y de domar potros, sino que le ha estimulado la imaginación y la fantasía, contándole historias de brujas y diablos. El lector acompaña, paso a paso, las andaduras de la pareja, pues don Segundo no puede estar quieto nunca en un solo lugar: sus pies parecen devorar leguas de la pampa, su rumbo siempre apunta hacia adelante, su modo de expresión en la vida es caminar.

De vuelta a la estancia, el patrón le pide al reserito que se quede allí como domador. Éste, absolutamente devotado a su maestro, no lo puede aceptar. Nada en el mundo se compara a su amistad y a su gratitud a don Segundo, hombre en cuya mano no se puede hallar patacones, «pero cosas de la vida.»

Llega finalmente la noticia de que el padre del muchacho, don Fabio Cáceres, al que nunca conoció como tal, ha muerto, dejándole el cuidado de sus propiedades. El joven, transformado así en hombre adinerado, tendrá que abandonar, aunque no lo desee, la tropa y la vida de aventura. Preferiría no ser hijo de nadie y no tener que «recibir ni consejos ni plata ni un nombre siquiera». «Ante su temor, don Segundo le confortará asegurándole que si él es un gaucho de veras, no cambiará porque vaya adonde vaya, sino que partirá con el alma «por delante como madrina e tropilla.»

Instalado en su propia estancia, el joven empieza a interesarse por los libros y hace viajes frecuentes a Buenos Aires. Poco a poco se convertirá en hombre culto. Es la hora de la despedida. Don Segundo, seguro de que su protegido ya es un hombre, lo abandona para ir una vez más en dirección a una vida de horizontes infinitos, de huellas interminables por el camino errante de la pampa. La escena de la despedida es desgarradora: padre e hijo se dicen adiós con intensa emoción. Caballo y jinete se alejan bajo el cielo verdoso del atardecer. Y el joven gaucho vuelve al hogar «como quien se desangra.»

3. Estudio de los personajes

La novela se desarrolla alrededor de la figura del gaucho don Segundo y de su relación con el reserito, su protegido. El autor, fiel a los elementos gauchescos del culto a la amistad, dispone la narrativa de modo que todo gire en torno a la pareja. La amistad aparece mezclada al sentimiento de respeto filial, por parte del muchacho, y de protección paternal, por la de don Segundo. Los demás personajes, sumergidos en el ambiente pampeano, completan el cuadro.

Don Segundo es un individuo solitario, señor de sí mismo en todas las situaciones, acostumbrado a la vida dura de la pampa. Es un gaucho tipificado, mezcla de hombre de carne y hueso, paisano real, y creación literaria. Encarna atributos comunes a los habi-

tantes pampeanos y otros, más sublimados, resultado de la construcción ficcional del autor: valor a toda prueba, estoicismo, resignación fatalista, indiferencia ante el dolor y la muerte, desconfianza con las mujeres y la bebida, prudencia y reserva en medio de forasteros, intuición de filósofo y sensibilidad artística que se manifiestan en su aptitud para narrar cuentos. Su carácter noble deriva directamente de su concepto de libertad que lo impulsa a llevar una vida solitaria, de un individualismo anárquico, mientras vaga incesantemente por la llanura.

Como creación güiraldiana, representa más un mito que el gaucho propiamente dicho, un símbolo de la pampa. Surge como personaje mediante una descripción que lo alza a la categoría de sombra (como lo indica su propio nombre), de idea, aunque el autor eche mano igualmente de una precisión de detalles (señales físicas, indumentaria) para componer su fisonomía gauchesca.

Torres Ríoseco (1953) identifica en él más una idea que un hombre, síntesis del sentimiento de la libertad, de la perfección en los trabajos camperos, de la dignidad en las acciones, de la paciencia, del estoicismo, de la bondad y del humor de todos los gauchos. En su opinión, don Segundo representa el gaucho ideal que Güiraldes llevaba dentro de sí. Comparte la misma opinión Sánchez (1968), que, para demostrarlo, recurre a la dedicación que el autor pone en la obra: «Al gaucho que llevo en mí, sacramento, como la custodia lleva la hostia». Entiende ese crítico que se trata de una confesión que define la obra, verdadero tributo pagado al hombre de la naturaleza pampeana.

La figura del reserito también ocupa posición central en el relato. El muchacho se va convirtiendo en hombre bajo los cuidados del padrino, cuya misión es enseñarle la completa índole del gaucho. Al final de la novela, aparecerá como un gaucho fuerte y experto, a la vez que hombre culto. Su ideal humano es don Segundo: «los saberes del resero, las artimañas del domador, el manejo del lazo y las boleadoras, la difícil ciencia de formar un buen caballo para el aparte y las pechadas, el entablar una tropilla y hacerla parar a manos en el campo, hasta poder agarrar los animales donde y como quiera... la resistencia y la entereza en la lucha; el fatalismo en aceptar sin rezongos lo sucedido; la fuerza moral ante las aventuras sentimentales; la desconfianza para con las mujeres y la bebida; la prudencia entre los forasteros; la fe entre los amigos.»

Algunos críticos suelen advertir en esa admiración del gauchito hacia su padrino el trasunto literario de un viejo servidor de la estancia del padre de Güiraldes, de nombre Segundo Ramírez Sombra. Estemos de acuerdo o en desacuerdo, no cabe duda de que en el reserito subyace la imagen del discípulo fiel e inteligente que muestra, a lo largo de la historia, la lealtad entrañable que siente por su maestro. Dueño de lo que el viejo gaucho parece haber perdido con la edad, se manifiesta en sus actitudes una exaltación de la vida en plena libertad, sentimiento también presente en don Segundo, pero transformado por una concepción filosófica adulta. Todo en el muchacho despliega su placer de vivir en la pampa y de compartir sus elementos vitales: luz, lluvia, plantas y animales.

Otro aspecto encontrado en el estudio crítico de los personajes de algunos autores es el énfasis en la importancia del ambiente pampeano, alzado a la categoría de protagonista. La pampa, rincón de vida animal y vegetal, se convertiría así en el personaje principal de la novela. Nos parece exagerado atribuirle dicha función, aunque resulte ser un elemento fundamental para la composición del cuadro de los personajes centrales — don Segundo y el reserito — en su característica comunión con la tierra y la vida al aire libre.

4. La estructura narrativa

El estilo de la novela es el de las memorias. Escrita en primera persona, muchos estudiosos la consideran una mezcla de autobiografía disimulada y relatos sueltos de la vida pampeana, cuya unidad estaría determinada por las figuras de don Segundo y del reserito. Es opinión comúnmente aceptada por los críticos de la obra güiraldiana la importancia de la vida del autor como trasfondo para su ejercicio de creación literaria. Güiraldes, gaucho él mismo, señor de los pagos de Areco, cuya existencia unida a su amplia cultura y a sus viajes al extranjero es la que moldea la acción de *Don Segundo Sombra*: el paso de la niñez a la madurez de un perfecto gaucho.

La intriga obedece al proceso de vivencias del gauchito mozo que aprende los trabajos del campo bajo la dirección de su padrino. El autor construye la historia como si hubiera sido escrita por ese gauchito después de su transformación en estanciero y hombre culto, es decir, después de haber asimilado nuevos hábitos y un nuevo lenguaje. En el entendimiento de muchos críticos, reside ahí el logro del autor en reunir la facultad poética del joven, poseedor de fina sensibilidad desde niño, y el realismo de su visión de mundo. Así se explicaría al lector la verosimilitud de la escritura por parte de un resero inculto.

Torres Ríoseco (1951) compara don Segundo a don Quijote. La comparación está fundada en dos elementos básicos: ambas novelas pertenecen al tipo de novela puramente española en la cual el interés principal reside en un personaje central y la acción se reduce a una serie de episodios hilvanados. Según esa perspectiva analítica, la novela se compone de una galería de cuadros a los cuales el autor adosa el relato de una vida —la del reserito— que sólo existe en términos de su relación con don Segundo. Al lector se le presentan varios cuadros de la vida pampeana, típicos y con fuerte arraigo local: la clásica pulpería con su enramada, el baile campesino en un galpón de la estancia, las supersticiones campesinas, las diversiones populares como la pelea de gallos, el juego, las escenas de campo abierto donde emerge el gaucho en su constante lucha con el arreo, la presencia indígena en las figuras del «tape» Burgos, don Segundo y las «chinitas» de caras redondas y ojos negríssimos.

Igualmente se justificaría la comparación en la medida en que don Segundo, como don Quijote, es un caballero ideal, del honor, de la hombría y de la libertad. Pisamos aquí terreno resbaladizo, cuestión que ha preocupado a muchos críticos y estudiosos de la obra güiraldiana: el realismo o la artificialidad del gaucho don Segundo. Ciro Alegría,¹ cierta vez, en una de sus conferencias, manifestó la opinión de que «el personaje de don Segundo es altamente artificial y el defecto se extrema si lo cotejamos con ese otro gaucho llamado Martín Fierro.» Artificialidad que surge como resultado de la composición de un personaje al que jamás le ocurre nada malo, que parece ser física y espiritualmente perfecto. Torres Ríoseco (1953) discute la posición de Ciro Alegría y no está de acuerdo con ella. Para él, lo que explica don Segundo es su filosofía de vida que consiste en encontrar soluciones antes que se resuelvan en realidades.

Sin abogar por ninguna de las posiciones, extremadas a nuestro modo de ver, tomamos la figura de don Segundo como una admirable creación artística lejana de la del gau-

1. Citado por Torres Ríoseco (1953).

cho real, ser de ficción, una de las varias síntesis poéticas del hombre de la pampa encontradas a lo largo de la literatura hispanoamericana. En esa concepción, el personaje, aunque idealizado, alcanza transmitir una verosimilitud en términos regionales. En las palabras de Berenguer Carisomo (1970), Güiraldes logra «aislar las ideas puras y esenciales de todo lo sustantivo y real de la pampa.»

Expresión viva de lo regional, el proceso narrativo se vale de un lenguaje muy propio y rico que merece ser examinado. A través de las variantes idiomáticas regionales, el autor abrirá al lector un mundo en constante movimiento, espacio real e imaginado a la vez.

5. El lenguaje como marca de la topografía pampeana

El escenario de *Don Segundo Sombra* está representado inequívocamente por la geografía de la pampa en tanto que espacio y movimiento. Movimiento en lo que concierne a los viajes constantes y a la vital sucesión de sensaciones y emociones; espacio, en el sentido de construcción sobre lo real, topografía aplanada de la llanura que se confunde con el alma del resero que es lo mismo que «tener alma de horizonte».

Se hallan presentes los caminos interminables, los pueblos grises, todo subrayado por fenómenos telúricos que señalan el vigor indudable de la naturaleza frente al hombre, incansable, en su lucha diaria por dominarla. Una tierra inmensa, no domada, misterio e invitación al explorador, ese gaucho que, montado a caballo, se arrima íntimamente a ella cada día.

El lenguaje busca transmitir esa adherencia vital. No es propiamente un lenguaje gauchesco, una vez que representa la fusión de las líneas culta y popular. Lenguaje rico, vibrante, coloreado, de un modernismo perfeccionado, alejado en muchos puntos de la fórmula gauchesca consagrada en el *Martín Fierro* de Hernández. Josef (1982) lo señala muy precisamente: «Elaboró el *Martín Fierro* en imágenes de vanguardia, pero guardándoles la validez y la autenticidad.» (traducción nuestra)

Se trata, por tanto, de un lenguaje criollo, extraído del habla viva, aprendido en los clásicos gauchescos, pero trabajado a partir de la concepción única del autor, guiado por los recursos estilísticos del modernismo y de la corriente artística del vanguardismo. Lo rústico del universo gauchesco surge de manera densa a través del habla de los personajes. Don Segundo es hombre de pocas palabras, de expresión casi siempre sintética. Así cuando un hombre, que presumía de valiente intenta matarlo y quiebra su cuchillo en los ladrillos de la pared, don Segundo recoge los pedazos y le dice, con ironía: «Tome, amigo, y hagala componer, que así tal vez no le sirva ni pa carniar borregos». En otra ocasión, cuando el reserito teme que el patrón de la estancia no le dé permiso para acompañar a don Segundo, éste observa: «Cuando yo tenía tu edad le hacía el gusto al cuerpo sin pedir licencia a naides».

Las fórmulas descriptivas de la tierra la muestran como raíz, como algo diferenciado, conocido y amado: «Pago es patria chica y, por más que nos independicemos, nos quedan metidas dentro cuñas de goce o de dolor, ya hechas carne con el tiempo». Por otra parte, la vida, ganadera por excelencia, también incide sobre el lenguaje: la tierra es «baya», la madrugada, «barcina», la barba del patrón, «tordilla». Güiraldes combina diversos elementos en una fusión que presenta al lector una rica gama de aspectos de la vida pampera y de la personalidad de sus habitantes, los gauchos. Los peones, los domadores, don Segundo y el reserito llevan botas de potro, vinchas, chiripás, se reúnen en la

cocina alrededor del fogón humeante. La fauna de la región también aparece en su expresividad y diversidad: pájaros, batracios, reptiles, alimañas.

Los gauchismos, giros y dichos populares, las frases pintorescas trazan en rápidas y vigorosas pinceladas el ambiente rural. La despedida de padrino y abijado es muestra viva del lenguaje campesino: despedida a lo gaucho, viril, casi sin palabras, pero hondamente vivida y sentida.

A propósito del estilo de Güiraldes, muchos críticos opinan que su propósito no fue caer en lo exótico o lo pintoresco; de ahí que el uso del habla campesina se haga con fidelidad y creatividad a la vez. Según Torres Ríoseco (1951), «las cosas pequeñas de las faenas campestres, esas cosas que de puro insignificantes parece que no tuvieran nombre, los verbos ya olvidados por los hombres de las ciudades y gratos a los gauchos, los sustantivos exactos del arte del resero, los adjetivos y adverbios consagrados por el continuo uso regional, las interjecciones de aspecto mutilado, las frases a medio empezar, las repeticiones enfáticas son los recursos más constantes de este estilo». Anderson Imbert (1961) llama la atención sobre el refinamiento que el autor pone en el alma del gaucho: metáforas, sensaciones raras, sinestesia. Desde las primeras páginas, el muchacho posee una perspectiva muy literaria sobre su propia vida: contempla el campo, sus hombres y sus acciones con una mirada aguda, pero idealizadora y poética. Para ese crítico las operaciones inventivas llevadas a cabo por Güiraldes son prueba de una elaboración artística, de un perfeccionamiento de la expresión que lo diferencian de los demás autores del género gauchesco. Los diálogos, las metáforas pamperas, el dialecto rioplatense de peones y estancieros vienen líricamente trabajados en el lenguaje empleado en la novela.

El propio autor dejó al morir un ejemplar de la primera edición de *Don Segundo Sombra*, con numerosas correcciones de su propia mano. Dejó también un caudal léxico-gráfico que reúne innumerables rasgos característicos del lenguaje gauchesco, ya sean expresiones típicas, palabras que describen la geografía local, vocalismos, consonantismos y un peculiar empleo de la acentuación. A modo de ilustración, citaremos algunos ejemplos:

a) expresiones típicas

andar de florcita — andar siempre de fiestas, vestido de domingo

desgraciarse — en general el gaucho no peleaba para matar, pero a veces se le iba la mano y mataba a su rival. Era que se había desgraciado. La moral gaucha acepta y tolera la muerte sólo como epílogo lamentable de un duelo.

hacer jabón — engordar por no hacer nada

hacer la mañana — tomar una copa

hacerse el chanchito rengo — fingir no entender de un asunto; simular que se está distraído.

yerbatiar — tomar unos mates

yerbiar — tomar mate a una hora desacostumbrada

b) palabras que describen el paisaje local

mancarrón — caballo casi inútil, de patas estropeadas

pasmo — en la jerga de los curanderos, se refiere a los efectos del frío, mojadura, inflamación o infección en el cuerpo

lloronas — nombre onomatopéyico de cierta clase de espuelas llamadas así por el soni-

do monótono que producían al andar y también porque hacían llorar sangre a las cabalgaduras

patí — pez sin escamas

tararira — pez de riacho o de laguna

zarco — animal o persona que tiene el ojo con el iris completamente blanco

c) *vocalismos*

peliar por pelear

divirsión por diversión

ruempa por rumpa

trair por traer

monstro por monstruo

d) *consonantismos*

güenas por buenas

juerte por fuerte

golvió por volvió

alvertido por advertido

yevar por llevar

e) *vocalismos y consonantismos a la vez*

ansina por así

aura por ahora

ande por donde

naiades por nadie

dirición por dirección

f) *acentuación*

desiés por desees

arrancás por arrancas

sinó por sino

6. Don Segundo Sombra en el panorama del género gauchesco

Si retrocedemos rápidamente a los orígenes de la literatura gauchesca, observaremos su fondo netamente folklórico aportado por los payadores y esbozaremos sus tres pilares básicos:

1º) la temática, que tomaba al gaucho como el viejo dueño de la tierra libre y sin límites que iba siendo destruido por una serie de factores extraños a su naturaleza: la organización política, la cultura urbana, la inmigración extranjera. En otras palabras, el gaucho, antes señor, aparece como instrumento servil, agente pasivo sometido a la manipulación política, o entonces, sirviendo como carne de cañón en las luchas fronterizas;

2º) el paisaje, la pampa húmeda, extendida geográficamente por Argentina y Uruguay, región desierta, ancha y vacía;

3º) el lenguaje gaucho, dotado de un vocabulario específico, que conservó por mucho tiempo las formas arcaicas castellanas del siglo XVI, repitiendo algunas metátesis vocá-

licas e incorporando todo un repertorio semántico de la fauna y la flora propio de ese mundo natural inmediato.

Poetas gauchescos de formación urbana hicieron de ese lenguaje un instrumento literario pintoresco, volcándose hacia el tono satírico y cómico de esa poesía. El género alcanzaría su auge y trascendencia literaria con el *Martín Fierro* de José Hernández.

A finales del siglo pasado, la especie gauchesca empieza a extinguirse como creación singular. La figura del gaucho y su importancia como elemento de la sociedad argentina sufrían alteraciones radicales así como el campo iba cambiando de fisonomía, con la oleada inmigratoria, las nuevas técnicas, las comunicaciones, el progreso de las grandes ciudades. La consecuente urbanización de la región pampera conlleva la desaparición del gaucho en el plano literario y su dolorosa incorporación a las formas ciudadanas en el socio-económico. Así es que durante el período modernista no se puede hablar de una producción gauchesca propiamente dicha en el panorama literario argentino. El tema gaucho volverá a la literatura del postmodernismo modificado en el contexto de lo que se convencionó denominar novela gauchesca. *Don Segundo Sombra* es considerado el ejemplar clásico de ese género literario. Su aparición en 1926 representó un verdadero acontecimiento en la historia de las letras hispanoamericanas, repercusión que asombró al mismo autor.

Don Segundo Sombra es el gaucho descendiente del *Facundo* y del *Martín Fierro*, todos ellos símbolos de lo argentino. La figura simbólica del gaucho, ahora revestido de una dimensión psicológica, extendiéndose por sobre la pampa, representa un tipo heroico, con valor universal. Como tipo social, ya había perdido significado y desaparecido, tragado por la mecánica implacable de la urbe.

Dentro del panorama del género gauchesco, el gaucho sirvió de motivo para la creación de una literatura regional que abrió camino a las fuerzas nuevas de una configuración literaria americana que se opuso a la imitación de los modelos europeos tan en boga hasta entonces. En este contexto *Don Segundo Sombra* se sitúa como construcción literaria que no guarda mucha semejanza con los poemas consagrados de la épica popular, como es el caso del *Martín Fierro* y de *Santos Vega*, una vez que sale del marco del género gauchesco para adquirir contornos de obra universal: el interés del relato del reserito consiste en sus experiencias internas y externas marcadas siempre por la presencia de don Segundo cuya existencia deriva de una voluntad eterna de andar y de un anhelo de poseer el mundo cada día más.

Sánchez (1968) observa que parte de los críticos calificaron de «reaccionario» y «pequeño burgués» a Güiraldes, echando de menos la lucha de clases en *Don Segundo Sombra*. Según él, identificarlo como un escritor apatronado sería una óptica demasiado estrecha, pues si en la novela se exaltan las cualidades del patrón y se destaca la solidaridad entre peones y estancieros, eso no quiere decir necesariamente que el autor haya prescindido de plantear los conflictos sociales. La obra resulta un documento social y psicológico en el que se asoman la aventura emprendida en una tierra inmensa y en el interior de los propios personajes.

Es curioso observar que el éxito obtenido por Güiraldes con *Don Segundo Sombra* le sorprendió, y que sus otras obras fueron olvidadas mientras crítica y público aclamaban lo que consideraron su obra maestra. Hoy, cumplidos setenta años de existencia, la novela sigue ocupando posición destacada en la literatura gauchesca, creación de ficción en torno a un tipo social nacional ignorado por muchos escritores o caricaturizado por los excesos pintorescos de otros. Reflejo de una sociedad en transformación en la que la

figura del gaucho perdería vigor y muestra clásica de una literatura en la que esa misma figura desaparecería por completo en los años siguientes.

Bibliografía

- Torres Ríoseco, A. *Ensayos sobre literatura latinoamericana*. México, Fondo de Cultura Económica, 1953.
 — *La gran literatura iberoamericana*. Buenos Aires, Emecé Editores, 1951.
 Anderson Imbert, E. *Historia de la literatura hispanoamericana*. México, Fondo de Cultura Económica, 1961.
 Sánchez, L. A. *Proceso y contenido de la novela hispanoamericana*. Madrid, Gredos, 1968.
 Berenguer Carisomo, A. *Literatura argentina*. Barcelona, Labor, 1970.
 Josef, B. *História da literatura hispano-americana*. Rio de Janeiro, Francisco Alves / INL, 1982.

Ana Lúcia Esteves dos Santos Costa
 Profesora de Lengua Española y Literaturas Hispánicas-UFMG



El cuerpo en la poesía de Vallejo, Neruda y Paz

Mariluci Guberman

En la historiografía literaria hispanoamericana se percibe el interés en difundir un panorama conjunto de las distintas tendencias y etapas de la poesía, sin embargo falta un estudio sistemático que pudiera dar cuenta de la complejidad de esa poesía. Con esta finalidad, este trabajo ha seleccionado un tema —el cuerpo— como forma de aglutinar tres expresiones poéticas significativas: Vallejo, Neruda y Paz.

Si se piensa en estudiar el cuerpo, no se puede hablar solamente de sexualidad, sino de deseo, pues los problemas de la vida jamás se restringen «a alguna dimensión particular del cuerpo. Ellos siempre envuelven tanto elementos que están más allá del individuo [...], como los que están más cerca de ese individuo»¹. Para el filósofo francés Félix Guattari, el deseo «consiste seguramente en reducir el sentimiento amoroso a esa especie de apropiación del otro, apropiación de la imagen del otro, apropiación del cuerpo del otro, del devenir del otro, del sentir del otro».² De esta manera, el deseo, en la acepción de GUATTARI, puede ser entendido como una máquina que se apropia, «las máquinas deseantes», las máquinas del poder.

El poder, de acuerdo con el filósofo francés Michel Foucault, al servirse del cuerpo, ha conseguido el dominio, la conciencia del propio cuerpo. Y, al producir este efecto, hizo emerger «inevitablemente la reivindicación del propio cuerpo contra el poder, la salud contra la economía, el placer contra las normas morales de la sexualidad, del matri-

1. Guattari (1996) p. 280.

2. *Ibidem*. p. 281.

monio, del pudor».³ Así, el poder ha invadido el cuerpo, y éste abrió fronteras para los nuevos mecanismos de poder. El pseudo debilitamiento del poder ha recibido un estímulo, pues a cada acción corresponde una re-acción, luego, poder y cuerpo están en inter-acción. Esta lógica de estrategias constituye una de las fuentes para el «estudio de los mecanismos que penetran en los cuerpos, en los gestos, en los comportamientos».⁴ Analizarla sería delimitar los efectos del poder en el ámbito ideológico, mientras tanto, estudiar la cuestión del cuerpo, en sus distintos abordajes, sería revelarlo. De esta manera, este trabajo señala la percepción del cuerpo en diferentes contextos, a fin de hacer su revelación en la poesía. Lo cierto es la asociación del cuerpo al poder, pues, en la concepción de Foucault, existen «mecanismos de poder» que alcanzan el cuerpo y, a juicio de Guattari, «máquinas deseantes» que se apoderan de ese cuerpo.

La selección de tres escritores, se debe a las distintas connotaciones que el cuerpo adquiere, en la producción de esos poetas, a partir de su propia denotación: «cuerpo como sustancia física».⁵ El vocablo *cuerpo*, en el lenguaje poético, ensancha su universo semántico y se torna análogo al vocablo *matéria*, «cualquier sustancia [...] que ocupa lugar en el espacio».⁶ En este sentido, el cuerpo se identifica y se interrelaciona con diversos tipos de espacio: social, metafísico, cósmico, erótico o poético.

El primer poeta en discusión es el peruano César Vallejo (1892-1938), que escribió *Los Heraldos Negros* (1919), *Trilce* (1922), la novela *El Tungsteno* (1931), *Poemas Humanos. España, aparta de mí este Cáliz* (1939) y *Poemas en Prosa* (1939).

La poesía de Vallejo está marcada por el amor, el dolor, la muerte y los recuerdos de la niñez, sin tener en cuenta el sufrimiento profundo que siente el poeta peruano en relación a la Guerra Civil de España (1936), que para el profesor español Francisco Martínez García, «Es la preocupación por el mundo entero [...] y en especial por la propia supervivencia del poeta en el lenguaje, en la palabra, y del hombre genérico en la masa».⁷

El tono coloquial y el aire confidencial en la poesía de Vallejo, señalados por la crítica, no son los rasgos más significativos de su obra, sino la violenta ruptura de la sintaxis suavizada por la dulzura semántica, y el yo lírico revestido por el *sufrimiento con el mundo*:

Yo no sufro este dolor como César Vallejo. Yo
no me duelo ahora como artista, como hombre ni
como simple ser vivo siquiera. Yo no sufro este dolor
como católico, como mahometano ni como ateo.
Hoy sufro solamente⁸

El sufrimiento no sólo se encuentra en el yo lírico, sino en el cuerpo del desventurado, según el poema *Los Desgraciados* de *Poemas Humanos*, representado por un tú que espera el amanecer porque son terribles el frío, el hambre y el olvido:

3. Foucault (1985) p. 146.

4. *Ibidem*, p. 150.

5. *Novo Dicionário da língua portuguesa*. Verbo [corpo].

6. *Ibidem*. Verbo [matéria].

7. Martínez García (1988) p. 37.

8. Vallejo (1985) p. 115.

Ya va a venir el día, repito
por el órgano oral de tu silencio
y urge tomar la izquierda con el hambre
y tomar la derecha con la sed; de todos modos,
abstente de ser pobre con los ricos,
atiza
tu frío, porque en él se integra mi calor, amada
víctima.
Ya va a venir el día, ponte el cuerpo.⁹

Se trata de una obra de denuncia social, en la que el sujeto del poema se solidariza con el sufrimiento del *otro*, el *tú*, e intenta transferir su calor y su amor. Por lo tanto, se percibe un *cuerpo social*.

En *El Alma que sufrió de ser su Cuerpo*, también de *Poemas Humanos*, el cuerpo físico padece por su origen, por el «diáfano antropoide» que tiene en sí, porque el hombre sabe lo que le duele:

Tú sufres de una glándula endocrínica, se ve,
o, quizá,
sufres de mí, de mi sagacidad escueta, tácita.
Tú padeces del diáfano antropoide, allá, cerca,
donde está la tiniebla tenebrosa.¹⁰

Incluso así, el «pobre hombre» ignora, o mejor, finge ignorar su principio, su vínculo con la especie animal y, por esto, llora:

Tú sufres, tú padeces y tú vuelves a sufrir horriblemente,
desgraciado mono,
jovencito de Darwin,
alguacil que me atisbas, atrocísimo microbio.
Y tú lo sabes a tal punto,
que lo ignoras, soltándote a llorar.¹¹

La duda se apodera del «jovencito de Darwin» que pregunta a su ombligo: «¿dónde? ¿cómo?» (v. 27). Estas interrogaciones metafísicas, que cuestionan la existencia humana, se repiten en uno de los últimos versos (v. 37), dominando, también, al sujeto del poema.

¿Que nó? ¿Que sí, pero que nó?
¡Pobre mono!... ¡Dame la pata!... No. La mano, he dicho.
¡Salud! ¡Y sufre!¹²

9. *Idem* (1988) p. 167.

10. *Ibidem*, p. 202.

11. *Ibidem*.

12. *Ibidem*, p. 204.

Luego, se identifica un *cuerpo metafísico*, un cuerpo que no se reconoce totalmente humano, pues se alejó del alma y la hace sufrir, realzando la dicotomía cuerpo-alma.

El segundo poeta en discusión es el chileno Pablo Neruda (1904-1973), que entre sus varias obras se puede destacar *Veinte poemas de Amor y una canción Desesperada* (1924), *Residencia en la Tierra* (1933), *Canto General* (1951), *Odas Elementales* (1952), *Extravagario* (1958), *Memorial de Isla Negra* (1964) y *Confieso que he vivido* (1974).

Hablar de Neruda es hablar también de *Canto General*, la epopeya moderna de América Latina, que se divide en quince partes. Se trata de una síntesis de la historia del pueblo latinoamericano, el registro de la creación de ese hombre, que atraviesa la era precolombina, pasa por la Conquista y por las luchas de emancipación hasta llegar al fin de la primera mitad del siglo xx.

La obra de Neruda, huye de los patrones de la epopeya clásica, narrada en tercera persona, y se desarrolla casi toda en primera persona, ya que el yo lírico representa a los trabajadores y las víctimas de *Nuestra América*, conforme el fragmento XII de la segunda parte, *Alturas de Macchu Picchu*: «Yo vengo a hablar por vuestra boca muerta».

La epopeya de Neruda mantiene una unidad en la que se puede aislar *literariamente* las partes («autonomía de las partes», Schiller), sin embargo no se las puede separar *históricamente*, porque se trata de todo un proceso histórico cuyo canto de la tierra se hace por la voz del pueblo, representada por el yo poético. Así, *Canto General* es un solo canto, uno e indivisible.¹³

El abordaje del cuerpo en esta obra del poeta chileno tiene connotaciones social y cósmica. A ver:

1. En la octava parte de *Canto General*, *La tierra se llama Juan*, cuando el vate concede voz a los trabajadores y revoltosos que murieron, se destaca el fragmento III en el que el cuerpo de Luis Cortés (de Tocopilla) sufre los dolores físicos:

26 horas caminó la mula, y mi cuerpo
ya no resistía, camarada, entre la cordillera sin caminos,
y mi corazón enfermo, aquí me tiene, fíjese
en las magulladuras, no sé cuánto viviré,
pero a usted le toca, no pienso pedir nada,
diga usted, camarada, lo que hace al pueblo el maldito,
a los que lo llevamos a la altura en que ríe
con risa de hiena sobre nuestros dolores¹⁴

En verdad, el *cuerpo físico* que padece, en este fragmento, tiene un carácter social, pues Luis Cortés, al luchar por mejores condiciones de vida, queda preso, enfermo, y al fin y al cabo es transferido para una región desolada a 5.000 metros de altura en la frontera con Bolivia. En este caso, se puede considerar el cuerpo como *cuerpo social*.

2. En el fragmento VII de esta misma parte, el narrador relata la muerte de Antonino Bernales (Pescador, Colombia):

13. Guberman (1993) p. 124.

14. Neruda (1980) p. 516.

Antonino Bernales ha caído
asesinado en la venganza,
cayó abriendo los brazos en el río,
volvió a su río como al agua madre.
El Magdalena lleva al mar su cuerpo
y del mar a otros ríos, a otras aguas
y a otros mares y a otros pequeños ríos
girando alrededor de la tierra.

.....
Antonino Bernales, nadie puede
distinguirte en el cauce, yo sí, yo te recuerdo
y oigo arrastrar tu nombre que no puede
morir, y que envuelve la tierra,
apenas nombre, entre los nombres, pueblo.¹⁵

Aquí, el cuerpo de Antonino Bernales es metáfora de denuncia social, un mensaje universal que no puede morir y, por eso, puede ser denominado *cuerpo cósmico*, además de *cuerpo social*.

En el último poema de otra obra de Neruda, *Veinte Poemas de Amor*, el yo lírico, al recordar a la amada que perdió, habla del cuerpo que tuvo entre sus brazos, que, en la concepción de Guattari, es una apropiación de la imagen del otro:

De otro. Será de otro. Como antes de mis besos.
Su voz, su cuerpo claro. Sus ojos infinitos.

Ya no la quiero, es cierto, pero tal vez la quiero.
Es tan corto el amor, y es tan largo el olvido.

Porque en noches como ésta la tuve entre mis brazos,
mi alma no se contenta con haberla perdido.¹⁶

En este caso, el amor no encuentra correspondencia, porque la amada ya no está junto al sujeto del poema, que la desea. Lo que restó fue la imagen de la musa, la imagen de su cuerpo. Amor y deseo van a connotar un *cuerpo erótico*.

El tercer poeta en discusión es el mexicano Octavio Paz (1914), que presenta una considerable producción poética, en la que se distinguen dos rasgos preponderantes, el occidental y el oriental. En el primero, se percibe la mirada de Paz hacia sus raíces mexicanas, hacia el simbolismo francés y la Generación del 27. En el segundo, ese mirar se vuelca para las culturas india y japonesa.

Octavio Paz, al buscar sus raíces mexicanas, encuentra la «mariposa de obsidiana», representante del amor, diosa de las flores y la vegetación en la cultura azteca. Su movilidad hizo que este pueblo la tomara como símbolo del movimiento, pues indica los movimientos del sol y también representa los dioses del camino. En la composición poética paciana, que recibe el nombre del insecto sagrado de los aztecas y forma parte de *¿Águi-*

15. *Ibidem*. p. 522

16. *Ibidem*. p. 30.

la o sol? (1949-1950), la mariposa se siente sola: «Estoy sola y caída, grano de maíz desprendido de la mazorca del tiempo».¹⁷ Necesita volver a la unidad y, con ese fin, se dirige a un tú: «Siébrame entre los fusilados. [...] Mi cuerpo arado por el tuyo ha de volverse un campo donde se siembra uno y se cosecha ciento».¹⁸ Se trata de un *cuerpo social*, que se despliega en *cuerpo erótico*, pues el yo lírico, al valerse de la seducción del lenguaje, ingresa en un juego erótico: «Toca mis pechos de yerba. Besa mi vientre, piedra de sacrificios».¹⁹ En un pacto de vida-muerte, la mariposa trae a la memoria de ese tú colectivo las imágenes que él debe beber y recordar: «De mi cuerpo brotan imágenes: bebe en esas aguas y recuerda lo que olvidaste al nacer».²⁰ El cuerpo de la mariposa refleja la memoria del pueblo azteca y, a la vez, reivindica el recuerdo vivo del pasado, ya que el insecto divino es «la herida que no cicatriza».²¹

De la influencia del simbolismo francés, se puede tomar como ejemplo el poema de Octavio Paz, *Dos cuerpos de Bajo tu clara sombra* (1935-1944), en el que «dos cuerpos frente a frente» son a veces «olas», «piedras», «raíces» o «navajas» y, al fin y al cabo, «son dos astros que caen/ en un cielo vacío».²²

El movimiento de las olas del océano simboliza, en el poema paciano, el movimiento de dos cuerpos. Y, como olas y cuerpos expresan lenguajes, cabe asociar el movimiento marítimo y el movimiento corporal al del lenguaje literario. De hecho, se puede comprobarlo, en una de las estrofas del poema de Paz:

Dos cuerpos frente a frente
son a veces navajas
y la noche relámpago.²³

Hay un corte en la poesía paciana, una asociación a la ruptura de Mallarmé, porque estos cuerpos «son dos astros que caen/ en un cielo vacío».²⁴ El poeta francés Stéphane Mallarmé contempla el vacío y convierte esa contemplación en la materia de su poesía, marcada por la ausencia. Así, lo que al principio parece, en la obra de Paz, *cuerpo erótico*, después de esa comparación con el poeta francés, se revela como *cuerpo metafísico*.

De la influencia de la Generación del 27, para un abordaje del cuerpo en la obra paciana, se debe destacar al poeta español Luis Cernuda, porque, de acuerdo con el poeta mexicano, «En un escritor como Cernuda, se presenta el tema del cuerpo como una verdadera rebelión: la verdad del cuerpo ante la verdad del alma».²⁵ Y, aunque la temática de la obra paciana se aleje de la producción de Cernuda, Paz revela la influencia que sufrió del poeta español: «hay poemas que me han iluminado y guiado, poemas a los que vuelvo siempre y que siempre me revelan algo esencial».²⁶

17. Paz (1990) p. 216.

18. *Ibidem*.

19. *Ibid.*

20. *Ibid.*

21. *Ibid.*

22. *Ibid.* p. 52.

23. *Ibid.*

24. *Ibid.*

25. Paz & Ríos (1973).

26. Paz (1969) p. 172.

La búsqueda de Cernuda por sus caminos poéticos es una verdad solitaria, en la que comulgan naturaleza, hombre y deseo:

Tú, verdad solitaria,
Transparente pasión, mi soledad de siempre,
Eres inmenso abrazo;
El sol, el mar,
La oscuridad, la estepa,
El hombre y su deseo,
La airada muchedumbre,
¿Qué son sino tú misma?²⁷

Esta «soledad de siempre» se refiere a la soledad del poeta, a quien Cernuda llama «farero», puesto que el poema lleva el título de *Soliloquio del farero*. El sujeto lírico como un faro «quería una verdad que [...] traicionase»,²⁸ descaba una verdad poética que pudiera traicionar esa soledad. Y, entonces, percibe que esa verdad está en su propio lenguaje, un lenguaje poético que armoniza deseo y realidad. Según Octavio Paz, en su poema *Luis Cernuda*, un homenaje al poeta de la Generación del 27, que no es «ni cisne andaluz/ ni pájaro de lujo».²⁹ —el primero una alusión a Góngora y el segundo a Apollinaire—, la realidad y el deseo caminan lado a lado:

Soledad
única madre de los hombres
¿sólo es real el deseo?
Uñas que desgarran una sombra
labios que beben muerte en un cuerpo
ese cadáver descubierto al alba
en nuestro lecho ¿es real?³⁰

El poeta mexicano, para contestar, echa mano de la metafísica:

Deseada
la realidad se desea
se inventa un cuerpo de centella
se desdobra y se mira³¹

La realidad, al desplegarse, crea un cuerpo nacido del silencio, de la soledad del poeta y forma una sola substancia:

27. Cernuda (1992) p. 110.

28. *Ibidem* p. 109.

29. Paz (1990) p. 323.

30. *Ibidem* p. 324.

31. *Ibid.*

Verdad y error
 una sola verdad
 Realidad y deseo
 una sola substancia
 resuelta en manantial de transparencias³²

Este cuerpo deseado, creado de la propia realidad, puede ser considerado *cuerpo metafísico*, porque está más allá de lo real.

En cuanto al segundo rasgo de la producción poética paciana, el oriental, se destaca la influencia del pensamiento indio y su expresión en las artes. Según Paz, «Sin mi vida en la India no habría podido escribir *Blanco* [1967] ni la mayoría de los poemas que forman *Ladera Este*».³³ Esa afirmación forma parte de la entrevista concedida a Alfred Mac Adam, quien señala la «influencia de la India» en la poesía paciana. A continuación, el poeta mexicano declara que su producción poética, relativa a esa influencia, «comienza con *Salamandra* [1962] y se cierra con *El mono gramático* [1974]».

Las manifestaciones artísticas de la India antigua se expresan como dobles del universo. Para entenderlas, se debe observar el proceso de transformación de la naturaleza en arte en la tradición arquitectónica india, en la que los templos son excavados en las rocas y el espacio convertido en armonía cósmica. De acuerdo con la profesora española Carmen García-Ormaechea, el indio

[...] hace de la naturaleza no sólo su morada sino la de sus dioses, y nunca desafía las leyes naturales ni las supera a base de cúpulas perfectas o altísimos rasca-cielos, sino que se integra en ella, convive con ella, la adora en sí misma y sólo se atreve a humanizarla con una decoración escultórica exuberante que hace de la arquitectura escultura.³⁴

En esas esculturas o bajorrelieves, se destaca el cuerpo, —sea de Buda, sea de las *yakshis* o de animales—, en formas sensuales y armónicas.

La representación estatuarial del iluminado y fundador del budismo, Buda,³⁵ en Mathura, «ofrece un idealismo conceptual y una rígida concepción sacra de la imagen de culto»,³⁶ porque

[...] Buda trasciende la perecedera forma humana para absorber en sus piernas la rectitud de los troncos de palmera, en su torso la fortaleza del león, en sus hombros y brazos la elasticidad y utilidad de la trompa de elefante, en su cabeza la perfección oval del huevo...³⁷

El indio, al buscar una forma divina para sus creaciones artísticas, huyó, en parte, a la comparación con el cuerpo humano y se apoyó en los vegetales y animales, lo que se de-

32. *Ibid.* p. 325.

33. Paz, O. *Autopercepción intelectual de un proceso histórico*. Anthropos, p. 21.

34. García-Ormaechea.

35. Kastberger (1978) p. 75.

36. García-Ormaechea (1989) p. 140.

37. *Ibidem*.

be a su concepción de naturaleza como un todo. Concepción ésta basada en el tantrismo, una de las corrientes del budismo. *Tantra* significa trama, «oficio de tejer, tejido»³⁸ y, aunque no se parezca a una doctrina filosófica, «percibe el universo como un tejido donde todo se imbrica, todo se sostiene, todo actúa sobre todo».³⁹ De acuerdo con Paz, «El universo respira como un cuerpo y el cuerpo está regido por las mismas leyes de unión y separación que animan a las sustancias y producen sus incesantes metamorfosis».⁴⁰ Así pues, el cuerpo como energía cósmica, en la filosofía tántrica, no es un revestimiento, un obstáculo a la vida espiritual, porque el cuerpo es un «templo viviente»,⁴¹ donde se reflejan y se dejan reflejar otras energías cósmicas que, aparentemente, no podrían ser las suyas, sin embargo sufren una interacción constituyendo un todo, la unidad.

La representación del Buda de Mathura es el extremo de la desencarnación y, según Paz, «la respuesta a esta abstracción es la vitalidad y sensualidad de las esculturas de las *yaksis*».⁴²

La *yakshi*, «genio femenino de fertilidad arbórea»,⁴³ ideal de belleza, al balancear en el árbol de la fertilidad, *pipal*,⁴⁴ lo transforma en árbol de la iluminación, simbolizando la unión y el equilibrio de la fertilidad física y espiritual. Su cuerpo, casi desnudo, revela, en las curvas y en la exaltación de senos y vientre, esa característica de fertilidad, y, a la vez, sus movimientos llenos de gracia y suavidad despiertan lo espiritual. Hay toda una exuberancia de formas y expresiones, que se confunden con las ramas de los árboles, de acuerdo con Paz, «son árboles que sonríen».⁴⁵ Este lenguaje plástico con movimiento está muy bien expresado en la obra paciana, más bien, en *La higuera religiosa* de *Ladera Este* (1969), cuando el poeta, en alusión al *pipal*, da movimiento a la higuera sagrada de los indios:

Verde y sonora,
 la inmensa copa desbordante
 donde beben los soles
 es una entraña aérea.

 Trepan,
 se enroscan las raíces
 errantes.
 Es una maleza de manos.
 No buscan tierra: buscan un cuerpo,
 tejen un abrazo.⁴⁶

38. Vanlysebeth (1990) p. 72.

39. *Ibidem*.

40. Paz (1973) p. 47.

41. *Ibidem*.

42. Paz (1991) p. 62.

43. García-Ormaechea (1989) p. 135.

44. Paz: «El pipal es un árbol santo para los budistas y aparece en esculturas, pinturas, poemas y relictos devotos. A su sombra Gautama percibió la verdad y se convirtió en el Buda, el iluminado; por esto se le llama el 'árbol de la iluminación'. El pipal también es santo entre los hindúes». En: ...*Obra poética*. p. 801.

45. Paz (1991) p. 47.

46. *Idem* (1990) p. 398-399.

Los signos de la «representación» escrita constituyen el signo del cuerpo de Esplendor y, a su vez, el signo del *corpus* de la escritura, porque cada trozo del cuerpo de Esplendor o de la escritura es

[...] un signo del cuerpo de cuerpos, cada parte entera y total, cada signo una imagen que aparece y arde hasta consumirse, cada imagen una cadena de vibraciones, cada vibración la percepción de una sensación que se disipa, millones de cuerpos en cada vibración, millones de universos en cada cuerpo, lluvia de universos sobre el cuerpo de Esplendor que no es cuerpo sino el río de signos de su cuerpo.⁶²

El cuerpo, en la obra paciana posterior a 1950, como se ha podido deducir en este trabajo, posee, además de la connotación de *cuerpo erótico*, la de *cuerpo poético*:

Esplendor es esta página, aquello que separa (libera) y entretreje (reconcilia) las diferentes partes que la componen, [...] el acto inscrito en esta página y los cuerpos (las frases) que al entrelazarse forman este acto, este cuerpo.⁶³

Se verificó, así, que el cuerpo, bajo la influencia occidental, se presenta, en la poesía de Vallejo, Neruda y Paz, como *cuerpo social, físico, metafísico, cósmico y/o erótico*; mientras, bajo la influencia oriental, en la poesía de Octavio Paz, se revela como *cuerpo poético*. Lo que lleva a percibir que el pensamiento occidental, movido por el deseo de «apropiación», hace del cuerpo una de las piezas de las «máquinas» del poder. Mientras el pensamiento oriental, movido por el deseo de encontrar el *otro*, hace del cuerpo un simulacro, un agente de la sublimación carnal y poética, el restaurador de la unidad.

Bibliografía

- Cernuda, Luis, *La realidad y el deseo*, 4ª. ed. Fondo de Cultura Económica, México, 1992.
- Darío, Rubén, *Prosas profanas y otros poemas*, en Poesía, núm. 34-35, Ministerio de Cultura, Madrid, 1971.
- Foucault, Michel, *A vontade de saber. História da sexualidade*, 7ª. ed. Trad. Maria Theresza da C. Albuquerque y J. A. G. Albuquerque, Graal, Rio de Janeiro, 1985.
- *Microfísica do poder*, 5ª. ed. Trad. Roberto Machado, Graal, Rio de Janeiro, 1985.
- García-Ormacchea, Carmen, *El arte indio. Historia del arte*, Historia 16, Madrid, 1989.
- Guattari, Félix & Rolnik, Suely, *Micropolítica, Cartografías do desejo*, 4ª. ed. Vozes, Petrópolis, 1996.
- Guberman, Mariluci, *O canto de Neruda*, en Revista *América Hispânica*, SEPEHA/UFRRJ, Rio de Janeiro, jul.-dez. 1993, p. 114-125.
- Kastberger, Francisco, *Léxico de Filosofia Hindu*, 2ª. ed. Kier, Buenos Aires, 1978.
- Mallarmé, Stéphane, *Oeuvres complètes*, Gallimard, France, 1945.

62. *Ibid.* p. 63-64.

63. *Ibid.* p. 140.

- Neruda, Pablo, *Poesías escogidas*, Aguilar, Madrid, 1980.
- Novo Dicionário da língua portuguesa*, Org. Aurélio Buarque de Holanda Ferreira, Nova Fronteira, Rio de Janeiro.
- Paz, Octavio, *Autopercepción intelectual de un proceso histórico*, en *Anthropos*, Barcelona, núm. 14, 1992, p. 13-24.
- , *Conjunciones y disyunciones*, Seix Barral, Barcelona, 1991.
- , *Cuadrivio*, 2ª. ed. Joaquín Mortiz, 1969.
- , *El mono gramático*, 2ª. ed. Seix Barral, Barcelona, 1988.
- Paz, Octavio, *Obra poética (1935-1988)*, Seix Barral, Barcelona, 1990.
- , *El signo y el garabato*, Joaquín Mortiz, México, 1973.
- , & Ríos, Julián, *Solo a dos voces*, Lumen, Barcelona, 1973.
- Rawson, Philip, *El arte Tantra*, Destino, Barcelona, 1992.
- Vallejo, César, «Poemas en prosas», en *Obra poética completa*, Ayacucho, Caracas, 1985.
- , *Poemas humanos. España, aparta de mí este cáliz*, Castalia, Madrid, 1988.
- Vanlysebeth, André, *Tantra: el culto de lo femenino*, Trad. Graziella Baravalle, Urano, Barcelona, 1990.

Mariluci Guberman
Universidade Federal do Rio de Janeiro

Literatura de Cordel **De los orígenes europeos hacia la** **nacionalización brasileña**

Francisca Neuma Fachine Borges

Durante los últimos años hemos podido comprobar la existencia de un creciente interés hacia los estudios de la Cultura popular.

Tanto en Brasil como en otros países, grupos de investigadores, unos con más experiencia, otros todavía principiantes, han dedicado su tiempo a investigaciones centradas en diferentes manifestaciones culturales populares, como la literatura, la música, la artesanía, etc.

Las actividades académicas se desarrollan en las áreas más variadas del conocimiento, entre las cuales está la Literatura popular, y su estudio habrá de hacerse objetivamente utilizando planteamientos metodológicos científicos, totalmente libres de prejuicios y paralelamente a los estudios de autores eruditos.

Para conocer mejor la cultura de un pueblo se hace necesario estudiar sus múltiples manifestaciones, tanto a niveles cultos como populares.

Respecto a la llamada «Literatura de Cordel» y más exactamente «Literatura Popular en verso» constituida por los «Folletos de Feria» (forma escrita) y «Cantarías» (forma verbal), es en nuestra región donde este tipo de literatura se desarrolla con más fuerza, y pensamos que merece la atención de los profesores de las Universidades Brasileñas y muy particularmente de los de las nordestinas. El estudio de dicha expresión literaria no puede desvincularse de un contexto sociocultural más amplio recordando sus orígenes europeos y orientales desde los cuales se ha llegado a la producción actual, y de este modo tendremos una visión más completa de sus temas y de sus formas de expresión.

Conviene destacar que la producción es extensísima pues existen un sinnúmero de autores populares y millares de folletos.

Volviendo a los orígenes de los «folletos de la literatura popular en verso», y los del nordeste, podemos con seguridad ubicarlos en el contexto de la «literatura de cordel» que existió tanto en la Literatura española como en la Francesa en la cual se llama «Literature du Colportage».

En Portugal la denominación pintoresca de «Literatura de Cordel» se debe al modo de distribución para su venta y que no es sino la exposición de los folletos colgándolos en un bramante o cordel hecho al cual ya Nicolau Tolentino se refirió en su «O bilhar»

«Todos os versos leu da Estátua
equestre,
e todos os famosos Entremezes
Que no Arsenal al vago caminhante
se vendem a cavallo nun barbante»

Esta denominación parece haberse difundido en Brasil hace poco más de una década a través de estudiosos bajo la orientación de Teófilo Braga.

De modo que no fue introducida por los poetas populares que no emplearon jamás un sustantivo que englobara el conjunto de la producción literaria popular y ni siquiera la consideraban «literatura» limitándose a llamarla «romance», «versos» y «obra».

La literatura de Cordel Portuguesa, según Teófilo Braga, se desarrolló en tres etapas importantes.

La primera en el siglo XVI, revela el vigor del pueblo lusitano pero en realidad sólo consiste en una comunicación entre los escritores y el pueblo que la adoptó y le dio el tono o estilo popular.

Muchas de estas obras se leían todavía en 1885 y a esta época precisamente pertenecen un gran número de «libros de cordel», «hojas sueltas», «autores» y «trovas» de Baltazar Dias, poeta ciego natural de las Islas Madeira, contemporáneo de D. Sebastián que como se sabe es el autor popular por excelencia y a quien Carolina Michaelis de Vasconcelos atribuía un extraordinario talento.

La segunda, en el siglo XVII, fue menos fecunda que la anterior debido a la atmósfera de competencia entre los escritores españoles y los brasileños y también los ascéticos que desviaron el gusto popular hacia los sermones, milagros y vidas de santos.

De dicha época solamente llegaron al siglo XVIII unos pocos folletos populares. La originalidad de esas obras estuvo muy afectada por los Índices Expurgatorios de los años 1581 y 1624, sufriendo además la influencia de la invasión castellana. A pesar de todo, algunos de estos opúsculos conservan su popularidad hasta el siglo XVIII.

La tercera etapa corresponde al siglo XVIII y se caracteriza por una gran fecundidad debida a la ayuda de la «Irmandade do menino Jesus dos Homens Cegos», y de la provisión del 7 de Enero de 1749, firmada por D. João V, y que concedía privilegios exclusivos en la venta de los folletos. La producción popular, aunque fértil, fue esencialmente picaresca.

Según Teófilo Braga, a partir de la vulgarización de los periódicos se extinguió la literatura popular y ya en 1885 solamente se leían las mejores producciones de las tres épocas citadas y se enraizan más en el gusto popular aquellas que se inspiraban en la tradición.

La literatura popular lusitana tiene en el siglo XIX su período de más producción y entusiasmo porque el pueblo conserva, imprimiéndole su propio gusto, la producción de los viejos autores en «hojas sueltas».

Los asuntos de los folletos en dicha época cubrían una larga escala y reproducían «casos sucedidos» locales o no, como una boda, una fiesta de toros, «autos» de los escritores del siglo XVI y de Novelas de Caballerías que siempre han encontrado gran aceptación en el pueblo.

Arnaldo Saraiva dice que es infinita la cantidad de folletos con historia medievales que se leían con profusión y se publicaban extensamente a lo largo de los siglos XVII y XVIII, igual que son leídas y publicadas y reeditadas de nuevo actualmente en Brasil.

Este investigador cita «tres catálogos preciosos»:

Teatro de Cordel (1920/2) de Albino Forjaz de Sampaio, «Catálogo de Coleção de Miscelâneas» de la Biblioteca Geral da Fundação Calouste Gubenkian quien nos informa de los estudios de esa literatura prácticamente inexplorada. Como consecuencia surgieron leyes para la conservación de obras raras que todavía pudieran existir. Para dicho estudioso, en la segunda mitad del siglo XIX y a causa de la escasa producción y de la vulgarización de la imprenta, la Literatura de Cordel emigró al nordeste de Brasil donde las condiciones eran todavía «medievales».

En una investigación sobre la «Literatura de Cordel» que se llevó a cabo en España, Francia y Portugal, se llegó a la conclusión de que este tipo de literatura ya casi extinta, interesaba solamente a investigadores y coleccionistas.

En cuando a los aciertos de los folletos de cordel lusos y a los pliegos sueltos y los «libritos de colportage» conservados en Bibliotecas Públicas y Particulares en los países mencionados son siguen básicamente en obras raras a partir del siglo XII hasta, incluso, el siglo XIX.

Consideramos oportuno decir que en Lisboa y en Oporto, en las Librerías Barateira en Lisboa y Académica de Oporto, unos veinte folletos, entre los cuales había algunos raros de la segunda mitad del siglo XIX y además otros ya con fecha de nuestro siglo siendo la mayoría de los años 50 y una minoría de los 60.

Dicha investigación siguió al principio los «surgos» marcados por Teófilo Braga y Câmara Cascudo como consecuencia de las investigaciones realizadas por ellos en las Bibliotecas y otros centros de documentación; sirviéndonos además de encuestas con investigadores, registramos más de cuatrocientas versiones de historias tradicionales populares: *Historia de Roberto do Diabo*, *Historia de João de Calais*, *Historia de Donzela Teodora*, *Historia de la Emperatriz Porcina* y *la Historia de la Princesa Magalona* y su amante Pierre. Existen versiones de estas historias en francés, español, portugués —en Portugal y Brasil— y alemán, existiendo incluso una Historia escrita en catalán, lo cual demuestra que aunque conservan el mismo estilo básico de la estructura profunda de la narrativa con diferentes formas de expresión, vienen trazando a lo largo de los siglos una significativa trayectoria en los distintos países.

Los folletos brasileños de feria, tienen indudablemente sus orígenes en la llamada «Literatura de Cordel» portuguesa denominación bajo la cual eran también conocidos los «Pliegos Suelos». De este tipo de literatura llegan muchas historias a Brasil en una época que no se puede fijar con exactitud sin riesgo de error.

Câmara Cascudo habla del envío de veinte resmas de «Pierres e Magalona» en 1600 destinadas al Nuevo Continente y cita además doce libros de la Donzela Teodora durante aquella ola «Pliegos de Cordel» que inundaba el Nuevo Mundo en 1605.

El estudioso inglés Laurence Hallowell registra la presencia de la Historia de Roberto do Diabo en su «Noticia do Catálogo de Livros» que se hallan a la venta en casa de Manuel Antonio da Silva, en la Rua São Pedro nº 17 y que se pueden comprar por un módico precio, recomendando además que los interesados no se demoren, Rio de Janeiro 1811.

Dichas historias y muchas otras se popularizaron en Francia a través de los «livrets bleus» de la «literatura de colportage» definida de esta manera por la forma de distribución comercial que ejecutaban los «colporteurs» os vendedores ambulantes.

Esos libretos populares divulgados desde el siglo XVII al XIX constituyen la llamada «Bibliothèque Bleue» cuyo nombre se debe principalmente a su color «azulado» una «cobertura bleuter» azul-grisáceo de los «librets».

Esta literatura que se extinguió a fines del siglo pasado, fue rescatada por el erudito Charles Nisard que «en hora buena», fue nombrado Secretario Adjunto de una Comisión Instaurada por el Ministro General de la Policía, el 30 de noviembre de 1852 y su cometido era el examen exhaustivo de los «librets de Colportage». Parece muy probable que la Literatura Popular en verso tenga sus primeras manifestaciones escritas («folletos») en la primera mitad del siglo XIX y éstas sean posteriores a sus manifestaciones orales, es decir las «cantorías».

Las relaciones entre estas formas son verdaderamente estrechas debido a la evolución del uso del cuarteto a la sextilla. Este cambio de métrica fue introducido tanto en las «cantorías» como en los «folletos» por los famosos cantadores de Paraíba, Romano do Teixeira y Silvio Pirauá, siendo todavía hoy la estrofa utilizada en «cantorías» y «folletos» como ya hemos indicado más arriba.

Es menester destacar la permanencia en nuestros días de las «Peñas», forma ambigua con rasgos orales de los desafíos y asociados a la expresión escrita de los «Folletos de Ferias».

La necesidad de documentar las «cantorías» sería una de las razones de que aparecieran los «folletos», que a su vez estarían vinculados al «Romancero Oral» brasileño. A esto hay que añadir las tradiciones de las costumbres de las «juglerías» que son realmente los divulgadores de las cantigas medievales tan hermosamente asimiladas por nuestros poetas populares.

Indudablemente, a finales del siglo con la aparición de las obras de los poetas de Paraíba, Leandro Gomes de Barros (1865-1918) y Francisco das Chagas Batista (1882-1930), la «Literatura Popular en verso» asume rasgos de nacionalidad brasileña con expresión típica del nordeste y se mantiene hasta nuestros días a pesar de que su divulgación ha declinado.

Dentro de una larga producción brasileña literaria y popular en verso, queremos intentar hacer una clasificación sin pretender solucionar los problemas que existen sobre «los folletos de Feria» debido a su gran complejidad y a la necesidad de conseguir criterios rigurosos.

Así pues nuestro intento es solamente conseguir una sistematización para facilitar los estudios que sobre ellos puedan llevarse a cabo.

Como resultado de nuestras investigaciones se concluye que podemos dividirlos en dos grandes grupos. Y sentimos que esta conclusión se asienta en postulados firmes ya que es el fruto de mucha lectura y de las observaciones detalladas sobre más de 1600 folletos.

He aquí los dos grandes grupos:

a) Folletos que tratan de temas antiguos heredados de la tradiciones occidental y oriental.

b) Folletos relacionados más directamente con el contexto brasileño y con características, básicamente, del nordeste.

Sin embargo reconocemos que existen relaciones entre uno y otro grupo.

Así, los folletos del primer grupo posee una forma cualquiera, contribuciones del nordeste y a su vez son producciones narrativas con una técnica y temática europea pero se presentaban en el nordeste de Brasil con características distintas.

Entre ellas podemos destacar:

«Historia de Carlomagno y de los doce pares de Francia», además de las tradicionales ya citadas, obras populares que nos llegaron vía Portugal y que siguen vivas para nosotros, usando como vehículo los «Folletos de Feria» de entre los cuales los tres más importantes son las historias sobre Roberto do diabo, João de Calais y sobre la Donzela Teodora que tuvieron gran prestigio popular a juzgar por las ediciones sucesivas y su sorprendente actualidad.

La Emperatriz Porcina y La Princesa Magalona, esta última muy difundida en Portugal, España y Francia, no lograron ejercer una repercusión en Brasil y tuvieron solamente una divulgación relativa hasta los años 50 de este siglo siendo hoy consideradas obras raras.

Como ejemplo típico de las interrelaciones de los dos grupos, presentamos comparación entre las versiones de las historias de João de Calais, considerando como referencia la versión erudita de 1722.

Es oportuno resaltar que esta narrativa mantiene a lo largo de los tiempos, la misma estructura profunda, pero sufriendo a pesar de todo, transformaciones a nivel de la manifestación discursiva, en la cual constatamos «variaciones» que consisten en las diferencias entre los discursos de las versiones comparadas. Dichas «variaciones» se refieren a la organización rítmica del discurso, del verso y de la prosa.

Confrontamos partes finales de esta historia:

Versão francesa em prosa, HJC (1722):	Versão portuguesa em prosa, HJC (1932):	Versão brasileira em verso, RJC (1974) v. 2:	Versão brasileira em verso, OVRHJC (1967/1968):	Versão brasileira em verso, HCRHJC (aprox. verso, 1977/78):	Versão brasileira em verso, HCRHJC (aprox. 1977/78):
On célèbre avec magnificence l'union de Constance & Jean de Calais, qui fut ratifié authentiquement & Prince ne voulant manquer en rien de ce qui pouvoit prouver sa piété, fit faire un Mausolée superbe au que genereux fantôme qui lui avoit rendu & prédit tant de bien.. Cete Histoire, dit alors Uranie, voyant que Camille garodoit le silence est tout-à-fait intéressant. Il est aisé, dit Felice, d'en tirer la morale ... (p. 317-318)	Celebrou-se depois com grande pompa a união de Constança com João de Calais; e este, querendo dar provas de sua gratidão e piedade, mandou erigir um sumptuoso mausoléu ao generoso phantasma que tantos bens lhe prestou e tantas felicidades lhe predisse. (p. 34)	Ficaram todos na corte gozando felicidade/ Calais, o rei e Constança/ três exemplos de bondade/ até quando Deus chamou/ todos a eternidade. Por longos anos se via/ com a mesma perfeição/ o mausoléu sumtuoso/ causando admiração/ quem o via ainda tinha/ de tudo recordação. Devemos analisar/ estas cenas reais/ mencioná-las por serem/ acontecimentos fatais/ se com zelo ou assombrado/ láns será como/ nosso João de Calais (estr. 155-157).	E dizendo estas palavras/ sumiu-se na amplidão/ com isso o rei ficou/ com tanta satisfação/ que entregou o reinado/ a Constança e João Florismundo desgracioso/ mas João ficou em paz/ com sua esposa querida/ amando-a de mais a mais/ aqui termino o romance/ do e odio e vingança/ do Herói João de Calais Bem feliz João ficou/ O rei mui regosijado/ Regendo aquela Nação/ Geralmente apreciada/ E a prima de Constança/ Sempre viveu a seu lado (estr. 156-158).	O rei entregou o reinado/ para João de Calais/ e sua esposa Constança/ João muito sagaz/ para a corte do reinado/ mandou buscar os seus pais. Como Florismundo tinha morrido/ ali sem tardança/ aqui termino o romance/ do odio e vingança/ do Herói João de Calais/ com a Princesa Constança. Constança muito chorou/ Orando a Deus de Israel/ Sua prima Isabel/ Também se atormentou/ Até João também passou/ Longo tempo desterrado/ Em uma ilha, chamado/ Inda contou a história / Teve amor, honra e vitória/ E sua esposa ao lado (estr. 156-158).	Ficou João de Calais/ com uma grande riqueza/ Constança sua esposa/ da Secilha era a princesa/ estimada pelo povo/ da classe rica e pobreza Assim ficaram felizes/ vivendo na sua paz/ João com todos poderes/ e riqueza era de mais/ da ilha de João/ se nasceu não nasce mais Aqui termino o romance/ de sentimento profundo/ Isabel ali pra todos/ contava história do mundo um ano era um mês/ um mês era um segundo/ pra todos foi muito bom/ foi pra Florismundo (estr. 117-119).

Nótese claramente las transformaciones efectuadas en las versiones brasileñas que se alejan gradualmente de las versiones francesas y portuguesas, confirmando a los folletos brasileños características de un discurso típicamente creativo y nordestino.

Será oportuno aclarar que existen transformaciones resultantes del contexto socio-económico popular, en las cuales «Jean de Calais», francés, aparece transformado en héroe popular (nuestro «João de Calais») que en las versiones del nordeste se denomina simplemente «João», nombre muy popular en esta región de Brasil.

Las historias con anti-héroes (pícaros) son todavía ejemplos muy significativos de la interpenetración de dos grupos.

Así Pedro Malagarte, descendiente de «Pedro de Malas Artes» (Portugués) y de «Don Pedro Urdemales» (Español) aparece muy transformado en nuestros «Folletos de Férias» con sus hazañas y diabluras muy al modo brasileiro, aunque también es cierto que él recibe además, influencia de otros elementos extranjeros. Lo mismo le ocurre a João Grilo, que liberándose de su ancestral João Ratão (o Grilo) se transforma en un anti-héroe del nordeste, famoso por sus travesuras.

Respecto a «Cancão de Fogo», también travieso y popular se encuentra muy integrado en su medio ambiente, como podemos ver en «A vida de Cancão de Fogo y su Testamento».

Leitor se não se enfadar
desta minha narração
leia a vida deste ente
que foi o quengo mais fino
desta nossa geração
(p. 1)

Pois ele desde criança
sabia tudo iludir
estradeiro muito velho
não o pode competir
o Cancão nunca armou laço
que alguém pudesse sair
(p. 1)

—Você é Cancão de Fogo
da Paraíba do Norte
você lá só faltou ser
cúmplice de crime de morte
o Cancão sorriu e disse:
meu senhor só sendo sorte
(p. 27)

Sou forçado aqui, leitores
a partir as aventuras
desse quengo inteligente
esse rei das travesuras
que já foi classificado
campeão das diabluras
(p. 32)

Es curioso lo que ocurre con los folletos sobre «Camões» en los cuales el gran vate portugués es admirado y festejado por los poetas populares y presentado como un pícaro de inteligencia privilegiada lleno de astucia y conocido también por el pueblo bajo el nombre de «Camponge» con fama de adivino.

Destacamos aquí folletos que pertenecen al primer grupo y que versan sobre historias maravillosas con encantamientos, castillos, príncipes y princesas, objetos mágicos, monstruos, hadas y leyendas, es decir, cuentos tradicionales y obras de autores eruditos y extranjeros que son aceptados y «recreados» por nuestros poetas populares, entre las cuales podemos citar:

«Amor de perdição, «historias de amor y venganza», extraído del romance de dicho nombre. João Martins de Athayde, Juazeiro, Tip. São Francisco, 1954, vols. 1 y 2; siendo de este mismo autor el «Romance de Romeo y Julieta», Juazeiro, 1975 y el «Romance da Dama das Camélias». Recife. 1941; «O coreunda de Notre Dame» y «O amor nunca morre» (inspirado en «Manon Lescaut») ambos compuestos por Alino Alagoano (seudónimo

de la poetisa Maria Batista Pimentel, hija de Francisco de Chagas Batista), etc. Destacamos aún algunos folletos que pertenecen al segundo grupo, relacionado más directamente con el contexto brasileiro, particularmente con el del nordeste, y que versan sobre la tierra y las costumbres de esta región; «Sucedidos», grandes hechos sociales o políticos, «Cangaço», sobre catástrofes climáticas, inundaciones o sequías, asuntos religiosos con personajes como San Pedro, la Virgen María y Jesucristo que se enfrentan al diablo y a movimientos mesiánicos en torno al Padre Cícero, Fray Damião. Antônio Conselheiro, «Pelejas» («Cantorias» que son desafíos en forma de folletos). Leyendas Brasileñas, obras famosas de nuestros autores eruditos que han sido escritas en verso por poetas populares, como «Romance de Iracema, la virgen de los labios de miel». João Martins de Athayde, Juazeiro 1978; «Gabriela», Manoel de Almeida Filho. São Paulo. Luzeiro Editora, 1976 y otras.

«A Escrava Isaura», romance escrito por Bernardo Guimarães en 1875, es una obra privilegiada que disfruta de gran popularidad, y que ha sido «versada por muchos poetas populares»; «A Escrava Isaura», por Francisco das Chagas Batista, con el mismo título hay dos folletos, uno editado por João José da Silva y otro, obra de Severino Borges da Silva, publicada en 1981; «A História da Escrava Isaura» de Silvino Pereira da Silva y «A Escrava Isaura — la joven sufridora», por Apolônio Alves dos Santos, editada en 1981, etc.

No hay duda de que nuestra literatura es tributaria de la popular y viceversa. Efectivamente, estos dos tipos literarios integran un gran sistema, el de la Literatura Brasileira, siendo varias las zonas de intersección entre las dos literaturas.

Por supuesto son numerosas y significativas las relaciones entre dichas expresiones literarias, incluso en la Literatura Regional en la que se detectan con facilidad influencias de los «Folletos de Férias» en obras de renombrados autores eruditos del nordeste, por ejemplo Ariano Suassuna, José Lins do Rêgo, Jorge Amado y otros.

Transcribimos aquí algunas estrofas del folleto «A Chegada de Lampião no Inferno» de José Pacheco, una de las obras primeras de nuestra literatura de cordel con tema y forma de expresión típicamente del nordeste, en la cual el temido «cangaceiro» lucha contra los diablos, venciénolos. La historia está «versada» con maestría y narrada con gran sentido del humor:

Um cabra de Lampião
por nome Pilão Deitado
que morreu numa trincheira
em certo tempo passado
agora pelo sertão
anda correndo visão
fazendo malassombrado
(p. 1)

E foi quem trouxe a notícia
que viu Lampião chegar
o inferno neste dia
faltou pouco pra virar
incendiou-se o mercado
morreu tanto cão queimado
que faz pena até contar
(p. 1)

Vamos tratar da chegada
quando Lampião bateu
um moleque ainda moço
no portão apareceu

— Quem é você cavalheiro?
— Moleque eu sou cangaceiro
Lampião lhe respondeu
(p. 2)

— Moleque não, sou vigia
e não sou seu parceiro
e você aqui não entra
sem dizer quem é primeiro
— Moleque abra o portão
saiba que sou Lampião
assombro do mundo inteiro
(p. 3)

Estava a luta travada
já mais de hora fazia
a poeira cobria tudo
negro embolava e gemia
porém Lampião ferido
ainda não tinha sido
devido a sua energia
(p. 7)

Houve grande prejuízo
no inferno nesse dia
queimou-se todo dinheiro
que santanáns possui
queimou-se o livro dos pontos
perderam seiscentos contos
somente em mercadoria
(p. 8)

Leitores vou terminar
tratando de Lampião
muito embora que não posso
vos dar a resolução

no inferno não ficou
no céu também não chegou
por certo está no sertão
(p. 8)

Quem duvidar desta estória
pensar que não foi assim
querer zombar do meu sério
não acreditando em mim
vá comprar papel moderno
escreva para o inferno
mande saber da Caim.
(p. 8)

Por último resaltamos la existencia de «Cantorias» (desaffos poéticos orales entre dos cantadores acompañados por el sonido de la viola) que tienen lugar en los Bares, Residencias, en la Radio, en Televisión y en los Congresos de «Violeiros» realizados periódicamente en ciudades del nordeste (Campina Grande, en Pernambuco y Salvador, en Bahía, etc.), en el Este y Sudeste de Brasil (Rio de Janeiro y São Paulo) y en Brasília.

Dichos congresos cuentan con la participación del pueblo, despertando el interés de estudiantes, profesores y periodistas.

Queremos constatar una gran actualización de los poetas populares sobre temas relacionados con los últimos y grandes acontecimientos de repercusión nacional e internacional.

Hay folletos como «A Guerra das Malvinas» (Apolônio Alves dos Santos, Guarabira, S.d.), Premio Goeth de Literatura 82. «Malvinas», (Rio de Janeiro, 1892); «Tragedia no Ceará» (1982) y «Brasil Tetracampeão em 86», cuyo autor es Raimundo Santa Helena, poeta de Paraíba radicado en Rio de Janeiro y Presidente de CORDELBRAS; «Tragedia sobre el avión que se destrozó en el Pico de Aratuba y en cuya tragedia murieron 136 personas, siendo sus autores los poetas Batista de Sena y Vidal dos Santos (Fortaleza, Junio, 1982).

Folletos sobre la visita del Papa Juan Pablo II a Brasil y el atentado a este Pontífice, etc.

Las reflexiones que hemos hecho nos llevan a creer que la Literatura de Cordel, ya desaparecida en los países europeos, sin embargo continúa viva en el nordeste brasileño, a pesar de la poca difusión motivada por los medios más modernos de comunicación como periódicos, la radio, los transistores, etc. que llegan más rápidamente a los habitantes de las zonas rurales.

De cualquier manera los «Folletos de Feria» no han muerto, siguen circulando y alimentan la imaginación popular con historias maravillosas inspiradas en el «imaginario» tradicional, y también cambiando las ansiedades, reveses y sufrimientos en valentía, moralidad, justicia, en fin todo un abanico de valores culturales de los cuales es tan rico nuestro pueblo.

Francisca Neuma Fachine Borges
Universidade Federal de Paraíba
Traductora: Marinalva Freire da Silva



A ficção de Miguel Delibes e a recuperação de história recente da Espanha

Magnólia Brasil Barbosa do Nascimento

Sí que es verdad que la novela es una fuente de documentación viva para hacer una historia seria y auténtica.

Raymond Carr

Convencido de que nenhum homem deve coibir a liberdade de outro homem, o escritor espanhol, Miguel Delibes, em sua ficção, oferece ao olhar leitor numerosos fios que, atados, recuperam a intrincada trama de um sombrio período político da História recente da Espanha.¹ Há que identificar, em referências quase sempre feitas «en passant», muitas vezes aparentemente superficiais, a informação latente sobre o que foi um estado de incomunicação nacional entre o que se chamou «las dos Españas».²

Muitos fatos históricos estão recuperados na obra de Miguel Delibes, que, em seu conjunto, parece ter, como um de seus desígnios, o de dar informações sobre o que não era do domínio público num período em que a censura militar sobre todas as publicações impressas oferecia «la magnánima alternativa de obedecer o ser sancionado» (*La censu-*

1. Refiro-me à década de 30 e ao longo período, de 39 a 75, que convencionou chamar a «Era de Franco».

2. Cf.: «Las dos Españas —y esto no es ningún secreto para ti— ofrecen multitud de variantes, un sinnúmero de versiones a las que el devenir histórico matiza cada día [...] en todo caso, ten en cuenta que, al menos para mí, una de las dos Españas es la del fanatismo, y en el fanatismo se nutren no sólo ideologías distintas, sino, con frecuencia contrapuestas.» Alonso de los Ríos, César. *Conversaciones con Miguel Delibes*, E.M.E.S.A., 1971, (Novelas y cuentos), p. 52-53.

ra de prensa en los años 40, 1985, p. 6).³ A esse propósito o professor Fernando Lázaro Carreter considera que o grande achado delibiesiano em *Cinco horas con Mario* (1966),⁴ para que a história pudesse ser contada sem que o livro ficasse preso nas malhas da censura franquista, foi a camuflagem. Lázaro Carreter⁵ comenta: «Al tener que emplear el diálogo interior como manera de soslayarla [a la censura], se cumplió la convicción clásica de que las dificultades opuestas a la creación fuerzan al artista a pensar más el espíritu y a dar con hallazgos que tal vez no hubieran acudido a su mente sin obstáculos que salvar» (1993, p. 165).

O romance de 1966 é fértil em informações: através da palavra insuspeita de Carmen Sotillo, porta-voz de «todas las ortodoxias», Delibes camufla uma infinidade de dados que, normalmente, não viriam à tona, graças à técnica narrativa adotada. Ao usar o monólogo interior (Lázaro Carreter falou de «diálogo interior»), em que a viúva Carmen «conversa» durante ininterruptas cinco horas com o marido morto tal como se ele estivesse ali, pronto a responder, *CHM* disfarça, em seu bojo, uma intensa preocupação social e política e refere-se a muitos fatos históricos daquele período conflagrado; o comício de Manuel Azaña, a referência a Alcalá Zamora, a referência à presença de soldados italianos, com nomeação clara de Mussolini, entram em cena para situar e iluminar o dramático mecanismo que movimentou a Espanha antes e depois da guerra civil.

As duas Espanhas que se enfrentavam no marco histórico recuperado pela ficção delibiesiana alicerçavam-se sobre ideologias que, muitas vezes, conduziam ao fanatismo, ao qual Delibes contrapõe o desejo de aproximação e paz entre os bandos hostis.

Para garantir os «direitos» do vencedor, para permanecer «arriba» a todo o custo e centralizar o poder, Franco montou, apoiado na Igreja Católica Espanhola, um regime em que a Falange, fundada em 1933, por José Antonio

Primo de Rivera, líder dos jovens fascistas espanhóis, a Delegación Nacional de Prensa e o Tribunal de Represión contra la Masonería y el Comunismo garantiam a «legitimidade» do totalitarismo cuidando para que não se fizesse ouvir a voz do outro lado. Afirma Delibes, em *La censura de prensa en los años 40*, que é difícil imaginar outro mecanismo inquisitorial tão fechado e maquiavélico:

De la Delegación Nacional de Prensa llegaban a diario consignas referentes no sólo a lo que era ineludible publicar sino también a la forma en que debería hacerse y a lo que de ninguna manera debería ser publicado. De este modo la prensa española de los años 40 fue convirtiéndose en el más eficaz instrumento propagandístico del nuevo estado, de una uniformidad monótona y aburrida, sometida a su inflexible control. (*op. cit.*, p. 6)

Veja-se, também a esse propósito, o que diz, em *Cartas de amor de un sexagenario voluptuoso*,⁶ o jornalista aposentado Eugenio Sanz Vecilla:

3. *La censura de prensa y otros ensayos*. Barcelona, Destino, 1985.

4. Delibes, Miguel. *Cinco horas con Mario*. 1ª ed. Barcelona, Destino, 1981 (Destinolibro, 144). Passarei a indicar este livro pelas iniciais *CHM*.

5. Lázaro Carreter, Fernando. «Cuarenta y cinco horas con Miguel Delibes». In *El autor y su obra: Miguel Delibes*. Madrid, Actas, 1993, p. 151-165.

6. Delibes, Miguel. *Cartas de amor de un sexagenario voluptuoso*. 3ª ed. Barcelona, destino, 1983 (Áncora y Delfín, 574). A partir de agora, usarei as iniciais *CASV*.

Total que la redacción se quedó en cuadro y la Dirección Nacional de Prensa, para evitar posibles desviaciones, impuso como nuevo director a un conocido botarate, Bernabé del Moral, personaje que se había distinguido mucho en la guerra pero cuyas dotes periodísticas eran nulas. (p. 40)

A obediência, a silenciosa concordância de quase todos, consolidava e garantia a preponderância do franquismo e coroava de êxito o que tinha sido o «Alzamiento Nacional»⁷ de que Franco fora o líder indiscutível.

Dessa maneira acentuava-se o fosso entre «las dos Españas». Da intolerância nascida desses extremos, dá-nos conhecimento Delibes, já em obra de 1962, *Las ratas*.⁸ Um exemplo é a seguinte passagem:

el Viejo Rabino [...] dejó de frecuentar la iglesia [...] y cuando estalló la guerra, cinco muchachos de Torrecillorigo, capitaneados por el Baltasar, se presentaron con los mosquetones prestos a la puerta de su casa [...]. El Baltasar llevaba una cruz en el pecho [...]. Al día siguiente, el Antoliano encontró el cadáver en las Revueltas [...]. Al Rabino Chico, que apenas era un muchacho [...] se le cerró la boca y no había manera de hacerle comer [...]. Cuando le pasó, el Rabino Chico se llegó donde D. Zósimo, el Curón, y le dijo: «¿No es la cruz la señal del cristiano, señor Cura?» «Así es», respondió el Curón. Y agregó el Rabino Chico: «¿Y no dijo Cristo: 'Amad los unos a los otros'?» «Así es», respondió el Curón. El Rabino Chico cabeceó levemente. Dijo: «Entonces, ¿por qué ese hombre de la cruz ha matado a mi padre?» [...] «Escucha — dijo al fin —, mi primo Paco Merino era párroco de Roldana, en el otro lado, hasta anteayer. ¿Y sabes cómo ha dejado de serlo?» «No» — dijo el Rabino Chico —. «Pues atiende — añadió el Curón —; le amarraron a un poste, le cortaron la parte con una gilette y se la echaron a los gatos delante de él. ¿Qué te parece?» El Rabino Chico cabeceaba, pero dijo: «Los otros no son cristianos, señor Cura» (p. 18-19).

A intolerância e as atrocidades cometidas nos dois lados também se fazem presentes em *CHM*, no episódio dos dois irmãos de Mario, um na zona dita nacionalista, outro na assim chamada zona republicana. Ambos foram mortos porque um «allí, no llegaba» e o outro «aquí, se pasaba». Reflete-se a intenção clara de Miguel Delibes de expor as duas faces da moeda, os casos brutais ocorridos nos dois lados e que chocam, principalmente, quando ocorrem à sombra da Cruz ou sob a invocação do nome de Cristo.⁹ Em pleno século XX, durante a Guerra Civil, os que se empenharam pela «causa», os que abraçaram a ideologia nacionalista em oposição à republicana, a dos «anticristos», acreditavam

7. A expressão era usada pelos nacionalistas para rotular um movimento em que a sentença de morte era a punição para a greve e em que os maçons foram presos. É esclarecedor, a esse respeito, o depoimento do escritor católico francês, Georges Bernanos, transcrito por Hugh Thomas (1964, p. 201-202).

Hospedado, então, em casa da família De Zayas, Bernanos conta da pena de morte como punição para a greve e a prisão dos maçons. Os irmãos De Zayas, após a eclosão da Guerra Civil, chegaram a pensar na conveniência de assassinar Bernanos.

8. Delibes, Miguel. *Las ratas*, 2ª ed. Barcelona, Destino, 1994 (Destinolibro, 8).

9. Essas observações trazem à lembrança outros marcos históricos da Espanha em que os lados opostos empenharam-se numa luta terrível, quase sempre justificada pelo argumento da guerra santa, consagrada pelas Cruzadas.

estar participando de uma Cruzada: [...] que si tú dices Cruzada, todos sabemos que te referes a la guerra civil y si dices guerra civil todos estamos al cabo de la calle de que te quieres decir Cruzada, ¿no es eso?» (CHM, p. 227).

Jovens convencidos de que iam salvar a Espanha, de um e de outro lado, alistavam-se, apoiados na idéia de «cumplir con su deber». Cultivados no sectarismo, serviram de bucha de canhão para uma luta sangrenta e impiedosa. Poucas eram as pessoas que, no momento culminante do enfrentamento, conseguiam manter o equilíbrio e considerar a guerra como uma tragédia. Quase sempre o que se destacava era um tom revanchista, de ferir quem tinha ferido. É o que, anos depois, permanece em outra obra delibesiana, *Las guerras de nuestros antepasados*,¹⁰ na fala do pai de Pacífico Pérez, a revelar sua filosofia de vida: «Pues va y me dice: Pacífico, sangra o te sangrarán. En la vida no hay otra alternativa [...]»¹¹ (p. 292).

Nas entrelinhas do discurso de Carmen, em CHM, por exemplo, há a conformação com a guerra, considerada um episódio do cotidiano, banalizado por uma propaganda que levava os jovens a lutar, sem sentimento de culpa, por uma Espanha «mais clara» e «mais justa». A luta se colocava entre uma Espanha religiosa, temente a Dios, «causa noble» e outra, irreligiosa, terra dos anticristos, dos «rojos». A intolerância, de ambas as partes, mantém vivas as tensões, a determinar a dualidade e o enfrentamento.

Em CASV (1983),¹² as referências de caráter político são mais discretas que em CHM; há um fragmentarismo que lhes tira o relevo, mas não a intensidade e a importância como contribuição para o estabelecimento da tensão narrativa e para a pouco extensa informação relativa à vida política da Espanha naquele período histórico encerrado sob o nome de «período franquista».¹³ Esses dados fragmentários colaboram para o traço histórico e vão permitir o alinhavo da História recente.

O jogo de influências da época está recuperado no episódio da obtenção do carnê de jornalista por Eugenio Sanz Vecilla: uma pessoa «politicamente situada» é a chave que lhe abre as portas da carreira jornalística. Nas cartas, enquanto rememora e mesmo comenta fatos de seu conhecimento, Eugenio desdobra e expõe, com a naturalidade de quem abre um leque, as inúmeras circunstâncias acarretadas pelas necessidades e pelos

10. Delibes, Miguel. *Las guerras de nuestros antepasados*. Barcelona, Destino, 1985 (Destinolibro, 196). A partir de agora, GNA.

11. Cf., a esse propósito, Hugh Thomas, 1964, p. 203-204, onde o autor mostra que os responsáveis pelas atrocidades entre os nacionalistas eram, na maioria, membros de antigos partidos de direita, mais que da Falange. Partidária de uma república fascista, a Falange, ao que parece, fez o possível para estabelecer certos padrões de justiça. Ver, ainda Thomas, p. 217, onde diz: «Os socialistas e os comunistas, que formaram na quadra dos assassinos, parecem haver morto membros da *bourgeoisie*, como parte de uma operação militar, pensando que a batalha se travava em todas as frentes e que quem não golpeasse seria golpeado».

12. Delibes, Miguel. *Cartas de amor de un sexagenario voluptuoso*. 3ª ed. Barcelona, Destino, 1983 (Áncora y Delfín, 574).

13. Cf. o que diz Goytisolo: «Los novelistas españoles — por el hecho de que su público no dispone de medios de información veraces respecto a los problemas con que se enfrenta el país — responden a esta carencia de sus lectores trazando un cuadro más justo y equitativo posible de la realidad que contemplan. De este modo, la novela cumple, en España una función testimonial que en Francia y los demás países de Europa corresponde a la prensa, y el futuro historiador de la sociedad española deberá apelar a ella si quiere reconstruir la vida cotidiana del país a través de la espesa cortina de humo y silencio de nuestros diarios.» Goytisolo, Juan. *El furgón de cola*, in Martínez Cachero, J. María; *La novela española entre 1936 y 1980*, 185, p. 64.

métodos do novo regime instalado depois da guerra civil, como quando se refere ao Tribunal de Represión a la Masonería y el Comunismo, às madrinhas de guerra, ao «Movimiento» ou «Alzamiento Nacional». Há referência direta aos «años del hambre»: «el molinero, un tipo avisado que hizo dinero en los años del hambre» (p. 36). A guerra civil entra no discurso sem maiores considerações nem reflexões: «Ese régimen duró más o menos, tres años, hasta 1936 que se produjo el Alzamiento Nacional y yo, como tantos otros, fui movilizado» (p. 39).

O «Alzamiento Nacional», o «Tribunal de Represión de la Masonería y el Comunismo», a censura, os judeus, a obrigatoriedade do serviço militar, etc. vão aparecendo pelas frestas das cartas, nas palavras de um homem submisso, alienado, que não emite juízo de valor e procura manter-se à margem, sem envolver-se. Eugenio justificava essa atitude dizendo-se apolítico e não se importar com a História: «A mí me importa un bledo, cariño, quien es el portero que abre o cierra las puertas de la Historia» (p. 87-88).

A influência gerada pelo apoio político, o silêncio cúmplice, a atuação na guerra, o parentesco são elementos de um período histórico que se pautava no lema: «Dios, Patria y Revolución Nacional Sindicalista». Tanto nas cartas de Eugenio como no infundável discurso de Carmen, de CHM, vão-se recortando as peças necessárias para compor o quadro a ser encaixado no marco histórico que interessa à presente análise. A denúncia enlaçada na perna de um comentário, aparentemente sem maior importância entre as inúmeras eventualidades cotidianas, contribui para a composição de uma outra história que demorou a vir à tona.

A dimensão da intolerância política revela-se em sua intensa dramaticidade, na obra de 1991: *Señora de rojo sobre fondo gris* (1991),¹⁴ simbolizada pela prisão de Carabanchel, onde, entre inúmeros presos, estão os jovens universitários, Ana e Leo, filha e genro de Ana, a personagem do título. A transfiguração estética de mais um duro aspecto do período franquista, a tortura infligida aos presos políticos, constrói-se diferentemente do que foi entrevistado ou revelado, sempre de modo fragmentário, nos livros publicados anteriormente.

Com distanciado amadurecimento, passada mais de uma década da morte de Franco, a perspectiva se enriquece e problemas que não apareciam antes são tratados com abundância de detalhes, o que torna mais fácil e evidente o contraste entre o amordaçamento em um momento dado e a liberdade de expressão pós-Franco. Ressalta, nessa obra de 1991, a habilidade artística com que se vai construindo a tensão e criando a expectativa; é essa habilidade que infiltra o medo a imprimir outras conotações e formas de comportamento diante da mesma tragédia. É assim no fragmento em que Nicolás é despertado, por Ana e pela filha Alicia, para tomar conhecimento da prisão de Ana e Leo:

Dos semanas más tarde, de regreso en la ciudad, os detuvieron a Leo y a ti. Aún veo los dos rostros, inclinados sobre mí cama, la espantada mirada de Alicia, la diligente de tu madre, indicándome por señas que me quitara los tapones de los oídos. Yo me resistía. Me asusta lo que vais a decirme, dije. Sentía miedo; siempre temí las noticias de la madrugada. (p. 11-12)

Chama a atenção o susto e o medo de Nicolás. A atuação dos jovens em atividades políticas era do conhecimento da família e não se ouve nenhuma palavra de censura

14. Delibes, Miguel. 17ª ed. Barcelona, Destino, 1991 (Áncora y Delfín, 677). *SRFC* a partir de agora.

quanto a isso, nenhuma reclamação, nenhuma queixa. Nota-se a lucidez diante das possíveis conseqüências dessas atividades, que aparecem, apenas, como o que está posto: atividades políticas.

Surge a prática dos interrogatórios noturnos, os ardis para dobrar o ânimo do preso e a inspeção policial na casa dos parentes: «Ella era más práctica. Limpió el piso de papeles comprometedores, de modo que cuando a la tarde se presentó la policía no encontró nada, únicamente *El Capital*, una máquina de escribir y una escopeta de caza, con papeles en regla, que se llevaron. Ése fue su botín» (p. 15).

Destaca-se o eterno conflito entre estudantes e policiais na clara fala de Alonso Cano, «el fiscal», uma pessoa influente então: «Parece mentira que una mujer influyente como tú se crea esas mendacidades. Los estudiantes se autolesionan para desprestigiar a la policía» (p. 44).

A imputação de culpas não comprovadas e de atividades suspeitas agravavam a posição dos presos políticos. As autoridades intervinham nas contas bancárias para levantar depósitos suspeitos -

Una mañana, tu madre dejó la niña en la guardería y marchó al Tribunal de orden Público a entrevistarse con el juez instructor. Aunque tenía fama de desabrido, se mostró receptivo con ella, la escuchó. Sin conocerle, le explicó la procedencia de aquel dinero y, al parecer, le envolvió: El aspecto económico está resuelto, señora —terminó admitiendo el instructor—, a ver si tenemos la misma suerte con el político. (p. 32)

A prática da tortura, de uma tortura calculada que, por trás das razões políticas, acentua a maldade humana, se explicita no seguinte fragmento:

Hacía cuatro días que os habían detenido y pensé que el momento más crítico había pasado ya. Pero bien fuese porque así lo tenían dispuesto o porque a aquellos tipos les fastidió nuestra visita, lo cierto es que esa misma noche le golpearon hasta que perdió el conocimiento. Por Nicolás y los de San Julio nos enteramos de la tortura. Tu madre escribió a Alonso Cano pero nunca tuvo contestación. (p. 44)

Calar o outro lado, eliminar sua voz é o meio mais fácil de continuar no poder. É o que está implícito no discurso de Carmen Sotillo; é o que mostra a conveniente alienação do jornalista Eugenio Sanz Vecilla.

O quadro dos «humillados y ofendidos», expressão usada por Delibes em *Un mundo que agoniza* (1994, p. 163), para englobar «criaturas y pueblos que, por expresa renuncia o porque no pudieron, han dejado pasar el tren de las abundancias y han quedado marginados»,¹⁵ é amplo e dele poderiam fazer parte, também, os «raros», os diferentes, os fracos, os perseguidos, colocando lado a lado Mario Díez Collado, Pacífico Pérez, os filhos de Ana e o próprio jornalista Eugenio Sanz Vecilla.

Cada um desses personagens tem seu valor simbólico: Mario silencia, fecha-se, isola-se em seu mundo de compreensão e amor ao próximo, simbolizado pelo hábito «de comprar Carlitos a todos los vagos de Madrid» ou de ceder a vez nas lojas, exasperando

Carmen que reage: «Amor y comprensión, no me hagas refr, que yo soy muy clara, ya lo sabes y tú no eres más que un llevacontrarias [...]» (*CHM*, p. 179).

Essa Carmen insatisfeita, prepotente e preconceituosa é, ela também, uma vítima de um período de intolerância, aprisionada pelas regras conservadoras reforçadas pela Sección Femenina e por uma educação que condena as mulheres a uma vida medíocre. Presa na rede da acomodação, da conformação e da alienação, só deixa entrever um momento de felicidade quando se refere aos tempos da guerra: «y, no sé si diré una barbaridad, porque con vosotros, hijos, nunca se sabe, pero yo lo pasé divinamente en la guerra».

Pacífico Pérez, de *Las guerras*, para fugir da força da opressão, do poder, prefere deixar-se prender e viver no cárcere para ter «paz», metáfora de uma Espanha que se submete e silencia, aprisionada nas malhas do poder ditatorial em tempos que a propaganda dizia serem «de paz».

Já a filha e o genro de Ana, lutam subterraneamente: na década de 70, fazem parte de um movimento para vencer as forças que impuseram o silêncio trinta anos antes; mas sua ousadia e transgressão tem a prisão e a tortura como castigo.

Mario se isola, Pacífico deixa-se prender, Leo, genro de Ana, é preso político e torturado. Se o foco incide sobre Eugenio, de *CASV*, jornalista de *El Correo del Norte*, depreende-se que ele também se debate, sufocado por uma atividade imposta e vigiada, «puesto que este periódico, como toda la prensa nacional, quedaba sometido a las consignas del Ministerio, convertido, de grado o por fuerza, en porta-voz del Movimiento» (*CASV*, p. 39). Eugenio conforma-se, colabora, obedece, boicotando sua consciência em benefício da voz do poder. A mão política vai junto com o prestígio social e o bem estar e trata de impor sua força para manter um poder que «se levanta sobre pies de barro», nas palavras do professor Wogatzke-Luckow.¹⁶

A toda essa reflexão impõe-se acrescentar uma evidência, que está no livro de 1991: em *Señora de rojo*, cresce, ao longo da narrativa, a sombra da qual emanava toda aquela trágica e opressiva situação, precisando-se, pelo comentário de Ana, a propósito da expectativa de uma condenação de Ana e Leo a, pelo menos, seis anos de prisão. De sua voz fluía não só a esperança, mas a descaracterização do mito de quase 40 anos, ao dizer: «Ese hombre no va ser eterno» (p. 35). Com a expressão «ese hombre», Ana despojou o «generalísimo» Franco, inconscientemente embora, «de sus títulos, lo apeó de su pedestal, le arrancó las medallas del pecho, lo desnudó» (p. 35-36).

Tolerância não é a prática preferida em um período conflagrado, quando a ideologia é defendida com todas as forças. Não há alternativa é o que deixa claro a já referida lei imposta a Pacífico Pérez — «sangra o te sangrarán» (*GNA*, p. 292) — lei excludora de toda possibilidade de convivência e de busca de entendimento, de encontros, de troca.

A relatividade entre o bem e o mal, a discussão sobre aquela verdade irrecorrível que afirmava serem os nacionalistas os bons e os republicanos os maus, idéia pintada com cores fortes pela máquina da ditadura está proposta na obra de Miguel Delibes. O conceito de que há pontos de vista diferentes que devem ser respeitados e de que um republicano é um ser humano com suas grandezas e suas misérias, a noção de que a honra-

15. Vali-me de primeira edição de Plaza & Janés, 1994.

16. Gudrun Wogatzke-Luckow é professor da Universidade de Colônia, e a referência está no artigo: La evolución de las posiciones ideológicas en el repertorio de personajes en la obra narrativa de Miguel Delibes (1947-1987), in *Miguel Delibes. El escritor, la obra y el autor*, 1992, p. 187.

dez e a barbárie podem estar em qualquer uma das faces da moeda está presente nessa obra de forma mais clara e incisiva ou apenas em ligeira alusão. Já no ano de 1959, em *La hoja roja*,¹⁷ essa questão é sutilmente figurada, representada pelo filho mais moço do Velho Eloy, o frágil Goyito, um idealista prematuramente falecido, enquanto o mais velho, o rico Leo, é pintado como intransigente, antipático e cruel.

Miguel Delibes vai, sutilmente, situando prós e contras de ambos os lados da barricada, e essa pintura ganha, na década de setenta, contornos mais precisos. Tal procedimento é defendido pelo professor Wogatezk-Luckow, a propósito de *Madera de héroe*:¹⁸

«En 377A,¹⁹ es otra vez Telmo, el republicano, quien desempeña el papel del individualista tolerante y liberal: pero tienen también cualidades de simpáticos Felipe y Gervasio, quienes, por ser honrados, convencidos e íntegros, son vistos con buenos ojos. Son encarnaciones de la idea (¿a lo mejor algo anacrónica ya en la España de 1987?) de que ahora, es decir, después de la muerte del dictador, no se debería simplemente dar la vuelta a la ecuación «bien = derecha, mal = izquierda» sólo porque han cambiado las condiciones del poder. Esa simple transformación podría favorecer la mera satisfacción de rencores. El esbozo de un héroe positivo en el bando nacional no sirve aquí para glorificarlo como en la literatura fascista de la posguerra. Únicamente es una advertencia para que los que durante decenios fueron oprimidos no paguen con la misma moneda y no cometan la misma injusticia de una condena en conjunto como antes lo hicieron los opresores». (In Miguel Delibes. *El escritor, la obra y el lector*. Madrid, Anthropos, 1992, p. 189)

De obra em obra a postura crítica de Miguel Delibes em relação ao período franquista e ao que lhe diz respeito vai caminhando na direção de deixar clara uma posição de defesa do homem e um alerta ao perigoso oscilar da gangorra em seu contínuo movimento de sobe e desce. Destaca-se a idéia de que não vale a pena virar a moeda na troca de poder, nem se resolvem problemas políticos com saudosismo: no saudável jogo democrático, não pode haver lugar para revanchismo nem para a injustiça, e, sim, para o homem e seu direito à liberdade.

Magnólia Brasil Barbosa do Nascimento
Universidade Federal Fluminense



17. Delibes, Miguel. 4ª ed. Barcelona, Destino, 1978 (Áncora y Delfín, 168).

18. Delibes, Miguel. *Madera de héroe*. 3ª ed. Barcelona, Destino, 1992.

19. 377A. *Madera de héroe* foi o nome com que o livro apareceu em sua primeira edição. Mais tarde teve seu título alterado para o atual *Madera de héroe*.

La insuperable creatividad de sor Juana Inés de la Cruz: un análisis de *El Divino Narciso*

Adja Balbino de Amorim Barbieri Durão

Yolanda Blanco Somolinos

Introducción

El Barroco en España rompe la estaticidad del teatro medieval, destruye la medida de la comedia y la tragedia clásicas e incorpora todas las demás artes al espectáculo.

En una primera fase, en las primeras décadas del xvii, Lope de Vega es el autor más representado en los virreinos americanos, y algo menos sus seguidores Tirso de Molina, Mira de Amescua y Guillén de Castro. En una segunda fase, predomina sobre todo Calderón, y en menor medida Agustín Moreto y Francisco Rojas Zorrilla. En América, el Barroco se caracteriza por la superabundancia verbal, que va más a lo externo y ornamental que a lo profundo y substancial. Se prefieren los asuntos divinos a los humanos, los personajes alegóricos a los reales, lo aparente y lejano a lo verdadero e inmediato. Se utilizan elementos mitológicos mezclándolos con auténticos o americanos.

En la época de sor Juana,¹ el teatro desempeñaba un papel importante en la vida religiosa² y cultural de la sociedad colonial. En esos momentos, escribir teatro era quizás la

1. Sor Juana Inés de la Cruz fue un fenómeno cultural en la América del siglo xvii, pero también un fenómeno humano. Brilló en la corte del virrey Mancera, asombrando por su belleza e inteligencia. Sus inquietudes son enigmas de constantes estudios. Su propia vida «escribió» una historia sorprendentemente original, que la eleva como mujer, como escritora y como representante de su complejo siglo.

2. El teatro del Siglo de Oro en España vive su gran momento a partir de 1600 y esto marcará profundamente el teatro hispanoamericano de la época, ya que muchos dramaturgos españoles serán representados en los escenarios de los virreinos. En el terreno literario el barroco sigue básicamente dos caminos: el cultera-

manera más común de buscar reconocimiento público. Todo lo que sor Juana hace en teatro está dirigido a la corte real o virreinal. Indudablemente, las piezas que escribió fueron «de encargo» y la poetisa no les asignó un gran valor. No obstante en sus obras está presente su talento y no parece que el género teatral le haya disgustado. En sus piezas mayores se descubre una variedad de formas admirable para una producción tan reducida.

El teatro de sor Juana comprende un poco más de un tercio de su obra. Escribió dieciocho loas,¹ tres autos sacramentales, tres letras cantadas, dos comedias, dos sainetes y un sarao (o fin de fiesta). Son muchos los elementos de la producción teatral de la autora que tendrán vigencia en el teatro posterior: la música y el verso cantado, que se transmutan en parte de la acción; la loa, que se hace más compleja, incorporando varios personajes y distanciándose de las loas unipersonales de la tradición precedente. Además, sor Juana inaugura en el teatro hispanoamericano el uso de versos acrósticos, en los que la última palabra de cada verso se retoma hasta que todas las repeticiones forman al final una estrofa completa (como sucede, por ejemplo en el auto *El Divino Narciso*) y de la disputa filosófica entre dos o más personajes. Pero en lo que más destaca la poetisa mexicana, es en el lenguaje que alcanza con ella niveles excepcionales.

Este estudio tiene por objeto realizar un análisis del auto *El Divino Narciso*, obra dramática de especial interés entre los escritos por la autora. Se buscará evidenciar la genialidad de la poetisa en la aplicación de textos anteriores, superados por su inconfundible creatividad.

Las Loas

Las loas tienen su germen en los introitos pastoriles del teatro preloquista del siglo XVI. Preparaban el ambiente entre el público, atrayendo su curiosidad hacia la comedia que se representaba. En realidad, no se relacionan generalmente con las loas más que en el hecho de que ambos resultan ser un prólogo al espectáculo. Las loas eran en sus albores un monólogo recitado por un actor y servían como introito a la comedia. En ellas se elo-

nismo y el conceptismo, situando cara a cara a Luis de Góngora y a Francisco de Quevedo. Góngora y Quevedo no agotan el estilo y entre ambos se moverán otros importantes creadores como Lope de Vega y Calderón de la Barca, que además de que son considerados símbolos del nacimiento y plenitud del teatro barroco en España, ejercerán gran influencia sobre el teatro barroco en Hispanoamérica.

En el período en que sor Juana escribe, el teatro religioso había perdido pujanza, puesto que la masa indígena se iba convirtiendo y se perdía la finalidad por la que había surgido. No obstante, el XVII es el siglo de la Contrarreforma y en España se desarrollará el Auto Sacramental. A pesar de la gran trascendencia de este género, el teatro religioso estaba siendo substituido ya por el Teatro Secular. Así, en su obra se separan tajantemente teatro profano y teatro religioso.

3. De las dieciocho loas que escribió, tres sirven como introito a sus autos y dos a sus comedias. Las restantes son autónomas todas, salvo una, de asunto profano; cinco fueron escritas para celebrar los cumpleaños del rey Carlos II, una dedicada a la condesa de Paredes, escrita para una fiesta en «Las Huertas», otra a José de la Cerda, primogénito de los virreyes, por su cumpleaños; otra a la condesa de Galve por su aniversario; una al marqués de la Laguna, por su cumpleaños; otra a la reina Mariana de Austria; una a la reina María Luisa de Orleans; otra para celebrar la onomástica de Fray Diego Velázquez de la Cadena, que fue la persona que pagó la dote de sor Juana para su profesión en las Jerónimas.

giaba al público, a la persona a quien se dirigían o a la ciudad donde se representaban, y también se resumía el asunto de la comedia. A continuación el monólogo se transforma en diálogo y las loas se convierten en pequeñas piezas de teatro. En el siglo XVII se dejan de utilizar las loas manteniéndose como prólogo de los autos sacramentales y de las representaciones reales. Será Calderón de la Barca quien modifique la loa que precede al auto sacramental, dándole un carácter alegórico al igual que al auto. Esta nueva modalidad de la loa la utilizará sor Juana.

En las loas predomina el elemento alegórico y cada episodio se relaciona con canciones y con bailes. La loa para *El Divino Narciso* es importante porque además de estar acorde con su época en el resguardo de la religión católica, sor Juana se muestra original en la introducción de elementos folklóricos mexicanos. Describe una antigua ceremonia de origen azteca, el llamado *Teocualo* (Dios es comido). Los sacerdotes formaban con semillas de cereales y sangre humana una gran figura del dios *Huitzilopochtli*. Después los indios le lanzaban flechas, simulando así su muerte y luego se repartía su cuerpo en cachos para ser comido por ellos. Las semejanzas de este rito con la Eucaristía, se ponen de relieve en la loa y se culpa de ello al demonio. Dice la Religión:

¡Válgame Dios! ¿Qué dibujos,
qué remedos o qué cifras,
de nuestras sacras Verdades
quieren ser estas mentiras?²

Se inicia la loa con la manifestación de un cuadro peculiarmente mexicano: los indios visten mantas y cupiles, llevan plumeros y sonajas y cantan y bailan el tocofín. Así se revela la gran originalidad de sor Juana, al fusionar lo indígena a la celebración religiosa cristiana y a la vez su carácter eminentemente mexicano. Los indios festejan al Dios de las semillas, que se destaca entre la multitud de dioses de México.

El tema de la loa es religioso y enlaza con la misión primera del teatro que los misioneros llevaron a América: adoctrinar y convertir al cristianismo a los indios. Así aparece expresado en la loa:

dejad el culto profano
a que el Demonio os incita.
¡Abrid los ojos! Seguid
la verdadera Doctrina
que mi amor os persuade.³

Los personajes alegóricos aparecen reunidos en parejas antitéticas, rasgo heredado del teatro calderoniano. La Religión cristiana viste de Dama española, el Cielo, de Capitán general, y por otro lado el Occidente, indio galán y su esposa, América. Ambos se enfrentan desde el inicio a las diversas creencias religiosas, e incluso llegan a trabar batalla, en un simulacro de la conquista española de América. Vence el Cielo, la fuerza de la

4. Sor Juana Inés de la Cruz. *Obras completas*. México, Fondo de Cultura Económica, 1995, tomo III, p. 13.

5. *Op. cit.* p. 7.

espada, pero la Religión, por medio de un argumentado razonamiento, va demostrando a los indios cual es el verdadero Dios, aprovechando las similitudes entre el culto pagano y el cristiano. Así *El Divino Narciso* será la forma metafórica de simbolizar los Misterios de la religión cristiana:

De un Auto en la alegoría,
quiero mostrarlos visibles,
para que quede instruida
ella, y todo el Occidente,
de lo que ya solicita
saber.⁶

El Auto Sacramental

El Auto Sacramental es una obra dramática en un acto, alegórica, escrita para celebrar el Sacramento de la Eucaristía y que se representa con ocasión de la fiesta del Corpus Christi. Desde tiempo inmemorial, el auto se cifó sólo al Teatro Sagrado y dentro de él a dos temas: las alabanzas de la Virgen (Autos Marianos) o el festejo de la Eucaristía (Autos Sacramentales).

El Teatro Religioso surgió en la alta Edad Media. Los misterios sagrados se representaban en los atrios de las iglesias y se acompañaban de juegos y pantomimas. En España las primeras dramatizaciones sacras latinas, aparecen en el siglo VII y en lengua vernácula el Misterio más antiguo que se conoce es uno de los *Reyes Magos*, escenificado en Toledo en el siglo XII. En el siglo XIII, en 1263, se instituye la fiesta del Corpus Christi. En el siglo XV en las procesiones del Corpus, la gran simpatía popular eran los carros. A finales del siglo nace el auto sacramental como género literario.⁷

6. *Op. cit.*, p. 18.

7. El primer Auto Sacramental castellano pertenece a Gil Vicente y se titula «Auto de San Martín». Fue escenificado en 1504. Además de éste, Gil Vicente escribió otros autos en español: «Los Reyes Magos», «La Sibila Casandra», «La Barca de la Gloria», «La Fe», «El Nacimiento», y en portugués sus famosas «Barcas». También de esta época son Hernás López de Yanguas, Pedraza y Juan de Timoneda. Será Lope de Vega quien fije el género. Sus autos se refieren unos a la vida de Cristo: «El nombre de Jesús», «La vuelta a Egipto», «La adúltera perdonada», otros recrean parábolas de los Evangelios, como «El hijo pródigo», «La oveja perdida», «El niño pastor». Varios siguen de cerca al bíblico epitalamio de Salomón: «El auto de los cantares», «El auto de la Maya»; en otros se mezclan variados símbolos: «La Isla del sol», «La Araucana», «El Toisón del cielo». En todos ellos fluye su suave lirismo.

Calderón de la Barca lleva el Auto a su máximo esplendor. Como afirma Octavio Paz, el auto deja de ser una historia prodigiosa y se convierte en una alegoría intelectual. Sus autos se caracterizan por la trascendencia que adquiere el simbolismo y por centrarse en el tema de la Eucaristía. Calderón distingue el asunto del argumento. El asunto será siempre la Eucaristía, variando el argumento, que puede ser cualquier historia divina, legendaria, mitológica, ficticia o histórica, que sirva para destacar el tema eucarístico. Sus autos poseen una mayor amplitud teológica que los de Lope y también mayor carga filosófica. Calderón cuidó con gran detalle la escenografía de los 88 autos que escribió (de los cuales se conservan en torno a 78), dejando numerosas indicaciones sobre el montaje de las escenas. Las representaciones tenían lugar en las plazas públicas y las escenas se sucedían sobre una serie de grandes carros sobre los que se montaban diversos escenarios. Calderón introduce además la música como fondo sonoro, unificador, de las escenas.

La usanza de festejar el Corpus Christi con representaciones de autos se trasladó a Nueva España en 1539. En la primera mitad del siglo XVII se escribieron varios autos en lenguas indígenas y se tradujo al náhuatl *El gran teatro del mundo* de Calderón. Sor Juana escribió tres autos, precedidos cada uno por su correspondiente loa: *El Divino Narciso*, de género mitológico, *El mártir del Sacramento*, auto hagiográfico, y *El cetro de José*, bíblico.

El Divino Narciso fue escrito hacia 1688 a solicitud de la Virreina Condesa de Paredes, para ser representado en la Corte de Madrid. En México apareció en 1690, en edición suelta, y fue recogido después con su loa en el tomo primero de las Obras de Sor Juana en 1692.

El Divino Narciso

El auto aparece dividido en dieciséis escenas agrupadas en cinco cuadros. Sor Juana administra diestramente el conflicto entre ellas, de forma que la tensión va creciendo según avanza el auto. El primer cuadro es una introducción en la que se establece la lucha entre el bien y el mal: por un lado la Naturaleza Humana piensa buscar la fuente que deshaga los pecados, y por otro Eco desea que se aparte del buen camino y procura tentar a Narciso. El segundo cuadro es el más breve del auto y en él se escenifica la tentación de Narciso y el rechazo del mal encarnado en Eco. El cuadro tercero significa la mutua búsqueda de Narciso y la Naturaleza Humana, que culmina en el cuadro cuarto cuando se encuentran en la fuente. Eco, afectada por su derrota muestra su ira con un lenguaje intermitente. Narciso la rechaza otra vez y muere por amor a la Naturaleza Humana. La tensión ha llegado a su punto límite con la muerte de Narciso. En el inicio del quinto cuadro se mantiene esa tensión —con las perturbaciones de la naturaleza a causa de la muerte de Narciso— para luego ir decreciendo y mostrar la resurrección de Narciso, la victoria del bien y la glorificación de la Eucaristía.

En esta obra podemos observar como sor Juana Inés de la Cruz ha asimilado perfectamente la tradición calderoniana,⁸ utilizando temas históricos o mitológicos como alegorías de los misterios cristianos. Así, Narciso representa a Jesucristo, que repele el amor de Eco (el demonio) y se deja amar por la Naturaleza Humana, que lo contempla encarnado en la Fuente (la Virgen María). La muerte de Narciso refleja la muerte de Cristo para redimir a los hombres. La transformación en flor blanca se identifica con la Sagrada forma de la Eucaristía. Dentro de los esquemas calderonianos, sor Juana logra una gran singularidad sacramental, pues si bien Calderón había cristianizado multitud de mitos paganos (*El Divino Orfeo*, *El Divino Jasón*, *Psiquis* y *Cupido*, etc.) no había utilizado el de Narciso en sus autos, aunque sí en una comedia.

Sor Juana elabora en *El Divino Narciso* una de las adaptaciones más complicadas y más logradas de un mito griego al pensamiento cristiano, debido al rasgo caracterizador de la figura de Narciso. Transforma al egoísta enamorado de sí mismo, en todo lo contrario, el ser que muere por amor a los demás. Para ello utiliza y reelabora gran variedad de fuentes: Ovidio, comentarios teológicos, la Biblia y la comedia de Calderón *Eco* y *Narciso*.

8. No se sabe a ciencia exacta si la autora había leído las obras de Calderón, pero los principales rasgos de las obras calderonianas en lo que toca a la estructura y al estilo, pueden rastrearse en sus autos.

Sor Juana posee la misma noción de auto que Calderón: es el drama de la Redención y de la Eucaristía. Al igual que el autor español, comprende el insondable significado que une los dos grandes misterios del cristianismo: la muerte de Cristo por amor al hombre y su permanencia en la comunión. Por ello vincula el misterio de la Eucaristía a la tragedia de la muerte de Cristo. En *El Divino Narciso* recapitula la historia teológica de la Humanidad, la creación, la caída en el pecado, el advenimiento del Redentor, su muerte, su resurrección y su permanencia en la Eucaristía.

La principal fuente de *El Divino Narciso* son las *Metamorfosis* de Ovidio. El mito de Narciso es uno de los más tratados en la literatura, llegando incluso a la época contemporánea, por ejemplo con el poema de García Lorca incluido en sus *Canciones*. La fábula es la siguiente: Narciso, hijo del río Cefiso y de la ninfa Liriope era un joven bellísimo, pero desdénaba a las ninfas. Una de sus enamoradas era Eco, que había sido castigada por Hera por entretenerla con su conversación mientras Zeus la engañaba, a no poder hablar más que repitiendo el final de las frases. Eco se enamoró tanto de Narciso que se consumió y sólo quedó de ella su voz. Narciso, después de haber despreciado a muchas ninfas es castigado por Némesis a no amar más que su propia imagen reflejada en las aguas. Incapaz de unirse al ser amado, Narciso muere y se transforma en la flor que lleva su nombre.

Sor Juana mantiene los elementos centrales de la fábula, Narciso, Eco y la fuente⁹ y añade la Naturaleza Humana y la Gracia. La flor en que se transforma Narciso, pasa a ser en el Auto, por su blancura simbólica, la Sagrada Forma de la Eucaristía. Así se funden perfectamente el mito de Narciso transformado en flor y Cristo encarnado en la Sagrada forma:

El mismo quiso quedarse
en blanca Flor convertido, porque no diera la ausencia
a la tibieza motivo;¹⁰

Además de la fábula de Ovidio, sor Juana también se apoyó en la comedia de Calderón, *Eco y Narciso*. La poetisa recrea el mito «a lo divino». La cristianización de mitos paganos era una constante en la literatura española. Las novelas de caballerías se trasladaban a lo divino y Jesús aparece en un auto de Lope como Amadís, y sus apóstoles, como los doce pares. El ejemplo más cercano para sor Juana, era sin duda el propio Calderón¹¹ y sus autos mitológicos. Además del mito de Narciso, sor Juana utiliza otras figuras mitológicas.¹² La autora muestra un inmenso conocimiento de la Mitología clásica,

9. El agua, al igual que en la fábula, es siempre cristalina y jamás tocada por bestia ni fiera.

10. *Op. cit.* p. 94.

11. Según A. Parker en su artículo *Las fuentes calderonianas de El Divino Narciso*, el tema y el tratamiento del auto fue extraído de la primera parte de los autos de Calderón y no del único auto mitológico que allí existe, *El Divino Orfeo*, sino de otro que es una alegoría completamente diferente: *El Nuevo Hospicio de Polres*, obra que simboliza la Encarnación, la unión de Cristo, de la Naturaleza Humana con la Naturaleza divina. En Calderón, el Príncipe y la Naturaleza Humana expresan su amor mutuo exactamente de la misma manera que lo hacen Narciso y la Naturaleza Humana en el auto sorjuanino, al sonido de la inspiración erótica del bíblico *Cantar de los Cantares*.

12. Octavio Paz afirma en su libro *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe*, que la escritora fue aficionada a los tratados de mitología y seguramente conoció el «teatro de los dioses de la gentilidad» del franciscano Baltasar de Vitoria.

ca, al emplear en su Auto personajes como las ninfas, de las que conoce incluso sus variedades: las Náyades, que habitan en el agua, las Dríadas y Napeas, en los troncos. Son personajes corales en el Auto y sirven como contrapunto a la maléfica ninfa Eco. Hay reminiscencias de otro mito clásico en la figura de Narciso: Orfeo. Al igual que éste, que arrastraba y conmovía con su canto desde los hombres hasta las bestias e incluso las piedras. Narciso conmueve hasta los montes. Dice la Gentilidad:

Su atractivo singular
no sólo llega a arrastrar
las Ninfas y los Zagales,
en su seguimiento iguales,
mas las Peñas y los Montes.¹³

También utiliza el mito, al igual que el de las Ninfas, para subrayar como todos los elementos de la Naturaleza alaban a Narciso.

Hay otras alusiones mitológicas: a Atlante,¹⁴ a los Gigantes,¹⁵ al río Leteo;¹⁶ llama dulce Sirena a la Gracia, con sentido positivo, porque su hermosura encanta. Sor Juana supera muchas veces el mito, adaptándolo a sus intereses, como en el caso de la mudez de Eco. Esta, se explica por la rabia y el dolor, lo cual estaría en consonancia con el carácter del demonio.

Otra fuente importante es la Biblia. Hay gran profusión de pasajes bíblicos, tratados muchos de ellos con gran lirismo. La autora recoge varios fragmentos del *Cantar de los Cantares*, de los *Evangelios*, un himno de Tomás de Aquino, el Cántico de Moisés, las profecías de Isaías, etc.

Se inicia la obra con la alabanza a Dios —*¡Alabad al Señor todos los Hombres!*—¹⁷ que coincide con el principio del Salmo 116. La Naturaleza Humana media entre la Gentilidad y la Sinagoga, personajes que reflejan el gusto barroco por la dualidad y la antítesis. Concede la razón a la Sinagoga, pero anticipa también el futuro del cristianismo, la muerte de Cristo a manos de los judíos y el auge del cristianismo entre los romanos:

aunque vendrá tiempo, en que
trocándose las acciones,
la Gentilidad conozca,
y la Sinagoga ignore...¹⁸

La Naturaleza Humana escoge la figura de Narciso para representar metafóricamente a Cristo. Así surge a Santo Tomás y San Agustín, quienes afirmaban que en los gentiles podían vislumbrarse ciertas verdades reveladas, como en el caso de la Sibila de Cumas. En la escena II se alaba nuevamente a Narciso y se parafrasea un texto bíblico —Daniel

13. *Obras Completas*, p. 29-30.

14. *Op. cit.* p. 45.

15. *Op. cit.* p. 46.

16. *Op. cit.* p. 86.

17. *Op. cit.* p. 22.

18. *Op. cit.* p. 25.

III:52-90— el cántico de los Tres Mancebos que se negaron a adorar un ídolo impuesto por Nabucodonosor, y dentro del horno de Babilonia, alabaron a Cristo:

Todos los Hombres le alaben
y nunca su aplauso acaben
los Ángeles en su altura,
el cielo con su hermosura,
y con sus giros los Orbes.¹⁹

La alabanza se extiende a todos los elementos de la Naturaleza: el sol, la luna, el agua, la nieve, etc. Posteriormente la Naturaleza Humana cita el Salmo 68 —*No la tempestad me ahogue del agua (...)*—²⁰ para introducir el símbolo del agua del Bautismo como redención que lava el pecado.

(...) vamos a buscar
la Fuente en que mis borrones
se han de lavar(...)²¹

En la escena III aparece Eco acompañada por la Soberbia y el Amor Propio, y declara su naturaleza angélica, pero rebelde y caída, citando el Apocalipsis (VIII-IX):

mi persona representa
el Ser Angélico, no
en común, mas sólo aquella
Parte réproba, que osada
arrastró de las Estrellas
la tercer parte al Abismo²²

Los personajes alegóricos que acompañan a Eco, son atributos suyos, siempre están junto a ella y fueron los que precipitaron su caída. Eco, posee en el auto todo el narcisismo que el joven Narciso poseía en la fábula ovidiana. Envanecida por su hermosura, se creyó digna de ser la esposa de Narciso, y cuando éste la rechaza en favor de la Naturaleza Humana, intenta que ésta se aleje de él y que pierda su parecido con Narciso. Los tres personajes negativos —Eco, la Soberbia y el Amor Propio— incorporan al mal, que durante todo el auto se enfrenta al bien, encarnado en las figuras de Narciso, la Naturaleza Humana y la Gracia. Así, se establece a lo largo de la obra un verdadero combate dialéctico entre los partidarios del bien y del mal.

Eco pretende arrastrar a la Naturaleza Humana hacia el pecado, para mitigar su parecido con Narciso. Aparece formulada en el Auto, la tesis teológica del pecado y la redención. Los primeros pecados del hombre, son castigados con el Diluvio universal, pero como en Dios siempre aparece la Clemencia junto con la Justicia, salva a Noé con el

19. *Op. cit.* p. 28.

20. *Op. cit.* p. 30.

21. *Op. cit.* p. 31.

22. *Op. cit.* p. 34.

arca. Se narran además episodios del Génesis, como la Torre de Babel, cuya construcción fue inspirada por la soberbia. El demonio, inspiró también en los hombres sectas adoradoras de elementos de la Naturaleza y cultos idolátricos. En la escena IV, Eco alude a los justos, a quienes llama «centellas»: Abel, Abraham, Enoc y Moisés. Aparecen desfilando en Carros, lo cual es un procedimiento muy común en los Autos Sacramentales. Análogos desfiles de rápidas escenas en carros, también están en obras de Calderón, como en *El pastor Fido*. Recuerda luego Eco, como los hombres piden el nacimiento del Salvador y ella teme que sea Narciso:

Pues yo ¡ay de mí! que en Narciso
conozco, por ciertas señas,
que es Hijo de Dios, y que
nació de una verdadera
Mujer, temo, y con bastantes
fundamentos, que Éste sea
el Salvador. (...)²³

El enfrentamiento entre Eco y la Naturaleza, se expresa a través del simbolismo de las telas, el brocado (Eco) y la jerga (la naturaleza Humana), afirmando que Cristo ama al Hombre y condena al demonio.

En la escena V, Eco tienta a Narciso, al igual que el demonio tentó a Cristo en el desierto. Se alegoriza el relato evangélico de la Tercera Tentación del Señor:

Lo llevó el Diablo a un Monte muy alto, y mostrándole todos los reinos del mundo de ellos, le dijo: Todo esto te daré, si de hinojos me adorares. Díjole entonces Jesús: Apártate Satanás, porque escrito está: Sólo al Señor tu Dios adorarás.²⁴

La escena del Auto se desarrolla igualmente en un monte y Eco ofrece a Narciso todas las bellezas del mundo. En este pasaje, sor Juana sigue muy de cerca la canción central de la comedia «Eco y Narciso» de Calderón. El catálogo de riquezas —los ganados, la leche, etc.— recuerda la literatura pastoril, los Idilios de Teócrito, y sobre todo el Polifemo de Góngora. No obstante, sor Juana introduce una nota personal que singulariza su texto: entre las bellezas que describe, se inserta una planta típica de su tierra, el chamelote:

Mira, de espigas rojas,
en los campos formarse
pajizos chamelotes
a las olas del aire.²⁵

Al final de la escena, Narciso rechaza duramente a Eco. En el cuadro siguiente, el tercero (escena IV), la Naturaleza Humana busca afanosamente a Narciso. Es uno de los pasajes líricos más celebrados del auto. Posee un tono renacentista que recuerda a un fray Luis de León o a un San Juan de la Cruz:

23. *Op. cit.* p. 41.

24. Mateo IV: 8-11.

25. *Op. cit.* p. 46.

De buscar a Narciso fatigada,
sin permitir sosiego a mi pie errante,
ni a mi planta cansada
que tantos ha ya días que vagante
examina las breñas
sin poder encontrar más que las señas
a este bosque he llegado donde espero
tener noticias de mi Bien perdido; que si señas confieso
diciendo está del prado lo florido,
que producir amenidades tantas,
es por haber besado ya Sus plantas.²⁶

Sigue luego una paráfrasis del *Cantar de los Cantares*, del pasaje de las señas del Amado. En una de las estrofas sor Juana sustituye el hebraísmo «Hijas de Jerusalén», por «Oh Ninfas que habitáis...», que por influjo de Garcilaso, aparece también en el Cántico de San Juan de la Cruz. También en boca de la Naturaleza Humana se pone la glosa de las profecías de Isaías que anuncian el Nacimiento de Cristo. La Naturaleza Humana comprende que ya se han cumplido esas profecías salvo el sacrificio de Cristo:

Sólo me falta ya, ver consumado
el mayor Sacrificio, ¡Oh! si llegara,
y de mi dulce Amado
mereciera mi amor mirar la cara.²⁷

El final de la escena, retoma la paráfrasis del *Cantar de los Cantares*.

En la escena VII se introduce el personaje de la Gracia, que ayudará a la Naturaleza Humana. Esta, la recuerda porque la conoció en el Paraíso Terrenal, antes de cometer el pecado original. La fuente, en este caso es el símbolo de la Virgen María:

y llegando a aquella fuente,
cuyas cristalinas aguas
libres de licor impuro,
siempre limpias, siempre intactas
desde su instante primero,
siempre han corrido sin mancha.²⁸

Se alude al carácter mediador de la Virgen. En la fuente se mirará la Naturaleza Humana para que Narciso se enamore de su semejanza.

En la escena siguiente, Narciso busca también a la Naturaleza Humana. Hay una nueva paráfrasis de la Biblia, en este caso del último Cántico de Moisés en el Deuteronomio. La Naturaleza Humana es la ovejueta perdida de la Biblia. Es una imagen reiterada en los pasajes bíblicos: la parábola de la oveja perdida. Cristo aparece como el Buen

26. *Op. cit.* p. 48.

27. *Op. cit.* p. 50.

28. *Op. cit.* p. 53-4.

Pastor, etc. Para Octavio Paz, este segmento recuerda a Lope de Vega, y en él consigue sor Juana unir sin esfuerzo lo real y lo alegórico:

Ovejueta perdida,
de tu Dueño olvidada,
¿adónde vas errada?
Mira que dividida
de Mí, también te apartas de tu vida.²⁹

Se funden en la canción, la convención literaria, el componente pastoril del Auto y la imagen bíblica de Cristo como Buen Pastor.

En el cuadro cuarto, (escena IX), Narciso se mira en la fuente, en la que la Naturaleza Humana se refleja desde su escondite y se enamora de su imagen. Narciso alaba la belleza de la imagen que ve, en versos que glosan nuevamente el *Cantar de los Cantares*, en este caso el pasaje en el que se alaba a la Esposa:

Recién abierta granada
sus mejillas sonrosas;
sus dos labios hermosea
partida cinta rosada,
por quien la voz delicada,
haciendo al coral agravio,
despide el aliento sabio
que así a sus claveles toca;
leche y miel vierte la boca,
panales destila el labio.³⁰

En la escena X, Eco enmudece de rabia al ver a Narciso mirándose en la fuente donde se refleja la Naturaleza Humana. En la escena siguiente, Eco confiesa sus sentimientos a la Soberbia y al Amor Propio. Al igual que en la fábula, la ira de Eco es tan grande que sólo puede repetir la última palabra de lo que dicen sus acompañantes. Este recurso, el simbolismo dentro del simbolismo es uno de los preferidos por Calderón y también por sor Juana. En «Eco y Narciso» de Calderón, aparecen ya este tipo de ecos.

La escena XII comienza con el soliloquio amoroso de Narciso. Al mito de Narciso, parece sumarse el suplicio de Tántalo, pues enamorado de la imagen que tiene a su alcance no puede gozar de ella:

Mirando lo que apetezco,
estoy sin poder gozarlo;
y en las ansias de lograrlo
mortales ansias padezco.³¹

29. *Op. cit.* p. 57.

30. *Op. cit.* p. 61-2.

31. *Op. cit.* p. 69-70.

Sigue una nueva sucesión de coplas en ecos. Narciso se queja de su amor y Eco responde. En las coplas que recogen el final de los versos, se resume como Dios se hizo hombre por amor a sus criaturas y como también por amor a ellas morirá para redimir-las:

Tormento paso Insufrible;
Pues mi Hermosura Cabal
El Amor Hizo Mortal,
Sujeta, Humana, Pasible.³²

El Amor, Que puede Herir,
En Mí mostró Su pujanza;
Y amando a Mí semejanza,
De Cielo vine A morir.³³

Narciso rechaza de nuevo a Eco. Se acerca a la fuente y junto a ella muere. Al morir dice un soneto paráfrasis del Evangelio, de las últimas palabras de Cristo en la cruz:

¡Padre! ¿Por qué en trance tan tremendo
Me desamparas? Ya está consumado.
¡En tus manos Mí Espíritu encomiendo!³⁴

En el cuadro quinto, la muerte de Narciso causa los mismos efectos en la Naturaleza que se relatan en los Evangelios sobre la muerte de Cristo: hay un eclipse, la tierra tiembla, las piedras se despedazan, etc. Incluso Eco percibe el carácter sobrehumano del eclipse:

y lo más
portentoso que descubro,
es que no causa este eclipse
aquel natural concurso
del sol y la luna, (...) ³⁵

Eco, se consuela pensando que la Naturaleza Humana olvidará a Narciso tras su muerte. En la escena XIV, la Naturaleza Humana convoca a todas las criaturas para llorar a Narciso. Todos los elementos se conmueven con su muerte:

El Aire se encapota,
la Tierra se conmueve,
el Fuego se alborota,
el agua se revuelve.³⁶

32. *Op. cit.* p. 73.

33. *Op. cit.* p. 75.

34. *Op. cit.* p. 78.

35. *Op. cit.* p. 80.

36. *Op. cit.* p. 84.

Como en el Evangelio, se alude al velo del Templo rasgado. El dolor de la Naturaleza Humana se expresa a través de la bella paráfrasis del Salmo XXI, 15:

Mi corazón, en medio
de mi pecho, parece
cera que se derrite
junto a la llama ardiente.³⁷

Se identifica a la Naturaleza Humana con María Magdalena y se evoca la búsqueda de Cristo. Su muerte para redimir al hombre se expresa en una sublime antítesis barroca:

Buscad mi Vida en esa
imagen de la muerte,
pues el darne la vida
es el fin con que muere.³⁸

La Gracia anuncia la resurrección de Narciso y en la escena XV se produce el encuentro entre la Naturaleza Humana y Narciso resucitado. La Naturaleza Humana teme que Narciso suba al cielo y la abandone porque el demonio volverá a insidiarla. Aparece aquí con la imagen bíblica de la Serpiente. En la última escena, la XVI, Eco, la Soberbia y el Amor Propio, pretenden que la Naturaleza Humana olvide a Narciso. Nuevamente se produce el conflicto entre el bien y el mal, entre personajes antitéticos, y la Gracia defiende a la Naturaleza Humana, Narciso para ayudarla, le deja la Penitencia y los demás Sacramentos y se quedará con ella en la Eucaristía:

Un Memorial de Mi Amor,
para que cuando Me fuera,
juntamente Me quedara.³⁹

De nuevo sor Juana utiliza la antítesis y la paradoja, tan del gusto barroco.

La Gracia recopila en un romance, por orden de Narciso, su historia y explica el amor de Cristo a la Humanidad desde el Verbo en el seno del Padre hasta la Eucaristía. Es una de las más primorosas relaciones del Teatro hispano y una de las cúspides líricas y teológicas del Auto.

Se funden perfectamente el mito de Narciso transformado en Flor y la Sagrada Forma de la Eucaristía, el símbolo pagano se convierte en símbolo cristiano.

Nuevamente se utilizan los rasgos más característicos del Auto, los carros con escenas. Aparece el carro de la Fuente y junto a ella un cáliz con una Hostia encima. Se repiten las palabras del Evangelio de San Lucas:

37. *Op. cit.* p. 86.

38. *Op. cit.* p. 87.

39. *Op. cit.* p. 91.

Este es Mi cuerpo y Mi sangre
que entregué a tantos martirios
por vosotros. En memoria
de Mi muerte, repetido.⁴⁰

El Auto termina con la Glorificación de la Eucaristía. Se traduce casi literalmente parte del himno «Pange Lingua» de Santo Tomás de Aquino para la fiesta del Corpus:

¡Canta, lengua del Cuerpo glorioso
el alto Misterio, que por precio digno
del Mundo se nos dio, siendo fruto
Real, generoso, del vientre más limpio!

El espacio y el tiempo son elementos secundarios en la obra, dado que lo que interesa destacar del Auto es la enseñanza teológica. El Auto transcurre en un ambiente bucólico, propio de la literatura pastoril. Los personajes además asumen el papel de pastores. El escenario en el que se desarrolla la acción es un entorno natural, lleno de encanto y serenidad, paisajes que recuerdan el «locus amoenus». En el cuadro primero el espacio está constituido por una floresta, en el segundo, al igual que en la Biblia, es un monte en el que Narciso es tentado por Eco. En los cuadros tercero y cuarto, es quizá donde la naturaleza adquiere relevancia no sólo como mero escenario: el bosque, el prado y la fuente, son lugares idóneos, por su atractivo, para que se desarrolle el encuentro entre Narciso y la Naturaleza Humana. En el cuadro quinto, la Naturaleza, personificada a través de las ninfas, participa del sufrimiento por la muerte de Cristo. En el Auto se canta a todos los elementos de la Naturaleza: al sol, a la luna, a los ríos, a las estrellas, los valles, las flores, las aves, etc., pero no con la sensualidad propia del Renacimiento, sino elevándolos a la categoría de testigos y partícipes de la obra de la redención. Sor Juana vincula la naturaleza con los grandes misterios de la fe cristiana, a la manera de san Juan de la Cruz.

El espacio predominante en el auto, la indeterminada selva, puede tomarse también como otros elementos de la obra, en sentido alegórico, representando a la tierra entera. Así parece indicarlo el pasaje del cuadro tercero en el que habla la Naturaleza Humana buscando a Narciso:

tiempo que siglos son; selva que es Mundo.⁴¹

También el tiempo, al igual que el espacio es indefinido en el auto. Las alusiones temporales son escasas: los cuarenta días que Narciso pasa haciendo penitencia en el monte, los «días» que la Naturaleza Humana busca a Narciso. En este caso, se habla de siglos y edades, que puede ser una forma de manifestar la angustia de la Naturaleza Humana al estar lejos de Narciso (los días le parecen siglos), pero también indicar metafóricamente que la Humanidad ha estado siempre buscando a Cristo.

40. *Op. cit.* p. 95.

41. *Op. cit.* p. 48.

El lenguaje es uno de los elementos más elogiados por la crítica. Ángel Valbuena Briones, en su *Historia de la Literatura española*, tomo V, afirma:

Puede parangonarse con los mejores de Calderón en cuanto al estilo formal. El cuidado en la estructura y en la labor del verso es admirable. Joyita literaria que, por el esmero del detalle, debiera ser exhibida con el lujo con que se muestran las obras de Benvenuto Cellini. (...) El mayor encanto de la obra radica en su lirismo.

Méndez Plancarte, en su estudio liminar a las obras completas de sor Juana, tomo III, destaca también la variedad de estilo y formas métricas del auto:

Derroche musical y pictórico en figuraciones y cánticos; gran variedad de estilos y tonos, desde romances austeramente dialécticos o primorosamente narrativo, y conceptuosas décimas o agudos ovillejos «ecoicos», aquí justificados como nunca, en los labios de Eco — hasta las más delicadas y lucientes lirras o endechas, de íntima o solemne emoción: (...) (LXXIII)

Sor Juana utiliza los romances en más de medio tercio de sus poesías líricas y también en sus comedias y en sus composiciones de asunto religioso. Se apoya en la base de la copla de cuatro versos. En *El Divino Narciso* el romance aparece en diversas ocasiones, por ejemplo el que pronuncia la Gracia en su escena VII. Es un romance de 7 (endechas) con un estribillo de dos versos de cinco y once sílabas con la misma asonancia de las coplas, combinados armoniosamente:

Albricias, Mundo, albricias,
Naturaleza Humana,
pues con dar esos pasos
te acreas a la Gracia:
¡dichosa el Alma
que merece tenerme en su morada!
Venturosa es mil veces
quien me ve tan cercana;
que está muy cerca el sol
cuando parece el Alba
¡dichosa el Alma
que merece hospedarse en su morada!⁴²

Cultiva también el romancillo heptasílabo en la escena de la tentación de Eco, en que describe las bellezas del mundo.

Para Menéndez Pelayo, lo más bello de las poesías espirituales de la producción de sor Juana, son las canciones intercaladas en el Auto. La canción de la Naturaleza Humana buscando a Cristo — en lirras de 6 versos, cuatro de 11 y dos de 7 con el esquema AB-a-B-CC, — es uno de los más celebrados pasajes líricos del Auto:

42. *Op. cit.* p. 51.

De buscar a Narciso fatigada,
sin permitir sosiego a mi pie errante,
ni a mi planta cansada
que tantos ha ya días que vagante
examina las breñas
sin poder encontrar más que las señas,
a este bosque he llegado donde espero
tener noticias de mi Bien perdido;
que si señas confiero,
diciendo está del prado lo florido,
que producir amenidades tantas,
es por haber besado ya Sus plantas.⁴³

También en liras se expresa el elogio de la fuente inmaculada:

¡Oh, siempre cristalina,
clara y hermosa Fuente:
tente, tente;
reparen mi ruina
tus ondas presurosas,
claras, limpias, vivificas, lustrosas!⁴⁴

Son liras de dos heptasílabos, un tetrasílabo que con el verso siguiente acaba un endecasílabo y otros dos heptasílabos y un endecasílabo, que riman *abbacC* con un doble artificio simétrico: el tetrasílabo compuesto de bisílabo repetido y en endecasílabo cuatrimembre. En endecasílabo es uno de los versos más utilizados por sor Juana.

Otra de las canciones en liras, en este caso de 4 versos de 7 sílabas y un verso de 11 con rima *abbaA*, es la famosa paráfrasis del Cántico de Moisés:

Ovejuela perdida,
de tu Dueño olvidada
¿adónde vas errada?
Mira que dividida
de Mí, también te apartas de tu vida.⁴⁵

Sor Juana muestra un extraordinario dominio de la métrica al combinar diferentes tipos de liras a lo largo del auto.

Cultiva asimismo las décimas, en el cuarto cuadro, cuando Narciso se mira en la fuente:

Llego; mas ¿qué es lo que miro?
¿Qué soberana Hermosura
afrenta con su luz pura todo el Celestial Zafiro?

43. *Op. cit.* p. 48.

44. *Op. cit.* p. 55.

45. *Op. cit.* p. 57.

Del Sol el luciente giro,
en todo el curso luciente
que va desde Ocaso a Oriente,
no esparce en Signos y Estrellas
tanta luz, tantas centellas
como da sola esta Fuente.⁴⁶

Las redondillas le sirven para expresar el soliloquio amoroso de Narciso en la Fuente:

Selvas, ¿quién habéis mirado,
el tiempo que habéis vivido,
que ame como Yo he querido,
que quiera como Yo he amado?⁴⁷

En tierras endechas heptasílabas, se refleja el dolor de la Naturaleza Humana y se convoca a las criaturas a llorar la muerte de Cristo:

Niñas habitadoras
de estos campos silvestres,
unas en claras ondas
y otras en troncos verdes;
Pastores, que vagando
estos prados alegres,
guardáis con el ganado
rústicas sencilleces:
de mi bello Narciso,
gloria de vuestro albergue,
las dos divinas lumbres
cerró temprana muerte:
¡Sentid, sentid mis ansias;
llorad, llorad Su Muerte!⁴⁸

El soneto lo reserva sor Juana para un solemne momento: la muerte de Narciso:

Mas ya el dolor Me vence. Ya, ya llego
al término fatal por Mi querida:
que es poca la materia de una vida
para la forma de tan grande fuego.
Ya la licencia a la Muerte doy: ya entrego
el Alma, a que del Cuerpo la divida,
aunque en ella y en él quedará asida
Mi Deidad, que las vuelva a reunir luego.
Sed tengo: que el amor que Me ha abrasado,

46. *Op. cit.* p. 61.

47. *Op. cit.* p. 69.

48. *Op. cit.* p. 83.

aun con todo el dolor que padeciendo
estoy, Mi corazón aún no ha saciado.
¡Padre! ¿Por qué en un trance tan tremendo
Me desamparas? Ya está consumado.
¡En Tus manos Mi Espíritu encomiendo!⁴⁹

Según afirma Octavio Paz, el soneto tiene una peculiaridad, el encabalgamiento de muchos versos, recurso no muy favorecido por los poetas del XVII, pero que le sirve a sor Juana para destacar el lenguaje del moribundo.

Sin duda, uno de los logros formales del auto son las llamadas coplas de ecos. Son coplas de tres octosílabos seguidos cada uno por un verso menor a modo de ecos que se reconocen luego formando el final de una redondilla de hexasílabos con el esquema de consonancias de Aa Bb Cc DDDC. En la métrica antigua se llamó a esta composición ovillejos. Estas estrofas, sin hexasílabos aparecen en el Quijote, en la canción de Cardenio, y también estaban en «Eco y Narciso» de Calderón, en coplas de 11 octosílabos, y sus quebrados, pero su recolección se ceñía a un verso. Sor Juana, sin embargo, remata cada cuatro coplas con una redondilla de nueva recapitulación, formada por los cuatro hexasílabos de aquellas. Es en lo que reside la originalidad de esta forma. En la escena XII, también aparecen coplas de ecos, pero la cuarteta final de cada una no es de hexasílabos sino también de octosílabos. Esta composición en ecos será utilizada posteriormente por Rubén Darío, en su poema «Eco y yo», de «El canto errante», pero a diferencia de Sor Juana, sólo se repite la rima de la última palabra de cada verso.

Aunque su lenguaje es plenamente barroco, y el tema y los conceptos de auto son complejos, no llega a abusar del culteranismo. Encontramos ejemplos de paradojas y antítesis muy barrocas, que se acercan más al conceptismo:

Y así, Amor Propio, que en mí
tan inseparable reinas,
que haces que de mí me olvide,
por hacer que a mí me quiera.⁵⁰

Buscad mi Vida en esa
imagen de la muerte,
pues el darme la vida
es el fin con que muere.⁵¹

Hay, sobre todo, un acertado empleo del simbolismo: el agua como el Bautismo y como la Inmaculada, la flor blanca en que se transforma Narciso, imagen en la que se funden el final del mito pagano y la Sagrada Forma de la Eucaristía.

En *El Divino Narciso*, sor Juana conjuga la belleza del lenguaje con la perfección de la concepción teatral.

49. *Op. cit.* p. 78.

50. *Op. cit.* p. 33.

51. *Op. cit.* p. 87.

Conclusión

Coincidimos con la mayor parte de los críticos al afirmar el insuperable valor del auto de sor Juana. Para Méndez Plancarte, es el más bello y logrado de todos los autos mitológicos. Amado Nervo y Karl Vossler van más allá y afirman que es uno de los mejores autos de la literatura.

Podemos destacar su lenguaje cargado de lirismo, brillante y rico, y la maestría y variedad en la utilización de estrofas y metros. Es admirable sobre todo la creación de un texto original y de profundos conceptos a través de la fusión de fuentes tan diversas como la mitología griega, la Biblia, y el teatro calderoniano.

Su teatro, creado de acuerdo con el sentido de lo espectacular de su época, apoyado en las complicaciones y cambios del movimiento escénico, en el juego de conceptos y en la musicalidad de la versificación, supera con esta obra su siglo y adelanta rasgos de gran modernidad, como es el introducir el teatro dentro del teatro. Es uno de los primeros ejemplos en el que un personaje teatral se interroga sobre su propia naturaleza. El demonio, la naturaleza réproba, rebelde y caída, afirma, siguiendo el juego alegórico, que sólo puede representar el papel de Eco:

Pues ahora, puesto que
mi persona representa
el Ser Angélico, no
en común, más sólo aquella
parte réproba, que osada
arrastró de las estrellas
la tercera parte del Abismo,
quiero siguiendo la misma
metáfora que ella, hacer
a otra Ninfa; que pues ella
como una Ninfa a Narciso
sigue, ¿qué papel me queda?
hacer, sino a Eco infeliz,
que de Narciso se queja?⁵²

Por este rasgo y otros como la acertada adaptación del mito de Narciso y el profundo lirismo de algunos pasajes, puede considerarse «El Divino Narciso», como una obra cumbre del teatro hispanoamericano.

Bibliografía

- Díaz Plaja, Guillermo. *Antología mayor de la literatura hispanoamericana*. Barcelona, Labor, 1969. vol. II.
Guberman, Mariluci. *O teatro barroco de Nova Espanha*. Rio de Janeiro, Cadernos magníficos — SEPEHA/UFRJ, 1993.

52. *Op. cit.* p. 34.

- Lazo, Raimundo. *Historia de la literatura hispanoamericana. El periodo colonial, 1492-1780*. México, Porrúa, 1983.
- Madrigal, Luis. *Historia de la literatura hispanoamericana*. Madrid, Cátedra, 1982. Tomo I
- Menéndez Pelayo, M. *Antología de poetas hispanoamericanos*. Madrid, Real Academia de la Lengua Española. Tomo I.
- Méndez Plancarte, Alfonso. *Obras completas de Sor Juana Inés de la Cruz*. Fondo de Cultura Económica de México, 1955. Tomo III.
- Paz, Octavio. *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe*. Barcelona, Seix Barrall, 1982.
- Pérez, María Esther. *Lo americano en el Teatro de Sor Juana Inés de la Cruz*. New York, Eliseo y Sons, 1975.
- Suárez Radillo, Carlos Miguel. *El teatro Barroco Hispanoamericano*. Madrid, José Porrúa Turanzas, 1981. Tomo I.
- Valbuena Briones, Ángel. *Literatura Hispanoamericana. Historia de la literatura española*. Gustavo Gili, Barcelona, 1990. Tomo V.
- Valbuena Prat, Ángel, (prólogo); *Obras completas. Autos Sacramentales de Calderón de la Barca*. Aguilar, 1967. Tomo II.

Adja Balbino de Amorim Barbieri Durão
Universidade Estadual de Londrina

Yolanda Blanco Somolinos
Alumna del Curso de Doctorado
de la Universidad Complutense de Madrid



El discurso referido en *La historia de la Doncella Teodor**

Pilar Díez de Revenga Torres

A. D. Manuel Muñoz Cortés

En el reinado de Sancho IV, hijo de Alfonso X, que tenía menos intereses culturales que su padre, aparece una serie de obras de literatura ejemplar y sapiencial como son *Barlaam y Josafat*, *El Lucidario*, *Los Castigos* y *documentos del rey D. Sancho* y *Los Bocados de Oro*. En este marco hay que situar *La Doncella Teodor* o *La historia de la Doncella Teodor* a la que los manuales de literatura al uso no dedican más de una línea.¹ Es, y no sabemos por qué, un clásico olvidado y las ediciones que se conocen no han tenido la difusión de que gozan otras obras, lo que sorprende cuando en una antología tan

*. El propósito de este trabajo es mostrar la forma en que se articulan los discursos directo e indirecto y el empleo de los *verba dicendi* en la obra estudiada, por lo que deliberadamente dejamos sin estudiar un aspecto de gran interés, dado el carácter dialogado de la misma: la dimensión pragmática. Si bien es cierto que la índole literaria de *La historia de la Doncella Teodor* supone una restricción importante a este tipo de análisis (no es lo mismo estudiar la realización y la articulación de los actos de habla en la conversación real que en el elaborado diálogo literario), no dejaría de tener interés examinar el reflejo literario de los actos de habla que constituyen la actividad lingüística, la realización directa o indirecta de actos representativos y directivos, los tipos y funciones de preguntas, etc. No obstante, dado el carácter radicalmente distinto de este análisis, que requiere la aplicación de criterios y métodos específicos que nos alejarían mucho de nuestro propósito inicial, hemos preferido limitarnos al nivel discursivo, sin entrar por el momento en el nivel interactivo.

1. Alborg, J. L.: *Historia de la Literatura Española*; Gredos; Madrid, 1972. Vol. I. Blanco Aguilaga, C. et alii: *Historia social de la literatura española (en lengua castellana)*; Castalia; Madrid, 1978. Vol. I. Deyermund, A.: *Edad Media* en F. Rico: *Historia crítica de la literatura española*. Crítica; Barcelona, 1979. Vol. I y A. D. Deyermund: *Edad Media* en *Historia de la literatura española*; Ariel; Barcelona, 1976, 3ª ed. Vol. I.

manejada como la *Crestomatía del Español Medieval* editada por Menéndez Pidal se incluye uno de los fragmentos más atractivos del cuento que ahora nos ocupa.²

Compuesto en la segunda mitad del siglo XIII, se conservan varios manuscritos, unos de la Biblioteca Nacional de Madrid, otros de Gayangos y algunos del Escorial y dos ediciones: la de H. Knust (*Mittheilungen Aus dem Eskurial*) y la de W. Mettmann (*La historia de la Doncella Teodor. Ein spanisches Volksbuch arabischen Ursprungs. Untersuchung und kritische Ausgabe der ältesten bekannten Fassungen*).³

Para Pino Valero-Cuadra «El personaje que traemos hoy aquí como ejemplo y modelo de la mujer sabia en el ámbito medieval hispánico se encuentra a medio camino entre lo histórico y lo literario. Tiene su origen en la Bagdad de la poesía y el amor del siglo IX, se hace andalusí durante el período de esplendor cultural en al-Andalus allá por el siglo XI y pasa luego a convertirse en una de las figuras literarias femeninas más populares de la literatura castellana de tradición folclórica hasta principios del siglo XX...»⁴ Si en la tradición castellana se ha llamado esta doncella Teodor, tiene su antecedente en la esclava Tawadud de las *Mil y una noches*⁵ y como personaje proverbial, lo que muestra su popularidad, aparecerá en una comedia de enredo de Lope de Vega (*La doncella Teodor*), en una de las más conocidas obras de Tirso de Molina (*El vergonzoso en palacio*) y también se la cita en *La lozana andaluza* de Francisco Delicado.

La historia de esta doncella, que presenta variantes con respecto a su antecesora la esclava Tawaddud en virtud del marco cultural en que se desarrolla, comienza el día en que su amo, un rico comerciante arruinado:⁶

2. Menéndez Pidal, R. (ed.): *Crestomatía del español medieval*; Gredos; Madrid, 1982, 3ª ed.; vol. I, págs. 197-199.

3. Manuscritos: Códice de la Biblioteca Escorialense, h-III-6; Códice Biblioteca Universidad de Salamanca, 1866 (antes en la Biblioteca Real de Madrid, 2-F-5). Códice de Gayangos, Biblioteca Nacional de Madrid, 17853. Códice de Gayangos, Biblioteca Nacional de Madrid, 17822. Ms. fragmentario, Biblioteca Nacional de Madrid, 9055 (Aa-158). Ediciones: Knust, H.: *Mittheilungen Aus dem Eskurial*. Tübingen, 1879. Mettmann, W.: *La historia de la doncella Teodor. Ein spanisches Volksbuch arabischen Ursprungs. Untersuchung und kritische Ausgabe der ältesten bekannten Fassungen*. Wiesbaden, 1962. Recientemente ha aparecido la edición de Nieves Baranda y Víctor Infantes titulada *Narrativa popular de Edad Media. La Doncella Teodor, Flores y Blancaflor. Paris y Viana*. Akal, 1995. También se puede consultar de estos mismos autores el artículo titulado «Post Mettmann. Variantes textuales y transmisión editorial de la *Historia de la doncella Teodor*» en *La Corónica*, 22.2 (1994), 61-68. Así mismo hay que tener en cuenta los trabajos de Marta Haro: «Erotismo y arte amatorio en el discurso médico de la *Historia de la doncella Teodor*» en *Revista de Literatura Medieval*, V, 1993; 118-125 y *Los compendios de castigos del siglo XIII: técnicas narrativas y contenido ético*. Universitat de València, 1995 (especialmente el apartado 2.2).

4. Valero-Cuadra, P.: «El mito literario medieval de la mujer sabia: la Doncella Teodor» en Graña Cid, M. del M. (ed.): *Las sabias mujeres: educación, saber y autoría (siglos III-XVII)*. Asociación Cultural Al-Mudayna. Madrid, 1994; págs. 147-155.

5. *Las mil y una noches*, traducción, introducción y notas de Juan Vernet. Planeta; Barcelona, 1990; vol. I: *Historia de la esclava Tawaddud* (noches 437 a 462); págs. 1.365-1.415.

6. Cito por el ms. 17853, Códice de Gayangos. La transcripción es nuestra; la puntuación se ajusta a las normas modernas y, de momento, se mantienen las variantes gráficas irrelevantes fonológicamente. En principio, nuestra intención era estudiar las variantes en cuanto al discurso directo y discurso indirecto se refiere en los cinco manuscritos, pero la extensión del trabajo superaría el espacio marcado.

«Auí en Baulonia un mercader muy rico e bueno e muy limpio e oraçionero en las çinco oraçiones...» (fol. 112 A, 1-5).

se ve en la necesidad de vender a su esclava, una bella doncella que había sido educada en todos los saberes y las artes:

«[s]abed que me ha Dios traydo a grand menester que non he algo nin consejo e non se me escusa que vos aya de vender...» (fol. 112 B, 1-4).

Al conocer la situación en que se halla su amo, ésta le propone que la lleve ante el rey convenientemente engalanada y pida por ella una gran suma de dinero:

«E quando vos preguntare [el rey] por vuestra venida dezilde: qujero vos vender esta donzella e pedidle por mi diez mil doblas de buen oro fino. E si dixiere que es mucho, dezilde: fennor si conocièdes la donzella non lo terniades por mucho...» (fol. 112 B, 19-28).

El rey, al oír la gran suma que pide por ella el mercader, decide comprobar los saberes de la doncella, sospechando que el mercader lo engaña:

«E dixo el rrey: donzella, ¿qué aprendistes de las artes? e dixo la donzella: fennor, yo aprendí la ley e el libro e aprendí mas los quatro vientos e las siete planetas e las estrellas e las leyes e los mandamientos e el trallado e los prometimientos de Dios e las cosas que crió en los cielos. E aprendí las fablas de las aves e de las animalias e la física e la filosofía e la lógica e las cosas prouadas. E aprendí más, el juego del axedrez e aprendí tanner laud...» (fol. 113 A, 26-28 / 113 B, 1-15).

El rey, impresionado por los saberes de Teodor, mandó llamar a los sabios de la corte para que comprobasen los conocimientos que alegaba la doncella. Se establece un diálogo entre la joven esclava y cada uno de ellos a base de preguntas más o menos crípticas e, incluso, de adivinanzas:

«...dixo: donzella ¿cuál es la cosa más pesada que ay en los montes e más aprefurada que la faeta e más aguda que la espada e más ardiente que el fuego...?» (fol. 116 B, 2-7).

«E rre[sp]ondióle e dixo: lo que es más pesado que los montes es el agua e más aprefurado que la faeta es el ojo e más aguda que la espada es la lengua e más ardiente que el fuego es el coraçon...» (fol. 116 B, 21-28).

El último sabio, especialista en gramática y lógica, propone que se desnude la doncella si no contesta a todas sus preguntas, pero si las responde deberá hacerlo él. Naturalmente, Teodor conoce todas las respuestas y pide al sabio sus ropas; avergonzado éste al ver que tenía que desnudarse ante toda la corte, da a la esclava diez mil doblas de oro:

«...despojó sus pannos e diólos a la donzella. E luego la donzella se levantó en pié e dixo: Abraham dadme vuestros pannos menores como fue puesto que me

diédes todos vuestros pannos. E Abraham dio a la donzella diez mjll doblas de oro por non pasar tal vergüença commo la fuera Ji los pannos menores oujera de dar allí delante del rey...» (fol. 116v B, 13-26).

Finalmente, el mercader recibe la suma que había solicitado por Teodor y, también, la donzella ya que ésta, enamorada de él, pide al rey que la envíe con su señor con el que se casará y vivirá feliz.

Una vez que conocemos el argumento del relato, veamos cómo se articula. Nos encontramos ante un caso de *discurso reproducido* porque el texto es la reproducción de una situación de comunicación verbal y las citas van introducidas por verbos de decir utilizados de forma descriptiva. Aparece un narrador implícito que nos cuenta la historia comenzando de una manera bastante convencional: «Aúa en Bauilonia un mercader muy rico e bueno...». En este relato se dará sólo una situación de enunciación E que reproduce otra situación de enunciación E1 que es sucesiva. Un hablante, en este caso el narrador, introduce el discurso de diversos hablantes de forma sucesiva pero esos hablantes (E1 siempre) no introducen ninguno, por lo tanto no se da una situación compleja en la que se pueda aislar a E1, E2, E3.⁷ Como en este discurso reproducido ficticio la situación es simple, se prefiere generalmente, como veremos, para ponernos al tanto del desarrollo del cuento, el discurso directo que es uno de los procedimientos de los que se dispone gramaticalmente, para integrar un fragmento de discurso en otro discurso que no es un conjunto homogéneo de enunciados que remiten a un sujeto único de enunciación. El discurso directo introduce una situación de comunicación en otra manteniendo su independencia; es un discurso dentro de otro discurso y cada uno conserva sus propias marcas. El discurso directo —nos dice Maingueneau— «reproduce palabras, las repite pura y simplemente»,⁸ pero habría que recordar los límites de la memoria para transcribir exactamente las palabras del interlocutor. Aún así, el mero hecho de introducir el discurso directo *autentifica* los enunciados citados porque no da un equivalente semántico, sino que restablece la situación de comunicación ya que el sujeto de enunciación del discurso citante es libre de agregar todos los signos que crea pertinentes (acento, tono, etc.), para restablecer al máximo todos los elementos de esa situación de enunciación: «E abaxó la donzella los ejos e la cabeza contra tierra comidiendo e después alçó los ojos arriba e dixo...» (fol. 112 B, 6-10) o «E luego la donzella se leuantó en pie e dixo...» (fol. 116v B, 15-16); también podemos aducir otro ejemplo de la lengua jurídica citado por J. Terrado en el que se muestra que el hablante está visiblemente irritado: «...con ímpetu e sanya senyalando con los dedos deués la cara de aquellos, por tales y semblantes paraulas ad altas voces dixo: ...»⁹ Si enlazamos esto con la observación anterior acerca de los límites de la memoria, veremos que el discurso directo crea un *efecto de realidad* ligado a las estructuras lingüísticas y que ello no implica en absoluto que las palabras citadas sean exactas.¹⁰ Por lo tanto el narrador *cita*; es decir, atribuye a los personajes unas determinadas palabras, transponiéndolas de un discurso a otro; en este caso la atribución

7. Maldonado, C.: *Discurso directo y discurso indirecto*; Taurus Universitaria; Madrid, 1991, pág. 17.

8. Maingueneau, D.: *Introducción a los métodos de análisis de discurso. Problemas y perspectivas*. Hachette, 1980; págs. 137 y ss.

9. Terrado Pablo, J.: *La lengua de Teruel a fines de la Edad Media*, Instituto de Estudios Turolenses; Teruel, 1991; pág. 15.

10. Maingueneau, D. *Ibid.*

sería *ficticia* ya que se trata de personajes literarios. La *cita* pone en contacto el texto presente con otro anterior y al interpretarlos intentamos descifrar «quién dice qué».¹¹ Cuando el narrador recurre a la cita directa, está evocando la situación discursiva directa para transmitir, o intentar transmitir, literalmente, las palabras del hablante manteniéndose en un segundo plano.¹²

El ED es una reconstrucción de un discurso y en él se mantienen las referencias délficas expresadas por los pronombres personales, los verbos y los adverbios de tiempo. Los sistemas délficos de tiempo, espacio y persona tienen como punto de referencia o centro délfico el momento de hablar, el momento presente (*tiempo*: «e dixo: yt vos **agora** al alcaçería...», 112 B, 12-13), el lugar presente (*espacio*: «e dixo: **esto** vos será buen comienzo...», 112v A, 25-27, es el ejemplo más aproximado) y el hablante y el oyente (*persona*: «e dixo: **quiero** que me dedes fermosas vestiduras...», 112 A, 7-8). Por lo tanto, el rasgo más importante de la cita directa es que retiene el sistema délfico original, cosa que no ocurre en la indirecta.

C. Maldonado¹³ nos dice que «todo *discurso directo* (DD) está constituido por una *expresión introductoria* (EI) que contiene un verbo de decir flexionado, una *cita directa* (CD) marcada tipográficamente por guiones o comillas y el *contenido citado* (CC), siempre reproducción literal de un enunciado. La EI y la CD están separadas por una pausa marcada tipográficamente por los dos puntos...» En este caso nos encontramos con una estructura idéntica, pero al tratarse de un manuscrito, letra del siglo XV, los signos de puntuación no corresponden a los actuales y es éste un aspecto de la edición de textos muy poco estudiado hasta hoy¹⁴ por lo que de momento recurrimos a la puntuación moderna ya que nuestro interés ahora es estudiar el DD y el DI, pero no editar el texto.

En la obra que nos ocupa hay una gran monotonía en los *verba dicendi* empleados: (*decir, responder, preguntar, contar y mandar*). Respecto a *mandar* y otros, C. Maldonado considera que «aunque R. Cano Aguilar... los incluya en un grupo distinto —el de los verbos de actitud— pensamos que los muchos contextos en que los verbos de orden y mandato (*mandar, ordenar, etc.*) y los de petición o ruego (*pedir, rogar, suplicar, etc.*) remiten a un acto de comunicación verbal (oral o escrito) permiten su inclusión en el grupo que nos interesa». Y continúa: «Sabemos que dichos verbos están en una zona fronteriza entre los de decir y los de voluntad y que el acto comunicativo que estos dos designan intenta producir una reacción o comportamiento en el destinatario». Todos estos verbos (*decir, responder, contar, etc.*), excepto *decir*, nos proporcionan distinta información sobre el acto lingüístico efectuado; muchos de ellos conllevan una información que condicionará la interpretación que el receptor —lector en este caso— hace del discurso citado. El hablante —o narrador— es quien establece el valor ilocutivo de la cita, según use uno u otro verbo para introducir el discurso de todos los que representan por su significado la modalidad de enunciación. Así, *responder* situaría el discurso en la orienta-

11. Reyes, G.: *Los procedimientos de cita: estilo directo y estilo indirecto*. Arco/Libros; Madrid, 1993; págs. 8 y ss. *Polifonía Textual*. Gredos, Madrid, 1984.

12. Díez de Revenga Torres, P. e Igualada Belchí, D. A.: «El texto jurídico medieval: discursos directo e indirecto» en *Cahiers de linguistique hispanique médiévale*, 17, 1992; págs. 131 y ss.

13. Maldonado, C. *Op. cit.* pág. 29.

14. Habría que destacar la preocupación que desde hace más de veinte años tiene por estos temas el Prof. J. Roudil así como los artículos de J. M. Blecua.

ción argumentativa; *contar* incluiría el discurso reproducido en una tipología de las distintas formas de narrar un hecho, etc.¹⁵ *Decir* representa aproximadamente un 90% del total, mientras que el 10% restante se reparte entre los otros:

Verbo	Nº apariciones	%
<i>Decir</i>	76	88,37%
<i>Responder</i>	1	1,16%
<i>Preguntar</i>	1	1,16%
<i>Mandar</i>	1	1,16%
<i>Respondió e dixo</i>	5	5,81%
<i>Contó e dixo</i>	1	1,16%
<i>Preguntó e dixo</i>	1	1,16%

Decir:

- «E **dixo** a la donzella: sabed que me a Dios traydo...» (112 A, 21 / 112 B, 1).
- «e **dixo**: non auedes que rreçelara» (112 B, 10-11).
- «e **dixo**: yt vos agora al alcaçeria...» (112 B, 12-13).
- «el boticario le **dixo**: mercador ¿qué auedes menester? (112v A, 3-5).
- «e **dixo**: amigo mucho me amanzillastes» (112v A, 14-15).
- «e **dixo** esto vos será buen comienzo» (112v A, 25-27).
- «e **dixo** a su señor: leuantad vos e subid conmigo» (112v B, 2-3).
- «e el mercador le **dixo**: señor quiero vos vender esta donzella» (112v B, 15-17)).
- «e el rey le **dixo**: ¿quanto es su preçio?» (112v B, 17-19).
- «e **dixo** al mercadero: mucho vos estendistes en su preçio» (112v B, 25-27).
- «**dixole** el rey: donzella, ¿cómno auedes nombre?» (113 A, 21-23).
- «**dixo** el rey: donzella ¿qué aprendistes de las artes?» (113 A, 26-28).
- «e **dixo** la donzella: señor yo aprendí la ley...» (113 A, 28 / 113 B, 1).
- «e **dixo** la donzella: son fanas en su tiempo...» (113v A, 8-10).
- «e **dixo** el físico: ¿quáles son las frutas...?» (113v A, 11-12).
- «e **dixo** la donzella: las granadas para los dolientes...» (113v A, 12-14).
- «e **dixo**: la sangría es buena en martes...» (113v A, 17-19).
- «e **dixo** a la donzella: ¿quál cosa es la que encaneçe al omne...?» (113v A, 27-28).
- «e **dixo** la donzella: la debda descubierta e la poridad...» (113v B, 4-5).
- «e **dixo** la donzella: bueno el banno saluo que a menester condiçiones...» (113v B, 10-13).

15. Maldonado, C. *Op. cit.*, págs. 46-47. En el *Diccionario de Autoridades* se definen *decir*, *responder*, *preguntar*, *mandar* y *contar* así; sólo señalaremos las acepciones que interesan ahora:

Decir: «v. n. Hablar, pronunciar alguna cosa, teniendo algún concimiento o inteligencia de lo que se refiere, explica o aconseja, en que se distingue del simple Hablar, que solo consiste en articular ó proferir voces, sin concierto, ni formación de cláusulas, que expresen concepto».

Responder: «v. n. Dar satisfaccíon á la pregunta, duda, ú dificultad, que se hace, ó propone».

Preguntar: «v. a. Demandar, interrogar ó hacer preguntas á uno, para que se diga y responda lo que sabe sobre ellas».

Mandar: «v. a. Ordenar el superior al inferior execute alguna cosa».

Contar: «Referir algún caso, acontecimiento, cuento ú otra cosa semejante».

- «e **dixo** el físico ¿quáles son...?» (113v B, 13-14).
- «e **dixo** la donzella: la vergüença y cobrir lo que es de cobrir...» (113v B, 14-17).
- «e **dixo** la donzella: el carnero es melezina...» (113v B, 24-25).
- «e **dixo** a la donzella: ¿qué dezides de la carne?» (114 A, 1-2).
- «e **dixo** la donzella: es pensamiento del alma...» (114 A, 3-4).
- «e **dixo** la donzella: es vianda caliente...» (114 A, 6-7).
- «e **dixo** ¿qué dezides del yazer con las mugeres?» (114 A, 8-10).
- «e **dixo** al rrey: sabed señor que es vençida la donzella» (114 A, 14-16).
- «e **dixo** la donzella: señor...» (114 A, 18-19).
- «e **dixo** la donzella: físico todo yazer con muger es dolença» (114 A, 24-27).
- «e **dixo** el físico: ¿en qué ha menester que sea el varón fabidor...?» (114 B, 5-6).
- «e **dixo** [la donzella]: Ji fuere la muger tal que viniere a su talante...» (114 B, 6-8).
- «e **dixo** la donzella: la muger de veynte annos...» (114 B, 21-22).
- «e **dixo** la donzella: acuçiofo sodes de preguntar» (114v A, 10-11).
- «e el alfaquí fabidor de las leyes... **dixo** a la donzella: rrespondedme a lo que vos preguntare» (114v A, 18-21).
- «e **dixo** la donzella: rresponderé con la merced de Dios» (114v A, 22-23).
- «e **dixo** el alfaquí: donzella ¿qué ordenó Dios... sobre su siervo?» (114v A, 26-27).
- «e **dixo** [la donzella]: seruidme e non me menospreçiedes...» (114v B, 2-3).
- «e **dixo** el alfaquí: donzella, muy bien rrespondistes» (114v B, 2-3).
- «e **dixo** [la donzella]: son tres e cinco» (114v B, 5-6).
- «e **dixo** el alfaquí: glosadme cuáles son» (114v B, 10-12).
- «e **dixo** la donzella: perdonar quando ovieres poder...» (114v B, 10-12).
- «e **dixo** el alfaquí: donzella, muy bien dexistes» (114v B, 17-18).
- «e **dixo** la donzella: los tres que son cinco...» (114v B, 19-20).
- «e entonce **dixo** la donzella: alfaquí el señor alto...» (114v B, 26-27).
- «e **dixo** el alfaquí: glosadme cuáles son» (115 A, 1-2).
- «e **dixo** la donzella: acarius, géminis...» (115 A, 2-4).
- «e **dixo** la donzella: alfaquí, el que fiziere oraçión...» (115 A, 7-9).
- «e **dixo** el alfaquí: donzella, bien dexistes» (115 A, 14-17).
- «e **dixo** la donzella: en la plata e en el trigo» (115 A, 17-18).
- «e el alfaquí **dixo** al rrey: señor por verdad esta donzella más sabe...» (115 A, 24-26).
- «e **dixo** [el físico] a la donzella: rrespondedme a lo que vos preguntare» (115 B, 3-5).
- «e **dixo** la donzella: sy rresponderé con la merced del criador» (115 B, 6-7).
- «e **dixo** el alfaquí: donzella, dezidme...» (115 B, 9-11).
- «e **dixo** la donzella al físico: así es que nuestro señor...» (115 B, 12-14).
- «e **dixo** el físico: ¿quáles son...?» (115 B, 22-23).
- «e **dixo** la donzella: tierra e agua...» (115 B, 23-24).
- «e **dixo**: donzella dezitme cuáles son las sennales...» (115v A, 8-9).
- «e **dixo** la donzella: aquella muger es hermosa...» (115v A, 10-12).
- «e **dixo** el físico: dezitme cuáles son...» (115v A, 13-15).
- «e **dixo** la donzella: la que es luenga en tres...» (115v A, 16-17).
- «e **dixo** el físico: dezidme cómo es esto...» (115v A, 20-21).
- «e **dixo** la donzella: luenga en tres...» (115v A, 22-23).
- «e **dixo** a la donzella: Dios vos faga bien...» (115v B, 17-18).
- «e **dixo** al rrey: por verdad señor...» (115v B, 19-20).

- «**c dixo**: donzella, aparejadvos...» (116 A, 2-3).
 - «**e dixo** él: yo fo Abraham...» (116 A, 8).
 - «**c dixo** ella: Abraham, yo nunca vos conoçí» (116 A, 9-10).
 - «**e luego dixo** Abraham a la donzella: fy vos me respondedes...» (116 A, 15-17).
 - «**c dixo** la donzella: e yo así lo pido» (116 A, 24-25).
 - «**e Abraham** el trovador **dixo**: donzella, ¿quál es la cosa más peñada...?» (116 B, 2-4).
 - «**e Abraham** el trovador se leuantó en pie e **dixo** al rey: fennor...» (116v A, 24-26).
 - «**el rey** Abomelique **dixo** a la donzella: Dios vos guarde de mal» (116v B, 3-6).
 - «**e luego** la donzella se leuantó en pie e **dixo**: Abraam dadme vuestros pannos» (116v B, 15-17).
 - «**e luego** el rey le **dixo**: donzella peditme merçed» (116v B, 26-28).
 - «**dezilde**: qujero vos vender esta donzella» (112 B, 21-22).
 - «**dezilde**: fennor fy conoçiesedes a la donzella» (112 B, 24-27).
- Responder:*
- «**e respondió** la donzella: aparejad vuestras ropas que yo vos responderé...» (116 B, 17-20).
- Preguntar:*
- «**e pregunto** vos quáles son los juizios e los mandamientos de Dios» (114v B, 8-9).
- Mandar:*
- «**e el rey mandó**le luego dar diez mill doblas...» (117 A, 14-16).

Además de estos *verba dicendi* aparecen los dobles *respondió e dixo*, *preguntó e dixo*. «preguntar y responder son algunos de los verbos que hacen referencia al acto verbal por el que se cuestiona algo»¹⁶ y *contó e dixo*. Si *contar* es para Graciela Reyes¹⁷ un verbo propio de EI porque lo que se cuenta suele ser el contenido del discurso y el EI transmite esos aspectos, en esta obra se utiliza para introducir el ED. Para C. Maldonado, *contar* y *referir* «suelen llevar complementos que reproducen el CC [contenido citado] pero no exigen la secuencia verbal efectivamente pronunciada».¹⁸

- «**e el mercador respondió e dixo**: fennor quiero por ella diez mill doblas» (112v B, 19-21).
- «**e respondió**le el mercador e **dixo**: fennor...» (113 a, 2-3).
- «**e respondió** la donzella e **dixo**: sabed fennor que a mi dizen Teodor» (113 A, 21-23).
- «**respondió**le e **dixole**: lo que es más pesado...» (116 A, 21-22).
- «**e luego respondió** la donzella al rey e **dixo**: fennor mantenga vos Dios...» (117 A, 5-7).
- «**e el mercader le contó** la razón por que venía e **dixo**: quiere que me dedes fermosías vestiduras» (112v A, 5-8).
- «**un físico que le preguntó e dixo**: donzella ¿las flores son sanas...?» (113 A, 6-8).

16. Maldonado, C.: *Op. cit.*, pág. 46.

17. Reyes, G.: *Los procedimientos...*, pág. 17.

18. Maldonado, C.: *Op. cit.*, pág. 45.

Otras veces, las menos, el narrador se sirve del DI que, al naturalizar las entonaciones de los discursos ajenos, quita dramatismo al relato y atiende más a lo que se dijo que a como se dijo, al contrario que en el DD.

En la cita indirecta, el narrador mantiene su propia perspectiva y se sitúa en un primer plano. Así puede introducir alguna información sobre el mensaje original que puede afectar a su contenido o a su forma, así como a la manera en que lo transmitió el hablante original; ya lo esencial, más que transmitir las palabras exactas, es comunicarnos su contenido. Si en la cita indirecta aparecen expresiones evaluativas puede ser difícil atribuir las al hablante original o al narrador, lo que no ocurre en la cita directa.

Al emplear el discurso indirecto el narrador se compromete menos porque sólo lo hace con la verdad del contenido del discurso original, al contrario que en el discurso directo en el que la forma tiene tanta importancia como el contenido.¹⁹

Aunque no hay gran variedad de verbos que anuncian el DI proporcionalmente es mayor que en caso del DD; se emplean *decir*, *preguntar* y *mandar*:

Verbo	Nº apariciones	%
<i>Decir</i>	3	25%
<i>Preguntar</i>	6	50%
<i>Mandar</i>	3	25%

Decir

- «**e Ji dixere** que es mucho» (112 B, 13-14).
- «**ouo** del mercador grand piadad e de lo que **dixo** de la donzella, que la quería vender» (112v A, 10-14).
- «**e dixoles** que prouafen esta donzella» (113v A, 2-3).

Decir

- «**e preguntó** por fu venida e que era lo que quería...» (112v B, 13-15).
- «**preguntó** de la sangría...» (113v A, 16-17).
- «**e preguntó**le de la entrada en el banno...» (113v B, 9-10).
- «**e preguntáronle** de la carne cuál era la más sana» (113v B, 21-23).
- **e el físico preguntó** por las fermosuras de las mugeres quáles eran» (114v A, 7-10).
- «**e preguntó**le la donzella que quien era e como aua nombre» (116 A, 5-7).

Mandar

- «**mandó**le que le respondiese» (114 A, 23-24).
- «**e mandó** al otro que hablase con ella» (115 B, 1-2).
- «**e mandó** luego al otro sabidor que se leuantase a hablar...» (115v B, 24-26).

En la *historia de la doncella Teodor* hay un narrador que introduce el discurso de diversos personajes; aunque la situación de enunciación es simple se oyen varias voces; contamos con el narrador, el rey Abomelique Almanzor, el boticario o la doncella que se

19. Díez de Revenga Torres, P. e Igualada Belchí, D. A.: «Art. cit.», págs. 132 y 33.

enfrenta a los sabios. El narrador reproduce, cita, distintas voces pero al ser la estructura tan simple es siempre fácil distinguir la suya.

El discurso de los diferentes personajes se reproduce por medio del estilo directo, 86 casos, con un porcentaje muy elevado de uso frente al estilo indirecto, 12 casos, lo que representa un 87,75% a favor del primero. Esto supone una voluntad de *autenticar* las palabras de los hablantes, además de indicar una mayor implicación de los personajes en los hechos que se narran.

El mercader ha dialogado con la doncella, el boticario y el rey; la doncella ha hablado con el mercader, el rey y los sabios; distintos casos de discurso reproducido para los que se han servido de un escaso número de *verba dicendi* o *anuncios* por lo que no hay una gran variedad. En los casos de discurso directo, *decir* representa un 88,37%. Respecto al discurso indirecto tampoco hay variedad en los verbos, pero proporcionalmente es mayor que en el caso anterior. Repetir insistentemente uno de ellos causa un efecto de monotonía y pobreza estilística que le resta agilidad al relato. Por lo tanto no hay, a la vista de los datos, una finalidad diferenciadora, matizadora, especialmente expresiva. Respecto a la omisión de los *verba dicendi* sólo se pueden considerar dos casos como rasgo característico de una dramatización y así lo señalaba Dámaso Alonso para *El Poema de Mio Cid*: son los siguientes: «¿e qué dezides de la carne magra?» (114 A, 4-5) y «¿e qué dezides de la hedad de las mugeres?» (114 B, 21-22); en ellos se sobreentiende un [e dixo a la donzella] que por otra parte expresa antes y después de esa pregunta con una proximidad que lo hace innecesario.

Sorprende esta monotonía en un relato literario cuando en la prosa jurídica se encuentran casos, si bien más tardíos, mucho más ricos expresiva y estilísticamente como en el documento que citábamos en páginas anteriores, a pesar de ser la lengua jurídica estereotipada y formularia como lo hemos considerado otras veces a la vista de las muchas *lexías* complejas que se repiten desde documentos altomedievales escritos en latín hasta otros redactados en romance en siglos posteriores.

Pilar Díez de Revenga Torres
Universidad de Murcia



El alfiler y la mariposa

Nara Araújo

A woman's writing is always feminine, it cannot help being feminine; the only difficult lies in defining what we mean by feminine.

V. Woolf

It is impossible to define a feminine practice of writing and this is an impossibility that will remain for this practice will never be theorized, enclosed, encoded, which doesn't mean that it doesn't exist.

H. Cixous

Cuando Dios hizo el cielo y la tierra creó al hombre de la tierra misma, sopló en su nariz y le dio vida. Colocó luego al hombre, nombrado Adán, en un jardín donde hizo crecer árboles hermosos de frutos esplendentes. De todos podía el hombre comer menos de aquel que Dios pusiera en el centro del jardín: el árbol de la ciencia del bien y el mal. Para ayudar al hombre, Dios creó toda bestia del campo y toda ave de los cielos y se las llevó para que él las nombrara. Y todo lo que Adán llamó a los animales vivientes, ese es su nombre. Pero ninguno de ellos resultó ser ayuda adecuada, por eso Dios hizo caer al hombre en un sueño profundo y mientras dormía, de una de sus costillas, creó a la mujer. Y dijo Adán: ésta es ahora hueso de mis huesos y carne de mi carne; ésta será llamada varona porque del varón fue tomada.

Esta fábula constituye el núcleo temático del capítulo dos del Génesis. En el capítulo siguiente, se narra la historia de la mujer y la serpiente, el fruto prohibido y la expulsión del paraíso. Durante siglos, una iconografía recurrente ha privilegiado la imagen de Dios, animando con un soplo la vida en el hombre, y ha desdeñado la creación de la mu-

jer, de una de sus costillas. Otro pasaje infrecuente es el acto adánico de nombrar el mundo y la consiguiente llegada de compañía humana, cuando ya todo ha sido denominado. La incitación de la mujer, inducida por la serpiente a probar del árbol de la sabiduría y el castigo divino a la desobediencia, han sido, por el contrario, permanentes leit-motivos de la cultura judeocristiana —desde Lucas Cranach y Miguel Ángel, hasta *Can Can* de Walter Lang. Los artistas han encontrado, posiblemente, mayor encanto y potencialidades icónicas a la creación del hombre que a la de la mujer. Quizás, es más poético y representable el acto de animar de un soplo la vida que materializar de una costilla —según Bossuet, supernumeraria—, un cuerpo humano. ¿Cómo ilustrar, además, el acto adánico de nombrar al mundo? ¿Cómo significar que la mujer solo llega después que todo tiene una denominación? Sin embargo, ¡cuán gráfica es la serpiente y que simbólica y dramática, la salida avergonzada de aquellas criaturas, solo cubiertos sus genitales por hojas de higuera, del magnífico jardín!

El Génesis trata de la fundación del mundo. De ahí su trascendencia en la cultura occidental, a diferencia de otros libros en los que se narran anécdotas locales. De ahí, tal vez, la universalidad de Eva y la particularidad —hebrea—, de Deborah. El carácter heterogéneo de la Biblia, la diversidad del origen y época de sus libros, explica la variedad de sus protagonistas femeninas. Mujeres seductoras como Dalila, amantes esposas como Sarah, desobedientes como la de Lot, vengativas como Salomé y heroínas como Débora. Entre ellas, Eva ha trascendido como emblema ideal. El cristianismo modeló luego a la Virgen María para estructurar una pareja que repetía la del ángel y el demonio. Sobre ella se edificaron persistentes arquetipos: la que conduce a la perdición y la que salva.

La fábula de la creación de la mujer y su llegada a un mundo ya nombrado, aunque menos difundida, es ejemplar. En este mito, ella es una derivación del hombre, es su ayudante, su subalterna. (Munich, 1985) De él recibe un primer nombre que, en hebreo, es la forma femenina de la palabra hombre, como para acentuar su dependencia. Excluirlo del acto fundacional de nombrar al mundo es asociarla al silencio y a la falta de autoridad. Nombrar, es una de las tantas maneras de poseer, de apropiarse del objeto. Nombrar es crear. Vincularla al silencio es vincularla, también, a la oscuridad. Este paradigma se inserta en la cadena de oposiciones binarias, que la desconstrucción derrideana ha revelado en el funcionamiento del pensamiento occidental. Cadena casi infinita en la cual el factor primario es normativo pues define a su opuesto, el secundario.

La palabra y la luz, el sol y el día, el logos y la razón, el centro y el yo —lo sólido, estable y fuerte—, ocupan la posición preeminente. El silencio y la sombra, la luna y la noche, el pathos y la locura, el margen y el otro —lo fluido, inapresable y débil—, la subalternidad. Si el sol puede llevar bigotes; la luna, larga cabellera.

La antigua fábula mesopotámica, cosida en el complejo tejido de libros, que narraban la historia de los hebreos y otros pueblos orientales, contaba una historia de acceso al lenguaje y por ende, de acceso al poder. Identificar al hombre con el conocimiento del mundo, otorgarle el derecho a poseerlo mediante la palabra, era unirlo a la autoridad, y por tanto, a la cultura, la norma y el orden. En la fábula del fruto prohibido, la desobediencia de la mujer, su acto de libertad, su desorden, tenían como impulso un anhelo de conocer. *Y vio la mujer que el árbol era bueno para comer y que era agradable a los ojos y árbol codiciable para alcanzar la sabiduría.* Su culpa tenía su origen en una curiosidad gnoseológica. Excluida de la posesión del mundo por el lenguaje, condenado su apetito intelectual, quedaba entonces asociada con la naturaleza, por su capacidad y fun-

ción reproductoras. Una vez pronunciada la sentencia divina, *parirás con dolor*; recibe de Adán un nombre emblemático. En hebreo, Eva y la palabra que significa vida tiene un sonido similar; por ello, el texto bíblico sanciona: *y llamó el hombre el nombre de su mujer, Eva, por cuanto ella era madre de todos los vivientes.*

Estas fábulas se estructuraron mediante parejas de opuestos: voz/ silencio, centro/ margen, cultura/ naturaleza, autoridad/ libertad, orden/ desorden. Su representación literaria se efectuó en la anécdota de la creación del hombre y la mujer. Historia germinal que ilustra lo que constituye una tesis de la teoría feminista: el poder se expresa en términos análogos a la diferencia genérica. (Franco: 1986, 33) Teoría feminista que toma en consideración la oposición binaria, para entender lo femenino como una construcción sociohistórica, como una categoría del pensamiento, propia a un determinado nivel del desarrollo de la humanidad. En un estado primitivo, la concepción de un ser andrógino dual, se expresaba en el intercambio simbólico del ritual en el cual, todo hombre tenía un doble femenino, y toda mujer, uno masculino. El tránsito a la irreversibilidad de los términos opuestos, conllevó la definitiva hegemonía del código (Baudrillard, 1992), y la analogía entre la estructura del poder y la relación de los géneros. Durante siglos, en época de carnaval, coexistirían el travestismo y el juego de máscaras, con el enaltecimiento de un rey, elegido entre subalternos, marginales o locos. Como aquella Corte de los Milagros, descrita por Victor Hugo en *Nuestra señora de París*; o la epifanía afrocubana, estudiada por Fernando Ortiz, saturnalia criolla en la cual, los esclavos elegían sus propios reyes burlescos. Ejercicios de catarsis en tiempos de subversión controlada y desfogue autorizado, en los que la oposición binaria se invertía, se ponía de cabeza, pero no se destruía. En pleno siglo xx y postestructuralismo, Lacan actualiza la vieja tesis freudiana de la manquedad sexual femenina —la envidia del pene—, y construye la de su marginalidad y silencio, su exclusión del lenguaje simbólico y la ley del falo. La relación jerárquica entre los géneros y el poder, permanece incolmable. La oposición binaria, tan antigua como la Biblia, y aún más, es consustancial a una manera ancestral de pensar. La contribución de la teoría feminista ha consistido, precisamente, en el esfuerzo consciente de desmontaje de estas relaciones. Y en su consecuente rechazo, nada ajeno al pensamiento filosófico de la postmodernidad, a los discursos hegemónicos y autoritarios.

II

Cuando Dulce María Loynaz aceptaba, no sin reticencia, la conexión entre ciertas modalidades literarias y el sexo de sus autores, evidenciaba cómo los paradigmas han determinado expectativas:

... puedo admitir que en efecto, por excepción, hay poesías que parece imposible que pudiera hacerlas una mujer, como «Los caballos de los conquistadores» de Santos Chocano o aquella admirable de Darío, en metro de quince que comienza: «Los bárbaros, Francia, los bárbaros cara Lutecia...» y a cambio otras como la «Carta lírica» de Alfonsina Storni que nunca pudo hacerla un hombre, ni hacerla ni comprenderla.¹

1. Pedro Simón, «Conversación con Dulce María Loynaz», *Valoración Múltiple Dulce María Loynaz*, (comp. Pedro Simón), La Habana, 1991, p. 49.

Paradigmas que por su carácter sociohistórico revelan una praxis cultural. Si la épica se asocia al hombre es porque lo masculino ha quedado identificado con la conquista, la actividad pública, la fuerza y el poder. Para Nietzsche, el hombre está hecho para la guerra, la mujer, para entretener al guerrero. Si el intimismo se identifica con lo femenino es porque el espacio de lo privado ha sido el ambiente «natural» de la mujer. La reticencia expresada en , «... puedo admitir que en efecto, por excepción...», revela en Dulce María, la voluntad de no dejarse atrapar en un criterio reduccionista. Pero su obra literaria confirma el funcionamiento de esos paradigmas. Un discurso lírico de lo privado es el eje central de toda su creación —desde los poemarios de juventud hasta la novela *Jardín*, el libro de viaje, *Un verano en Tenerife* y el extenso y profético poema, «Últimos días de una casa». Lo que se ha considerado como «la antítesis de una poética de la participación» (Sainz: 1991, 202), puede indicar, simplemente, la presencia de ciertos paradigmas. La forma discursiva se corresponde en la obra de Dulce María Loynaz con el funcionamiento de oposiciones binarias. Su poesía está trenzada en el texto milenario judeocristiano.

Una crítica, carente de perspectiva feminista, ha tenido sin embargo, ciertas intuiciones. En las valoraciones sobre su obra, los más variados autores, destacan como rasgos esenciales lo misterioso e impenetrable, la oscuridad y el silencio, la sugestión e insinuación, elementos que obviamente integran un solo campo semántico. Los críticos de la década del 20, Lizaso y José Antonio Fernández de Castro; del 30, Rafael Marquina; del 40, José María Chacón y Calvo; del 50, Cintio Vitier, Max Enríquez Ureña y Eugenio Florit; del 80, Ángel Augier y Marilyn Boves coinciden,² pero es Cintio Vitier quien se aproxima a la idea de un nexo entre lo femenino y el silencio.

En el conjunto de poetisas hispanoamericanas que se han destacado en esta primera mitad del siglo, Dulce María Loynaz da una nota distinta, no condicionada por las inquietudes y reacciones de lo que suele llamarse «la emancipación de la mujer». Poetisa natural, silenciosa, destinada, una falta de fermento polémico en su expresión permite que la esencia de lo femenino trascienda en ella (...) Dulce María Loynaz es de esos poetas (...) (hombres o mujeres, siempre tan femeninos, como Bécquer o Rosalía de Castro) que escapan de lo escrito para vivir en un mundo de aislados misteriosos, del que la obra es solo sugestión y vislumbre. (s. N. A)³

Vincular el silencio, la esencia de lo femenino y la sugestión, apunta hacia la identificación de un nexo entre elementos homólogos en la cadena de oposiciones binarias. Vitier es presa del mismo texto cultural, pero se aproxima a la constatación y formulación de dicha homología. Escapa, además, del esencialismo biológico, al considerar que lo femenino no es privativo de la mujer. En otro texto de esa década, Vitier sugiere una lectura de *Jardín*, a partir del nexo entre mujer y naturaleza.⁴ Ideas posiblemente novedosas en la crítica cubana de los cincuenta y aún productivas en los 90.

2. Los textos de estos autores pueden consultarse en el volumen citado anteriormente, primera compilación de textos críticos sobre Loynaz.

3. Cintio Vitier, «Dulce María Loynaz», *Cincuenta años de poesía cubana, 1902-1952*, La Habana, 1952, p. 157.

4. En nota a pie de página de *Lo cubano en la poesía*, (1957), Vitier recomienda un estudio particular de la obra de Dulce María Loynaz. (Ver ob. cit., La Habana, 1970, p. 378.)

Estos juicios *avant la lettre*, ciertos atisbos y barruntos en Fina García Marruz (1987; 1991) y César López (1993), las contribuciones de Virgilio López Lemus (1986, 1991) y Susana Montero (1991), constituyen antecedentes, en Cuba, para la crítica feminista de la obra de Loynaz.⁵ Para un análisis del funcionamiento de las oposiciones binarias, de su convención o transgresión. Esa es la perspectiva de esta lectura de algunos de sus textos, *Bestiarium*, *Jardín* y *Versos*. (1920-1938).

Lectura parcial, que no incluye toda su producción literaria y se atiene a una de las posibles interpretaciones de su escritura.

III

Escrito en 1919, cuando la joven de diecisiete años, ya publicaba poemas sueltos en la prensa periódica cubana, *Bestiarium* es un texto germinal. Compuesto por tres cuadernillos, cada uno de ellos contenía veinte poemas, dedicados al reino animal, al vegetal y al mineral. Cuando he hablado con Dulce María sobre ellos, con una sonrisa pícarra, me ha respondido: fue solo una broma. Según ella misma ha contado (Simón: 1991, 62), los escribió para vengarse del tribunal de bachillerato, que la descalificó por no haber cumplido con un requisito complementario al examen de Historia Natural: la entrega de la descripción taxonómica de veinte ejemplares del reino animal, veinte del vegetal y veinte del mineral. Salvado el olvido y las polillas, el relativo al reino animal fue publicado, en 1985, como una curiosidad bibliográfica.⁶ Auténtico genotexto, su sorprendente aparición revelaba que la poética de Dulce María Loynaz se había articulado desde fecha temprana. Tal acontecimiento ocurría en la etapa del regreso de la escritora a la vida cultural cubana, de la que había estado un tiempo ausente. Dedicada a las labores de la Academia Cubana de la Lengua, se había recogido en su casona de Vedado, entre abanicos de seda y querubines de Biscuit, pastoreillos de Meissen y miniaturas de marfil. Observada por el águila de bronce del corredor central, escoltada por sus fieles canes, dejaba transcurrir sus días. Su obra circulaba, como *rara avis*, entre iniciados y místicos aprendices del oficio literario y sobre todo, entre los jóvenes que admiraban su prematura maestría y se interesaban por sus éxitos de antaño, sus tertulias literarias y sus hermanos poetas, geniales y trágicos. La publicación, en 1984, de una selección de su poesía⁷ había marcado un retorno triunfal que culminaría, en 1992, a los noventa años, con el Premio Cervantes.

5. En el extranjero, conocidas investigadoras (Araújo López González e Ileana Rodríguez, entre otras) han estudiado la obra de Loynaz, desde esa perspectiva. Verity Smith, en «Eva sin paraíso»: una lectura feminista de *Jardín* de Dulce María Loynaz (Ver *Nueva Revista de Filología Hispánica*, Tomo xli, 1993, num. 1, p. 263-277), parte de Luce Irigaray y Bruno Bettelheim, para realizar un sugerente y original estudio de motivos fundamentales en esta novela como el cuento de hadas, el espejo y el retrato. Asunción Homo, por su parte, asume una tarea pendiente, al someter *Juegos de agua*, a una interpretación de acuerdo con los presupuestos teóricos, tanto de Irigaray como de Julia Kristeva. (Ver *Juegos de agua: el imaginario de Dulce María Loynaz* en su escritura acuático-poética. », *Anthropos*, num. 151, diciembre 1993, p. 151-154.)

6. En 1985 apareció en la Revista *Revolución y Cultura* con el título de *Bestiario*. Posteriormente se han realizado varias ediciones con el título original, *Bestiarium*. Cito por la edición cubana de 1991.

7. En la edición de *Poesías escogidas*, (comp. Jorge Iglesias), La Habana, 1984, la escritora eligió la inclusión de determinados poemas, lo cual fue dado a conocer por el compilador. La importancia de esta edición de su poesía es ser la primera realizada, en Cuba, después de 1959.

Como su título indica, el asunto de *Bestiarium* es la descripción de elementos de la naturaleza. De ella se deriva, como en los bestiarios medievales, una lección moral: la crueldad humana sobre los animales es condenada. Pero más allá del didactismo explícito que la modalidad literaria empleada propicia, en este poemario se opta por la naturaleza de una manera implícita y esencial. Los animales seleccionados pertenecen a un entorno doméstico —la rana y la araña, la abeja y el ciempiés, el cocuyo y el mosquito, la mariposa y el ruiseñor. Los otros —la serpiente y el león, el rinoceronte y el elefante, el camello y el oso—, al zoológico y al circo, espacios en los que se prolonga la atmósfera familiar. Los restantes comparten la peculiaridad —el caballito de mar, el gusano de seda y el murciélago—, pero no hay animales fantásticos como en el bestiario de Borges, ni personajes humanos bestializados, como en el de Nicolás Guillén. Ni el alarde erudito, ni la poesía política, propios a una voluntad de inserción en el espacio público y ajenos a la preocupación por la naturaleza. En el bestiario de Dulce María, desde lo privado, lo ordinario y natural es elevado por la imagen, sin grandilocuencia, como un entorno valioso y necesario.

El impulso creador de estos poemas fue, literalmente, una defensa de la imaginación, frente a la autoridad y la norma. La respuesta a la rigidez académica, fue este texto de zoología poética (Hernández Novás: 1988, 230). Broma, acto de subversión y libertad, acto de la naturaleza (lo femenino), frente a la institución como poder y la cultura como prescripción, como instancia que legitima, porque ordena, clasifica y somete (lo masculino). Pero optar por la naturaleza en *Bestiarium*, no es ignorancia de los avances del conocimiento. No hay idealización romántica, pues lo dañino conserva su condición. En analogía que indica la inserción en la modernidad, el mosquito es: «Diminuto aeroplano en que viaja la fiebre amarilla.» Optar por la naturaleza no es renuncia a la experiencia acumulada, al *continuum* cultural. La selección de un modelo literario de origen popular, canonizado por la tradición culta, así lo indica. En *Bestiarium*, además, el elefante es descendiente del último mamuth, el oso baila fox-trot, la serpiente está hecha de anillos de Saturno y recuerda un jardín bíblico. El ruiseñor es el de Julieta. Optar por la naturaleza es, más bien, dar rienda suelta al anhelo de escapar a la norma que constriñe y ata. En la fábula bíblica, Eva subvierte la autoridad porque quiere alcanzar la sabiduría. El texto de Loynaz parecía no solo tomar partido por el campo semántico de lo femenino, sino tal vez producir una inversión de su signo negativo. Optar por la libertad, la imaginación y la naturaleza sería una forma de alcanzar la sabiduría. Pero sabiduría *otra* que la del conocimiento normativo y autoritario. Sabiduría de la liberación, la elevación espiritual y el sueño. En *Bestiarium*, el sujeto lírico dignifica al murciélago por reunir dos glorias —alas y pecho—, en un solo cuerpo. Quisiera cabalgar en el caballito de mar, «al galope de un sueño por soñar», y ser «leve como un sueño», y admira en el camello su «sueño mínimo del verde y el agua prometida». La imagen de la mariposa, robada por «el deseo de un hombre feo», y clavada su cintura por un alfiler, apresa quizás, como ninguna otra, la sujeción (masculina) del conocimiento al anhelo (femenino) de alas, de liberación. El alfiler, símbolo fálico que atraviesa, y la cintura, espacio atravesado, funcionan entro de una convencional semántica genérica. Pero lo significativo es su respectiva valencia, y la reiteración de esta imagen en textos posteriores.

La novela *Jardín* también es un libro demorado. Publicado en Madrid en 1951, fue comenzado en 1928 y concluido en 1935.⁸ Novela cercana a *Bestiarium*, aunque media

8. Estas fechas han sido suministradas por la escritora. Ver Aldo Martínez Malo, *Confesiones de Dulce María Loynaz*, Pinar del Río, 1993, p. 65. *Jardín* fue publicada por primera vez en España en 1951, por ella cito. La edición cubana data de 1993.

entre ellos casi una década. En el texto juvenil, el juego de los opuestos se estructura con los pares cultura/naturaleza, autoridad/libertad; en *Jardín*, con la pareja civilización/naturaleza. En esta novela lírica, la protagonista se llama Bárbara. La etimología de este nombre resulta un marcador genérico por más que, en el paratexto inicial, la autora lo descalifique. No será este el único intento deslegitimador de este prefacio que, como descubre Susana Montero, excede los límites de la llamada ansiedad de autoría, y supone una actitud irónica, frente al censor hipotético y la institución.⁹ Loynaz no ha escrito una novela canónica; según ella misma cuestiona, no hay acción en su novela que no sea, *este ir y venir infatigable, este hacer caminar a una mujer por un jardín*.). Tras la estrategia engañosa de la autocrítica, *Si en vez de dar a la protagonista ese nombre de Bárbara, tan duro ...hubiérala llamado algo parecido a Psiquis, habría, por lo menos alcanzado algún fin, me habría por de pronto aproximado al Símbolo (...)*, subyace la pertinente selección del nombre de su protagonista, coherente con la *extrañeza* de su novela.

En la anécdota, Bárbara vive aislada en el jardín, *su jardín; tan suyo, que era toda su patria, todo su espacio, todo su mundo. Junto al jardín había vivido siempre. En él había crecido, y más que en él, de él mismo*. En ese jardín, se cuenta en el prólogo,¹⁰ ella ha enterrado a la luna rota, indicio genérico, que al final del relato, aumentará su valor connotativo. Criatura casi vegetal, casi intangible, Bárbara vive en una casa, ya invadida por el jardín, en un tiempo eterno, en el cual las manecillas del reloj se han detenido. Ella ha quedado apresada en los viejos retratos y anunciada en lejanas cartas de amor; en un tiempo de silencio, de voces apagadas. De la rememoración y la insinuación, del *déjà vu*. Tiempo cíclico, femenino. Tiempo del sueño y la espera, como el de la Bella Durmiente evocada en la narración. Tiempo en el cual no han entrado la historia, la cultura y la ley, registros puntuales de acontecimientos y convenciones. De normas, de un tiempo lineal y masculino. Criatura singular, criatura de la sombra, de fantasmagórica estirpe, su nombre, fuertemente semantizado, contrasta con el nombre ausente del joven, que la sacará de allí. Inversión sustancial del mito bíblico, pues Bárbara no solo ocupa primeramente ese espacio, sino que posee un nombre, mientras que el que a ella llega es solo, el hombre. Hombre asociado con la acción —él cambiará la existencia de la joven— y con convencional simbología genérica, *Lo veía ahora, agudo como flecha o clavo; medido como hombre. Más hombre que flecha lo veía, y que clavo; y menos la hubiera sorprendido una flecha que un hombre. Aunque lo había dicho, todavía el hombre no se había hecho dardo clavador*.

Desde el prefacio, la autora explicita que se trata de la anécdota de una mujer y su jardín, motivos eternos, *como que de una mujer en un jardín le viene la raíz al mundo*, en clara referencia al Génesis. Pero el vínculo con el paradigma es ambivalente. El jardín/Paraíso es también el jardín/celda, como si la homología con la naturaleza constituyera esencia agónica, irrecusable y fatal. Ahíta de sombra, expectante de luz y nostálgica de alas, —impulsos de la mariposa—, Bárbara sale del jardín, (¿América?), del espacio pri-

9. La pionera en el estudio feminista de la obra de Loynaz en Cuba es Susana Montero. Ver «Semántica de la negación o la defensa de un espacio sin nombre», Instituto de Literatura y Lingüística, La Habana, 1991, #/ p. (material mimeografiado). Luisa Campuzano ha realizado un examen de las crónicas y textos memorialistas de Loynaz que se publicará por *Anthropos*.

10. Llamo prólogo a la pequeña acción —el entierro de la luna—, que antecede a la *Primera Parte* de la novela y que juega con lo que ocurre en lo que domino epílogo, su desencerramiento.

vado. Es llevada por el hombre a la historia, al mundo del progreso y la técnica, la luz eléctrica y la prisa enfermiza, al público. Para Bárbara, *¡Él sí que guía y conduce! Ella no sabe más que de una sombra y un sendero*. Él es la razón, y ella, salvaje, tosca, criatura indigna de la inteligencia, de la cultura y el refinamiento del hombre que tenía al lado. , en típica construcción binaria. Pero desde esa debilidad, —en realidad, una posición que al afirmarse invierte su valencia—, Bárbara descubre en *los rostros de sonrisas fabricadas en serie*, un mundo construido sobre las nociones de cantidad, del más y el menos. Mundo de definiciones, del saber normativo, de la autoridad, *Definir es limitar. Cortar la idea con la palabra, vaciar el éter en el molde*. Mundo de seres repetidos, de hombres rasurados, idénticos a sí mismos solo que con trajes diferentes; de mujeres semejantes, mujeres blandas, más bien hembras, con esa blandura vegetal, aptas a ser moldeadas al antojo. Un mundo sobre el cual se ironiza: *No importa que esta liberación del hombre civilizado se haga a costa de la libertad del mamífero, porque el hombre es, sobre todas las cosas, un ente convencional*. La luz eléctrica, del progreso, no podrá mostrar a Bárbara un mundo mejor, *que él que ya ella había poseído en soledad, solo con la fuerza de su deseo*. La naturaleza. De ahí ese primer impulso del regreso al jardín perdido, *Apagar aquella luz, apagarla, regresar al claustro materno de la sombra sin nacer todavía, sin saber de las luces de los hombres...* La sombra escapando de la luz..., negándola. En el mundo donde la maternidad se vive de prisa y por eso se desacraliza, en que al progreso puede suceder la guerra, (¿Europa?), se puede vivir feliz. Pero siempre Extranjera, —como indica la etimología de su nombre y la llaman los del «mundo». En cualquier país, en cualquier ciudad; siempre separada, incluso, de su amado, por *esa finura inconsútil, esa seda impalpable*. La inquietud de la sombra llama, invoca. El apetito de luz, la curiosidad anhelante habían impulsado en Bárbara, el gesto de Eva y de la también castigada mujer de Lot. Analogía explícita e implícita que en *Jardín*, sirve para resemantizar los mitos bíblicos. Bárbara ha querido conocer el mundo y ha abandonado el jardín. Experiencia ambigua, pues *Este hacerse de luces mundanas, ¿qué había sido en su vida? ¿Potestad o servidumbre?* Pregunta sin respuesta que no sea este impulso vital, esta negación de luz ciudadina, esta vocación de sombra, *Había querido las luces de los hombres y ya no podía librarse de ellas; tampoco los hombres con tantas luces podrían librarse de la sombra que ella les llevara, sombra de vientre femenino, de cólera divina, de jardín anochecido (...)* *Había robado o traficado con el caudal místico del mundo, pero solo la sombra había sido suya. Y solo la sombra era pura; estaba en el Principio, y la luz que venía luego era siempre violación. La sombra era la virginidad del Universo. (...) Seducida por voces insidiosas, había dejado violar la sombra suya por la luz ajena. ¡Pero había un punto donde la luz no había llegado todavía, y ese punto estaba allí (...)* *Allí estaban su casa y su jardín, donde las vanas luces terrenales nunca habían osado penetrar. Allí podría dormir siquiera un poco... ¡Qué buen sueño se dormiría allí! Dormir, volver, reintegrarse al vientre tibio de la sombra sin nacer todavía, sin saber de las luces de los hombres... Su tierra la llamaba quedamente, la llamaba por su nombre íntimo que nadie sabía, y ella se sentía conmovida ante la insinuación de su tiniebla, ante el olor de su transpiración húmeda y verde.* (334-335)

En este fragmento, la reiteración de los términos agrupados en campos semánticos opuestos, revela la homología de aquellos que se identifican con lo masculino y lo femenino. El hombre es la luz y la mujer es la sombra/ jardín/ vientre. Existe una idea de complementación en el enunciado, *tampoco los hombres podían librarse de la sombra que ella les llevara, sombra de vientre femenino, de cólera divina, de jardín anochecido*, en el cual,

la contraposición del plural *hombres* y del singular *ella*, apunta hacia el esencialismo. La homología entre *sombra/ vientre femenino/ cólera divina/ jardín anochecido* conforma un polo de la oposición binaria. Este polo es validado —sombra/ pura/ Principio/ virginidad del Universo—, frente a la luz/ violación y las *vanas luces terrenales*. El retorno a la naturaleza se asocia al sueño, *al vientre tibio sin nacer todavía*, a la matriz, *sin saber de las luces de los hombres*, a la oscuridad y al silencio. Fragmento revelador, en él operan las oposiciones binarias, pero su valencia —como en *Bestiarium*—, ha quedado invertida. Retornar al jardín, entonces, es retornar al vientre materno, a la sombra, al agua, principio universal, a las pulsiones semióticas, como diría Julia Kristeva. Hasta aquí, la subversión ha consistido en descalificar el elemento primario y privilegiar al secundario.

Pero el retorno de Bárbara a su jardín ocurre cuando este, debido a la soledad y el abandono, se ha convertido en selva. Esa selva la absorbe y finalmente la traga. Ella queda apresada, para siempre, en la naturaleza; luego transformada por la «civilización invasora», que irrumpe en el jardín/ selva, de espaldas al mar. El orden de la fábula bíblica ha sido alterado; la pérdida del paraíso y la sombra, tiene en el hombre su vehículo necesario; él ha conducido a la luz y al extrañamiento. Es cierto que a ella la mueve un anhelo de luz, pero su culpa ya no es un afán de sabiduría, —distinguir el bien del mal—, sino abandonar su entorno natural, para conocer el mundo. El sentido primigenio del «pecado original» se ha transformado.¹¹ Eva ha quedado redimida, la causa y los efectos de su acto sólo revierten sobre ella. Ella pierde el edén por seguir al innombrado. Y su «culpa» no promueve un destino reproductor en «el mundo», más bien, lo cancela. Si como insinúan sus caderas, *con la redondez y la plenitud de la copa, de la fruta, del nido y de todo lo que da dulzura y calor a la vida...*, regresa encinta, el alumbramiento se disolverá en las entrañas de la naturaleza. Vientre en el vientre, vida en la vida. La semántica del vientre femenino, la simbiosis con lo telúrico y esencial se enfatiza. La mujer de Lot quedó convertida en una estatua de sal. Eternidad, sí, pero eternidad improductiva. El «castigo» de Bárbara también se ha resemantizado. No hay muerte física porque su final es reintegrarse y convertirse, ahora más que nunca, en esencia de esencias, por los siglos de los siglos.

Parece obvio, pero imprescindible, apuntar que la Bárbara de Loynaz comparte el nombre con la famosa heroína de Rómulo Gallegos. Personajes distintos, casi opuestos, la primera es un «ser irreal»; la segunda, «una mujerona». Ambas son víctimas del hombre, aunque en distintos grados. A reserva de su raigal diferencia, tanto en *Jardín* como en *Doña Bárbara*, funciona la oposición binaria. En la de Gallegos, se trata de la relación jerárquica entre civilización y barbarie que, desde el modelo sarmientino, había expresado la problemática de la sociedad latinoamericana. Modelo desarrollista que, en esta novela, identifica la civilización con fuerzas autóctonas y cambia el signo de lo extranjero, del de Sarmiento.¹² En su fábula, el proyecto civilizador corresponde al hom-

11. Sobre el «pecado» de Bárbara y su «condena», la escritora ha dicho lo siguiente: «Durante todos estos años se me ha preguntado si por fin Bárbara moría en la novela. Y he contestado sinceramente, no lo sé; aunque me parece que ella está condenada a vivir por los siglos de los siglos, tal vez porque en ella se funden todas las mujeres del mundo, las que están vivas y las que están muertas y las que no han nacido todavía. No en vano su pecado ha sido el mismo, el primero: la curiosidad.» Ver Aldo Martínez Malo, ob. cit., p. 49.

12. En Sarmiento se otorga un valor civilizador al poblamiento con inmigrantes europeos. Para Gallegos, en Europa se ha cumplido el ideal de la civilización, pero el poblamiento ha de salir de la propia nación, en un proyecto civilizador. La presencia foránea tiene en su novela un signo negativo, encarnado en el personaje de Mr. Danger, ni europeo ni civilizado, sino voraz yanqui.

bre. Santos Luzardo —evidente marcador genérico—, ha nacido en los llanos violentos y anárquicos, llanos de caudillos, sangre y vendetta. Educado en la ciudad, regresa con la voluntad de hacer cumplir el respeto a la propiedad, «a luchar contra la naturaleza», «contribuir a la destrucción de las fuerzas retardatarias de la prosperidad», «con los ideales del civilizado». Él representa el progreso necesario, frente a una barbarie a domeñar. A reserva de la justificación para la conducta de la protagonista,¹³ Doña Bárbara —otro marcador—, está asociada con el desorden que ha conducido al mal. Víctima de la barbarie, la encarna en su forma exacerbada: el predominio de la fuerza y el abuso, sobre el derecho y los principios. Enfrentar civilización y barbarie mediante una fábula, en la que un hombre se enfrenta a una mujer, es ejemplo del funcionamiento convencional de la oposición binaria. Una metáfora la resume: *El hilo de los alambrados, la línea recta del hombre dentro de la línea curva de la Naturaleza, demarcaría en la tierra de los innumerables caminos (...), uno solo y derecho hacia el porvenir* (104). La identificación es obvia: la línea recta, símbolo fálico, se vincula explícitamente con el hombre. La línea curva entra en la línea recta, símbolo ginésico, asociado implícitamente con la mujer, al quedar esta elíptica dentro del concepto naturaleza. El predominio de lo masculino sobre lo femenino es garantía del porvenir, del futuro. La luz y el progreso, la ciudad y la civilización, (lo masculino), deben imponerse a la sombra y el atraso, el campo y la barbarie, (lo femenino). Victoria que se anticipa en la transformación ilustradora que Santos Luzardo ejerce sobre la hija «bárbara», (pero virgen), de la mariana. Él es «el civilizador de la llanura», Doña Bárbara, la «devoradora de hombres», identificada con «la tierra brava». Por eso, también ella desaparece en la naturaleza, sin muerte física, quizás ahogada en el tremedal o escapada, en un bongo, río abajo. Su debilidad ha sido el amor. El logos ha vencido al pathos.

En ambas novelas operan ciertas invariantes del texto occidental: la mujer es naturaleza, el hombre, civilización. Pero la semántica de la barbarie en *Doña Bárbara*, no es coincidente con la de la naturaleza en *Jardín*; no son términos homólogos, ni intercambiables. Tampoco la civilización. En *Jardín* la relación con el polo afirmado (la naturaleza) es ambivalente: jardín/ bueno; jardín/ malo. En *Doña Bárbara*, la civilización, carece de fisuras; aún cuando, para imponerla, no se excluya la «bravura armada».¹⁴ Amén de los respectivos contextos socioculturales, la distancia entre estas novelas, cercanas en el tiempo, puede estar vinculada a la posición enunciativa de sus creadores, nada ajena al género. ¿Autoridad monológica del escritor? ¿Libertad dialógica de la escritora? Gallegos ha construido una historia de lucha frontal entre el hombre y la mujer. Loynaz, no ha recurrido al «tenebroso aborrecimiento al varón»; incluso se ha permitido cierta armonía entre sus protagonistas. En conversación reciente, cuando le contaba de estas páginas, Dulce María me ha manifestado: «*Jardín* no tiene nada que ver con *Doña Bárbara*, pero debo confesarle que nunca leí esa novela.» Cuando le he explicado cómo, a reserva de las diferencias, he encontrado una inquietud común por el encuentro entre lo «civilizado» y lo «no civilizado», ella me ha contestado: «Claro, porque América es

13. Adolescente desamparada, Barbarita sufrió el escarnio y la humillación de los hombres. La pérdida criminal de su única ilusión amorosa y su violación colectiva, la transforman en un ser vengativo cuyo impulso vital es «el aborrecimiento al varón».

14. La caracterización de Santos Luzardo no es polar. Gallegos le atribuye la herencia violenta de sus ancestros, lo cual justifica la decisión del personaje, de asumir las armas, si fuere necesario al pretendido saneamiento.

geografía y Europa, historia.» Constaté entonces que Dulce María no abandonaba la oposición binaria; y pensé, que este esquema, podía servir para representar la conquista y la colonización. América poseída por Europa, penetrada por ella, el hilo recto de la espada, y la curva, en la curva de la naturaleza. Comprendí que, desde *Bestiarium*, Dulce María ha optado por la geografía, por América. Recordé que en *Versos* hay un poema que se titula «Geografía», en el cual se define la isla y la península, el lago y el océano, y el sueño. Otra vez el sueño. Y que, en *Un verano en Tenerife*, Dulce María se autodefine como una isla. Estas son algunas de sus claves: espacio, geografía y naturaleza. Lo femenino.

En *Jardín*, el discurso de la naturaleza enjuicia al discurso de la civilización, precisamente, desde un esencialismo que revalida ese signo, frente a las vanas luces terrenales de la ciudad y el progreso. Frente a las consecuencias, negativas pero inevitables, de la modernidad, *Hotel de moda, casino elegante en ciernes. Embrión de balneario para niños pobres, quizás... Alguna de las cosas bonitas de la civilización invasora*, se dice en el epílogo. La luna rota, enterrada por Bárbara, reaparece ahora como desdeñable disco de hojalata. Triunfo de la civilización sobre la naturaleza, pero Bárbara, *por siempre, por arriba, por abajo, por siempre...*, esencia, sigue en el jardín y pega su cara pálida a los barrotes de hierro. Discurso implícito, con un fermento polémico, (discrepo con Vitier), que como en *Bestiarium* no es, a Dios gracias, el de la emancipación de la mujer. Discurso que el ecofeminismo actual podría hacer suyo. En *Jardín*, desde lo femenino (naturaleza) se recusa lo masculino (civilización), tan cosificante para el hombre como para la mujer. Se alerta sobre las paradojas de la modernidad, a través de la ironía y el desafío a la novela canónica. Su protagonista es un ser de *poca carne y poco hueso*, un personaje ideal, *imposible de encajar en nuestros moldes*, declara la autora en el prefacio. De nuevo excusa, ironía o broma, pues esta novela diferente legitima a su protagonista. Su irrealidad, es vehículo idóneo de un esencialismo. Esencialismo que no por pillar, deja de ser cruz. Esencialismo de otros poemarios fundamentales: *Versos, Juegos de agua y Poemas sin nombre*.

Publicado en 1938, *Versos* recoge, como indica su título, la producción lírica entre 1920 y 1938.¹⁵ Si la etapa de creación de *Jardín* es la que afirma su autora, la novela es contemporánea de algunos de estos poemas. Coinciden no solo en el tiempo, sino en su magma germinal. En este poemario, el sujeto lírico se identifica con elementos, que dentro de la naturaleza, se corresponden con un polo de la oposición: la luna y el agua, la noche y la nube, la selva y el aire. Ciertos tópicos lo enfatizan: silencio, sombra y ausencia, libertad y éxtasis, instinto y ensueño. Lo efímero e inapresable, lo intangible, parece constituir una esencia, el impulso de lo que pasa, se eleva o simplemente, no es. El silencio y el no ser se articulan, sobre todo, con la enunciación de la palabra y con la pareja hombre/mujer.

Pero esta relación también es ambivalente. En el poema «Vino negro», el silencio se expresa mediante el símil con «un vino amargo y negro», en un contexto en el cual, los adjetivos «amargo» y «negro», colocados en el verso final, resumen y concentran el tono del poema: «Para siempre estoy llena de silencio/ como vaso colmado/ de un vino amargo y negro...» El sujeto lírico es el espacio del silencio, y esta condición es agónica. Pero en «La selva», el sintagma «selva de mi silencio», repetido a lo largo del poema,

15. Primer poemario formal de la escritora, fue publicado en La Habana en 1938; por esta edición cito.

un breve/ reintegrarse a la nada tibia...» («Si fuera nada más»). Ansia maximalista que, como en *Jardín*, tiende a un desnacer, a un volverse esencia de esencias: «Quién me volviera a la raíz remota/ sin luz, sin fin, sin término y sin vía!...» («Divagación»). A un volver a lo semiótico.

El último poema de *Versos*, «Canto a la mujer estéril»,¹⁶ cierra el volumen, con un tono exclamativo, quizás, por ser apoteosis temática, y no solo. Lo imposible, el silencio, la ausencia, son significativos por la esterilidad de la mujer y afirmados por su exaltación. Esterilidad que se expresa, en la Noche y en la sombra, pero también, en un juego de opuestos metafóricos, de franca connotación genérica, ya visto en otro poema: No hay hacha que te abra/ sol en la selva oscura. (...)». En otros versos, la tensión se derivaba de la erótica ansiada y frustrada; en «Canto a mujer estéril», del diálogo con el texto judeo-cristiano. Aquí se encuentra el mismo fermento polémico de *Jardín*, en su inversión del mito bíblico: «Los que quieren que sirvas para lo/ que sirven las demás mujeres, / no saben que tú eres/ Eva... / ¡Eva sin maldición, / (...). De nuevo, Eva ha quedado redimida. Y no solo. La superación del fatum reproductor, del esencialismo biológico, ocurre mediante otro esencialismo, metafísico, que se cumple en la naturaleza. El sujeto lírico sanciona: «Y reinarás/ en tu Reino/ . Y serás/ la Unidad/ perfecta que no necesita/ reproducirse, como no se reproduce el cielo, / ni el viento, / ni el mar... / (...). La ascensión del tono bíblico para negar aquel mandato divino, refuerza la transgresión. La mujer, sí, es naturaleza, pero en una magnitud que supera un destino biológico. La mujer estéril, más que nunca, es río, luna y mar, es sueño y paisaje. Es algo más, es «gelatina sensible», es «talco herido de luz fugaz,» en una proyección cósmica, ontológica. Por eso, su fecundación ocurre en otra dimensión. Y le es necesario llegar a ese hijo que la llama desde el Sol. La oposición binaria cumple, hasta en el último verso del poemario, su rol.

Una concepción tal de lo masculino y lo femenino tendría que inscribirse en una visión global de la existencia. En otro texto salvado, el «Tríptico de San Martín de Loynaz», la escritora recobra la memoria de un antepasado vasco. Como es habitual en su escritura, de este asunto se deriva una meditación sobre el sentido del decursar: *¿No son iguales todos los octubres? ¿Y todas las mañanas...? ¿No lo son? Y una hoja de castaño, ¿no es igual a otra hoja de castaño aunque descendan siglos por un árbol?* (30) Esta idea de un tiempo, que no logra destruir las esencias, es herencia y resaca del viejo discurso occidental. Tiempo que no implica total estatismo sino relativo movimiento. Movimiento de lo estable y lo fluido, convención y transgresión; alternancia conflictual y agónica, en un corsi e ricorsi ineluctable. Tiempo eterno y fugaz de un imaginario en el cual, el alfiler sujeta a la mariposa, mientras la sombra, escapa de la luz.

Bibliografía

- Baudrillard, Jean, 1992, *El intercambio simbólico y la muerte*, Caracas, Monte Ávila.
 Franco, Jean, 1986, «Apuntes sobre la crítica feminista y la literatura hispanoamericana», *Hispanérica*, año XV, num. 45, p. 31-43.

16. Este poema fue publicado, por primera vez, en la *Revista Bimestre Cubana*; fue incluido en *Versos*, y en 1984, por deseo expreso de la autora, en *Poesías escogidas*. Creo que su colocación al final de *Versos* es consecuente.

- García Marruz, Fina, 1991, «Aquel girón de luz», *Valoración múltiple Dulce María Loynaz*, (comp. Pedro Simón) La Habana, Casa de las Américas, p. 163-176. «*Jardín*, una novela inatendida», *ibidem*, p. 548-595.
 Gallegos, Rómulo, 1947, *Doña Bárbara*, Buenos Aires, Espasa Calpe.
 Hernández Novás, Raúl, 1991, «Del intimismo y sus conflictos», *ibid.*, p. 277-284.
 López, César, 1993, «Proyecto para una lectura demorada», prólogo a Dulce María Loynaz, *Poesía completa*, La Habana, Editorial Letras Cubanas, p. 5-13.
 López Lemus, Virgilio, 1991, «Retos del Jardín», *Lectura alternativa de Jardín*, (material mimeografiado), La Habana, Academia de Ciencias, s. p.
 Loynaz, Dulce María, 1991, «Tríptico de San Martín de Loynaz», *Poemas naufragos*, La Habana, Letras Cubanas.
 Munich, Adrienne, 1985, «Notorious signs, feminist criticism and literary tradition», *Making a difference: feminist literary criticism*, Londres, Methuen, 258-261.
 Saíenz, Enrique, 1991, «Reflexiones en torno a la poesía de Dulce María Loynaz», *Valoración múltiple Dulce María Loynaz*, ob. cit., p. 194-213.

Nara Araújo
 Facultad de Letras y Artes
 Universidad de La Habana



***Libertad bajo palabra:* espejo en vértigo de sus aguas**

Alberto Paredes

*Para Jorge Schwartz quien me invitó a São Paulo
para que tuviera de nuevo la poesía de Paz entre
mis manos*

Cuando Narciso se inclina a las aguas del espejo, en el sosegado mundo que es su bosque, descubre su belleza; la encuentra, le sorprende, debido a que no hay cambios ni «noticias» posibles en la Arcadia. El espejo de aguas es parte de lo que permanece, fluyen las aguas del arroyo para perseverar en su limpidez —lo sabemos. Todos los lectores que nos asomamos —por primera, por enésima vez— a *Libertad bajo palabra*, encontramos el espectáculo, la noticia, de un hombre observándose a sí mismo. El libro tiene unidad, cierto, pero ante todo es la experiencia de su movilidad. Cambian los tonos, los temas, el tipo de verso, incluso debemos adaptar nuestros hábitos retóricos al pasar de las primeras páginas con sonetos limpios y bellos al rumor de voces encontradas que se fatigan y luchan en las últimas páginas. ¿Qué clase de Narciso, si lo es, es el poeta de este libro que cambia su rostro permanentemente, y que lo que parece buscar en el espejo de su escritura es el reflejo líquido, esto es, el impulso de ser mutable?

Ya Enrico Mario Santi, en la primera edición anotada del libro (Cátedra, 1990) y aún con más detalle la paulistana Gênese Andrade da Silva, en su inédita tesis de maestría,*

*. «Verso y reverso: la reescritura de *Libertad bajo palabra*, de Octavio Paz», 2 tomos; Departamento de Letras Modernas, FFLCH, Universidade de São Paulo, 1995. Existe un ejemplar en la Biblioteca Samuel Ramos, FFL, UNAM.

han expuesto el mar incesante de cambios que es *Libertad bajo palabra*; cada edición, desde 1942 hasta, por ahora, 1991, es una nueva entrega del mar, un avance en la faena de mirarse cambiando. Por principio, las mudanzas entre una y otra versión del libro, son un ejercicio de autocrítica que sabe ajustar los poemas en aras de su concisión y certeza estilística posibles. Cambian para mejorar, según el imperativo de todo artista que revisita su taller.

Pero el cambio, la movilidad, le es inherente al libro, como ente puro de existencia mental. Cinco secciones tratan de armonizarse; articular entre sí las diferentes «temperaturas» del libro. *Raíz del hombre* se titula un breve apartado de la primera sección; viene desde los poemas de *A la orilla del mundo* (1942) y ha reaparecido, reconcentrado y corregido, desde 1960. Es el tema del reposo y la mudanza; «tú reposas. Yo estoy desnudo/ y en mis venas golpea la fuerza,/ hija de la inmovilidad», dice actualmente. Es el gran esfuerzo de Narciso —otro Narciso, el otro Narciso que es la introspección de la mirada— porque el golpe incesante de la sangre dé paso, bajo su tumulto de tiempo, a una *fijeza*, a una raíz:

Ésta es tu sangre, digo,
y el alma se suspende en el vacío
ante la viva nada de tu sangre.

—Finaliza el poema.

El libro trata de ser cinco largos momentos. *Grosso modo*:

1. «Bajo tu clara sombra». El amor. El joven Paz empieza su obra literaria bajo una sombra «clásica» (amén de las *Primeras letras*, que ahora le han resucitado): El gran tema del Amor. La poesía «de sílabas contadas» con clara y disciplinada dicción que emerge en el difícil equilibrio del tema y el acto poético propiamente. No es, el amor, un pretexto frágil o secundario para que el poema sea, no; tampoco es el desbocamiento de los recursos verbales en aras de expresar una pasión urgida a tal grado que subyugue el «medio» poético. Es la fluidez de esos endecasílabos y heptasílabos haciendo poesía en el sosiego del tema privilegiado. Algo que reconocerá la obra futura: centrarse en la figura femenina. Así exactamente: lo femenino como *figura*. No una o muchas mujeres concretas, tampoco una entelequia de eterno femenino: la presencia femenina —cuerpo y alma— *per se*. Es decir: el lirismo, la experiencia lírica embebida, para nacer, como tantas veces en Occidente, del eros y de la feminidad; gran creencia del hombre para encontrar su raíz bajo la fugacidad de su sangre.

2. «Calamidades y milagros». El solipsismo. No Ella, sino Él. La poesía diciendo el Yo del poeta. Espacio complementario, opuesto: poemas que translucen batallas y dudas; nocturnos. Ese yo se imanta ahora no por su complementario solar (el eros con lo femenino) sino por sus pares en las sombras: abundan los homenajes y afinidades: Cuesta, Cernuda, Soriano, Villaurrutia, el Marqués de Sade.

3. «Semillas para un himno». Nuevo intento de salvarse por lo femenino. El poeta interno del libro tiene, notoriamente, *más edad* que el de aquella clara sombra; sabe que ya no está en su «primer día», como se titula el primer conjunto de poemas. Hasta cierto grado, primera suma parcial de las dos partes anteriores: el lirismo del eros abordado desde la lucha. Poemas que son procesos, tanto de reconquista del eros anhelado como de inmersión *in illo tempore*: «La luz despliega su abanico de nombres/ Hay un co-

mienzo de himno como un árbol/ Hay el viento y nombres hermosos en el viento». Al vincularse la figura femenina al esfuerzo del hombre-artista, ahora el «Elogio» es a una colega: Carmen Peláez. La mirada del poeta, además, intenta ser panorámica. Poder ver el mundo bajo la luz de eros (lo que será uno de los puntales definitivos de la obra futura).

4. «Águila o Sol?». Los poemas en prosa. De golpe, la extraña fuerza de la prosa. Su carga anómala para la lírica. Punto en que el libro encuentra su inquietud. La no oculta violencia del asunto: esos «Trabajos del poeta» que parecen una recámara olvidada por los círculos dantescos. El que no se haya mirado en ese espejo que guarde silencio. La violencia expresiva —los neologismos pesados— dando el clima de los «trabajos». De ahí al misterio de los textos que mejor se dejan encuadrar como cuentos fantásticos: «Arenas movedizas» («El ramo azul», «Mi vida con la ola»). En estos poemas en prosa, otro esfuerzo de equilibrio entre opuestas aguas: entre la prosa narrativa y los versos líricos, entre lo real y lo mágico, entre opuestos estados de ánimo, entre lo cierto y lo incierto. Hasta llegar de nuevo a los bastiones de este yo: lo femenino y la escritura. El libro va concluyendo con prosas como «Lecho de helechos» que ejerce la mirada del eros (la mirada lírica podríamos decir, la mirada del poeta) al paisaje: «Te sostienen en vilo mis ojos, como la luna a la marea encendida. A tus pies la espuma degollada canta el canto de la noche que empieza.» El violento desacomodo de los nocturnos trabajos del poeta quiere llegar a otra idea de noche, aquella que se baña en la bendición femenina; «la noche que empieza» desemboca justamente en dos *futuros* que son en realidad la misma promesa: El «Himno futuro» («Allá, donde mi voz termina y la tuya empieza, ni solo ni acompañado, nace el canto.») y el texto final que puntualmente se titula «Hacia el poema (puntos de partida)».

5. «La estación violenta». A partir del lacónico epígrafe de Apollinaire («*O soleil c'est le temps de la Raison ardente*»): visiones, apocalipsis de la ciudades modernas, experiencia del caos actual. Ahora el poeta no sólo tiene más edad sino que, efectivamente, es un joven viejo. Ha visto el presente en ruinas (el mundo después de la II Guerra Mundial) con su cuota de revelaciones y saber amargo. Mas todo esto llega a una cumbre: el gran soplo de lucidez y lirismo de «Piedra de sol». El libro acaba.

Raíz de hombre dice todo el tiempo este afán de ser «libertad bajo palabra». La primera pregunta que parece exigir el libro a sus lectores —y al parecer también a su escriba— es sobre algunas palabras cargadas que parecen llevar a las incómodas esencias: raíz, inmovilidad, ser... Constantemente el ritmo de las palabras choca y se quiebra —quiere hacernos ver la experiencia de los versos que se quiebran ante las grandes preguntas, las astillas o palabras balbuceadas en la resaca de lo que se deteriora por no poder permanecer (especie de Narciso cuyo canto es su lamento por mirar, en lugar de su eterna belleza, la mudanza de su rostro en lodo, polvo y sedimentos fangosos al fondo del arroyo). Por ejemplo, estos versos célebres:

Todo es dios.
Estatua rota,
columnas comidas por la luz,
ruinas vivas en un mundo de muertos en vida.

[...]

¿Qué yerba, qué agua de vida ha de darnos la vida,
dónde desenterrar la palabra [...]?

Raíz sí, pero como vocación de hombre. De Hombre y de hombre. Todo el primer, extenso, sedimentario libro de Paz es una voluntad; cubrir la Tierra con el manto de su mirada; ejercer-se: echar raíz en sí mientras se va siendo un panorama, una comprensión. La mirada comienza por la nota lírica por antonomasia, la luz de la figura femenina, y termina sobrevolando el caos del presente; atraviesa, entre tanto, las batallas del poeta, las del tiempo biológico, la incertidumbre del poder del hombre para no sucumbir, del poeta para preservar su lucidez y su canto... la apuesta de su fe; todo ello ha sido tema del gran arco que el propio libro se tiende para ser *Libertad bajo palabra* —pues tal, y no otra, es su voluntad.

Al tratarse de la noche del poeta, de su agonía, y no solamente de la de un pensador o científico (que los griegos conciliaban en la figura, para ellos, de «filósofo»), Paz se obliga a la conjunción de lo que el Occidente post-griego ha disociado: lo intelectual con lo plástico. Sintamos nuevamente la palabra *comprender*. Apropiación mental, abstracta, de geometrías y escenas del pensamiento; argucias de una mente para conciliar elementos diversos, antagónicos, crearse un lenguaje capaz de verbalizar el conflicto, formularlo de tal manera que exista un lector posible, pues ya hay signos y diagnósticos. Pero también se comprende plásticamente: un óleo de caballete que ocupa en su operación, también intelectual, un sector perceptible, privilegiado del bosque, llamarle paisaje, encontrar ritmos de formas y colores, temperaturas e historias visuales...

El poeta es al mismo tiempo un pensador y un artista sensual. Maneja signos de alta abstracción, quizá los más abstractos del arte, y bajo tal gobierno que lo que «dice» es, unánimemente, una geometría y un cuerpo (así entiendo la *figura* femenina en esta poesía, por ejemplo: idea y presencia, en un solo toque de palabras).

De hecho, uno de los temas elocuentes del libro todo (poco perceptible en la primera sección, pero de ahí en adelante un vector de fuerza) es el esfuerzo mental del poeta. Esfuerzo que, por dramático que fuera por sí mismo (todo filósofo o científico puede entregarnos en buenas páginas la bitácora de su agonía) es también parte de los poemas, por tanto ha de expresarse volcado, concretado, en un lenguaje plástico; ese esfuerzo mental, en Paz, es vivido como errancia y recorrido. El trayecto de una voluntad.

Mis pensamientos se bifurcan, serpean, se enredan,
recomienzan,
y al fin se inmovilizan, ríos que no desembocan,
delta de sangre bajo un sol sin crepúsculo.
Y todo ha de parar en este chapoteo de aguas muertas?

No tiene el hombre otra raíz. Aunque Paz se incomode de que su libro, en particular el título, sea visto por «algunos»... «como un eco del existencialismo»**, de hecho es parte de ese momento del pensamiento occidental (no olvidemos el contacto francés, por aquel entonces, de Paz). El artista, como prototipo humano, es Sísifo y Tántalo. Su esencia —su raíz— está hecha de Tiempo; no hay Esencia sino un perenne bifurcarse, serpear, enredarse. Y siempre recomenzar.

** Entrevista de Anthony Stanton, «Genealogía de un libro», *Vuelta*, núm. 145, p. 16.

El mismo recorrido estilístico del libro tiene aquí su explicación. Es un libro con muchas formas de belleza, por su arte del verso. Desde los octosílabos del primer poema (cinco versos delicados) con que inicia aquel «Primer día», y los poemas medidos que le acompañan (sonetos, cuartetas, combinaciones de oído refinado), donde el verso juvenil de Paz es un perenne apetito y logro de suaves asonancias, aliteraciones, rimas y otros paralelismos sonoros, hasta el reencuentro final con el endecasílabo en «Piedra de sol»; pero ahora un endecasílabo en verso blanco, con una musicalidad que en nada parece ya una disciplina a la cual se tributa el «primer día» del poeta sino el ejercicio de un modelo propio, inédito, a la medida de la *experiencia* del poeta. Experiencia: cúmulo de acontecimientos que se están recibiendo con una tensión paralela del prototipo de personaje existencialista de la novela francesa de aquel entonces, y destreza lograda por la noche del poeta. Pues también ha sido una *noche*, el recorrido de *Libertad bajo palabra*, como disciplina de joven aspirante masón: tropel de voces y rugidos que han ido exigiendo aflorar en la superficie del poema; en particular uno puede recordar con persistencia el «viaje», la inmersión que son las dos voces —tipografía normal y cursivas— del «Himno entre ruinas», fragmentariamente citado aquí y también otros poemas de la misma, justamente, «Estación violenta», como los versos largos y fogosos de «Fuente», «¿No hay salida?» y «El cántaro roto»; también, claro, los «Trabajos del poeta», que persisten en la oscilante estafeta del poema en prosa en español. Todo esto es la batalla, emblematizada por la noche, dentro del mismo libro, de hacer el poema, de gobernar el tumulto de voces, pues sólo así logra el joven iniciante su hacer-se.

Además, no olvidemos, de los dos tipos de sobriedad que van de «Bajo tu clara sombra» a «Piedra de sol», y de los dos tipos de violencia estilística ya apuntados, la oscilante conquista de un verso claro y novedoso: los endecasílabos blancos de «Calamidades y milagros» («Cuarto de hotel», «Elegía interrumpida», «La vida sencilla», por ejemplo), los intentos de concisión «a la japonesa» («Piedras sueltas») que son otra de las formas por las que las «Semillas para un himno» van propiciando su noche germinal. En fin, el libro todo, en sus casi trescientas páginas es no una suma sino un «serpear, enredarse y recomenzar» fuerte, llamativa y yo diría que hasta orgullosamente por la gama del verso. No se trata de un puñado de registros diferentes que se van sucediendo sin contacto ni contagio. Es una inquietud de voces y posibilidades recorriéndose y batallando consigo misma. Un espejo en vértigo de sus aguas. Pero ¿quién se intenta mirar al desordenar y reordenar así el fluir del verso?

Creo que, ante todo, este libro se constituye por su «personaje». Es la «libertad bajo palabra» de *alguien*. Si es un esfuerzo mental, un deliberado serpear del verso, una errancia y recorrido, entonces es la *figura* del poeta quien comparece. Es el «poeta» interno de Paz, quien se ha revisado a sí mismo, se corrige en cada edición y se aprueba y censura qué poemas son o no parte de su primer libro oficial. Este tipo de yo lírico es hijo del romanticismo. Es el romanticismo. El Hércules moderno que canta y cuenta (como dice el mismo Paz en *La otra voz*) la epopeya del yo. A la figura de Homero cantando a los héroes que no son él, y que sólo encaja la cuña maliciosa de su firma en el rapsoda ciego que entretiene el manjar del palacio de Alcinoos, Wordsworth responde con la autografía lírica del *Preludio* inacabado. El extravío del yo como gran historia a celebrar. A su lado, las figuras nocturnas y ávidas de luz trascendental de Novalis y Hölderlin, por ejemplo, expresando en alegorías plásticas los peligros de su vida interior. Más aún, en otra lengua pero en nuestro continente: Walt Whitman y su perenne vocación de decir el hombre y el mundo desde el ojo panorámico del yo. En repetidas ocasiones Paz ha co-

mentado que él percibe la labor del poeta entre los polos del poema desprendido *que está ahí* de Jorge Guillén y el ímpetu de ser una radical expresión personal, un vocero de las profundidades del yo: Pablo Neruda. Entre el *Cántico* puro y el voraz *Canto General*, dice Paz, la difícil lección de don Luis Cernuda. «Que el poema sea lo que debe ser» y al mismo tiempo, por ello mismo, diga al hombre. Esa es la imagen, el ejemplo potencial que Paz tomó de una obra que no vanamente desde su título proclama la voluntad de que el asunto sea el vínculo, el conflicto entre *La realidad y el deseo*.

La sección elocuentemente titulada «Calamidades y milagros» tiene la advocación de un célebre aserto de Quevedo («Nada me desengaña/ el mundo me ha hechizado»). De Quevedo hay en Paz el esfuerzo moral. Quevedo dice yo en todos sus poemas; tanto en los que la morfología lo devela como en los que simulan cierta impersonalidad. Al mundo puro de Góngora (ese otro, primerísimo gran «Cántico») Quevedo —como Baltasar Gracián, como Cervantes, como Juan Ruiz de Alarcón— responde con la historia no de un paisaje sino de un yo asediado. El naufragio de la historia, del presente; y ahí la misión, o acaso meramente la sobrevivencia del poeta, sea *esforzarse*. El primer poema, después del epígrafe, es un «nocturno» del apartado «Puerta condenada»: «Sombra, trémula sombra de las voces.» Yo es el punto virtual y palpitante desde donde se articula el poema como logro del verso y extravío del hombre. Equivale al supuesto inicial de la geometría analítica («sea un triángulo equilátero...») sobre el que descansa el ejercicio de la mente que ya se ha iniciado. Un despliegue de posibilidades para los cuales no tiene por qué haber respuesta sino, y con ello basta, voluntad de expresión: «Cómo decir, oh Sueño, tu silencio en voces?» —declara el último verso, no para finalizar, sino para decir su reto.

De aquí también, creo yo, o al menos ésta una de sus explicaciones posibles, el «cosmopolitismo» del libro. En particular, la clara intención de «La estación violenta». Nápoles, Venecia, Aviñón, París, Delhi, Tokio, Ginebra y México son las estaciones para resurgir finalmente en la «Piedra de sol». Cada una de estas ciudades-poema quiere ser una faceta del mismo esfuerzo moral. El yo lírico es un punto que se mueve; una línea que en este caso apuesta todo a su errancia y extravío. Ponerse al servicio de su propio desierto. «La mirada interior se despliega y un mundo de vértigo y llama nace bajo la frente del que sueña», dice el primer versículo del poema que regresa a México, «El cántaro roto». Este yo se reporta a sí mismo, y a sus lectores, desde una experiencia que parece placentera: los vasos comunicantes de su extravío: «La ciudad desvelada circula por mi sangre como una abeja.» Pues el lamento es diestro y tiene un dejo, aquí y en las páginas anteriores del libro, autocelebratorio; ya que muy bien sabe este largo ejercicio de lucidez que no es otra cosa que su extravío, y parece aceptar gozosamente su vocación nocturna.

Hay una voluntad de instante en el libro: «El mediodía alza en vilo al mundo.» ... «Todo es presencia, todos los siglos son este Presente.» Dice con júbilo la «Fuente» — Aviñón de «La estación violenta». Pero esa es justamente la noción del «Primer día» con que abre el libro, tal la «Luz que no se derrama, ya diamante» del primer soneto. A lo largo del libro, percibo este instante cargado como un apetito y no como una conquista. Sería el reposo del guerrero. Ahí donde el asedio moral encuentra *por un instante* equilibrio y conciliación. No hay tal lugar para ese momento; pero el poema lo desea con intensidad y logra mirarlo en el paisaje de su mente (no olvidemos los vasos comunicantes de este, como todo, viaje moral). Justo el «Himno entre ruinas» que cruza las estrofas en tipografía normal, de relativo tono sereno y contemplativo, con las estridentes intro-

misiones en cursivas de la noche que cae sobre Teotihuacán, sus muchachos que fuman mota y sus preguntas sin respuesta, acaba, después del vaivén de estrofas acontecido por tres veces, con la tipografía redonda celebrando su uerofa:

¡Día, redondo día,
luminosa naranja de veinticuatro gajos,
todos atravesados por una misma y amarilla dulzura!
La inteligencia al fin encarna,
se reconcilian las dos mitades enemigas
y la conciencia-espejo se licúa,
vuelve a ser fuente, manantial de fábulas:
Hombre, árbol de imágenes,
palabras que son flores que son frutos que son actos.

Es la gran «Fuente» de la sed del hombre. «Todo es presente, espejo sin revés: no hay sombra, no hay lado opaco, todo es ojo». *Todo es ojo...* es el momento cenital de Paz, su sueño de ser el mediodía justo de Mallarmé y Guillén. Mi idea de que tal instante no existe propiamente en el paisaje de la poesía de Paz, al menos no en este primer libro acumulativo, se corrobora tres poemas después: la conciencia de la realidad de que el tiempo encuentre su arista inmóvil:

hoy no es muerte ni vida,
no tiene cuerpo, ni nombre, ni rostro, hoy está aquí,
echado a mis pies, mirándome.
Yo estoy de pie, quieto en el centro del círculo que hago al ir cayendo desde
mis pensamientos,
estoy de pie y no tengo adónde volver los ojos, no queda ni una brizna de
pasado [...]

El instante inmóvil no es, para Paz, el Paraíso sino el Infierno donde «yo es otro»: «este instante soy yo, salí de pronto de mí mismo, no tengo nombre ni rostro». El poeta interno de este libro es un Narciso, afirmaba al principio, que sólo puede mirarse, que sólo sabe mirarse en las aguas turbias y agitadas del tiempo. Acaso la gran historia del libro — su novela, su meollo tanto narrativo como filosófico — es ir descubriendo en el temblor de su primera persona que el hombre no es una Esencia; que no es Aquel que se asoma a mirarse a la superficie arcádica, sino justamente el reflejo. ¿El reflejo de qué, entonces si no es el personaje emisor de la imagen? No sabemos. Acaso Occidente nunca lo sabrá. Sólo descubrir por enésima vez que somos el tejido de aguas turbulentas arrastradas y sostenidas por el légame de la historia. No tiene esencia, tiene la agitación de su libertad.

Conforme se va intuyendo esta convicción, pero antes de llegar a su grado de lucidez, *Libertad bajo palabra* conoce una experiencia de otro signo. «Mutra». Muchos años antes de su gran periodo hindú, ya la violencia de la última estación del primer largo recorrido de Paz ha pasado por un extraño paréntesis. Frente al yo, sus pavores y anhelos, de pronto el verano hindú «Como una madre demasiado amorosa, una madre terrible que ahoga, / como una leona taciturna y solar», donde, con sobresaltado placer, se disuelve el yo. Ese verano es el ahogo del ser. Nueva figuración de lo femenino: una gran boca primordial de un eros arqueológico que absorbe todo en su calor:

Todos vamos cayendo con el día, todos entramos en el túnel,
 atravesamos corredores interminables cuyas paredes de aire sólido se cierran,
 nos internamos en nosotros y a cada paso el animal humano jadea y se
 desploma,

[...]

Dentro de mí me apiño, en mí mismo me hacino y al apiñarme me derramo
 soy lo extendido dilatándose, lo repleto vertiéndose y llenándose,
 no hay vértigo ni espejo ni náusea ante el espejo, no hay caída [...]

La combinación inusitada de eros-India-verano produce un giro único en todo el libro: poema donde lo mirado se antepone a la mirada. Es una nueva estancia del mismo personaje, claro; lo que ahora acontece es tan sencillo como un mundo que se implanta. (Que se seguirá implantando en la futura obra de Paz.) Ya no se trata de la *voluntad* o *raíz* del hombre como acto crucial, sino de la capacidad de un espacio poderoso por gobernarlo hasta disolverlo en su verano hindú. El poema da cuenta de la inmersión. Eso es India. ¿Demasiado Oriente para el personaje-poeta? La última parte del poema va encarnando el desconcierto y azoro. *Está perdido*. Los versos también son atípicos (otra de las tantas caras del verso en *Libertad bajo palabra*): versículos amplios que ejercen una poética asociativa, acumulativa. Oraciones muy extensas que caen de versículo a versículo como sedimentando la tumultuosa experiencia de que los pequeños seres, mortales y particulares, alimenten a la «demasiado amorosa» «madre terrible que ahoga» en su indistinción. No es el versículo o la prosa directamente violentos de los poemas cercanos a éste. Hay, junto con el extraño vértigo, suntuosidad y belleza, experiencia de placer en esta larga caída sedimentaria (¿en el lector, en el autor?).

Pero el héroe de estos trabajos del verso y del mundo es, ciertamente, demasiado occidental para esta disolución. Pues el asunto del libro, acaso de Paz todo, es y seguirá siendo el yo como Voluntad ante el Mundo. No disolverse en el fondo del río, sino encontrar incesantemente su rostro. Es la historia lírica del esfuerzo y lucha del yo, de un yo. India será la gran vorágine, pero el personaje está enraizado, digamos, en la intensa mirada cartesiana. Perseverar en su identidad como punto de partida para ser, redimirse e incluso comulgar: no el voraz verano anterior a la conciencia del hombre, sino su propia temperatura mental: «el hombre sólo es hombre entre los hombres».

A lo largo del libro, el tema del acto intelectual; permanentemente concebido y expresado por la imagen del ojo. Lo que produce —o revela— los términos de su contradicción. *Aprehender* como anhelo de instantaneidad, de lucidez que llega a su atemporalidad. Entender lo que pasa («lo que pasa») es fijarlo en un eje de comprensión, en signos fijos y estables. Pero la misma operación analítica se exige, en honestidad con lo que pasa aceptar el carácter fugaz, temporal, extenso del mundo exterior e interior, e incluso lo transitorio de sus fórmulas; el mismo pensamiento se obliga a decir lo desnaturalizado de la inmovilidad mental.

Desde «El cántaro roto», penúltimo poema, imágenes de conciliación. «Abrí los ojos, los alcé hasta el cielo y vi cómo la noche se cubría de estrellas». Otro tono, otro eco, del romanticismo. El poeta que mira expresa su posible armonía en la serena plasticidad celeste. Pero cuando baja los ojos, le faltan sus semejantes. Ni el excesivo amor hindú ni este cielo nocturno bastan, pues ya ha dicho que «el hombre sólo es hombre entre los hombres». Está solo y ese es el toque de violencia. Solo con y en el paisaje. Parece re-

tornar la voz de los primeros poemas, escritos veinte años antes que la fecha al calce de «El cántaro roto» (1935-55): la raíz del hombre es una voluntad. *Hay que* dice en claro, mexicanísimo castellano el programa de este poema:

Hay que dormir con los ojos abiertos, hay que soñar con las manos,
 soñemos sueños activos de río buscando su cauce, sueños de sol soñando sus
 mundos,
 hay que soñar en voz alta, hay que cantar hasta que el canto eche raíces,
 tronco, ramas, pájaros, astros [...]

Ahora el libro lo sabe, alcanza su estado de saber: no una vía racional sino empática. La clara fuerza dicha en lengua tan mexicana del *hay que*. A lo largo de sus páginas, amplias secciones e intensos grupos de poemas dentro de las cinco secciones, se expresa una noción de voluntad. Todo el libro, desde el que ha decidido que formalmente sea su «Primer día», es una vocación. Vocación de hombre y de poeta. La mirada y la intención de ser gobiernan, a veces en desmedro, el paisaje donde está el hombre. No parece alguien plenamente convencido, en sus huesos y en su corazón, de la existencia de lo otro y de los otros; las experiencias de los poemas son intensas, los poemas buenos, pero todo es un poco fantasmagórico. El yo es alguien que tiene vocación de hombre y de poeta. No lo es; quiere ser. Es decir que lo es —lo va siendo— en la medida del acierto de su deseo. En particular, la vocación de poeta. Un despliegue de recursos, temas, posibilidades y tonos del verso porque se quiere —se busca, se ama— el poema.

Ahora, la súbita intuición del penúltimo poema, que no debemos dejar pasar sin subrayar, es el gran giro, la puerta que se abre. A la primera noción de voluntad como *ganancia de que algo sea*, tanto como joven adulto como joven poeta, a esa voluntad literaria, y en momentos demasiado literaria, donde la mirada se ama más que su observación de las aguas confusas, sucede otra noción de voluntad; una que creo, le acompañará por el resto de sus días y de su obra. Es la voluntad ya no como un esfuerzo demasiado consciente y racional, sino como empatía. La comunión que a lo largo de todo el libro se ha buscado, intuido y extraviado es posible —se ve ahora— no como una disolución del yo en aguas arquetípicas ni en esencias de instantaneidad detenida sino como *simpatía*. Eso es el eros. Eso será el discurso futuro de Paz. *Voluntad como inteligencia y pasión*.

Hablaba yo, páginas arriba, del tipo de libros que son bitácora de una errancia como experiencia mental. *Libertad bajo palabra* se desdobra en este sentido, como toda obra de arte. Es al mismo tiempo el relato de su proceso y la obra lograda. Es definitivo el orden, en esta novela de la mente. Sólo al final de la extensa experiencia que son los veinte años de escritura que forman la primera edad de Octavio Paz, puede llegar «El cántaro roto», con su *hay que*... «hay que soñar en voz alta, hay que cantar hasta que el canto eche raíces». Ahora la vocación de hombre y poeta, su raíz, descubre su más profundo y noble llamado. La voluntad como inteligencia y pasión es una fórmula que bien podría guiarnos para recorrer con ojos abiertos esta vasta obra de poesía y ensayo, de reflexión y creatividad. Al saberlo «El cántaro roto» el poema puede empezar...

un sauce de cristal, un chopo de agua,
un alto surtidor que el viento arquea,
un árbol bien plantado mas danzante,
un caminar de río que se curva,
avanza, retrocede, da un rodeo
y llega siempre:

Alberto Paredes

La increíble y triste historia de la Cándida Eréndira y de su abuela desalmada, de Gabriel García Márquez à luz do dialogismo

Aydano de Almeida Pimentel Neto

Capítulo I. Introdução

O gênero vive do presente, mas recorda seu passado, seu começo.
M. Bakhtin

Mikhail Bakhtin considera o romance um gênero híbrido, cuja formação e renovação ocorrem graças a sua capacidade de incorporar em seu enunciado todos os demais gêneros com os quais se relaciona. O reconhecimento de tal hibridismo¹ e, também, sua concepção de que toda análise textual depende da existência discursiva da obra oral levaram-no, por um lado, a formular a categoria teórica que se tornou o eixo de toda sua investigação —o dialogismo²— e, por outro, a elaborar a teoria do cronotopo,³ que constitui um parâmetro teórico fundamental na elaboração de sua poética histórica.

1. Criador da imagem da linguagem no romance, graças à orientação dialógica: aquilo que é híbrido pode ser lido em dois ou mais sistemas, mas nunca isoladamente.

2. Ciência das relações formulada por Bakhtin através da observação da interação existente na dinâmica das enunciações, dos organismos, dos fenômenos e do homem com o mundo. O dialogismo celebra a alteridade, a necessidade do outro, tornando-se, deste modo, a categoria primordial através da qual Bakhtin pensará as relações culturais. Todos os fenômenos analisados à luz do dialogismo são considerados em sua bidirecionalidade, a orientação de um *Eu* para o *Outro*.

3. Termo adaptado da teoria da relatividade de Einstein para designar a relação de interdependência existente entre as categorias de tempo e espaço no romance. O tempo, ao se inscrever no espaço, torna-se não somente uma outra dimensão deste (o espaço), como também resgata o modo de ver o mundo de uma época e um au-

A teoria do cronotopo focaliza o romance como um gênero que, apesar de todas suas particularidades, nasce dentro de uma tradição com a qual se relaciona de algum modo. Tal teoria considera o romance como um gênero que se formou com elementos do romance grego e, desde então, passa a estabelecer um diálogo com os outros gêneros.

Para Bakhtin, o gênero literário, devido a aspectos específicos de sua natureza, reflete às tendências mais estáveis e perenes da evolução da literatura, pois nele se conservam os aspectos imorredouros da *archaica*, ou seja, aqueles traços típicos dos tempos antigos. Tais traços só se conservam devido a uma constante renovação, vale dizer, graças à atualização. Deste enfoque provém sua afirmação de que *o gênero é e não é o mesmo, sempre é novo e velho ao mesmo tempo*.⁴

Embora as investigações de Bakhtin estejam destinadas a embasar sua teoria do romance, sua pesquisa sobre as formas discursivas da prosa romanesca ultrapassam (e muito) os limites do gênero que privilegiou em seus estudos. A esse respeito, comentou Irene Machado:

Ao se voltar para o romance, Bakhtin não particularizou o literário propriamente dito; seu foco de interesse foi direcionado para a fala do discurso social comunicativo e do discurso individual especulativo que o romance representa.⁵

Suas pesquisas sobre a linguagem em interação e a ênfase que dá à voz como representação de um contexto cultural bastante amplo, possibilita-nos usufruir de suas teorias na análise do conto *La increíble y triste historia de la Cándida Eréndira y su abuela desalmada* (daqui em diante, *Eréndira*) de Gabriel García Márquez. Nosso estudo pretende, portanto, observar no conto a relação dialógica que o discurso literário estabelece com o seu contexto cultural e com outros gêneros que o conto (assim como o romance) incorporou e estilizou ao longo de sua evolução.

Eréndira, escrito em 1972, inscreve-se dentro da modalidade narrativa surgida na literatura hispano-americana entre os anos 1940-1955 e que perdura com bastante vigor até nossos dias, chamada *realismo maravilhoso*.⁶ No capítulo seguinte veremos como se constitui esta orientação da narrativa com o auxílio das formulações teóricas de Bakhtin.

Capítulo II. O Realismo maravilhoso à luz do dialogismo

Vejamos primeiramente um fragmento do trabalho de Bakhtin onde ele explicita seu ponto de vista acerca do discurso.

Le mot (diz o teórico pós-formalista, atribuindo a este termo o sentido atual de discurso) n'est pas une chose mais un milieu toujours dynamique, toujours changeant, dans lequel s'effectue l'échange dialogique. Il ne se satisfait jamais d'une seu-

tor. O cronotopo possibilita a leitura do tempo no próprio discurso. No romance, o cronotopo é o centro organizador dos principais acontecimentos temáticos e o princípio determinante do gênero.

4. Bakhtin, 1981, p. 91.

5. I. Machado, 1995, p.20.

6. Opto por esta designação e não por "realismo mágico", por considerar que o termo "maravilhoso" já possui tradição na pesquisa em literatura.

le conscience, d'une seule voix. La vie du mot, c'est son passage d'un locuteur à l'autre, d'un contexte à un autre, d'une collectivité sociale, d'une génération à une autre. Et le mot n'oublie jamais son trajet, ne peut se débarrasser entièrement de l'entreprise des contextes dont il a fait partie.⁷

Com esta perspectiva, Irlemar Chiampi, em seu estudo sobre o realismo maravilhoso, dirigiu suas investigações, por um lado, para o contexto social no seio do qual se manifestou essa modalidade narrativa e, por outro, para a busca de formas discursivas provenientes de outros textos que haveriam sido introduzidas (e estilizadas) nos romances que constituíram seu *corpus*.

Quanto à questão do referente extralingüístico da narrativa, Chiampi observou em *El reino de este mundo*, de Alejo Carpentier e, também, em *Cien años de soledad*, de Gabriel García Márquez, que parte da história da América latina se encontrava neles representada. Digo América latina e não, Haiti e Colômbia respectivamente, pois ambos autores vêem o espaço americano através das semelhanças, ou seja, apresentam uma concepção ideológica da América que aponta a uma integração dos países e culturas latino-americanos. Carpentier, no prólogo de *El reino*, chega a dizer em tom conclusivo: *(Pero qué es la historia de América toda sino una crónica del real maravilloso? García Márquez, por sua vez, em setembro de 1967, declarou: «...en cualquier parte del mundo donde esté, estoy escribiendo una novela colombiana, una novela latinoamericana.»*⁸

A realidade americana é vista por Carpentier como um universo rico em «prodígios naturais», em mitos, lendas e crenças. Ele considerou que todo esse material oriundo de culturas heterogêneas, ao se misturar produziu uma nova realidade histórica, que subverte os padrões convencionais da racionalidade ocidental. A própria questão do «maravilhoso», do «mágico» atribuído à realidade americana encontra-se, de certa forma, «justificado» em seu entender, e também, no de García Márquez, que em certa ocasião, declarou considerar-se um escritor realista e explicou: *«...yo soy un escritor realista, porque creo que en América latina todo es posible, todo es real.»*⁹

Vemos, também, que a narrativa do realismo maravilhoso em algumas passagens se serve do dado histórico documental (a história oficial). Pode-se observar em *El reino de este mundo* que Carpentier selecionou o material, hierarquizou ou omitiu personagens, mas no essencial, na articulação dos fatos, é visível o apoio documental.¹⁰ Porém, que é o documento histórico, senão um discurso sobre a história? Qualquer fato (inclusive o histórico), qualquer realidade ao ser nomeada ou qualificada, deixa de ser a realidade e passa a ser um discurso sobre ela. Enfocado desta forma, observamos que o texto estabelece relação não com o fato histórico em si, mas com o discurso escrito sobre o acontecimento: o pseudo-referente extralingüístico torna-se um texto, cuja linguagem, passando pelo

7. M. Bakhtin. *La poétique de Dostoievski*. In: CHIAMPI, I *O realismo maravilhoso*. p.90.

8. García Márquez fez esta declaração em Lima, participando de um debate ao lado de Vargas Llosa. Universidad Nacional de Ingeniería em co-edição com Milla Batres. p.35.

9. Declaração feita no encontro com Vargas Llosa. p.19.

10. Para essa questão, ver cotejo do romance com os escritos do historiador setecentista Moreau de Saint Méru (resumidos por Métreau em *Vodú*, Buenos Aires, Sur, 1963) feito por Florinda Friedman de Goldberg, em estudo preliminar a *El reino de este mundo*, Buenos Aires, Librería del Colegio, 1978, pp. 9-44.

processo de estilização, é inserida na ficção. Este modo de incorporar outras linguagens cria a estratificação¹¹ típica da prosa romanesca e produz o discurso bivocalizado.

Irelemar Chiampi demonstra, ainda, que outra forma discursiva (o discurso americanista) também é inserido na ficção. Este tipo de incorporação, segundo Bakhtin, define a prosa romanesca em seu estatuto estético, que vê no plurilingüismo e na pluriestilização as características próprias do gênero.

A prosa romanesca também absorve em seu enunciado as narrativas orais. De fato, a definição do romance enquanto gênero na ótica do teórico russo, passa necessariamente pelo confronto entre os dois sistemas de signos: a fala e a escritura. Ele assinala que o material discursivo da fala ao ser absorvido pelo romance, é estilizado e, em alguns momentos chega a ser abafado pela utilização de recursos estilísticos consagrados pela língua culta. A este respeito, I. Machado comenta:

A oralidade sugerida pelo enfoque dialógico de Bakhtin deve ser entendida como imagem de linguagem e não como mera transmissão da voz. Trata-se de um discurso bivocalizado duplamente orientado por sua condição de fala e escritura.¹²

Ao constatarmos que a tradição oral penetra na ficção em forma de crenças, ditos populares, fala mítica e casos (gênero discursivo da oralidade), podemos perceber que é justamente esse material (oral) que reaparece na ficção latino-americana que optou pelo realismo maravilhoso como modalidade narrativa.

Evidentemente não é a mera alusão às tradições orais e escritas citadas que definem esta orientação da narrativa. O realismo maravilhoso desenvolveu técnicas narrativas audazes e renovadoras capazes de articular de forma não-disjuntiva os princípios do «real» e do «maravilhoso». Um tipo de técnica desta natureza foi largamente utilizada por García Márquez em *Cien años de soledad*, e consiste em um procedimento que visa «naturalizar o irreal» e «sobrenaturalizar o real»,¹³ como nas passagens, onde os personagens conversam com espíritos sem manifestarem qualquer tipo de estranhamento, reagindo ao fato com naturalidade. E por outro lado, esses mesmos personagens reagem com espanto diante de uma pedra de gelo, como se fosse algo sobrenatural.

Em resumo, no *corpus* que pesquisou, I. Chiampi assinalou, basicamente, três tipos de discurso em relação dialógica com a prosa romanesca provenientes 1) da tradição ensaística e cronística latino-americana; 2) da história; 3) da tradição oral. Esses três grupos discursivos, enfocados pelo método dialógico bakhtiniano, expõem a prosa romanesca em seu caráter pluriestilístico, plurilingüístico e bivocalizado.

Antes de dar início à análise de *Eréndira*, faz-se necessário ao nosso estudo abordar os discursos americanistas anteriores e, também, os contemporâneos ao surgimento do realismo maravilhoso hispano-americano. I. Chiampi os agrupou, para fins de análise, sob a denominação de *ideologemas da mestiçagem*, indicando que a própria nomencla-

11. Processo de desmembramento da língua no sentido de considerar a descentralização lingüística que se opera na comunicação social.

12. Irene Machado, 1995, p.49.

13. Neste estudo, não nos aprofundaremos muito mais no que se refere à forma discursiva do realismo maravilhoso. Uma investigação mais extensa pode ser encontrada em: I. Chiampi, pp.135-164.

tura escolhida pelos autores de tais discursos aponta para o significado básico da não-disjunção dos elementos raciais e culturais.

A idéia da cultura americana como espaço de junção do heterogêneo, de síntese anuladora de contradições, de fusão de raças e culturas díspares vem investida na própria nomenclatura retórica eleita pelos seus formuladores: cultura sinfônica (Vasconcelos), Eurfindia (Ricardo Rojas), cultura aluvional (Uslar Pietri), real maravilhoso americano (Carpentier), protoplasma incorporativo (Lezama Lima).¹⁴

A mestiçagem, tomada em seu sentido eufórico pelo discurso americanista, é percebida como uma mistura de raças, culturas e credos, o que definiria a América latina em sua singularidade. I. Chiampi indicou, com muita perspicácia, o denominador comum de todos esses discursos: o aspecto não-disjuntivo entre seus termos constituintes. Entretanto, acredito haver outro aspecto da mestiçagem que, embora esteja inserido na mistura de culturas, não foi explicitado no desenrolar das formulações americanistas: trata-se da relação não-disjuntiva entre a cultura oral e a escrita; ou ainda, entre o saber institucionalizado e o saber popular, entre a ciência e o mito. Devo ressaltar que a representação não-contraditória desses dois universos é algo bastante curioso, pois na bifurcação desses saberes encontramos, inequivocamente, a estratificação de nossa sociedade em classes.

Vemos, portanto, que na narrativa do realismo maravilhoso essas formas discursivas provenientes de classes sociais separadas se apresentam em forma de um *continuum*, o que propicia a desierarquização dos discursos: a língua oficial pede um empréstimo à fala popular na construção do gênero consagrado pela sociedade burguesa: o romance.

Assim, quando dizemos que a narrativa do realismo maravilhoso inovou ao subverter os padrões da racionalidade ocidental, podemos acrescentar que tal subversão pode ser considerada, também, em seu aspecto ideológico, visto que, nessa ficção, a hierarquia dos discursos sociais é desestabilizada.

Capítulo III. Eréndira e o Realismo Maravilhoso.

Daremos início à análise de *Eréndira* investigando o cronotopo do realismo maravilhoso neste conto.

García Márquez, ao nomear seus personagens, já nos deixa uma clara pista da filiação do conto a gêneros mais antigos que, também, se serviram do maravilhoso como componente de suas narrativas. Na investigação onomástica vemos que o pai e o avô de Eréndira se chamavam *Amadis* e, também que o herói que irá salvá-la de sua «avó desalmada» se chama Ulisses. Eréndira é descendente de *Amadis*, assim como o conto é herdeiro da novela de cavalaria. Inclusive o próprio autor já havia confirmado essa influência em entrevista com Vargas Llosa:

V.LL.—(Qué lecturas influyeron mayormente en ti cuando escribiste tus libros?)

14. I. Chiampi, 1980, p.133.

G.M.— Quiere que le diga que todo esto viene de la novela de caballería. Y en cierto modo tiene razón, porque uno de mis libros favoritos (...), es *Amadís de Gaula*.¹⁵

Vemos, portanto, que tanto Ulisses, personagem de Homéro, como *Amadís* são personagens criados dentro de estilos literários que, embora temporalmente separados, relacionam-se ao serem percebidos como uma linhagem da literatura que se serve do gênero maravilhoso em suas construções. García Márquez, ao recuperar a tradição do maravilhoso e ao inserir (e atualizar) os personagens que citamos acima, indica perceber a ascendência do gênero que ajudou a construir: o realismo maravilhoso. Aliás, a relação entre o romance grego e a novela de cavalaria já havia sido assinalada por Bakhtin, como comentou I. Machado:

Bakhtin situa no cronotopo de aventura o romance de cavalaria, o romance histórico e o romance europeu do século XIX. A linha direta, contudo, fica entre o romance grego e a novela de cavalaria.¹⁶

Podemos perceber, então, que García Márquez, ao nomear seus personagens, explicita a relação dialógica que *Eréndira* estabelece com essa tradição literária. O parentesco entre os romances grego e a narrativa do realismo maravilhoso vai além da mera referência deste àquele. O procedimento de incorporar elementos díspares, entre eles lendas e contos populares se faz presente em ambos. Carlos Alberto Nunes, em seu prefácio à *Odisséia*, comenta:

Sendo a *Odisséia* um romance de caráter eminentemente folclórico, uma espécie de bacia de convergências para onde afluíram elementos de mais variada origem, até mesmo contraditórios, de lendas e tradições de um povo de navegadores, que se cristalizaram em torno do nome de Odisseu [...] desfilando, então, ante nossa visão interior quadros de fascínio dificilmente comparável e de uma riqueza mítica sem rival.¹⁷

No que concerne às características dos personagens citados, nota-se um processo de adaptação (estilização) na passagem destes ao novo contexto histórico-literário: os *Amadises* só aparecem como referência, pois já morreram, porém eram contrabandistas, tendo assim um caráter de heróis rebaixados. Quanto a Ulisses, podemos notar que apresenta uma trajetória de herói muito recorrente no romance de cavalaria: abandona a casa paterna para ir libertar sua amada (*Eréndira*), do monstro (a avó) que a mantém cativa. O combate ao monstro pode relacionar-se, facilmente, à luta de Ulisses (na *Odisséia*) com Polifemo, o gigante de um só olho. Mesmo com esta performance, Ulisses não é o protagonista. Ele é descrito como um adolescente filho de contrabandista que, de certo modo, é usado por *Eréndira* para libertar-se da avó. Nele vemos uma vez mais o herói rebaixado, por não ser o protagonista, por ser um mestiço, filho de um holandês com uma índia e, também, por haver sido «usado» pela personagem principal. Trata-se de um herói homérico que vive uma aventura do romance de cavalaria, fazendo uma «participação es-

15. García Márquez em entrevista com Vargas Llosa, op. cit., p.17.

16. Irene Machado, op. cit., p.260.

17. Nunes, C. Alberto. Prefácio à *Odisséia*, p.14.

pecial» em *Eréndira*. Vale comentar que este recurso é largamente usado por García Márquez. A própria história de *Eréndira* aparece em uma passagem de *Cien años de soledad*.

Da mesma forma que as características dos heróis dos romances de cavalaria e do grego não foram transpostas de forma idêntica à *Eréndira*, veremos também, que em nosso conto, a intervenção do mundo maravilhoso é articulada de modo diferente.

Um dos procedimentos utilizados por García Márquez para produzir o efeito do maravilhoso é inserir a fala social em seu texto sem expor nem a proveniência, nem as razões da formação de tais discursos. Um exemplo dessa estratégia são as laranjas plantadas pelo pai de Ulisses, que nascem com um diamante em seu interior. O que, no texto, é aceito de forma natural, provoca no leitor um pequeno choque em seu sistema cognitivo, orientado pelo conhecimento empírico da realidade, que conduz o leitor a considerar o fenômeno como maravilhoso. Entretanto, ao nos determos sobre essa passagem, podemos reconhecer a origem desse discurso sobre as laranjas: trata-se de uma justificativa de um contrabandista a uma criança, ou mesmo a um policial de fronteira para inocentá-lo da contravenção. Este tipo de discurso, ainda que mentiroso, é real, pois é produzido e justificado por um contexto social. Ele é, ao mesmo tempo, fala e escritura.

Esta concepção da realidade discursiva como parte integrante da realidade latino-americana constitui um aspecto importante da narrativa de García Márquez. Este comentou em uma ocasião que a ascensão da personagem Remedios la Bella em *Cien años de soledad* se baseava em um fato real, e explicou:

La explicación de esto es mucho más simple, mucho más banal de lo que parece. Había una chica que correspondía exactamente a la descripción que hago de Remedios la Bella en *Cien años de soledad*. Efectivamente se fugó de casa con un hombre y la familia no quiso afrontar la vergüenza y dijo, con la misma cara de palo, que la habían visto doblando unas sábanas en el jardín y que después había subido al cielo... En el momento de escribir, preferí la versión de la familia, la versión con que la familia protege su vergüenza...¹⁸

E acrescentou em seguida: *yo soy un escritor realista, porque creo que en América Latina todo es posible, todo es real*.

Podemos perceber, assim, que a concepção de realismo em García Márquez se encontra ampliada: para ele, o discurso (de qualquer natureza) constitui um fato real. Esse «fato discursivo» é absorvido pela narrativa sem nenhuma explicação, produzindo, assim, o efeito do maravilhoso.

Esse procedimento é responsável pela formação do discurso bivocalizado, que passa a estabelecer relação dialógica, tanto com o referente extralingüístico (a realidade «maravilhosa» da América latina), como com a narrativa de casos (gênero oral) e, ainda com a tradição literária do maravilhoso.

Avançando um pouco mais na investigação do realismo maravilhoso, poderemos encontrar um outro modo de criação da realidade maravilhosa que consiste na materialização de uma metáfora. Um bom exemplo deste recurso é a descrição da avó de *Eréndira*: um personagem que é capaz de prostituir a neta adolescente, fazendo com que esta se entregue a dezenas de homens por dia, com os quais ela negocia seu produto (a neta) como se estivesse em uma feira livre. De tal personagem poder-se-ia dizer: ela é um monstro! B é justo

18. García Márquez em entrevista com Vargas Llosa, op. cit., p.19.

mente esta metáfora que se materializa no texto. A metamorfose da avó em monstro é, de fato, um achado do autor, pois permite que Ulisses, em *Eréndira* retome sua performance da Odisséia, onde este mata um monstro. A personagem *La abuela* vai ganhando, no desenrolar da narrativa, as características de um monstro mitológico, que Ulisses irá combater num duelo de morte. Este personagem épico enfrenta o desafio de matar a avó de Eréndira, que vai incorporando atributos míticos do tipo: 1) ela tem sonhos premonitórios; 2) É quase indestrutível (não morre ao ingerir grande quantidade de veneno de rato e, tampouco, com a explosão do piano); 3) no combate com Ulisses, de seus cortes jorra sangue verde.

Para prosseguir com a investigação, o próprio García Márquez nos dá outra indicação:

Los escritores latinoamericanos no nos hemos dado cuenta de que en los cuentos de la abuela hay una fantasía extraordinaria en la que creen los niños a quienes se les está contando (...), y son cosas extraordinarias, son cosas de las *Mil y una noches*, (verdad?) (...) tenemos que trabajar en la investigación del lenguaje y de formas técnicas del relato, a fin de que toda la fantástica realidad latinoamericana forme parte de nuestros libros y que la literatura latinoamericana corresponda en realidad a la vida latinoamericana donde suceden las cosas más extraordinarias todos los días.¹⁹

Com essas indicações, vejamos como «los cuentos de la abuela» são inseridos nessa narrativa.

Ulisses se apaixona por Eréndira e, desde então, cada vez que toca em algum objeto de vidro, este muda de cor; também seu apetite se encontra alterado: não consegue comer pão, como vemos nos seguintes fragmentos:

Para demostrarlo, tocó uno tras otro los vasos que estaban en la mesa, y todos cambiaron de colores diferentes.

— Esas cosas sólo suceden por amor —dijo la madre.

E acrescenta em seguida:

— Hace mucho tiempo que no comes pan — observó ella.

— No me gusta.

El rostro de la madre adquirió de pronto una vivacidad insólita. «Mentira», dijo. «Es porque estás mal de amor, y los que están así no pueden comer pan.»²⁰

Quanto ao fato de não comer pão, podemos encontrar no Brasil um dito popular equivalente: «está apaixonado, não come nem nada.» Já no que concerne ao relato da mudança de cor do vidro, no momento só podemos supor que na Colômbia exista um conto popular, com esse conteúdo. Porém trata-se de uma hipótese que poderá se confirmar ou não, em outra investigação sobre o tema.

Encontraremos, ainda, outros exemplos de discursos provenientes da oralidade, como algumas falas domésticas e superstições que fazem parte dos «cuentos de la abuela», a que se refere García Márquez. Coincidentemente ou não, em *Eréndira*, é à personagem *La abuela* que cabe proferir tais falas.

19. *Ibidem*, p.20.

20. García Márquez, Gabriel, *La increíble y triste historia de la Cándida Eréndira y de su abuela desalmada*. 13ª ed, Bogotá, La Oveja Negra, 1989, p.92.

— Y duerme despacio para que no te canses, que mañana es jueves, el día más largo de la semana.(p.98)

— Plancha toda la ropa antes de acostarte para que duermas con la conciencia tranquila.(p.70)

— Revisa bien los roperos, que en las noches de viento tienen más hambre las pollitas.(p.70)

— (...) fíjate que todo quede en perfecto orden, pues las cosas sufren mucho cuando no se les pone a dormir en su puesto.(p.71)

Encontramos, também, no relato a alusão à *lechuza*, que é uma ave cujo canto, diz a crença popular, é um mau agouro: *El fotógrafo percibió el canto de la lechuza, pero no cambió de parecer*.(p.97)

Da mesma forma, a mitologia cristã se encontra inserida no relato, na voz de Ulisses. A introdução do personagem grego na literatura colombiana requereu uma adaptação ao novo contexto: Ulisses já não se relaciona com Zeus, e sim, com Jesus.

— No conosco el mar—dijo.

— Es como el desierto, pero con agua—dijo Ulises.

— Entonces no se puede caminar.

— Mi papa conoció un hombre que sí podía—dijo Ulises.²¹

(o pai de Ulisses é um holandês católico que passa as tardes lendo a Bíblia em voz alta)

Em todos os fragmentos anteriormente citados, podemos observar com que referentes orais o enunciado de *Eréndira* mantém uma relação de troca dialógica, o que basta para caracterizar tais trechos como híbridos.

Constatamos, também, que o aspecto maravilhoso desse conto encontra apoio na realidade discursiva hispano-americana, em seu imenso caudal de mitos, lendas, provérbios e ditos populares.

Diferentemente da literatura fantástica, o acontecimento insólito no realismo maravilhoso não visa produzir inquietação no leitor, ao contrário, neste, muitas vezes, devido ao aspecto não-disjuntivo entre os planos do real e do maravilhoso, o leitor é levado a rir, pois pode-se perceber (ou intuir) um discurso bivocalizado que tem por base a própria fala social, deslocada, que é inserida num momento e lugar inesperados. A surpresa inicial é vencida pelo riso de aceitação do leitor, ao reconhecer o discurso como híbrido.

Conclusão

Seguindo as «pistas literárias» deixadas, intencionalmente, por García Márquez, podemos constatar como a tradição literária se atualizou em *Eréndira*. O conto, assim como o romance, foi capaz de absorver e renovar a herança literária, garantindo —como disse Bakhtin— o seu devir como gênero.

21. *Eréndira*, p.82.

O amplo cronotopo do maravilhoso, abarcando a realidade latino-americana, fornece uma nova versão da «maravilha» à literatura mundial: o «prodígio», desta vez, como uma faceta da realidade que se manteve exilada durante o domínio da racionalidade — o realismo-naturalismo — e que encontrou no realismo maravilhoso um veículo para expressar-se.

A perspectiva dialógica bakhtiniana nos proporcionou observar, também, como a oralidade foi representada nesse conto.

Neste momento, sabendo que o teórico russo considera a prosa romanesca como representação da imagem do homem e de sua linguagem, poderíamos nos perguntar: qual o homem e a linguagem cuja imagem se encontra representada em *Eréndira*? Uma análise mais detalhada, seguramente poderia encontrar, aí, a imagem de muitos homens e de suas linguagens. Entretanto, em nossa investigação, pudemos constatar que as inovações que separam o estilo realista, do realismo maravilhoso se apresentam no enunciado de *Eréndira* através das incorporações (e estilizações) dos «cuentos de la abuela», da mitologia e de toda uma gama de produções orais, que imprimem no texto a imagem do homem «inculto», do homem em um estágio anterior ao letramento, que entende e explica seu mundo, não através da ciência, mas servindo-se da fala mítica, de seus ditados, de suas crenças e, portanto, de toda uma tradição oral.

O discurso americanista atribuiu ao fenômeno da mestiçagem na América latina uma conotação eufórica. A ficção, ao representar a imagem do homem «inculto», deixa entrever por esse sinal a mesma ideologia.

Quando notamos que a «ignorância» de um homem, persistentemente, serviu para justificar sua posição na sociedade (estratificada), e que o próprio entusiasmo pela educação popular como forma de inverter o quadro de injustiça social na América latina, já traz em si a premissa de que a causa da pobreza é a falta de educação, ou seja, a «ignorância», podemos melhor avaliar a importância simbólica que tem a representação desse homem. Mesmo tendo resgatado a imagem desse homem «inculto», (imerso na oralidade), a ficção resiste ao panfletário e apenas acena, com elegância, para a relação não-disjuntiva e não-contrastiva entre as classes sociais na América latina.

Bibliografia

- Bakhtin, Mikhail. M. *Problemas da poética de Dostoiévski*. (trad. Paulo Bezerra). Rio de Janeiro, Forense Universitária, 1981.
- Chiampi, Irlemar. *O realismo maravilhoso*. São Paulo, Perspectiva, 1980.
- García Márquez, Gabriel & Vargas Llosa. (Entrevista), Lima, Facultad Nacional de Ingeniería en co-edición con Milla Batres, 1967.
- Homero. *Odisséia*. trad. em versos e pref.: Carlos Alberto Nunes. São Paulo, Tecnoprint, 1980.
- Machado, Irene. *O romance e a voz: a prosaica dialógica de Mikhail Bakhtin*. Rio de Janeiro, Imago, 1995.

Aydano de Almeida Pimentel Neto
Maestrando em Língua Espanhola e Literaturas Hispânicas UFRJ

Historia y Cultura



Para una historia de los títeres en Portugal: los «Bonifrates» hasta 1700

Hélder Julio Ferreira Montero

La emigración de los títeres desde el Este a los diferentes países europeos no ha dejado una profunda huella en la historia, como la dejaron otros tipos de invasiones. Desde su primera patria occidental en la Italia de los siglos X, XI y XII muchas son las naciones que han hecho suyo este auténtico arte popular, imprimiéndole personalísimas identidades, aunque casi siempre oscurecido por formas de espectáculo de mayor envergadura y mejor conceptuadas, cuando no, simplemente, relegado a un segundo plano en el especialísimo y delicado gusto de los diferentes públicos.

En Portugal, si pocos son los elementos que se pueden documentar fidedignamente para una *Historia del Teatro Portugués*, con el agravante de una lamentable dispersión, el panorama se presenta más desolador en un campo como el de los títeres, considerados hasta hace bien poco como un aspecto marginal del teatro, reservado a un público de escasa edad, no obstante haber alcanzado, en determinadas épocas, elevadas cotas de popularidad y un extraordinario desarrollo.

Si se tiene en cuenta, además, que del teatro portugués anterior a 1588 —salvo un reducido número de nombres—, poco es lo que se conoce; y que en esos siglos el goce y disfrute de las representaciones teatrales parecía ser exclusividad del Rey y de su corte, se comprenderá fácilmente el que resulte una tarea difícil, si no casi imposible, con esa escasez de datos de que disponemos, tratar de esbozar un panorama (no ya la historia) de las marionetas en Portugal desde su prehistoria hasta los albores del siglo XVIII.

Si la falta de noticias es uno de los principales obstáculos en épocas relativamente cercanas a nosotros, las dificultades se acentúan a medida que nos alejamos en el tiempo, sobre todo debido a su característica de auténtico arte popular, que ha alejado a los títe-

res de la erudición libresca, para conservar su historia en el acervo mental de los distintos pueblos, y en un número reducido de referencias, descripciones y alusiones esporádicas, dispersas por los más insospechados lugares.

Los recientes trabajos de J. E. Varcy sobre los títeres en España, en cuyas páginas ha quedado trazada magistralmente su línea evolutiva (tanto en su magnífica *Historia de los títeres en España*,¹ como en numerosos artículos —a los que aludiremos más adelante), han sacado a la luz un panorama riquísimo, no sólo en las representaciones de este género, sino también en las citas literarias (y no sólo), que, a lo largo de los siglos, se ocuparon de los títeres y de las marionetas, dejando constancia impresa de su paso por numerosos lugares y posibilitando una reconstrucción más o menos fiel de lo que fue su realidad y de lo que ésta significó en distintas épocas.

En contrapartida, la otra parte de la Península parece haberse sumido (en lo que concierne a esta materia), en un profundo y negro abismo de silencio, roto solamente en raras ocasiones; casi todas ellas para referirse casi única y exclusivamente a Antonio José da Silva «El Judío», que en la primera mitad del siglo XVIII puso en escena sus óperas (hoy sin ninguna duda), gracias a las habilidades de estos pequeños personajes «artificiales». Pero la falta de textos (por otra parte consustancial al arte del manejo de los títeres), no debe en ningún momento ser sinónimo de inexistencia. Del mismo modo que el teatro de actores de carne y hueso no surge por generación espontánea,² encarnado en la figura de un magistral Gil Vicente, el teatro de títeres no es un invento exclusivo del siglo XVI.

Tampoco (como tendremos oportunidad de comprobar en futuras entregas), en el Siglo de las Luces abundan las referencias literarias a títeres y marionetas. Estas han quedado reducidas a escasas y fugaces líneas de los arqueólogos, empeñados en la titánica labor de desvelar la historia de la capital lusitana, en desenterrarla de los escombros de la catástrofe de 1755, y de la que resulta aún más dañina que los terremotos: el inevitable paso del tiempo, con las subsiguientes transformaciones, que reducen al olvido casi todo lo que va quedando atrás. A esos escasos parágrafos, y a un número aún menor de documentos directos (aquellos que pudieron sobrevivir al terremoto del 2 de Noviembre de 1755 y a los numerosos incendios posteriores), ha quedado reducida la documentación que hemos podido reunir, siendo necesario mostrarse cautelosos en muchas de las afirmaciones, pendientes de nuevas y más recientes aportaciones que, en lo sucesivo, vayan apareciendo a la luz de otras investigaciones.

No será raro, pues, que hayamos de movernos (en lo que se refiere a la época anterior a 1700), en el campo de las conjeturas, haciendo, algunas veces, arriesgados equilibrios sobre ese pequeño número de documentos y citas literarias. Los títeres, en esta que po-

1. J. E. Varcy, *Historia de los títeres en España (desde sus orígenes hasta mediados del siglo XVIII)*, Madrid, Revista de Occidente, 1957.

2. En la actualidad de ningún modo se sostiene la teoría del nacimiento del teatro portugués con la figura de Gil Vicente. Véase Luiz Francisco Rebello, *O primitivo teatro português*, 1ª ed., Lisboa, ICALP, Livraria Bertrand 1977, pp. 13 y sigs., donde se apuntan los tres aspectos básicos en que se apoyó dicha afirmación, y la refutación que hace de los mismos argumentos. Cfr. tb. L. S. Révah, «Gil Vicente a-t-il été le fondateur du théâtre portugais?», in *Bulletin d'histoire du Théâtre Portugais*, tomo I, 1950, pp. 153-y sigs. sobre el papel de las representaciones en las iglesias y de los arremedillos o «arremedações» juglarescas. (en adelante citaremos B.H.T.P.).

dríamos llamar su prehistoria lusitana, se movieron, al igual que las primeras manifestaciones teatrales, en un ámbito en que el texto carecía de importancia y primaba la propia representación, el ritmo, la música, el actor; en resumidas cuentas, el espectáculo. Esta etapa «corresponde às representações mágicas ou litúrgicas dos povos primitivos, aos mistérios eleusinos, aos mimos da decadência romana, à Commedia dell'arte, ao ballet, à ópera clássica, à pantomima dos funâmbulos».³

Aún así, el vacío no es tan profundo como hasta ahora se ha venido admitiendo.

Los títeres y los juglares.

La fecha más antigua que poseemos acerca del teatro, y sobre la que podemos argumentar una hipótesis perfectamente válida para las representaciones de «figuras artificiales», nos lleva a finales del siglo XII, gracias a una carta fechada en Agosto del año 1193, en la que el rey D. Sancho I dona unas tierras que la corona poseía en el lugar de Canelas de Poiars do Douro al juglar Bonamis y a su hermano Acompañado, por haber representado en su corte *unum arremidillum*:

«Nos mimi supranominati debemus Domino nostro Regi pro roboratione unum arremidillum».⁴

La donación fue confirmada en el año 1222 por el padre de D. Sancho I, D. Alfonso II, a Bonamis y a sus sobrinos, pues en esa fecha Acompañado ya había fallecido:

«Ego Alfonsus secundus Dei gratia Portugaliae Rex... roboro et confirmo vobis Bonamis, et comsuprimis vestris, filliis de Acompañado, Cartam Ham, quam Pater meus Rex Dommus Sancius bone memorie vobis fecit de illo casali, quod vobis dedid in villa, que vocatur Canelas».⁵

Pero, ¿en qué consistía exactamente dicha representación?

Se sabe que en los arremedillos,⁶ representaciones en las cuales predominaban los ele-

3. Luiz Francisco Rebello, *Op. cit.*, p. 19.

4. Fr. Joaquim de Santa Rosa de Viterbo, *Elucidário*, Edição crítica, Porto/Lisboa, Livraria Civilização, 1965, Vol. I, p. 594.

5. *Idem, ibidem*, pp. 594. Cfr. tb. *Diccionario do Theatro Português*, direção de Luiz Francisco Rebello, Lisboa, Prelo Editora, s.l., T. I, voz Arremedilho, pp. 59-60; Luciana Stegagno Picchio, *História do Teatro Português*, Lisboa, Portugalia Editora, 1969, pp. 32-34.

6. Este tipo de representaciones conoció su auge en Portugal entre 1248 y 1325 (reinados de D. Alfonso III y D. Dinis). Pero, con la invención de la imprenta y la consiguiente difusión del libro, entran en una fase de franca decadencia. Los arremedillos o juegos de escarnio aún existían en Portugal en pleno reinado de D. Juan II. Según un documento del 23 de Abril de 1482 (transcrito por Teófilo Braga en *Gil Vicente e as origens do teatro nacional*, Porto, Livraria Chardron, 1898, pp. 35-38), este monarca mandó poner en libertad a Rodrigo Alvares, escolar en artes muy hábil en la representación de arremedillos.

Durante muchos años numerosos eruditos (entre ellos la Dr. Carolina Michaelis de Vasconcelos y Oscar Pratt) sostuvieron la tesis que Viterbo propugnaba en su *Elucidário*, de que el «arremedillo» era sinónimo de «entremés, farsa, comedia o representación jocosa», admitiendo el arremedillo como el hilo conductor de la tradición dramática portuguesa. Sin embargo, L. Stegagno Picchio disiente de tal afirmación, propugnando que

mentos mímicos entremezclados de recitaciones ligeramente dramatizadas,⁷ y que tenían como público, por la mañana, a la plebe en las plazas, y, por la noche, a la corte en los palacios,⁸ los juglares hacían uso de los fantoches para dar sus espectáculos, debido a que el número de actores estaba limitado a tres. Recuérdense, por ejemplo, los consejos que Giraut de Calansó daba al juglar Fadet en el año 1211,⁹ o la súplica que Giraldo Riquier de Narbona dirige en 1274 a Alfonso X el Sabio para que se evitase la confusión de *Juglar* con aquellos que hacían juegos de manos o exhibían títeres.¹⁰

Si los primeros juglares que se documentan en la Península nos remontan al año 1116, en que se hallaron en Sahagún, y después a 1136, en que los encontramos en la Corte de León,¹¹ es lícito suponer, por su carácter itinerante, que estos mismos juglares no permanecieran exclusivamente en las cortes españolas durante todo un siglo, y que su deambular les llevara también por las cortes lusitanas; o, en el mejor de los casos, que existieran juglares autóctonos. Sería descabellado tratar de trazar un panorama del teatro medieval ignorando la interdependencia de las literaturas lusitana y española; «Como admitir que jograis e trovadores, nas suas peregrinações por terras lusitanas, não incluíssem no seu repertório a narração, dialogada e mimada, de episódios burlescos ou inspirados nas novelas de cavalaria, nos evangelhos e nos livros hagiográficos, que tão grande popularidade alcançaram noutros países e que embrionariamente eram já teatro?».¹² A pesar de esta interdependencia, pocas noticias fidedignas podemos encontrar en Portugal de que trovadores del sur de Francia hubieran estado en la corte portuguesa. Lo que sí es cierto es que caballeros, e incluso príncipes portugueses, tuvieron en Castilla contacto con los provenzales, no descartándose las probables influencias que llevarían a la corte a su regreso. Probablemente pasaran por Portugal gran número de trovadores y juglares de los que no ha quedado constancia o aún no ha salido a la luz.¹³

el citado documento de 1193 alude en realidad a una «imitación burlesca» prometida al soberano por unos histriones cuya especialidad era la de ridiculizar al prójimo, restándole el carácter de género dramático específico portugués, equiparándolo a las imitaciones juglarescas comunes a toda la Europa Medieval. Véase al respecto: Luiz Francisco Rebello, *O primitivo teatro português, op. cit.*, especialmente el cap. titulado *Primeiras manifestações teatrais: o arremedilho*, pp. 25-31; L. S. Picchio, «Arremedilho», in «Annali dell' Instituto Universitario Orientale», Nápoles, 1960, p. 31 y sigs; de la misma autora, «O filão joglaresco no teatro medieval português: o problema do arremedilho», in *Quatro lições sobre o teatro português*, Lisboa, 1931, p. 13 y sigs; e *Storia del teatro Portoghese*, Roma, 1964. Trad. Portuguesa, *História do Teatro Português*, Lisboa, Portugal Editora, 1969, pp. 33-34; Teófilo Braga, *op. cit.*, pp. 25-27; J. Leite de Vasconcellos, *Teatro Popular Português*, coligido por... Coordenação e notas de A. Machado Guerreiro, vol. I, (*Religioso*). Coimbra, Atlântida Editora, 1976, pp. X-XI.

7. Cfr. Mario Martins, «Teatro e Gestas Sagradas», *Brotéria*, XLIV, nº 5, Lisboa, 1947, p. 545: «O que declamava a canção de gesta desdobrava-se em várias personagens, consoante as exigências da narração. Nem se podia fazer doutro modo, tanto mais que, nessas histórias antigas, abundam diálogos que o jogral tinha de interpretar. Era um espectáculo e não um simples conto dito de cor. Daqui, o predomínio do estilo mímico, por prevalecer, nêle, a idêia de representação dramática».

8. L. S. Picchio, *História do Teatro Português, op. cit.*, p. 32.

9. «E pomes pomels / Ab dos costels / Sapchas girar e retenir, / E chanz d'auzels / E bavasteis / E fay los castels assallir...». Cfr. J. E. Varey, *op. cit.*, p. 9 y nota nº 7.

10. Cfr. J. E. Varey, *op. cit.*, pp. 10 y sigs; Francisco Porrás, *Titelles: Teatro popular*, Madrid, Editora Nacional, 1981, pp. 81 y sigs.

11. Cfr. Ramón Menéndez Pidal, *Poesía Juglaresca y Juglares*, Madrid, 1924, p. 9.

12. Luiz Francisco Rebello, *op. cit.*, p. 16.

13. Cfr. J. Joaquim Nunes, «Trovadores e Jograis Galego-Portugueses», in *Biblos*, t. 1, (Coimbra, 1925), pp. 601-630.

Así, moviéndonos siempre dentro del poco firme campo de las hipótesis, podríamos suponer para la aparición de las primeras manifestaciones teatrales en Portugal una fecha anterior a la de 1193, y, por consiguiente, remontar indirectamente a principios del siglo XII las primeras noticias sobre títeres, lo cual está más acorde con las fechas que se dan para el establecimiento de los mismos en Italia (siglos X, XI y XII), después de la segunda emigración desde Oriente. Aún así, nos cuesta creer que durante dos siglos estos permanecieran dentro de las fronteras italianas.

El silencio de los siglos XIII al XV

Ninguna noticia ha llegado hasta nosotros referente al siglo XIII, como tampoco para el XIV poseemos datos fidedignos.

Durante la época de D. Pedro I (n. Coimbra 1320 - † Lisboa 1367) el *Ressio da Feira de Santa Justa* (situado en la actual Plaza del Rossio) fue foro de arengas, escenario de revueltas, plaza fortificada, etc., pero también escenario en el que proliferaron fiestas y bailes y donde todos los martes se celebraba una concurrida feria.¹⁴

«Veio a era de tresentos e logo se evocan as régias funções do destranbelhado Pedro 1º. Arma-se cavaleiro um seu valido. E há bailes e arraiais no Rossio, vacas inteiras assadas, montes de pão trigo e tinhas de vinho, e o povo a uivar, metade de pavor, metade de alegria nas relvas frescas da praça».¹⁵

¿Habría habido durante esas fiestas juglares, volatines, o algún otro tipo de espectáculos en los que los muñecos fueran los actores, o ayudasen a las representaciones? ¿Y qué sucedía en las populares ferias? ¿Qué tipo de espectáculos eran los que proliferaban entre el bullicio de los tenderetes de la multitud de vendedores?

Según Virginia Rau era vulgar encontrar en las ferias medievales «toda a espécie de divertimentos, como acontece ainda hoje. Não faltavam as tabernas, os bailes, as folias, os jogos de azar e outras distrações mais ou menos lícitas, mas que eram consentidas com o fim de atraírem feirantes».¹⁶ Sin embargo, en ninguno de los documentos que aludan a representaciones de títeres; aunque no es del todo ilícito suponer las ferias como marcos adecuados para juglares y bufones, como de hecho acontecía en la mayor parte de los casos. Según Sousa Bastos, sin embargo, las ferias portuguesas, incluso aquellas que se prodigan en los siglos XVIII y XIX, conocieron poco este tipo de espectá-

14. Según Virginia Rau, en su tesis titulada *Subsídios para o Estudo das Feiras Medievais Portuguesas*, Lisboa, Editorial Presença, 1983, la más antigua de la que hay noticias es la de «Ponte do Lima», mencionada en una foral concedida por D. Teresa en el año 1125. Aunque el nacimiento de las primeras ferias se producen en los fundamentos de la nacionalidad portuguesa, su expansión por todo el país se debe a D. Alfonso III (el primer monarca que estableció oficialmente la corte en Lisboa), y a D. Dinis, el rey poeta y labrador.

15. G. de Matos Sequeira, *Tempo Passado. Crónicas Alfacinhas*, Lisboa, Portugal Editora, 1934, p. 126.

16. Virginia Rau, *Feiras medievais portuguesas, subsídios para o seu estudo, op. cit.*, p. 38, nota 1.

culos.¹⁷ En contra de su parecer, Julio Dantas¹⁸ afirma que «as feiras dos séculos xvii e xviii —Porto, Guimarães, Braga, Lamego, Trancoso, Coimbra, Évora—», estaban «povoadas de frades, estridentes de músicos e titereiros». Y más adelante, hablando de los *burattino*, nos dice que «a este autómato primitivo, tão conhecido das feiras e das romarias do velho Portugal, chamavam os nossos avós «títere», à espanhola, e «titereiros» os artistas obscuros que os moviam».¹⁹

Las primeras referencias explícitas que hemos encontrado a teatritos de fantoches en las ferias de Portugal datan de 1851, con lo que nos abstenemos aquí de aludir por extenso a ellas, al quedar fuera de los límites que nos hemos propuesto tratar en este artículo, dejando para una futura ocasión su desarrollo.

Con todo, los espectáculos de curiosidades han sido desde siempre un entretenimiento al que el público de todas las épocas no ha podido sustraerse. Buena muestra de su paso por Portugal nos la proporciona Gustavo de Matos Sequeira en su *Relação de vários casos notáveis e curiosos sucedidos em tempo nesta cidade de Lisboa e em outras terras de Portugal*. Uno de los muchos que menciona está fechado en 1716 y tuvo lugar precisamente en una barraca del Terreiro do Paço.²⁰

Fiestas y momos

Durante los siglos xv y xvi muchas son las fiestas descritas por cronistas y trovadores, con preponderancia de momos,²¹ designación tanto del espectáculo como de aquellos personajes y figuras que intervenían en él. Consistían, esencialmente, en una mascarada aristocrática. Los momos florecieron especialmente en la corte portuguesa, habiéndose iniciado en el reinado de D. Juan I, para conocer su etapa de mayor esplendor con D. Juan II y D. Manuel el Afortunado. Pero en ninguna de las detalladas descripciones de las páginas de las crónicas o de las trovas del *Cancioneiro Geral* hemos encontrado alusión alguna a títeres.²² La necesidad de montar un mínimo escenario para

17. «Em França há muito tempo que os havia [factores de feria], fazendo parte de companhias que davam espectáculos nas feiras de Saint-Germain e Saint-Laurent. Entre nós, antigamente, nos teatrinhos das feiras das Amoreiras, Belém, e Campo Grande, apenas se davam espectáculos com marionettes». (A. SOUSA BASTOS, *Dicionário do Theatro Português*, Lisboa, Imprensa Libânio da Silva, 1908, p. 110.)

18. *Lisboa dos nossos avós*, 2ª ed., Lisboa, C.M.L., 1969, p. 78.

19. Julio Dantas, *Lisboa dos Nossos Avós*. op. cit., p. 176.

20. — Cfr. Matos Sequeira, *Relação de vários casos notáveis...*, Coimbra, Olissiponense, 1925, p. 233: «Em 1716 mostrava-se na cidade um homem que tinha uma criança pegada ao peito, só com um olho na testa e cabelos de meia vara de comprido. O fenómeno exhibia-se numa barraca do Terreiro do Paço guardada por soldados. Cada pessoa pagava um tostão. O homem chamava-se Jaime e a criança, baptizada oito anos depois de-le, Matéria».

21. Cfr. Eugénio Asensio, «De los momos cortesanos a los autos caballerescos de Gil Vicente», in *Estudios Portugueses*, París, Fundação Calouste Gulbenkian-Centro Cultural Português, 1974, pp. 25-36; Para una bibliografía más detallada sobre los momos, véase Luciana Stegagno Picchio, *História do Theatro Português*, op. cit., pp. 34-37 y 353-354.

22. Según Teófilo Braga, «Gil Vicente e as Origens do Theatro Nacional», op. cit., p. 39, en una canción de Alfonso X, El Sabio (Cancionero de la Vaticana, nº 64) una alusión obscena podría referirse a los «bonifrates italianos:

los títeres de guante (desde la simple manta que ocultaba al manipulador, al castillejo —escenario más elaborado), se nos antoja en contradicción con la movilidad y ajeteo de los momos, así como con el número desorbitado de espectadores que asistían a estos entretenimientos, y de los mismos actores que participaban en ellos. No es probable que entre el torrente de desfiles de personajes enmascarados que se dieron en las nupcias de doña Leonor —hija de D Duarte y hermana de D. Alfonso V— con el emperador Federico III de Alemania, en 1451,²³ o en las fiestas celebradas en Évora en 1490, con ocasión de otros esponsales: los de D Afonso con la princesa doña Isabel de Castilla—, se llevaran a cabo representaciones de títeres. Por lo menos no durante las rudimentarias escenificaciones de los momos.²⁴ Si acaso, tal vez durante los momentos de mayor tranquilidad, o fuera del ambiente palaciego, donde no tuvieran que competir con la grandiosidad de artificios y el derroche de lujo de los caballeros que en ellos participaban.²⁵ Y, aún contemplando esta posibilidad, los cronistas prefirieron sin duda los primeros a estos.

Sin embargo, la ausencia de datos concretos a lo largo de estos tres siglos no nos autoriza a negar la existencia de las representaciones de muñecos en Portugal. Es eviden-

«E diss': esta é a medida de Espanha
cá nom de Lombardia, nem d'Alemanha,
e por que é grossa nom vos seja mal!...»

Para nosotros, sin embargo, la alusión nos parece muy velada, y, de tener algún viso de verdad, poco nos aportaría al panorama portugués.

23. Cfr. Mario Martins, «Representações teatrais em Lisboa no ano de 1451», *Brotéria*, LXXI, nº 5, Lisboa, 1960, pp. 422-430. Sigue Mario Martins la descripción de Lisboa realizada por Nicolau Lanckmann de Wallekenstein (o Valekenstein), especie de diario impreso por Bucardo G. Struve en el tomo 2 de los *Rerum Germanicarum Scriptores Varii*, Estrasburgo, 1717 y reproducido en A. Cactano de Sousa, *Provas da História Genealógica*, T. I, Lisboa, 1739, pp. 601 y sigs.: Sacratissimi et invictissimi Romanorum Imperatoris Friderici III ac conthoralis ipsius Leonorae dispensatio ac ipsorum soronatio. Entre los festejos que describe Lanckmann se encuentran varios *Ludi* el 14 de octubre de 1451; y en la representación a modo de procesión no faltó un «animal horribile ad modum draconis» (A. C. de Sousa, *Ibidem*, p. 610-611), que nos induce a suponer algún tipo de artificio articulado, bien por mecanismos o por hombres en su interior. Desgraciadamente Lanckmann no fue más explícito en su descripción.

24. Francisco Porras, *Titelles: Teatro popular*, op. cit., p. 86, da a entender que en dichas nupcias pudo haber representaciones de títeres. Durante las fiestas hubo un «entremés muito grande que apareceu na mesma sala, em queinhos muitos mouros metidos em huma fortaleza». Relaciona PORRAS este dato con el proporcionado en el *Archivo General del Reino de Valencia* (17 de enero de 1414) en el que se lee: «dos caixons en que van los bavastells dels jutglars moros»; y, creemos, con la asociación de «fortaleza» con «castillo». Sin embargo, dadas las características de los momos, nos cuesta creer que los moros de la fortaleza fueran representados por títeres en lugar de caballeros-actores.

25. Cfr. Luiz Francisco Rebello, *Op. cit.*, pp. 45-58, donde resume numerosas fiestas medievales; y pp. 82-104, donde transcribe textos de los festejos de 1451, siguiendo a Luciano Cordeiro, *Uma sobrinha do Infante Imperatriz da Alemanha e Rainha da Hungria*, Lisboa, 1894, pp. 95 y sigs.; de los celebrados en Évora en 1490, siguiendo a Teófilo Braga, *Gil Vicente e as origens do teatro nacional*, op. cit., pp. 66 y sigs., que a su vez transcribe a Aires Teles de Meneses; y los momos representados por D. Manuel I en la navidad del año 1500, descritos por el embajador español Ochoa de Ysasaga. (Cfr. *Bulletin d'Histoire du Théâtre Portugais*, vol. III, nº 1, Lisboa, 1952, pp. 91-105). Véase también, Nelson Correia Borges, *A Arte nas festas do casamento de D. Pedro II*, Lisboa (Lisboa, 1687), Lisboa, Paisagem Editora, s/f.

te, a juzgar por los datos (aunque escasos) que hemos conseguido reunir para el siglo XVI, que la tradición de los muñecos, aunque solapada, persistió durante los siglos XII al XV.

El siglo XVI

Este siglo en que las actividades ultramarinas y el contacto con Europa (a través de numerosos becarios enviados al extranjero, y multitud de extranjeros venidos a Portugal), marcan las dos líneas principales de influencia en la mentalidad portuguesa,²⁶ es, desde el punto de vista de nuestro estudio, el andén del que, si bien no parten los fundamentos de un tipo de representación marginalizada, sí desembocan los ejes de una tradición solapada, aún no descubierta, o escasamente estudiada.

Hasta ahora había sido opinión generalizada que no había nada concreto (salvo transcripciones o referencias en autores modernos), que permitiese dar noticias fidedignas sobre los títeres en el siglo XVI.

Si bien es cierto que ni en las *Defesas* o prohibiciones de este siglo, ni en las del siguiente, aparece la más mínima referencia a los títeres en Portugal, estamos en condiciones de afirmar que el «Quinientos», aunque poco fértil, no es un desierto en materia de títeres, entre otras cosas, porque es este el siglo en que por primera vez aparece el término *bonifrates* para referirse a «títeres», vocablo genuinamente portugués, que atestigua esa pervivencia solapada a la que nos referimos más arriba.

Esta escasez de datos (no sólo referente a títeres) probablemente tenga una de sus causas en la inexistencia de casas de espectáculos de carácter permanente que posibilitaran el asentamiento de la multitud de compañías españolas que recorrían Portugal, sobre todo a partir de 1580.²⁷ Esta ausencia de espacios teatrales fijos en la capital posibilitó, por

26. Cfr. José Sebastião da Silva Dias, *Portugal e a Cultura Europeia (Sécs. XVI a XVIII)*. Sep. de Biblos, vol. XXVIII. (Coimbra, 1953), p. 1.

27. Cfr. José Oliveira Barata, *Anónio José da Silva. Criação e Realidade*. Coimbra, Universidade de Coimbra, 1985, vol. I, p. 242: «A simples situação de dependência da Espanha tornava fácil às companhias que percorriam toda a Península integrar no seu itinerário a nova «provincia», apesar de ela oficialmente gozar de autonomia, inclusive linguística»; La misma situación sigue produciéndose en el siglo siguiente (Idem, *Ibidem*, p. 242): «Pelos poucos títulos que o século XVII nos oferece impressos já se pode ajuizar do valor e significado da reacção espontânea do «Povo» anónimo àquilo que lhe lembrava os tempos independentes, por mais aparatosos e sedutores que lhe parecessem as mogingangas, tramóias, presépios e demais géneros novos que o comediante espanhol trazia na sua bagagem». La tolerancia administrativa durante la dominación filipina llevó a Portugal muchas compañías de teatro y gran cantidad del teatro español se divulgó por tierras lusitanas, aunque casi siempre en la plaza pública. Aún no existe una competencia con el teatro italiano y con el francés, que sólo más tarde acabarán imponiéndose como líneas de influencia en Portugal, aunque sin suplantarlo la veta española definitivamente, que ahora goza de la mayor importancia y del mayor impacto y difusión entre el público (Cfr. IDEM, *Ibidem*, p. 249-250); Cfr. tb. Graça Almeida Rodrigues, *Literatura e sociedade na obra de Frei Lucas de Santa Catarina (1660-1740)*. Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1983, p. 83: «(...) o teatro espanhol teve grande importância entre nós no século XVII. O teatro português após a morte de Gil Vicente e a introdução da censura, acontecimentos concomitantes, sofreu três longos séculos de estagnação. No século XVII as representações teatrais em Portugal eram sobretudo de três espécies: as representações na corte, para um público por natureza muito seleccionado; as tragicomédias dos jesuítas, representadas nos seus colégios e escritas em língua latina para uma elite letrada; e as comédias à maneira espanhola, representadas frequentemente por companhias espanholas». Para una lista exhaustiva de compañías españolas que representa-

un lado, el auge de las representaciones privadas, pero, por otro, en contrapartida, dificultó a la posteridad la consecución de datos fiables que atestiguaran la proliferación de dichas representaciones:

«Antes de 1580 não há memória de pátios abertos, em Lisboa, para as funções dos funâmbulos e volatins. Quando algum fidalgo, ou mercador abastado, queria brindar a roda das suas amizades e dependências, com uma festa teatral, tinha de ceder o átrio ou o pátio das suas casas. Era af que os coprantes nacionais ou castelhanos vinham cantar as suas lóas e exhibir as suas habilidades de dizedores, a não ser que o Mecenas dispusesse de sala que tapizava de juncos verdes no verão ou mantelava de bons tapetes da Pérsia, nos rigores do inverno, sala bastante vasta para lá caber a turbamulta dos convidados e dos assaltantes»²⁸.

Sin embargo, a finales de siglo existía ya el *Páteo do Borratém* como único recinto destinado a espectáculos y, además, no tenía carácter público. Sólo en los postreros años de la última década, el contrato celebrado entre el *Hospital Real de Todos los Santos* y el empresario Fernão Dias Latorre posibilitó la construcción de un teatro:²⁹ el llamado *Pátio da Bitesga*, posteriormente de las *Arças* o de la *Travessa da Palha*, que duró hasta el 10 de Diciembre de 1697, fecha en que un incendio lo redujo a cenizas.³⁰ Nuevamente reconstruido en 1700, funcionó hasta 1755, en que el terremoto lo redujo a escombros, siendo hasta entonces el local público que conoció mayor número de representaciones de compañías de comedias castellanas, pero también de volatines.³¹

El patio de las Arças, según especifica una escritura fechada el 24 de mayo de 1707, estaba situado «entre a rua das Arças que he a que uaj do Rossio pella rua da Prassa da Palha pera Saõ Nicolao, fica na entrada della, a parte esquerda, e entre o bequo das comedias e o de Lopo Infante, o qual fica interior ao dito bequo das Comedias [...], uem fazer frente tudo na fregreza de Santa Justa».³²

ron en Lisboa, Cfr. Piedad Bolanos Donoso y Mercedes de los Reyes Peña, «Presencia de comediantes españoles en el patio de las Arças de Lisboa (1640-1697)». Sep. de *El teatro español a fines del siglo XVII. Historia. Cultura y teatro en la España de Carlos II, vol. III, Representaciones y fiestas*. In: *Diálogos Hispánicos de Amsterdam*, 8/III, pp. 863-901.

28. Gustavo De Matos Sequeira, «Os pátios de comédia e o teatro de Cordel». in *A Evolução e o Espírito do Teatro em Portugal*. Lisboa, 1947, vol. I, pp. 225-226. Esta costumbre de que los hidalgos y pudientes cediesen sus casas para las representaciones puede documentarse en dos conocidas obras de autores portugueses: Cfr. Luis de Camões, *El Rei Seleuco*, Lisboa, Ocidente, s.d., con prefacio e notas de Vieira de Almeida; y Antonio Ribeiro Chiado, *Auto da Natural Invenção*, ed. Conde de Sabugosa, Lisboa, 1917.

29. Cfr. *Arquivo do Hospital de São José* (en adelante citaremos A.H.S.J.), Tombo Antigo, fol. 135r. Dicho documento contiene la licencia de la Mesa de la Misericordia para el aforamiento de las propiedades de D. Dennis de Lencastro, donde habría de ser construido el teatro. Dicho aforamiento fue realizado el 31 de mayo de 1593.

30. Cfr. *Memória de algumas couzas que sucederã, começando no anno de 1680 por diante, assim das calamidades dos tem-þos como das couzas do estado do Reino [...]* Almeida. Biblioteca Nacional de Lisboa, Cód. 510, fol. 220v-221r: «(...) e era tal a labareda das muitas madeiras de que constava o dito pátio, em razão do tempo que era madeira muito secca e esta tudo debaixo de telha, que toda a cidade estava em perigo de se queimar».

31. Véanse más adelante los datos que proporcionamos por riguroso orden cronológico.

32. A.H.S.J., Maço 1º do Novo Tombo-Tombo dos Prazos do Hospital, 1., fol. 271r.

En el moderno trazado de la ciudad se encontraba, según Eduardo Freire de Oliveira, «Pelo centro da Baixa pouco mais ou menos no fim do segundo quarteirão da rua Augusta, vindo da praça de D. Pedro IV».³³

Gustavo de Matos Sequeira localiza este teatro por la misma zona, a la altura de la plaza del Rossio, aunque un poco más a la izquierda: «Quem passe hoje [1946] pela rua da Prata, entre as ruas de Santa Justa e da Assunção, pisa parte do Pátio que o quarteirão do lado Oriental engole dentro dos prédios pombalinos».³⁴

Importación e influencia de las artes italianas

El siglo XVI, el siglo en que el poderío español se ve incrementado en todos los órdenes, y cuyo teatro disfruta de la mayor aceptación en Portugal,³⁵ es también el siglo de

33. Eduardo Freire de Oliveira, *Elementos para a História do Município de Lisboa*, 17 vols., Lisboa, Tipografia Universal, 1883-1915 (en adelante citaremos E.H.M.L.); v. t. III, p. 40, nota nº 1: «O padre D. Raphael Bluteau diz que o pateo da comedia correspondia a popularia (lat.), «logar onde se assentava o povo para ver as comedias e outros espectaculos representados no theatro».

»Estes recintos eram descobertos ou toldados, e as representações davam-se de dia.

»Os capitulos das cartas regias de 9 de junho e 7 de julho de 1597 -vid. «Elementos», tom. II, pag. 96 - são dos diplomas mais antigos que encontramos no cartorio da cidade, relativamente á autoridade que a camara tinha de conceder licenças aos comediantes para as suas representações; e d'esta jurisdicção eram os vereadores muito ciosos.

»O primeiro theatro regular de que temos noticia, ficava ali pelo centro da Baixa, pouco mais ou menos no fim do segundo quarteirão da rua Augusta, vindo da praça de D. Pedro IV.

»Era o Pateo das Comedias, á entrada da rua das Arcas, próximo á praça da Palha, nas moradas de D. Catharina de Carvajal, situadas do lado esquerdo d'aquella rua, descendo do Rocio pela rua da Praça da Palha, atravessando o pequeno largo a que davam este nome, e onde começava a rua das Arcas, que conduzia a S. Nicolau».

34. Gustavo de Matos Sequeira. «Os pátios de comédia e o teatro de cordel». in *A Evolução e o Espírito do Teatro em Portugal*. Lisboa, O Século, 1948-49, vol. I, pp. 221-254, p. 229. Para una historia sumaria de este patio, véase: Piedad Bolaños Donoso y Mercedes de los Reyes Peña, «El Patio de las Arcas de Lisboa a finales del siglo XVII. Comparación con el corral castellano». Sep. de *El Teatro español a finales del siglo XVII*. In: *Diálogos Hispánicos de Amsterdam* 8/III, vol. III, pp. 811-842, donde se proporcionan datos sobre los linderos, dimensiones, estructura, materiales de construcción, distribución de las plantas, etc. Los datos de la descripción que proporcionan pueden ser confrontados con: Gustavo de Matos Sequeira, *Teatro de outros tempos*, Lisboa, Olissiponense, 1933, pp. 85-88 y 102-105; José Gonçalves Ribeiro Guimarães, «Memória para a história dos theatros de Lisboa», in *Jornal do Comércio*, nº 6582, 13 de Outubro de 1875 y nº 6585, XXIX, 16 de Outubro de 1875, XXX; José María Antonio Nogueira, «Archeologia do theatro portuguez», in *Jornal do Comércio*, nº 3737, 6 de Abril de 1866; Theophilo Braga, *História da Literatura Portuguesa. Eschola de Gil Vicente e desenvolvimento do theatro nacional*, Porto, Livraria Chardron, 1898, pp. 364-368.

35. Durante los siglos XVI y XVII las literaturas portuguesa y castellana conviven en un estrecho abrazo. Prueba del detallado conocimiento que Portugal poseía del teatro español es el hecho de que muchos de los escritores portugueses utilizaran la lengua castellana como vía de expresión. El padre Manuel de Araujo de Castro dice en la dedicatoria a la reina D. Luisa, que usó la «língua espanhola (sic) assi por ser... mui engraçada para semelhantes obras, como tambem porque Castela saiba ler em lingua sua glorias nossas». La vasta difusión del teatro español en Portugal en estas épocas puede documentarse fácilmente por las Cartas o Relaciones por Títulos de Comedias, género consistente en ligar una serie de frases constituidas casi únicamente por títulos de comedias (en algunos casos versos — lo que presupone un mayor conocimiento de las obras), y que en esos

las artes y de las diversiones importadas de Italia, via España, lo que contribuyó con mucho a sustentar las tesis de la inferioridad de la literatura portuguesa con respecto a España.³⁶

«Desde Italia introdujeronse fuegos artificiales y pompas festivas, representaciones pirotécnicas de las fábulas clásicas y festivos acuáticos, arcos triunfales y la técnica de la escenografía palaciega, y, para deleitar a la gente común, compañías teatrales italianas: bufones, acróbatas, comediantes, prestidigitadores, volatines y titiriteros».³⁷

Las compañías italianas visitaron también con frecuencia Portugal. ¿Pudo haber sido una de ellas la del cómico italiano Alberto Naseli de Ganassa, introductor de la *Commedia dell'arte* en España? Para nosotros carece de todo fundamento la afirmación que hace Jorge de Faria de que habría sido la compañía de Ganassa la que naufragó frente a la barra de Lisboa en torno a 1580.³⁸

Autómatas

El siglo XVI es también el siglo en que Torriano deleita los momentos de ocio o de silencioso retiro de Carlos V y de su corte con sus asombrosos maquinismos de relojería,³⁹ y el siglo en que (24 años después de la abdicación de Carlos V en Felipe II), la Península conoce una unidad política y geográfica (1580) que ensanchan ilimitadamente los horizontes del imperio español.

siglos fue cultivado por autores de primer orden. Cfr. Gastão de Melo de Matos, «Nota sobre a difusão do Theatro Espanhol em Portugal», *Anais da Academia Portuguesa da Historia*, II série, vol. XI, Lisboa, 1961, pp. 70-175.

36. Hernani Cidade, *Lições de Cultura e Literatura Portuguesas*, 7ª ed., vol. I, Coimbra, Coimbra Editora, 1984, pp. 107-113. Señala Hernani Cidade como factores primordiales de esa inferioridad, el geográfico y la situación política española, que permitía el contacto con nuevas corrientes intelectuales.

37. J. E. Varey, *Op. Cit.*, p. 41.

38. Jorge de Faria, refiriéndose en «O teatro escolar dos séculos XVI, XVII e XVIII» (in *A Evolução e o Espírito do Teatro em Portugal*, vol. I, pp.266-267) a una crónica manuscrita de Frei Luis da Cruz en la que alude al desastre sufrido por una compañía italiana que naufragó a la salida de la barra de Lisboa, supone «poder afirmar que se trata da companhia chefiada pelo excelente cómico Ganassa que, áquele tempo, por Espanha e Portugal passeou pela primeira vez a Comédia dell'arte». Las razones que pudiera tener Jorge de Faria para aventurar tal afirmación no las expone el mencionado artículo. Pero de ningún modo puede ser cierta, ya que las andanzas de Ganassa en la Península se reparten entre Madrid, Sevilla, Toledo y Guadalajara. Véase al respecto Casiano Pellicer, *Tratado histórico sobre el origen y progreso de la comedia y del histrionismo en España*, Madrid, 1804, t. I, pp. 52 y sigs; Emilio Cotarelo y Mori, «Noticias biográficas de Alberto Ganassa, cómico famoso del siglo XVI». in *R.A.B.M.*, t. XIX, 1908, pp. 42-61. Documenta perfectamente Cotarelo la estancia de Ganassa en España y en ningún momento existe constancia de que pasara a Portugal. No cabe duda de que si Ganassa introdujo la *Comedia dell'arte* en España, no fue él el pionero en Portugal. Tampoco fue su compañía la que naufragó a la salida de la barra de Lisboa. Aunque tal vez quepa la posibilidad de que se tratara de algún antiguo componente de la misma.

39. Cfr. J. E. Varey, *Op. Cit.*, pp. 73-77.

Durante toda esta época, dadas las relaciones de parentesco de la corte portuguesa con la de España (debido, sobre todo, a una intensa política matrimonial), no es desdeñable la hipótesis de que el tipo de espectáculos a los que venimos refiriéndonos se introdujeran en Portugal por esta vía, o que, por lo menos, constituyera un factor fundamental de la implantación en los gustos del público portugués.

A pesar de no poseer una documentación fidedigna, la existencia de este tipo de divertimientos nos es atestiguada por el padre Raphael Bluteau al hablar de ciertos autómatas provenientes de China:

«Da China nos vem huns barquinhos, ou navios pequenos, que postos sobre hum bofete, ou outra materia liza, andão certo espaço de tempo. Na Europa fazem os nossos artifices caens, & outros animaes de metal, que bolem com os olhos, & andão sobre taboas lizas; deste genero de obras são os nossos relogios, e outras muitas maquinas, que por arte se movem».⁴⁰

No cabe duda de que se trata de auténticos autómatas,⁴¹ ya que el propio Bluteau nos describe su funcionamiento «por via de rodas, molas, & outros instrumentos, sem se conhecer o artificio».

Los espectáculos de volatines

En las postrimerías del siglo XVI, cuando la influencia del teatro humanístico empezaba a mostrar síntomas de debilidad y de cansancio, Portugal, al igual que el resto de los países de Europa, fue invadido por un nuevo género italiano: la *Commedia dell'arte*. En España este género hizo acto de presencia en 1570 gracias a la compañía del ya mencionado cómico Ganassa. No debió demorar muchos años el paso de este género a Portugal, pues a principios del siglo siguiente la campaña que contra ella emprendieron los jesuitas fue implacable, condenando a la intervención de las mujeres en los espectáculos, el daño moral que infringía a los adolescentes, etc.⁴²

40. Raphael Bluteau, *Vocabulário Portuguez e Latino*, Coimbra, Colégio das Artes da Companhia de Jesus, 1712 (Lisboa, 1716), vol. V, p. 608, voz MOVER.

41. Idem, ibidem, vol. V, p. 608: «(...) Chama Ulpiano a estas maquinas, Automataria, Orum. Neut. Plur. Por circunlocação lhe chamaremos, Opera, quae per se moventur. Muito antes de Ulpiano chamou Vitruvio a huns engenhos, que andão por impulso das aguas, Automata; Segundo Calepino faz Suetonio menção do singular desta palavra, na vida do Emperador Claudio, cap. 34. aonde está Automaton, escrito em caracteres latinos (como certifica Angelo Policiano ter visto em tres diferentes exemplares manuscritos) & afirma Levino Torrençio, que em outro manuscrito antiquissimo tem achado Automatum, & acrescenta, que na sua opinião tem Suetonio escrito esta palavra assim. Diriva se ella do Grego Autos, que quer dizer, Eu mesmo, ou Elle mesmo, & assim Automatum vem a ser o mesmo que Spontaneo, ou cousa que faz alguém de si mesmo. Supposto isto, qualquer obra destas, que por arte se movem de si, se poderá chamar Automatum, i. Neut. De Automatum se tem feito Automataria, de sorte que em antigas inscripções se tem achado Automataria faber, por artifice de maquinas, que de si se movem».

42. Cf. Giuseppe Carlo Rossi, «A influência italiana no teatro português do século XVIII», in *A Evolução e o Espírito do Teatro em Portugal*, op. cit., vol. I, pp. 287-288.

Las compañías de la *Commedia dell'arte*, según el padre Luis da Cruz (*Tragicæ, comicæ que actiones a regio artium collegio societatis Jesu datæ Contimbricæ in publicum theatrum*, 1605) habrían aparecido en Portugal en el año del desastre de Alcázar Quibir.

Para mejor comprender en qué consistían los espectáculos que ofrecían y evitar explicaciones demoradas y reiterativas en las futuras alusiones que haremos en este capítulo a volatines, detengámonos en la descripción de las destrezas que realizaban, siguiendo a Varey en su *Historia de los títeres en España*.

Los espectáculos de volatines, según él, ofrecían al público cuatro tipos diferentes de diversiones: fuerzas corporales, juegos de manos, exhibición de curiosidades y representaciones de títeres.⁴³

El *volatín*, *volantín*, *volatinero*, *bolatín*, *boratín* o *buratín* saltaba y danzaba en la cuerda,⁴⁴ mientras que los *volteadores*, *bolteadores*, *volteadores* o *bolteadores* eran auténticos acróbatas que realizaban todo tipo de ejercicios en el suelo.⁴⁵ Véanse las láminas 15, 17 y 23 que reproduce Varey en su *Historia de los títeres*, en las páginas 481, 483 y 489. Aunque, como veremos más adelante, la existencia de esta figura de la *Commedia dell'Arte* está atestiguada en Portugal, curiosamente el padre Raphael Bluteau no nos proporciona otra acepción de *Volantin* que la de «emissário» o mensajero:

«Volatim: Homem de pé que caminha muito. (...) Os primeiros que vimos em Portugal (se me não engano) forão de Carlos III, hoje Emperador quando esteve em

43. Cf. Op. Cit., pp. 108-109.

44. — «Los bolatines, dice Suárez de Figueroa, son gente prodigiosa en materia de saltos, por hazerlos de mil maneras, al parecer no con poco peligro; y assi tienen algunos nombres de mortales; fuera desto, andan, y bailan sobre vna maroma con el compas de vn palo, cosa admirable a la vista; porque junto con esto hazen en parte altissima asidos a la misma cuerda mil acciones de ligereza con tan prodigiosas bueltas y posturas, que dexan atonitos a los circunstantes; aunque por la mayor parte viene a parar este temerario exercicio en pena y castigo de sus profesores: porque caen desde la cuerda haciendose pedaços, o mientras buelan, vienen a parar en la dureza de alguna pared, donde dexan sembrados los sessos; engañandolos muchas vezes la misma cuerda que torciendose los haze apartar del preparado colchon, o ropa destinada para su paradero». Cit. por J. E. Varey, Op. Cit., p. 109.

45. Covarrubias, voz: Boltear: «Boltear el que da bueltas con el cuerpo... el que haze bueltas en el aire, y en el suelo, y passa por vnos aros de mimbres dos y tres. En el suelo hazen la buelta peligrosa. El salto de la trucha, el ouillo, el molino. Este se haze poniendo la cabeça en el suelo; y dando bueltas con el cuerpo a la redonda, a vna y otra manera... Esta rueda de bolteadores en el aire se hizo en Valladolid, en vnas grandes fiestas, y la meneauan con grandissima velocidad, yendo assidos a ella los cuerpos, en el aire vnos muchachos, sin soltarse, ni desuaneerse, que fue cosa de mucha admiracion. Otros bolteadores hazen las fuerzas de Hercules, llevando vno cinco o seis, vnos cabeça abaxo, y otros de pies; y auiendo dado buelta con ellos al teatro, se le despiden los vnos y los otros, dando bueltas en el aire, y boluiendo las armas contra el con espadas y broqueles, al son de algun instrumento, o vnos contra otros hazen vna batalla fingida... Los que boltean por el aire, y passan de claro por los arcos, como si fuessen pajaros, se llamaron Petauros... Estos arquillos estan mimbres y blandos, para que topando en ellos se tuercan facilmente... En estos mesmos arcos, metiendo el cuerpo por ellos, haze mil entradas y salidas en ellos con gran velocidad y presteza el bolteador... Otros boltean en la maroma, y los llaman funabularios, à fume, porque en la maroma hazen grandes bueltas y galanerías; como lo hemos visto en nuestros tiempos, que andan sobre la maroma con çancos, con bolas, con caçoletas en los pies; y metido el hombre en vn costal, y atado, va a tienta passando por la maroma...». Cit. por J. E. Varey, Op. Cit., p. 110.

Lisboa. (...) Servia para trazer e levar recados de grande importância & com grande velocidade».⁴⁶

Los jugadores de manos «presentaban una variedad de habilidades», realizando entre sus juegos números de prestidigitación, e incluso sirviéndose a veces de títeres.⁴⁷

El apartado de las curiosidades estaba compuesto por monstruos (generalmente animales desconocidos del público o raros para la época) y por fenómenos de la naturaleza, así como números de animales amaestrados.⁴⁸

En cuanto a los títeres, las posibilidades que apunta Varey son las usuales: «el teatrillo mecánico o retablo», es decir, autómatas; títeres de guante o marionetas.

Además de la variedad de espectáculos que implica la denominación de volatines, contribuye a una mayor ambigüedad de los documentos que a ellos se refieren, el hecho de la frecuente confusión entre volatines y títeres:

«Advirtíome que quería enseñarme un juego de bolatines que llevaba en la faldriquera, y poniéndose en la una el antejo, sacó vna caja, que tirada de una cuerdecilla, hizo salir seis hombrecillos tan pigmeos, que disminuyen la ponderación».⁴⁹

Dicha confusión creemos que se produciría también en tierras portuguesas.

En resumen, de aquellos documentos que nos proporcionan la alusión a volatines, podemos, en adelante, deducir (aunque no con todas las garantías) una representación de títeres.

Primeras referencias a «Bonifrates»

El 20 de Diciembre de 1531, en Bruselas, en la fiesta celebrada con ocasión del nacimiento del infante D. Manuel (sobrino de Carlos V), siendo embajador ante el Emperador, Mascarenhas, asistimos al vuelo de un artificio mecánico. A pesar de no tratarse propiamente de títeres, sino de autómatas, y de producirse el hecho bastante lejos de tierras portuguesas, nos permitimos plasmar aquí la referencia por encontrarse en boca de un portugués; lo que no descarta la posibilidad de que muchos de aquellos que conocieron el esplendor y la magnificencia de estos espectáculos, los trajeran después a su patria y, de alguna manera, contribuyeran a la implantación y aceptación de un nuevo tipo de espectáculo:

46. Raphael Bluteau, *Vocabulário Portuguez e Latino op. cit.*, t. VIII, pp. 567-568. Con el significado arriba mencionado es utilizado, por ejemplo, por António José da Silva en la Esopaída...: «(...) Vá volantim à praça e diga aos Atenienses que quem se acha nesta companhia é El-Rei Cresso...». Cfr. A. J. da Silva, *Obras Completas*. Ed. de Pereira Tavares, vol. I, p. 176; idem, ibidem, ed. de J. Oliveira Barata, Coimbra, Imprensa de Coimbra, 1979, p. 325.

47. Cfr. J. E. Varey, *Op. Cit.*, pp. 111-115.

48. Idem ibidem, p. 116.

49. Antolínez de Piedrabuena, *Carnestoltes de Zaragoza*, s.l., 1660, pp. 34-35. Cit. por J. E. Varey, *Op. Cit.*, p. 115. Véase, además, en pág. 116 la confusión en el *Diccionario de Autoridades* de 1726-39 entre jugador de manos y títritero.

«Dar teatralidade às iguarias era galanteria peninsular. Os pastelões de aves e carnes que vieram à mesa real do palácio do Embaixador estavam maquiadas como uma tramoia de auto hierático.

»De uma safra um papagaio brasileiro que saudara o Imperador com as suas questilentas mas, para alguns, divertidas articulações; doutro um periquito africano que fora pousar nos ombros e nas mãos da Rainha-viúva da Hungria».⁵⁰

Sin embargo, el dato más importante nos lo proporciona Gaspar da Cruz, quien en 1569 publica su *Tractado em que se cõtam muito por estenso as cousas da China*, donde encontramos una descripción de los títeres de la China:

«Usam tãbem os Chinas de *Bonifrates* [el subrayado es nuestro] cõ os quacs [fazem representações por engenhos como em Portugal os trouxerã alguns estrangeiros para ganharem dinheiro: para o mesmo fim de ganhar dinheiro os usam os Chinas]».⁵¹

La cita nos resulta de suma importancia por varias razones: en primer lugar nos atestigua lo que ya sabemos de los títeres en España: que se trataba, también en Portugal, de manipuladores extranjeros los que ofrecían este tipo de espectáculos. Según Charles Magnin,⁵² fueron sobre todo los italianos los que exhibieron en Portugal la *óptica* y la *linternia mágica*, tipo de espectáculos más conocidos en el resto de Europa por el nombre de *tote li mondi*,⁵³ y en Francia por *curiosité*. En segundo lugar, que el término *Bonifrate* era ya conocido y utilizado para referirse a los muñecos con anterioridad a la fecha de la primera edición del libro (1569).

Aunque sin demasiada importancia, dado el lapsus temporal que estamos manejando, podemos remontarnos aún una veintena de años más. En la comedia *Ulyssippo*, de Jorge Ferreira de Vasconcelos, encontramos que

«como de feito, eu sou perdido por esses jeitos e torcicolos? A mulher não há-de ser bonifrate».⁵⁴

La edición que se conserva es la de Lisboa, 1618. Sin embargo es muy probable que tuviera una edición anterior a 1561, ya que en el *Índice* de libros prohibidos de ese año ya aparecía *Ulyssippo*. Aún así, parece comprobado que la redacción de la comedia data del año 1547, y si suponemos que el término no aparecería por generación espontánea y que necesitaría de un período más o menos dilatado para su propagación, fácilmente podemos situarnos en los albores del siglo XVI.

Más aún: en 1588, por medio de un edicto promulgado el 20 de Mayo, se prohibieron las representaciones de una troupe de volatins vagabundos que «em geral, vinham de Espanha».⁵⁵

50. Gustavo de Matos Sequeira, *Teatro de outros tempos, op. cit.*, 1933, p. 32.

51. J. E. Varey, *Op. cit.*, p. 98.

52. *Histoire des marionnettes en Europe*, Paris, 1852, p. 92.

53. Cfr. J. E. Varey, *Op. Cit.*, pp. 85-90.

54. Jorge Ferreira de Vasconcelos, *Comedia Ulyssippo*, Lisboa, 1618, Act. I, esc. 3.

55. G. de M. Sequeira, *Depois do Terramoto*, Lisboa, Academia das Ciências de Lisboa, 1917, Vol. II, p. 339; C.H. Freches, *Le théâtre Neo-latin au Portugal (1550-1745)*, Paris/Lisbonne, Librairie A. G. Nizet/Librairie Bertrand, 1964, pp. 123-124.

¿Serían españoles también los componentes de una compañía de funámbulos que representaron en el *Poço do Borratém* en mayo de 1596, procedentes de Madrid?:

«estiveram em Lisboa, ali no Poço do Borratem, dando representações no pátio do palácio de São Mateus (que era do conde de Monsanto, D. António de Castro) uns funambulos cujas habilidades deram que falar em Lisboa. Vinham de Madrid precedidos de grande fama. Um deles deixava que lhe quebrassem no peito, à martelada, uma pedra de dois quintais de peso; o outro fazia prodigiosos equilíbrios. Trabalhavam ambos ao som de uma harpa. Apesar das entradas custarem apenas um vintem por cabeça, faziam cada tarde entre trinta e quarenta mil réis!».⁵⁶

Es probable que entre la variedad de actuaciones que ofrecían este tipo de compañías figurase algún teatrillo de marionetas.

Ribeiro Guimarães, haciendo alusión a ciertas noticias manuscritas, extrae la conclusión de que antes de 1596 no habría habido este tipo de diversiones en Lisboa, Hipótesis que Eduardo Freire de Oliveira rechaza sistemáticamente.⁵⁷

Legislación teatral

El 9 de Junio de este mismo año aparece una carta regia dirigida al Senado de Lisboa que viene a significar, (junto con otra fechada el día 7 del mes siguiente),⁵⁸ en materia de representaciones, una auténtica legislación teatral de la época.

56. Ribeiro Guimarães, *Summario de varia Historia*, Tomo III, p. 168; cit. por Sequeira: *Depois do Terramoto*, Vol. II, p. 339.

57. Cfr. E.H.M.L., t. XIII, pp. 254-255, nota nº 3: «Ribeiro Guimarães, no «Summario de varia historia», alludindo a certas noticias manuscritas, nota o espanto do autor d'ellas acêrca de uns volatins ou acrobatas que vieram a Lisboa no anno de 1596, e com admiração se refere ao caso que lhe parece indicar que só n'aquelle anno se exhibira pela primeira vez em Lisboa semelhante genero de divertimento, aliás conhecido d'outros povos da Europa, havia muito tempo, e já usado entre os romanos.

Bastaria esta ultima circunstancia para não podermos acolher, sem a devida reserva, a asserção de que antes de 1596 não tivesse havido em Lisboa diversões acrobaticas, em que os volatins apresentassem aos espectadores as suas danças e volteios na corda, embora cause estranheza o espanto do autor do manuscrito e seja muito justificada a admiração do autor do «Summario». É provavel que em epochas mais afastadas, mesmo como recordação do dominio romano, as representações de funambulismo tivessem uma ou outra vez recreado o povo lisbonense; mas o que tambem parece fora de duvida é que durante largo periodo as não houve, talvez por serem prohibidas sob qualquer pretexto. E pretextos não faltavam, desde o escrúpulo religioso que poderia descorrtinar artes diabolicas nas habilidades dos pobres acrobatas, o que fatalmente provocaria a efficaz intervenção do Santo Officio, até ás razões que apontam os honrados mestres da Casa dos Vinte e Quatro...». Acerca de las razones que esta corporación esgrimió en el año de 1791, véase el capítulo Los bonifrates en la segunda mitad del siglo XVIII.

58. E.H.M.L., Vol. II, p. 97: «Que o tempo do ano que se ouver de açetuar, para que não aja comedias, deve ser somente o do advento, o da domenica da septuagessima até á Dominica de quasimodo, e o dia de natal, e a dominica de pascoa do espirito santo, e os dias das festas de nossa senhora de agosto e de todos os santos; e basta que sejam aprovadas pellos ordinarios».

«O que toca as farças vi particularmente, e pareçeme que se não devem vedar de todo, e que, com se ordenar em millhor forma o modo em que am de correr, podem passar; e que esta deve ser passarse provisam, em que se declare que quils quer comedias, farças e autos, que se ouvere de representar, nessa cidade e seu termo, senão possam representar, sem primeiro ser visto o texto e composição dellas, em escrito, por hum ou dous vereadores letrados dessa cidade, e que com aprovação e licença sua, possam representar, e de outra maneira não; e que nas taes licenças se lhe limite o tempo, que ouverem de durar as ditas representações, para que as não aja todos os dias do ano, e que senão possam nellas representar as figuras de homens cõ molheres em trajos de homens, nem ao contrario as de molheres cõ homens, mas que cada sexo represente sua figura em seu proprio traje; e que não possa auer comedias ao divino, senão sendo primeiro aprovadas pellos ordinarios; e que nos outros lugares do Reino sejam aprovadas as ditas comedias pellos vereadores e juizes de fóra, e aonde não ouver estes juizes o serão pellos corregedores das comarcas, e nos lugares onde elles não entrarem, pellos provedores; e desta maneira se euitam os inconvenientes mais principaes, e não se tira de todo este intratimento ao povo, nem as esmolas que levão os hospitaes».⁵⁹

Parece ser que dichas cartas fueron motivadas por las indiscriminadas exhibiciones de funámbulos en la ciudad de Lisboa. Y, no obstante no aparecer en ellas ninguna alusión explícita a los espectáculos con títeres, no descartamos que formaran parte del repertorio de aquellas *troupes*. Sin embargo, el hecho de que fuera necesario presentar por escrito los textos que se habían de representar, nos plantea una vez más una pregunta para la que no hallamos contestación: si existieron representaciones de títeres, ¿llegaron sus repertorios a ser plasmados por escrito? Si así fue, no llegaron hasta nuestros días.

Si nos queda bien especificado que en la capital portuguesa no todos los tipos de espectáculos estaban permitidos sin previa licencia de la *Câmara*. Esta llegó incluso a tomar cartas en las representaciones que habían de darse en casas particulares, tasando los precios máximos que los comediantes podrían cobrar por sus representaciones.⁶⁰

Sin duda, este tipo de teatro al que aluden las mencionadas cartas regias, era un teatro para el pueblo, que vendría a tener sus centros fijos de reunión en los patios de comedias.

Según Nogueira, el más antiguo de los que funcionaron en este siglo, y que «já não existia, ou estava completamente arruinado, em 1588»,⁶¹ habría sido el de las Fangas da Farinha.⁶²

59. E.H.M.L., Vol. II, p. 96.

60. E.H.M.L., t. II, p. 96: «Foi acordado pellos sobreditos que os comediantes que hora estão nesta cidade e vierem daqui em diante, não façam farças em casas particulares por mais preço de dous mil réis, sob pena de vinte crusados pera as obras da cidade e accusador, e de mais não representarem na dita cidade e seu termo; e nas licenças que lhes derem, irá declarado este preço».

61. J. M^o Antonio Nogueira, «memórias do teatro português (1588-1762)», in *Esparços*, Coimbra, Imprensa da Universidade, 1934, pp. 37-55, p. 43: «O pátio mais antigo foi certamente o das Fangas da farinha, ao sítio que já indicamos; mas não aparecendo memória alguma a seu respeito, nos documentos que examinámos, parece-nos fora de dúvida que já não existia, ou estava completamente arruinado, em 1588».

62. E.H.M.L., t. III, p. 40: «Por ocasião da viagem da sacra e real magestade d'el-rei D. Philippe II, no anno de 1619, construiu-se um novo theatro, ao que parece mais amplo e em melhores condições do que a rua das Arcas».

En realidad fue construido en 1619, siendo posterior al ya mencionado más arriba de la Bitesga (1591) y al de las Arcas (1593). Evidentemente Nogueira confundía el patio de las Fangas da farinha con el de la Bitesga.

Dicho patio (tal como se comprueba por la consulta que motivó una «Ordem do governo de 18 de Novembro de 1622»⁶¹) compitió con el de las Arcas, ocasionando los días de representación idénticos trastornos a los vecinos:

«Viu-se em camara o escripto de V^a S^a, pelo qual lhe ordenam que dêem despacho aos comediantes, para que representem no pateo em que agora o fazem, emquanto não houver mais outro concertado, capaz de se poder representar n' elle, ao que se satisfiez com se dizer de palavra ao autor que fôsse continuando com representar aonde o fazia, até se lhe ordenar outra cousa; porém pareceu significar a V^a S^a o grande damno que resulta no pejamento da rua das Arcas, d'onde estão officiaes arruados, e não podem trabalhar em seus officios, nem vender e dar expediente ás suas obras o dia que ali se representa, de mais de estar a rua impedida, que com difficuldade pode uma pessoa passar a cavallo por ella, além das brigas que por estes respeitoes são causadas, como constou por autos que d'isso se fizeram, de que procedeu mandar a camara que se representasse alternativamente, porque tambem os moradores das Fangas da Farinha diziam receber alguma molestia o dia que se representava no outro pateo, que n' aquella parte está fabricado, até se determinar em qual d'elles era menos damnososo ao bem publico. E porque a relação se metteu em perturbar a jurisdicção da cidade, mandando derrubar o pateo das Fangas da Farinha, acudiu este senado ao desembargo do Paço, como juiz competente quando houver differenças entre as jurisdicções de tribunaes, d'onde se tem tomado conhecimento da causa; e ora chegando á nossa noticia, antes de ter a dita ordem de V^a S^a, que o pateo da rua das Arcas estava em notavel perigo de arruinar e cahir com o peso da gente, se ordenou ao vereador do pelouro das obras que, com o architecto da cidade e mais ministros d'ella, de pedreiros e carpinteiros e juizes d'estes officios, fôsse vêr a fabrica do dito pateo da rua das Arcas, e o estado em que estava; e por todos, debaixo do juramento que se lhes deu, foi dito que a obra estava fraca e notavel risco de vir abaixo com o peso da gente, o que acontecendo, o que Deus não permita, mataria e estropearia muita gente.

Este novo theatro foi levantado no pateo de Luiz de Castro do Rio, ás Fangas da Farinha, crêmos que por conta da mesma D. Catharina de Carvajal, por contrato celebrado com o dono do pateo; mais tarde, movendo-se pleito entre as duas partes contratantes, intervieram a camara e o provedor e irmãos da misericórdia e mais officiaes do hospital real de todos os Santos, chegando D. Catharina de Carvajal a mandar demolir este theatro».

Cfr. tb., en contra de la fecha aducida por Nogueira, Sousa Bastos, *Diccionario do Theatro Portuguez*, op. cit., p. 311: «Existiu no local em que hoje é o tribunal da Boa Hora e antes foi convento de frades da Ordem de Santo Agostinho, sob a invocação da Nossa Senhora da Boa Hora. Foi fundado por D. João Hiranço e Luiz de Castro, no ano de 1619, por occasião das festas com que em Lisboa foi recebido o rei D. Philippe III. D. João Hiranço era sobrinho de Fernão Dias Latorre, o fundador dos pateos da Bitesga e da rua das Arcas; Luiz de Castro era senhor da Casa de Barbacena e possuía um palacio nas Fangas da Farinha, no qual se fabricou o pateo. Durou muito pouco e com vida tormentosa pelas desavenças entre o senado, o hospital e o proprietário. O Pateo das Fangas da farinha nunca teve popularidade. Em 1633 Luiz de Castro fez doação d' elle a uns refugiozinhos, que transformaram os camarotes em pequenas cellas e o palco ou tablado em capella. [...] Nada absolutamente se sabe sobre os espectáculos que foram dados no Pateo das Fangas».

63. E.H.M.L., t. III, p. 39: «Os Srs. governadores ordenam que V^a S^a faça dar despacho para os representantes, que aqui estão, fazerem suas comedias no pateo em que agora o fazem [de las Arcas], emquanto não houver mais outro concertado e capaz de se representar n' elle».

Pelo que lembramos a V^a S^a que, attento ao que fica dito, e notavel damno que pode acontecer, representando-se no dito pateo da rua das Arcas, dêem licença a este senado, para que mande concertar o das Fangas da Farinha, sem prejuizo de terceiro, e depois se pagará de quem de direito fôr; o que tambem fica sendo em utilidade dos pobres do hospital e da parte, por ser o pateo das Fangas da Farinha mais capaz de accommodar gente, ficando assim sendo muito mais rendoso e com pouco ou nenhum pejamento».

Con todo, ni el largo proceso contra Catalina de Carvajal, ni el celo de los «vereadores»⁶⁴ hacia el patio de las arcas debieron de surtir efecto, ya que siguieron representándose comedias en el teatro de las Arcas hasta la fecha del incendio, aunque protagonizando un largo tira y aljoja con el Hospital y la Camara del Senado.⁶⁵

64. E.H.M.L., t. III, p. 42: «O licenciado Chrstovão d'Abreu, corregedor do crime d'esta cidade, dê recado ao presidente da camara d'esta cidade, para que mande logo concertar o pateo das comedias das Fangas da farinha, na fórma em que se apontou em um papel da camara, que se deu aos governadores, que depois se pagará á custa de quem direito fôr; e tanto que o dito pateo estiver concertado, notificarão aos comediantes, que representam n'esta cidade, com as penas que lhes parecer, vão logo representar no dito pateo das Fangas da Farinha, e isto até se concertar o pateo da rua das Arcas, na forma em que está apontado pelos officiaes que foi visto; e depois de concertado se representará n' elle, como agora se faz, até se determinar a causa da propriedade, que está cometida a esta mesa».

65. E.H.M.L., t. III, pp. 42-43: «Em requerimento que não tem data, mas que obteve um despacho em 4 de maio de 1623, pediu a camara que fôsem guardadas as suas sentenças, relativamente a representarem-se as comedias uma semana no pateo da rua das Arcas, outra no das Fangas da Farinha, alternativamente, pois que os desembargadores da casa da supplicação tinham autorizado a demolição d'este ultimo pateo, não o devendo fazer.

A camara redigiu a sua petição nos seguintes termos:

«Dizem o presidente e vereadores e procuradores desta cidade de Lisboa e dos misteres della que dandosse em camara sentença. ouvida Donna Cn^a de Carvajal, sobre a ordem que se avia de ter em se representarem as comedias, huma semana no pateo da rua das Arcas e outra no pateo das Fangas da Farinha, alcançou a dita Donna Cn^a sentença na casa da supplicação contra Luis de Crasto, sobre o contrato que com elle tinha feito sobre se representarem as comedias no pateo das Fangas da Farinha, e com ella traitou derrubar o ditto pateo, estandohe prohibido per sentenças do senado da camara que não bolisse nelle, e de feito per ordem do regedor da justiça o começou derrubar; e acodindo a isso os ministros da camara, se sobresteue no negocio por mandado de V. Mag.d, e se leuão os autos ao desembargo do paço, aonde se fez consulta, que está em poder de V. Mag.d E porque não he justo que se deixe de guardar a sentença dada p. los vereadores, letrados antigos e de experiencia, que so tem jurisdicção pera mandar derrubar edificios e edificillos de nouo; e os desembargadores da casa da supplicação não podião entrometerse a julgar a sentença do senado da camara, nem tinha jurisdicção pera isso, e só podião julgar que o contrato entre as partes era acabado; e as sentenças do senado não encontrão as prouisões de V. Mag.d, passadas em favor do hospital real, antes são em seu favor e he proueito do pouo e da Donna C.n^a representarse no pateo das Fangas da Farinha, porque rende mais assí pera o hospital como pera ella, como se mostrou nas rezozes e papeis que se ajunctarão, e a propria D. C.n^a escolho o ditto pateo das Fangas da Farinha por ser mais capas e melhor, e posto que fosse por tempo limitado, não pôde agora regeitalo em prejuizo do pouo e bem publico, que sempre he rezão se presira ao particular da d. Donna C.n^a, ainda que recebera dano, que não recebe, antes muito proueito. e porque hora se chega o tempo da Paschoa em que se hão de tornar a representar comedias: P. a V. Mag.d mande guardar as sentenças do senado da camara, e que se representem as comedias alternativamente em ambos os pateos, ás sommas que se tomar resolução na consulta».

Con anterioridad al patio de las Arcas existió aún otro, denominado Pátio da Bitesga (o también, da Mouraria),⁶⁶ cuya primera «receita» data del 11 de julio de 1594.

Podemos afirmar, por tanto, que la capital portuguesa no gozó de locales fijos (exceptuamos, naturalmente, los palaciegos), para las representaciones teatrales hasta el siglo XVII, y que durante este período el estado de los mismos era deplorable. Por ello no es de extrañar que los espectáculos se llevaran a cabo en plena calle y que se parecieran más a los híbridos ofrecidos por funámbulos, que a auténticas representaciones teatrales. Hay que tener en cuenta, además, que la escenificación aún no hacía sentir la necesidad de auténticos teatros, construidos expresamente para representarse en ellos. Sólo en el siglo XVII, gracias a la difusión de la ópera y del ballet se generalizará el desfile de numerosas construcciones escenográficas con abundancia de complicadas tramoyas, permitiendo así el paso de las escenas simultáneas (basadas fundamentalmente en la pintura de perspectiva) a las escenas sucesivas.

El siglo XVII

Ya en el siglo XVII, Matos Sequeira alude a los festejos celebrados en Valladolid en 1605 para conmemorar el bautizo del futuro Felipe IV. Durante una de las corridas el público pudo gozar de otro espectáculo semejante al que ofreciera Mascarenhas en Bruselas.⁶⁷ Pero esta noticia no tiene otro valor para nuestro estudio que, nuevamente, el hecho de ser citada por un autor portugués, y corroborarnos que un sector del público conocía ya los espectáculos de íteres y autómatas.

Francisco Rodrigues Lobo, en su *Corte na Aldeia* (Lisboa, 1619) dice que «o homem no falar não há-de parecer estátua nem bonifrate»;⁶⁸ y en una de sus cartas compara las celdas de los capuchinos a «uma casinha de bonifrates», alusiones ambas que, si bien no son de gran interés, atestiguan la supervivencia del término genuinamente portugués para denominar el fenómeno de las representaciones de muñecos.

Del mismo año en que Rodrigues Lobo publica su *Corte na Aldeia* (1619) data la publicación de las *Fiestas reales en Lisboa*, de Francisco de Arce. Con ocasión de la entrada en Lisboa de Felipe III, el 29 de Junio, día de San Pedro y San Pablo, además de los combates de toros y de las procesiones, hubo *bolatines* en Lisboa: «Descubrió la fama um Bolatin eminente de animo y destreza, que no quiso quedar corta Lisboa, multiplicando a su real y esplendida machina ostentacion». Según Varey, la descripción que hace Francisco de Arce de dicha representación, atestiguaría «el enlace entre las fiestas de volatines y la Commedia dell'arte».⁶⁹

66. E.H.M.A., t. III, p. 41: «Houve ainda outro theatro, o da Bitesga ou da Mouraria, que ficava para os sitios d'estas denominações». Véase más adelante, 2ª parte, § 1.2.1., «El teatro de la «Mouraria», cap. Prescpios y Bonifrates, § 1.2., Los presepios y la pervivencia de la baja comedia.

67. «Tinham-se já dado em Valladolid vários espectáculos: Toiros em praça em que D. Gonçalo Chacon obrara prodígios e Martin Leal não fizera boa figura, outra corrida em que voara no ar um «papagaio de alambres» anunciado [...] como um milagre de feiticeiro». G. de M. Sequeira, *Op. cit.*, p. 134.

68. *Diálogo VIII*, p. 163.

69. J. E. Varey, *Op. cit.* pp. 112-113.

«Bueluome a este Bolatin paxaro proprio remedador de la diabolico antipoda celestial, que para que baxasse de arriba abaxo estaua puesta vna fuerte maroma atada a vna plancha de azero, que correspondia al hueco de vna ventanilla, que ciñia el pie de vn Piramide de la grandiosa torre del palacio Real, a quien el mar binchado ya humilde besa el pie, y ya soberbio se le atreue, y por lo baxo daua esta maroma a vista de las ventanas de su Magestad en vn tabladillo fuerte, donde estaua otra maromilla, por donde el y otros tres Bolatines con calçones a lo botarga dançauan y baylauan con ligereza notable al son de sus instrumentos, tan bien y a compas, que causauan admiracion. Huuo grande coloquio entre el principal Bolatin y vn criado yo [sic] gracejando, con razones a lo macarrónico, de vna prosa, que por lo mal lleuada daua que reyr. Tenian gracia. Y despues a lo picaro y socarron dezia muchos donayres y faouores el amo al criado, el qual no era lerdo, porque a lo bellaco, aunque con demostraciones mentecatas y simples le respondia a proposito, muy haciendose el borracho; y el descuydo, burlandose de su amo, y haziendole gestos, le echaua muchas pullas, a tiempo que aprendiendo a boltear y dançar, parecia que se le cayà de las manos el grueso varal. Aqui me acuerdo ver a los de abaxo, con mas miedo que verguença, y con la turba de la machina del vulgo foreejauan atras, haziendo olas de gente, por si por yerro de quenta el Bolatin les hazia oler el garrote. baxaronse al tablado, y dieron mas bueltas que vn podenco, o por mejor dezir, mas varias bueltas que da conmigo la señora fortuna, dieron mucho gusto al pueblo, que gritando risueño a vna voz multiplicauan el regozijo y alegria, que el veloz Bolatin acabó de celebrar baxando como el vicinto con mas ruido y furia que si cayera».⁷⁰

El 20 de Septiembre aún continuaban las fiestas con una procesión en la que:

«yuan delante todas las danças, invenciones, trompetas, y cheremias que huuo, quando entrò su Magestad, añadiendo una dança de diablos, que hasta los diablos parece que quisieron regozijarse este dia. Y la de Gitanos, que estos con sus Gitanas, con piedras sutiles por castañetas, con bueltas diabólicas y extraordinarias no fueron de menos gusto y contento. Tantas harpas, rabelillos, violones, viguellas, panderillos, morteretes, folias, sonajas, é instrumentos de pandorga, que en todas fueron mas de veynte danças, vnos cantando, y otros baylando».⁷¹

¿Hubo nuevos espectáculos de volatines en esas fechas, entremezclados con el resto de las diversiones? Cabe la posibilidad de que aprovechando la concurrencia de público a la procesión, así como el período festivo que se estaba viviendo por entonces, los *bolatines* y, —¿por qué no los títriteros?—, armaran sus teatrillos en cualquier plaza o calle.

¿Y qué sucedía durante las fiestas de canonización de algún santo, en las que se prodigaban durante varios días —con gran ostentación y lujo—, gigantescas procesiones, fuegos de artificio, luminarias, etc., que entretenían al pueblo, despreocupándolos de sus estómagos vacíos?⁷²

70. Francisco de Arce, *Fiestas reales en Lisboa*, Lisboa, Iorge Rodriguez, 1619, pp. 38-39; Cfr. J. E. Varey, *Op. cit.*, pp. 112-113. Un ejemplar de la edición de 1619 se encuentra en la Biblioteca General de la Universidad de Salamanca, con la cota 28.883.

71. Francisco de Arce: *Op. cit.*, p. 40.

72. En la organización de estas fiestas destacaron sobre todo los carmelitas. Véase la descripción que hace G. de Matos Sequeira de la procesión de la Restauración (1641), de las fiestas de canonización de la florenti-

En 1652, según Eduardo Freire de Oliveira,⁷³ con ocasión del traslado del Rey desde los Paços de Alcântara a los reales de Lisboa, unos volatins dieron su espectáculo en el Senado ante los ciudadanos del municipio de Lisboa, ganando 4\$000 réis:

«Aos 26 de Junho de 1652 annos se passou mandado para o contador da cidade levar em conta e despeza a João Baptista de Cordes, que serve de Thesoureiro d'ella, quatro mil réis, que por ordem do senado deu aos volatins, quando vieram ao senado e n'elle fizeram sua representação».⁷⁴

Nuevas referencias a «Bonifrates»

A mediados del siglo XVII volvemos a encontrar el término *Bonifrates* en dos obras de D. Francisco Manuel de Melo (1608-1666: *Carta de Guia de Casados*, Lisboa, 1651 («Mulheres há destas apetitosas, que por um bonifrate venderão um padrão de juro de Camara»); y *Apólogos Dialogais*, Lisboa, 1721 («Levam o ouro e a prata, e nos deixam em seu lugar bonifrates e cascavéis»)).⁷⁵ Referencias que, sin embargo, poco nos dicen de la difusión y aceptación del término Bonifrates para referirse a las marionetas.

En el Patio de las Arcas, después del verano de 1681, asistimos a un período de vacío de representaciones de comedias. Los libros de cuentas del Hospital Real de Todos los Santos registran una única partida con fecha del 3 de Noviembre por dos días de Volatines.⁷⁶ Volvieron los volatines al patio de las Arcas en 1687⁷⁷ y el 23 de Marzo de 1690, en que representaron durante dos días.⁷⁸

Ante estos datos volvemos a plantearnos la misma pregunta que más de una vez nos hemos formulado: ¿habría habido títeres en estas *troupes* de funámbulos?

De la escasez de datos que poseemos para este período resulta difícil entresacar conclusiones definitivas. No cabe duda de que el hecho de que varios escritores mencionen a los *Bonifrates* durante los siglos XVI y XVII puede ser síntoma de su existencia, pero nada dicen con seguridad de la fecha en que fueron introducidos en Portugal ni de su aceptación, obligándonos nuevamente a mantenernos en el ámbito de las meras conjeturas.

El pátio da *Mouraria* o *Poço do Borratém*, situado en el popular barrio da Mouraria, según Teófilo Braga «Resistiu á acção do tempo e às maldições do Santo Officio, mudando apenas de nome e ficando assim chamado por ser situado no bairro da Mouraria. Até 1735 teve uma existência obscura, e estava reduzido ás comédias de bonifrates, é o que se deprehe de do testemunho do coevo Costa e Silva, que dis: «e como naquele tempo havia na Mouraria um theatro em que representavam figuras inanimadas».⁷⁹ Sin em-

na Santa Maria Madalena de pazzi (1669), o las de la canonización de S. Juan de la Cruz (1727 en *O Carmo e a Trindade*, Lisboa, Câmara Municipal, 1939-1941, vol. II, pp. 397-404.

73. E.H.M.L., t. V, p. 354, nota nº 4.

74. E.H.M.L., Tomo V, p. 354.

75. Diálogo III, p. 218.

76. A.H.S.J., Livro de Receita, 1681-82, fol. 285r.

77. A.H.S.J., Livro de Receita, 1686-87, fol. 288r y 1687-88, fol. 290r.

78. A.H.S.J., Livro de Receita, 1689-90, fol. 290v.

79. Teófilo Braga, *História do Teatro Portuguez*, Porto, Imprensa Portuguesa, 1870-1871, Séc. XVIII, pp. 6 y 7.

bargo, este testimonio carece para nosotros de consistencia, pues Costa y Silva atribuía el auge de dicho Patio al éxito de las comedias de Antonio José da Silva; y hoy en día, por los testimonios —entre otros muchos— de Julio de Castilho,⁸⁰ Sousa Bastos⁸¹ y Quatavo de Matos Sequeira,⁸² está perfectamente demostrado que «El Judío» escribió sus obras para el Teatro del Barrio Alto, donde fueron representadas entre 1733 y 1739, hecho al que dedicaremos en futuras publicaciones mayor espacio y detenimiento.

Para finalizar, la última noticia que poseemos para este período nos la proporciona Julio de Castilho: a partir de febrero de 1699, fecha en que la reina doña Catalina de Inglaterra abandona el Palacio do Moinho de Vento, «os seus salões enormes alugaram-se a empresarios de teatrinhos de bonecos, e de presépios».⁸³ La cita, aunque escueta, es doblemente importante: por un lado, porque, a no ser que surgieran por generación espontánea, presupone la existencia de empresarios de títeres en los años inmediatamente anteriores, o la existencia de compañías extranjeras que recorran por esa época Portugal; y, por otro lado, porque atestigua la existencia de *presépios* en el Barrio Alto, cuando siempre se los ha venido relegando al más popular barrio de la Mouraria, reservándose el espacio teatral del Barrio Alto para las óperas de Bonifrates.

Hélder Julio Ferreira Montero
Escuela Oficial de Idiomas de Badajoz



80. Julio de Castilho, *Lisboa Antiga — O Bairro Alto*, Lisboa, Livraria de A. M. Pereira, 1879, Vol. IV, p. 147.

81. Sousa Bastos, *Carteira do Artista*, Lisboa, Imprensa de Libanio da Silva, 1898, p. 177.

82. G. de M. Sequeira, *Teatro de outros tempos*, op. cit., 1933, pp. 83 y 104.

83. J. de Castilho, *Lisboa Antiga*, op. cit., p. 258.

La «adquisición de la conciencia lingüística» en el Libro I de *La Argentina* de Ruy Díaz de Guzmán*

Antonio Marco García

En el proceso de formación del «español de América»,¹ la historiografía lingüística propone una perspectiva teleológica que queda actualizada cuando la situación presente de una lengua está determinada por su pasado. En referencia a la lengua española en tierras americanas, los textos que nacieron tras el descubrimiento y la conquista del Nuevo Mundo cobran un destacado valor, ya que en estos documentos se refleja la conciencia de la propia expresión lingüística ante la diversidad y la diferencia idiomática que presenta la realidad americana. Las relaciones de viaje, las crónicas, las cartas y las historias sobre el recién descubierto territorio se convierten en documentos testimoniales de una época histórica,² a la vez que aportan un rico caudal de información lingüística.

*. Este trabajo se inscribe en el marco del proyecto de investigación PB 91-0453, financiado por la DGICYT del Ministerio de Educación y Ciencia, y coordinado por la Dra. Emma Martínell.

Una versión primera del texto fue presentada como ponencia en el VI Congreso Internacional del «Centre d'Études des Littératures et des Civilisations du Río de la Plata» (Las Palmas de Gran Canaria-Puerto de la Cruz (Tenerife), julio 1992).

1. Véanse los estudios de: Guillermo L. Guitarte, *Siete estudios sobre el español de América*, México, UNAM, 1983; José G. Moreno de Alba, *El español de América*, México, F.C.E., 1988; José Luis Rivaola, *La formación lingüística de Hispanoamérica*, Lima, Pontificia Universidad Católica, 1990; Manuel Alvar, *El español de las dos orillas*, Madrid, Fundación MAPFRE, 1991; Jens Lüdtke (comp.), *El español de América en el siglo XVI*, Frankfurt am Main, Vervuert Verlag, 1994.

2. Para una visión global sobre los cronistas, historiadores, misioneros y viajeros que llevaron a cabo sus actividades en estas tierras, véase: Francisco Esteve Barba, *Historiografía indiana*, Madrid, Castalia, 1992.

Entre los numerosos textos cronísticos, destacan los *Anales del descubrimiento, población y conquista de las Provincias del Río de la Plata* de Ruy Díaz de Guzmán (Asunción, 1560-1629), según tituló el propio autor, escritos en 1612, y publicados en 1836. Díaz de Guzmán, nieto de Domingo Martínez de Irala y sobrino-nieto de Alvar Núñez Cabeza de Vaca, dedicaba esta obra a Don Alonso Pérez de Guzmán, el Bueno, Duque de Medinasidonia, conde de Niebla y Marqués de Gibralfaró. El texto se conoce como *La Argentina*, pero el título original demuestra la formación humanística de Díaz de Guzmán, que emplea el concepto de «Anales» como forma discursiva que le permitía «designar la narración de acontecimientos «dignos de memoria» que corresponden a la historia»,³ a partir de las pautas narrativas establecidas por autores que con anterioridad habían viajado a América⁴ y, también, a Oriente.⁵

Ruy Díaz de Guzmán, como «historiador del Río de la Plata»,⁶ justifica el propósito de su escritura en el «Prólogo» de su obra:⁷

No sin falta de consideración, discreto lector, me movía un intento tan ajeno de mi profesión, que es militar, tomando la pluma para escribir estos anales del descubrimiento, población y conquista de las Provincias del Río de la Plata, donde en diversas armadas pasaron más de cuatro mil españoles, y entre ellos muchos nobles y personas de calidad (p. 55)

El autor era hijo de Úrsula de Irala, hija mestiza del gobernador Domingo Martínez de Irala, y, por consiguiente, Díaz de Guzmán fue «un cuarterón en cuanto a sangre»,⁸ y perteneció al grupo resultante de la mezcla de dos culturas, la española y la indígena.⁹ Toda esta compleja clasificación étnica determinó su difícil posición ante los acontecimientos que se sucedían en las tierras americanas. Como contrapunto, su imparcialidad ante unos sucesos pasados se evidencia en la narración de estos hechos históricos de los que no fue testigo, y que había protagonizado su abuelo materno. Los sucesos que relata conforman un discurso que se debe a la transcripción de algunos documentos y a su labor de trasladar a la escritura muchas explicaciones que circulaban oralmente. Por todo ello, en algunos casos, su innato instinto de observador le sirve para cubrir vacíos, interrogantes y dudas que se le presentaban al redactar estos hechos. Díaz de Guzmán, con la *captatio benevolentiae*, pretende disculparse ante el lector:

3. Según la clasificación de Walter Mignolo en «Cartas, crónicas y relaciones del descubrimiento y la conquista», en Luis Iñigo Madruga (coord.), *Historia de la literatura hispanoamericana*, Madrid, Cátedra, 1992, t. I, p. 77a.

4. Véase Irving A. Leonard, *Los libros del conquistador*, México, F.C.E., 1979.

5. Me remito a Michel Mollat, *Los exploradores del siglo XII al XVI. Primeras miradas sobre nuevos mundos*, México, F.C.E., 1990.

6. Francisco Esteve Barba en *op. cit.*, cap. X, apartado 3; p. 641 y ss.

7. La paginación de las citas de *La Argentina* corresponde a la edición de Enrique de Gandía (Madrid, Historia 16, 1986).

8. Según Esteve Barba, *Ibidem*.

9. Me remito a M. González Luna, *Historia de las Repúblicas de la Plata (Paraguay, Uruguay y Confederación Argentina)*, Madrid, 1863. Cf. con Silvio Zavala, *Ensayos sobre la colonización en América*, México, Secretaría de Educación Pública, 1972.

con que vine a recopilar este pequeño libro tan corto y humilde, cuanto lo es mi entendimiento y bajo estilo, solo con el celo de natural amor, y de que el tiempo no consumiessse la memoria de aquellos que con tanta fortaleza fueron mercederos de ella, dejando su propia quietud y patria por conseguir empresas tan dificultosas. En todo he procurado satisfacer esta deuda con la narración más fidedigna que me fue posible: aunque entiendo que algunos quedarán con más sentimientos que gratitud, por no poder satisfacerles, según lo que merecen; y otros cuyos pasados no anduvieron tan ajustadamente, como debían; mas como el alma de la historia es la pureza y verdad, será fuerza pasar adelante con el fin de ella, por lo cual suplico humildemente a todos los que la vieren, reciban mi buena intención, y suplan con discreción las muchas faltas que en ella se ofrecen. (p. 56)

Con todo, y a pesar de los «supuestos errores»,¹⁰ Ruy Díaz de Guzmán ofrece un texto cronístico en el que relata unos hechos acontecidos con anterioridad, y que tuvieron una importancia trascendental en obras de otros autores posteriores, en las se aprecia la influencia de estos *Anales*, como ocurre en la del jesuita P. Pedro Lozano,¹¹ y otros. *La Argentina* de Díaz de Guzmán aparece dividida en tres «Libros», que corresponden a la sucesión de hechos, hazañas y descubrimientos que tuvieron lugar entre 1512 y 1555 en la amplia región del Río de la Plata.

El texto ofrece una exhaustiva información lingüística, por lo que se convierte en fuente esencial y en ejemplo de la «conciencia lingüística» que debió adquirir su autor. Esta característica obliga a que el presente estudio se centre en el Libro I de *La Argentina*, en cuyo epígrafe se enuncia:

De la descripción y descubrimiento de la Provincias del Río de la Plata, desde el año de 1512 y 15 que la descubrió Juan Díaz de Solís, hasta que, por muerte del General Juan de Ayolas, quedó con la superior gobernación el capitán Domingo Martínez de Irala. (p. 57)

Se trata del período precedente al gobierno que desempeñó Martínez de Irala, por lo que Díaz de Guzmán pretende cumplir, con mérito y concisión, sus deberes como cronista aunque no haya vivido los acontecimientos ni los sucesos, ni viera las realidades geográficas ni la Naturaleza de ese otro mundo que había sido descubierto dos décadas antes. Para poder describir un mundo desconocido, el autor utiliza una serie de fuentes históricas, cronísticas y literarias con el fin de que la narración muestre el máximo rigor posible.

Junto a la importancia del relato cronístico como obra de un autor, Díaz de Guzmán añade, en *La Argentina*, un elemento que aparecerá constantemente en toda su narración, y con el que logrará encumbrar su tarea de narrador. Se trata de su propia «adquisición

10. Enrique de Gandía, en su «Introducción» a *La Argentina*, ed. cit.; p. 20-25, presenta unos supuestos errores de Ruy Díaz de Guzmán y sus comentaristas.

11. Lo señala Emma Martinell Gilre en «La Descripción chorographica del terreno, ríos...» del Padre Pedro Lozano», *Actas del III Congreso Internacional de El Español de América*, Valladolid, Junta de Castilla y León, 1991, vol. III; p. 152d.

de la conciencia lingüística»,¹² en afortunada expresión terminológica, como «reacción cuando se está en disposición de adquirir conciencia de lenguas diferentes a la propia», a partir de todas las referencias de carácter lingüístico que aparecen en la narración de los hechos como elementos que enriquecen el valor de ésta. El historiador Ruy Díaz de Guzmán menciona continuamente cuestiones lingüísticas, como la denominación de la ciudad de Buenos Aires:

Y dando orden de pasar a aquella parte, fueron algunos a ver la disposición de la tierra, y el primero que saltó a ella, fue Sancho del Campo, cuñado de don Pedro, el cual vista la pureza de aquel temple, su calidad y frescura, dijo que ¡buenos aires son los de este suelo! De donde se le quedó el nombre. (p. 114)

En otras ocasiones, el autor ofrece la adaptación de palabras indígenas a la lengua española, o cómo los españoles modificaron la lengua indígena al no saber reproducir con exactitud lo que decían los propios indios. Incluso ofrece por medio de equivalencias las definiciones de los términos nativos, a partir de la fórmula idiomática «que quiere decir», aplicada a los nombres de ríos o de zonas geográficas.¹³

El exotismo y la riqueza de la zona rioplatense ofrece al narrador la posibilidad de precisar el origen de cualquier espacio geográfico. Queda demostrado el esfuerzo del cronista por transcribir las denominaciones, e, incluso, su afán por ofrecer una muestra de la variedad idiomática de diversas sociedades indígenas.

Díaz de Guzmán, aparte de la descripción geográfica, de la denominación de ríos, villas, estrechos y poblaciones, de los grupos étnicos y de las etimologías de diversos elementos constitutivos de esa realidad asombrosa, aporta un elemento que corrobora su excelente disposición a reflejar su «conciencia lingüística», la que fue adquiriendo progresivamente, conforme relataba unos acontecimientos pretéritos. El narrador explicita el factor lingüístico como medio por el cual se comunican los miembros de la expedición española con los de las sociedades indígenas,¹⁴ y, consecuentemente, el mismo elemento lingüístico también le sirve como punto de partida en la relación que se establece por ambas partes y que desemboca en una buena aceptación recíproca y en amistad: «y corriendo la tierra, tuvo comunicación con los indios de su comarca, con quienes entabló amistad» (p. 92).

12. La profesora Emma Martinell, en varios trabajos e investigaciones, ha acuñado esta expresión con un nuevo contenido, a partir de las propuestas de Rolf Eberenz («Conciencia lingüística y pre nacionalismo en los reinos de la España medieval», *Einheit und Vielfalt der Iberoromania. Romanistik in Geschichte und Gegenwart* (Hamburg), 24 (1987); p. 201-210), de Werner Bahner (*Beitrag zum Sprachbewußtsein in der spanischen Literatur des 16 und 17 Jahrhunderts*, Berlín, 1956), de Lore Terracini («Cosienza linguistica e creazione letteraria nella Spagna del secolo d'Oro», *I codici del silenzio*, Torino, Edizioni dell'Orso, 1988; p. 183-195), y de Dietrich Hriesmeister («Das Sprachbewußtsein in Spanien bis zum Erscheinen der Grammatik Nebrijas (1492)», *Iberoromania* (Tübingen), 1 (1969); p. 35-55).

Sigo la pauta de investigación que la Dra. Martinell propone en sus libros: Aspectos lingüísticos del descubrimiento y de la conquista, Madrid, C.S.I.C., 1988; y La comunicación entre españoles e indios: palabras y gestos, Madrid, Fundación MAPFRE, 1992.

13. Véase el capítulo titulado «Desmesuras: ríos, desiertos, montañas», en Michel Mollat, *op. cit.*; p. 120-123.

14. Véase el artículo de Ángel Rosenblat, «Contactos interlingüísticos en el mundo hispánico: el español y las lenguas indígenas de América», en Jaime Sánchez Romeralo y Norbert Poulussen (eds.), *Actas del II Congreso Internacional de Hispanistas*. Nimega, Instituto Español, 1967; p. 109-154.

Este buen entendimiento se transforma en un sentimiento amistoso compartido, que brota de una comunicación inicial: «y teniendo comunicación con los naturales, le recibieron con buen acogimiento» (p. 60). El recibimiento y la amistad se debían a la existencia de un intercambio de expresiones, gestos y palabras¹⁵ que facilitaban un encuentro más fluido entre estas dos culturas: «en cuya comarca hay muchos pueblos de indios Guaraníes, donde los españoles antiguos tuvieron puerto, comunicación y amistad con ellos.» (p. 79).

La caracterización de los naturales¹⁶ supone una importante aportación en el campo de la Antropología, pero, además de la específica descripción de los indígenas, de sus costumbres y hábitos, Díaz de Guzmán agrega el elemento lingüístico. Consecuentemente, de la observación de unos hechos y realidades, el cronista pasa a la descripción de los encuentros entre miembros de la expedición española y los de las tribus indígenas de este espacio geográfico.

En estos contactos, los nativos muestran su predisposición a la paz y a respetar la condición del extranjero, y ofrecen sus mujeres a los españoles. En esta circunstancia, también el elemento lingüístico adquiere una importancia esencial: a las relaciones físicas con las indias,¹⁷ se añade el intercambio lingüístico que supuso un avance trascendental en la relación de los españoles con los nativos, como afirma el propio Díaz de Guzmán:

Desea mucho esta gente emparentar con los españoles, y así les daban de buena voluntad sus hijas y hermanas, para que hubiesen de ellos generación: hablan de una lengua muy cortada, y fácil de aprender, por manera que con facilidad serían atraídos a la conversión y conocimiento de Dios. (p. 83)

El conocimiento de la lengua indígena también será, en otros casos, motivo para desarrollar un considerable proceso de evangelización por parte de varias órdenes religiosas.¹⁸

La opinión de los expedicionarios españoles sobre la existencia de una lengua nativa única o la diversidad de lenguas oscilaba entre la aparente similitud lingüística de varias sociedades tribales en una zona y la diferencia que se podía apreciar en otros grupos indígenas. Así, a pesar de las diversas denominaciones de los indios, de sus rasgos y costumbres, y de su localización geográfica, se encuentran con una similitud lingüística aparente:

15. Sobre la importancia de la lengua en las relaciones que se establecieron entre españoles y nativos, me remito a las valiosas aportaciones de A. Rosenblat, *ibidem.*; las de M. Alvar, P. Castañeda Delgado, E. Cose-riu, J. A. Frago Gracia, J. Gil, H. López Morales, R. Adorno, W. Mignolo, F. Morales Padrón, E. Pupo Walker y A. Uslar Pietri en *I Simposio de Filología Iberoamericana*, Zaragoza, Pórtico, 1990; y las de J. Lütke, G. de Granda, E. Martinell, M. Metzeltin, W. Oesterreicher y J. L. Rivarola en Jens Lütke (comp.), *op. cit.*

16. Véase: Georg Friederici, «Los indígenas», *El carácter del descubrimiento y de la conquista de América*. México, F.C.E., 1987, vol. I; p. 161-254.

17. Me remito al interesante y esclarecedor libro de Magnus Mörrer, *La mezcla de razas en la historia de América latina*. Buenos Aires, Paidós, 1969.

18. Sobre este tema, véase: Edmundo O'Gorman, «Enseñanza del castellano como factor político-social», *Boletín del Archivo de la Nación* (México), XVII (1946); p. 160-175. Y Silvio Zavala, «Cristianismo y colonización», *Cuadernos Americanos* (México), IX, 3 (1950); p. 163-172.

descubrió muchos puertos y ríos caudalosos, toda muy poblada de gente caribe y carnicera, los más septentrionales se llamaban Tobayaraes y Tamoyos; los australes se dicen Tupisnambas y Tupisnacis, son muy belicosos, y hablan todos casi una lengua, aunque con alguna diferencia, andan todos desnudos, en especial los varones, así por el calor de la tierra, como por ser su antigua costumbre. (p. 58)

No creen que el origen tribal ni el geográfico supongan una diferencia de lengua a tener en cuenta. No distinguen la diversidad lingüística. Por los sonidos desconocidos, piensan que sólo existe una única lengua, elemento que se convertirá, pues, en unificador: «muchas naciones y tierras pobladas de indios que llaman Guayanas, parte Chobacas, que son casi todos de una lengua aunque hasta ahora no han visto españoles» (p. 69). A veces, este dato lingüístico depende de otros elementos:

Los que habitan en lo alto, se llaman Cutaguas y Curumias, todos de una costumbre y lengua, gente bien inclinada, y no muy bárbara; no usan ningún género de brebaje que los embriague, aunque los de abajo tienen muchos: hablan diferentes lenguas (p. 80)

El factor lingüístico también ayuda a la caracterización de los nativos, junto a la descripción de las costumbres y los ritos, como complemento: «De esta ciudad arriba hay algunas naciones de indios, y aunque tienen diferentes lenguas, son de la misma manera y costumbres que los Querandíes, enemigos mortales de los españoles» (p. 75). O donde:

[el río], se extiende como lago a cuyas riberas de una y otra parte están poblados más de 20.000 indios guaraníes, que los de aquella tierra llaman Arechanes, no porque en las costumbres y lenguajes se diferenciaren de los demás de esta nación, sino porque traen el cabello revuelto y encrespado para arriba. (p. 65)

Lentamente se dan cuenta de que no todos hablan «una lengua» o «una misma lengua», con lo que Ruy Díaz de Guzmán especificará, en otros casos, que «y caminando por los llanos de aquella tierra encontraron muchos pueblos de indios de diversas lenguas y naciones, con quienes tuvieron grandes encuentros» (p. 86). El narrador distingue el uso de diversas lenguas por parte de los indios, y así, «se va por muchas naciones y pueblos de diferentes costumbres y lenguajes» (p. 69), o cuando «salieron de aquel sitio, de donde caminaron por muchas regiones y comarcas de indios de diferentes lenguas y costumbres» (p. 107).

La lengua se convierte en un concepto comparable al de «nación», «pueblo» y «costumbres», cuando el autor necesita señalar las diferencias que perciben los españoles.

En algunos momentos, el historiador describe el proceso comunicativo como un hecho en el que no se especifica ningún detalle de naturaleza lingüística:

allí le vinieron cuatro canoas de indios que llaman Guayarapos, y preguntándoles el capitán si tenían noticia de la gente de Juan de Ayolas, respondieron que no sabían nada. (p. 135)

O solamente enuncia el intercambio de información, pero sin señalar por qué medios se desarrolló la comunicación: «Y sólo topó con un indio, y una india paguayes que an-

daban pescando, y preguntándoles si habían visto al clérigo y españoles, dijeron que no sabían de ellos» (p. 135).

No se menciona ni la lengua que se utiliza, ni la intervención de algún posible intermediario, ni siquiera la frase directa que se dice: «saltando a tierra [el capitán] habló con algunos indios de las islas» (p. 92). De igual forma:

Algunos indios que en la refriega fueron tomados, dieron noticia que el Padre Aguilar y sus compañeros habían acabado a manos de estos traidores.» (p. 137)

El cronista no detalla cómo se desarrollaron los contactos lingüísticos, ni qué tipo de elementos permitieron el intercambio de información. En la mayoría de los casos, parecía que los indígenas, por su parte, presentaban una buena disposición,¹⁹ como señala Díaz de Guzmán:

Otros hay más arriba, que llaman Timbúes, y Caracás 40 leguas de Buenos Aires en Buena Esperanza, que son más afables y de mejor trato y costumbres que los de abajo. [...] son muy ingeniosos y hábiles, y aprenden bien la lengua española: fueron más de 8.000 indios antiguamente, y ahora han quedado muy pocos. (p. 75)

Y los españoles, interesados en adquirir información sobre la realidad que desconocían, se convierten en protagonistas de los interrogatorios:

hallándose en aquel paraje distante del Fuerte ciento veinte leguas, y entrando por el Paraná por parecer más caudaloso y acomodado para navegar, llegó a la laguna dicha de Santa Ana, donde estuvo algunos días relacionándose de comida de los indios de la tierra, de quienes tomó lengua de lo que por allí había, y de la imposibilidad de navegar con sus navíos por aquel río. (p. 93)

Lo mismo sucede cuando el Adelantado «Al otro día acordó de pasar a delante hasta topar los indios, y tomar más lengua de ellos» (p. 117).

Los expedicionarios «tomaban lengua», es decir, información. Pero esta misma expresión era utilizada para indicar que los españoles «tomaban» intérprete para poder comunicarse con los nativos o para mejorar este intercambio. Las figuras del «lengua», del «intérprete», o del «guía» se convirtieron en papeles esenciales en el proceso de conquista y colonización, y fueron «ejes de la aculturación»²⁰ en el descubrimiento de nuevos territorios. Díaz de Guzmán refleja esta realidad que se daba con cierta frecuencia:

19. Como contrapunto a esta actitud, véase el propósito de la Iglesia y de la Corona al respecto. Cfr. con Paulino Castañeda Delgado, «La Iglesia y la Corona ante la nueva realidad lingüística en Indias», *I Simposium de Filología Iberoamericana*, ed. cit.: p. 29-41. Y, a pesar de la diferencia cronológica, con Constancio Eguía Ruiz S. J., «Lenguas y lingüistas en la antigua demarcación rioplatense», *España y sus misioneros en los países del Plata*, Madrid, Ediciones de Cultura Hispánica, 1953, cap. VII; p. 243-283.

20. Francisco de Solano define al intérprete como «canal primordial que sirve de vínculo inevitable en el entendimiento de las dos culturas encontradas», y señala una tipología de estas figuras intermedias («guía», «intérprete», «mestizo» y «ladino») en: «El intérprete: uno de los ejes de la aculturación», *Simposium Hispanoamericano de Indigenismo Histórico. Terceras Jornadas Americanistas de la Universidad de Valladolid*, Valladolid, 1975; p. 1-14.

dejando las canoas, en los que hallaron alguna comida, y mucha carne de monte y pescado, con lo cual cómodamente pudieron llegar a la Frontera de los Guaraníes, con quienes trabaron luego amistad, y se proveyeron del matalotaje necesario para pasar adelante, tomando lengua, que hacia el occidente y mediodía había cierta gente que poseía muchos metales» (p. 124)

Y el propio capitán Martínez de Irala protagonizó una situación de aculturación:²¹

El capitán, por asegurar y demostrar su buena fe, mandó arrimar las armas, pero con prevención de estar alerta por si intentaban alguna traición. Los indios con este seguro llegaron a hablar con Domingo Martínez de Irala, quien por intérprete les preguntó si sabían de Juan de Ayolas, y ellos comenzaron a decir muchas cosas diversas unas de otras, y muy atentos al movimiento de todos se fueron arrimando a los españoles con muestras de querer contratar con ellos (p. 136)

En realidad, el puente cultural y lingüístico lo había tendido el intérprete, la figura que a veces se corresponde con el resultado de los procesos de mestizaje.²²

Algunos de estos lenguas eran españoles que, por distintas circunstancias, habían quedado como cautivos, y a los que el aprendizaje de alguna lengua indígena les permitió salvar la vida y desempeñar un importante papel entre ambas culturas. Como le ocurrió a Juan de Fustes y a Héctor de Acuña, dos lenguas de esta zona del Río de la Plata, mencionados por Ruy Díaz de Guzmán:

y acercándose más a los enemigos, y peleando los españoles con ellos con sus arcabuces y ballestas, y los indios con su flechería: vinieron casi a las manos, y llegando a los costados de los navíos, con sus picas y otras armas, mataron gran cantidad de indios, de manera que fueron desbaratados y puestos en huida los que escaparon, quedando los españoles victoriosos con pérdidas sólo de dos soldados, que iban en un batel, que fueron presos y cautivos, los cuales muchos años después vinieron a ser habidos y sacados de su cautiverio, resultando de su prisión muy gran bien, porque salieron grandes lenguaraces, y prácticos en la tierra, éstos se llamaban, el uno Juan de Fustes, y el otro Héctor de Acuña (p. 94)

Otro ejemplo de esto es el de un portugués que «se llamaba Alejo García estimado en aquella costa por hombre práctico, así en la lengua de los Carijos, que son los Guaraníes, como de los Tupíes, y Tamoyos» (p. 85).

Los indígenas, como los españoles, obtenían provecho en estos contactos; mientras, los lenguas adquirían, progresivamente, un poder ilimitado, y su papel se convertía en

21. Véase Ana Gimeno Gómez, «La aculturación y el problema del idioma en los siglos XVI y XVII», *Actas del 36 Congreso Internacional de Americanistas (1964)*, Sevilla, 1966, vol. III, p. 303-317.

22. Vicente Guillermo Arnaud ofrece una relación de los intérpretes más destacados que aparecen en Crónicas, Relaciones, Historias y documentos diversos referentes a esta zona geográfica, en «Los intérpretes en el Descubrimiento, Conquista y Colonización del Río de la Plata», *Boletín de la Academia Nacional de la Historia* (Buenos Aires), 22 (1949): p. 377-450.

trascendental para que el intercambio y la relación entre españoles y nativos resultara lo más satisfactoria posible para ambas partes. El abuso de poder de los lenguas podía tener repercusiones nefastas:

Lo cual recibieron los indios con buena voluntad, sometidos al señorío real; y como tales vasallos se ofrecieron acudir a todo lo que les mandase en su real nombre, como lo mostraron en las ocasiones, que ocurrieron en adelante, especialmente en la guerra que el general hizo a unos indios llamados Yapiques, antiguos enemigos de los guaraníes y españoles, en la jornada que hizo en la reducción y visita de los Pueblos de Ibitirusú, Tebicuarí, y Mondai, con los ríos arriba, dejando a todos en asentada amistad hasta el año de 1539, en que se conjuraron contra los españoles, tomando por ocasión el haberseles hecho ciertos agravios y demasías por algunos españoles lenguas, todo procedido de su natural inconstancia y poca lealtad, con la que se dispusieron a quebrantar la fe (p. 144)

Otras veces, la intervención de un nativo que conocía la lengua española frustraba posibles motines o rebeliones de los indígenas, como detalla Díaz de Guzmán:

Con este acuerdo anticipada y disimuladamente fueron entrando cada día varias partidas al pueblo, so color de venir a tener la Semana Santa con los españoles, de modo que insensiblemente se juntaron en la ciudad más de 8.000 indios. Estando en este punto, fue Dios Nuestro Señor servido de que se descubriese la tramoya por medio de una india que tenía en su servicio el capitán Salazar, hija del cacique principal, la que habiendo entendido lo que los indios determinaban, dio de ello avisar a Salazar sucintamente, quien al punto lo participó al general (p. 144-145).

Algunos indios aprendieron, por distintos medios, la lengua española, con lo que consiguieron un cierto prestigio social al convertirse en lenguas. Les era permitido comunicarse con los españoles y, en la mayoría de las ocasiones, obtenían favores y mercedes que no hubieran podido alcanzar nunca.

Uno de estos personajes es el protagonista de una escena que Díaz de Guzmán describe extensamente y con dudosa verosimilitud:

Cerca de la aurora oyeron unas voces hacia el poniente, como que llamaban, y para ver lo que era, mandó el capitán un batel con cuatro soldados y llegando con el recato posible cerca de la tierra, donde sentían las voces, reconocieron un indio, que en lengua española pedía le embarcasen; [...] le metieron en el batel, y condujeron ante Domingo Martínez de Irala. Así que llegó, comenzó a derramar muchas lágrimas, diciendo: Yo, señor, soy un indio natural de los llanos, de una nación que llaman Chanés, trájome de mi pueblo por su criado el desventurado Juan de Ayolas, cuando por allí pasó: púsome por nombre Gonzalo, y siguiendo su jornada en busca de su navío, vino a parar en este río, donde a traición y con engaño le mataron estos indios Payaguas con todos los españoles que traía en su compañía.» [...] Luego el capitán vio algo sosegado, le dijo que le contase bien por extenso aquel suceso y continuó el indio diciendo: «que habiendo llegado Juan de Ayolas a los últimos pueblos [...]» Y nombrando a algunos de aquellos infelices caballeros, dio fin a su lamentable historia. (p. 137-138).

Al redactar estos «Anales del descubrimiento, población y conquista de las Provincias del Río de la Plata», Ruy Díaz de Guzmán, sin ser testigo directo de los hechos que narra, describe una realidad histórica:²³ los sucesos y acontecimientos que antecedieron a la intervención de su abuelo, el capitán Domingo Martínez de Irala, en esta empresa expedicionaria. Junto a este propósito, el historiador aporta un gran caudal de información de carácter general sobre la denominación de lugares, ríos, nombres de tribus, etc., y lo enriquece con una valiosa aportación acerca del contacto lingüístico que se produjo en el encuentro de las dos culturas.

La lengua, como elemento esencial en la comunicación entre los pueblos, se convierte en componente principal y trascendental para conseguir la idea totalizadora de lo que supuso la empresa americana.²⁴ Como autor, Díaz de Guzmán supo reflejar la realidad histórica que protagonizaron los expedicionarios españoles y los indígenas en las provincias del Río de la Plata,²⁵ y demostró la adquisición de una «conciencia lingüística», que podía deberse a su propia condición de mestizo.

Antonio Marco García
Universitat Pompeu i Fabra
Barcelona



23 Véase la atinada descripción de Germán de Granda, «Personalidad histórica y perfil lingüístico de Ruy Díaz de Guzmán», *Sociedad, Historia y Lengua en el Paraguay*, Bogotá, Publicaciones Caro y Cuervo, 1988, cap. 22; p. 496-521.

24. Véase el estudio comparativo de Bartolomé Bennassar, *La América española y la América portuguesa, siglos XVI-XVII*, Madrid, Akal, 1987.

25. Para una visión rica en documentación, véase: Silvio Zavala, *Orígenes de la colonización en el Río de la Plata*, México, Editorial de El Colegio Nacional, 1977.

Monumento a Federico García Lorca: uma história parada no ar

Maria Candelária Volponi Moraes

Joaquim Vieira de Campos Neto

Uma cidade pode ser lida como um livro, um livro inacabado, constantemente lido e reescrito por seus habitantes, bairros são como capítulos, mas não há seqüência prevista para sua leitura. Como todo livro, pode ser lido às pressas, mas para aqueles que se propõem a uma leitura mais cuidadosa suas ruas, esquinas e becos apresentam sempre algo novo, desconhecido, ou capaz de reavivar o sentimento de algo acontecido. As ruas e lugares podem ser os mesmos, mas as linhas contém histórias diferentes por que os homens que as escreveram são outros. Os autores são desconhecidos, ou melhor, conhecidos, seu nome é multidão. As linhas são de difícil leitura quando queremos saber algo, é preciso então ler mais atentamente para saber que histórias são contadas. O que está escrito é resultado da experiência vivida por aqueles que moraram, sofreram, trabalharam, amaram, morreram ou apenas passaram pela cidade. Os testemunhos desta vivência são o desenho das ruas, as praças, os prédios, os monumentos. Um simples passeio pode levar a uma viagem inimaginável, num tempo distante, em que os homens deixaram vestígios de uma história que se não pode ser recuperada, pode ser percebida. Os sinais deixados na paisagem urbana são enigmas que devem ser decifrados para que a memória do passado ajude a compreender o presente e a importância do homem enquanto agente da história.

Abrindo ao acaso o livro que é a cidade de São Paulo pode-se deparar com a página onde se lê: «Avenida 9 de Julho».

A Avenida 9 de Julho é uma das vias que ligam o centro da cidade à zona sul. Seu nome é uma homenagem à Revolução Constitucionalista que o Estado de São Paulo empreendeu em 1932. Quando projetada pelo então prefeito Prestes Maia, foi considerada

um portento, com seus dois túneis perfurando perpendicularmente o espigão que corta a cidade no sentido leste-oeste. Nunca, diziam seus adversários, São Paulo terá um movimento de automóveis que justifique esta obra!

Um percurso partindo do Vale do Anhangabaú, centro da cidade, em direção à zona sul, pelo estreito e poluído corredor em que se transformou a Avenida encontra a Rua Estados Unidos, a primeira interseção importante depois de ultrapassados os túneis. Passado o cruzamento, encontramos à direita uma praça, a Praça das Guianas. A Praça tem o formato aproximado de uma elipse, com uma das partes mais estreitas voltadas para a Avenida, neste foco da elipse está uma estátua de bronze representando uma bela mulher nua subindo uma escada com um cântaro na cabeça, denominada Sulamita, que no «Cântico dos Cânticos» designa a mulher amada. Um dia esta bela mulher apareceu vestida, um arroubo de moralismo, destes que criticam até a nudez na estatuária fez com que fosse pintado um «casto» conjunto de duas peças; «*Sobre a nudez forte da verdade o manto diáfano da fantasia*» disse Eça de Queiroz em «A Relíquia». Esta Praça, localizada entre a Rua Estados Unidos e a Avenida Brasil dá ao percurso uma veracidade geográfica: indo em direção ao sul, passa-se pelos Estados Unidos, Guianas e Brasil. Que há nesta praça além da bela Sulamita? No outro foco da elipse há um objeto de formas abstratas, alegre e colorido, verdadeiro quadro de Miró materializado em três dimensões, com inscrições em seu corpo:

«Hay que abrirse del todo frente a la noche negra,
para que nos llenemos de rocío inmortal!»

Los Álamos de Plata
Federico García Lorca - 1919

Em algumas regiões da África persiste um costume ancestral: A existência do «Griot», um narrador, um rapsodo, que ainda exerce sua atividade em pequenas comunidades, misturando as funções de curandeiro, historiador, ou «literato», partilhando com a comunidade a crença de que quem domina a palavra domina tudo. O «griot» tem várias funções: técnico-científica, jurídica, espiritual-religiosa, mas a principal é a de afirmar a identidade daquelas comunidades.

A comunidade se reúne num final de dia, depois das tarefas diárias, num espaço comunitário, em torno de uma fogueira, onde o griot começa sua narrativa entremeada de provérbios, cantos e poesias, sem relação de causa e efeito entre si, «*um colar de contas sem fio*». O aedo lhes dá vida através das mudanças de entonação, repetição de palavras ou frases, frases fixas, convencionais, referências locais; o uso do tempo presente adiciona atemporalidade ao caráter impessoal da narrativa. Há ênfase no aspecto performático, o que é contado é tão importante quanto as habilidades do contador, o público participa, seja espontaneamente, seja quando solicitado, inserindo na narrativa digressões que desviam seu rumo sem que o narrador tenha um fio condutor ao qual seja obrigado a retornar.

O griot reúne em si diversas artes, que dele foram se destacando, sendo assumidas por especialistas: músicos, atores, poetas, saltimbancos, sem falar nas especialidades jurídica, científica e religiosa. Ele, que facilitava a dominação do privado pelo público, viu-se levado de roldão por uma irresistível onda em sentido oposto. Estaria extinto o griot? Ele que sempre existiu e sobreviveu via improvisação talvez não se deixe extinguir com facilidade. Teria o griot sobrevivido apenas na África? Estariam todos os rapsodos desa-

parecidos, substituídos por diversos profissionais, cujas habilidades raramente atingem a totalidade das funções do griot?

O espaço onde o griot exercia suas atividades foi gradativamente diminuindo. O espaço comunitário foi sendo ocupado por particulares que estabeleceram sobre ele «legitimamente», o direito de propriedade, restaram as ruas, largos e praças. As especialidades que se destacaram da totalidade que era a atividade do griot encontraram lugar dentro dos espaços particulares, teatros, auditórios cada vez mais particulares, com uma nítida separação entre palco e platéia. As digressões não são mais permitidas. O espaço comunitário tornou-se cada vez mais um remanescente da apropriação dos particulares, tornou-se depois o remanescente do que é destinado à circulação de veículos. O espaço público é, hoje, ocupado por bancas de jornais, vendedores ambulantes, suporte para lixo domiciliar, caixas de correio, cabinas para telefones públicos, transeuntes e populares. Haveria espaço para o griot?

Talvez possa ser encontrado, ele que sempre cantou os heróis que sobrevivem através da adaptação, da resistência diante do mais forte, pode ter aprendido com seus exemplos. Sua sobrevivência está distribuída por todas as especializações nos espaços particulares, mas nos espaços públicos, onde sempre exerceu seu ofício de manter a identidade da comunidade através de histórias da resistência dos fracos contra os fortes, onde ouvir as histórias do griot quando não há mais griots? Não há? Quem não conhece o espantinho? Aquela figura que lembra um ser humano, que se põe no campo para afugentar aves e roedores. Não guarda o espantinho a sobrevivência da comunidade vigiando ou fazendo acreditar que a comunidade está vigilante. Se sairmos pela cidade procurando o griot, por certo não o encontraremos, mas encontraremos o espantinho? E se for encontrado qual sua relação com o griot? Um certo espantinho marcaria a permanência do griot, a contar uma história de forma a manter a identidade da comunidade, ensinar a resistência, a emitir uma mensagem estética de beleza. Um monumento poderia marcar a figura do griot/espantinho. Um monumento é como um griot plantado num espaço público a contar permanentemente uma história. Que história? Já não temos um griot sabedor de todas as histórias que importam a esta sociedade, temos um griot estático, «uma história parada no ar», cabendo ao cidadão fazer a leitura, que é um constante ir e vir em relação ao que se sabe e ao que o monumento/griot quer que saibamos.

Que histórias nos conta o monumento da Praça das Guianas? Em sua base podemos ler:

«Homenagem a Federico García Lorca...1968...Escultor e Arquiteto Flávio de Carvalho»

A gesta de que herói nos conta este griot?

Olgaria Matos, citando J. P. Vernant, nos diz existir, «no personagem de Aquiles, duas honras: a *timé* comum, o reconhecimento da opinião pública, disposta a celebrá-lo e uma outra a *glória imorredoura* que o destino lhe reserva. (...) A pronta morte, quando assumida, tem sua contrafação: glória imortal, aquela que a gesta heróica louva. Ultrapassa-se a morte acolhendo-a ao invés de sofrê-la, tornando-a a aposta constante de uma vida que toma assim, *valor exemplar* e que os homens celebrarão. A verdadeira morte é o esquecimento, a obscura indignidade, a ausência de fama: «*pelo canto público dos fatos aos quais se deu por inteiro o herói continua, além da morte, presente a seu modo na comunidade dos vivos (...)*». A vida breve, a façanha, a bela morte possuem papel de

«paidéia», de formação, com os valores, crenças, atitudes, de que é feita uma cultura (...) «A morte violenta, bela e gloriosa quando inteiramente jovem eleva o herói acima da condição humana: arranca-o do transpasso comum conferindo a seu fim um caráter de sublimidade fulgurante». Bela, a morte heróica é celebrada na cadeia contínua das gerações vindouras. A biografia que a morte conclui a torna inalterável. Tornada lendária, a figura do herói tece uma tradição».¹

Federico Garcia Lorca reunia todas as características descritas, há inclusive em sua obra uma premonição da morte trágica, prematura e violenta: «La muerte hay que mirarla cara a cara».² Que tradição teceu este herói?

É Flávio de Carvalho que nos responde: «Este monumento encarna em aço a têmpera de Federico García Lorca. Simboliza seu espírito dinâmico que explode num teatro autenticamente telúrico e numa poesia viva, universal. Seus tubos são flechas lançadas ao espaço, na procura da liberdade que dignifica o ser humano. No seu conjunto, é a própria vida do poeta, que trava a definitiva batalha contra a tirania e a opressão».³

O Monumento a García Lorca, na Praça das Guianas é um dos mais significativos testemunhos da memória política de um grupo de imigrantes espanhóis que veio para São Paulo depois da Segunda Guerra Mundial. Contrariando a idéia de uma coletividade «invisível», esses espanhóis surgiram de repente, com histórias de vida semelhantes, vindos de diversos pontos da cidade, sem que houvesse um bairro propriamente definido como «bairro dos espanhóis». O principal «elemento constitutivo da identidade do grupo era a memória»⁴ da Guerra Civil.

A Guerra Civil Espanhola começou em 1936, quando forças ditas «nacionalistas», descontentes com a proclamação de um novo governo republicano, depois da vitória da frente populista das esquerdas nas eleições gerais, iniciaram, sob o comando do General Francisco Franco, uma série de rebeliões que pretendiam derrotar os republicanos, tomando o poder através de um golpe militar. Ajudado pela Alemanha e Itália, Franco declarou o fim da Guerra, em 1º de Abril de 1939, depois de ocupar Madrid. Nesse dia um comunicado oficial anunciava: «En el día de hoy, cautivo y desarmado el ejército rojo, han alcanzado las tropas nacionales sus últimos objetivos militares. La guerra ha terminado».⁵

Apesar dos esforços de todos aqueles que empenharam-se na causa republicana, «intelectuais do mundo inteiro que se mobilizaram assumindo a responsabilidade pela agitação da opinião pública internacional por meio de conferências, artigos, documentários cinematográficos, poemas e romances, entendendo por essa luta um enfrentamento corpo a corpo contra a ameaça nazi-fascista»,⁶ os republicanos foram derrotados, e o sonho de uma Espanha mais humana, mais igualitária, menos miserável deu lugar a uma realidade, inaceitável para muitos: a ditadura.

1. Matos, Olgária Chaim Féres. *Construção e desaparecimento do herói: uma questão de identidade nacional*. in: *Tempo Social*. Revista de Sociologia da USP, vol. 6, nº 1-2, 1994.

2. García Lorca, Federico. *Yerma*. Obras Completas. Madri, Aguilar, 1994.

3. Texto do memorial de Flávio de Carvalho sobre o Monumento a Lorca.

4. Pollak, Michael. *Memória e Identidade Social*. in: *Revista de Estudos Históricos*. FGV, Rio de Janeiro, vol. 5, nº 10, 1992.

5. Wyden, Peter. *La guerra apasimada. La historia narrativa de la Guerra Civil Española*. Barcelona, Ediciones Martínez Roca, 1983.

6. Beiguelman-Messina, Giselle. *A Guerra Civil Espanhola 1936-1939*. Editora Scipione, São Paulo, 1994.

Um jornalista alemão, Peter Wyden, radicado nos Estados Unidos e especializado em investigação de temas históricos, utilizando como fonte para sua narrativa sobre a Guerra Civil Espanhola, os testemunhos daqueles que dela participaram, em seu livro nos apresenta um testemunho de que o final da guerra, significou o início de um período de perseguições e mortes.

«Dezenas de milhares de supostos simpatizantes republicanos foram executados, muitas vezes devido a acusações vazias, em repressões organizadas, que duraram vários meses. Ocorriam de 200 a 250 fuzilamentos diários em Madri (última cidade a ser dominada) e 150 em Barcelona».⁷

Este rastro de mortes e perseguições, justificadas para o «nascimento de um novo país», provocou a dispersão dos republicanos por todo o mundo, levando consigo as memórias do passado, carregadas de *pesadumbre e dolor*.

Originários de diferentes regiões da Espanha, esses imigrantes, acompanharam a derrota daqueles que pretendiam uma Espanha livre e democrática. Recusando-se a aceitar a ditadura franquista, preferiram sair da Espanha, mesmo sem saber que tipo de vida encontrariam num outro país.

Esses espanhóis «exilados» por opção, procuravam através do deslocamento espacial, esquecer o passado e a própria nacionalidade integrando-se à nova vida e estabelecendo novos contatos na então desconhecida cidade de São Paulo. Mas os elos que os ligavam à Espanha e à cultura dos seus antepassados eram mais fortes do que os adquiridos numa terra estranha. Aos poucos cada espanhol sentiu a necessidade de recuperar a própria identidade, lutando contra a ditadura em seu país, pela memória dos mortos e pela liberdade dos presos políticos.

A guerra perdida, as trágicas experiências vividas, participando ativamente da guerra, ou sofrendo as conseqüências da mesma, motivou a reunião deste grupo, no Centro Galego. Fundado em 1932, recebeu o nome de Centro Galego Democrático Espanhol, ao incorporar informalmente o Centro Republicano Espanhol, proibido de funcionar durante o governo Vargas, após a vitória das tropas nacionalistas do General Franco.

Em 1957, ao comemorar 25 anos de existência, o Centro Galego, apresenta na capa de seu boletim comemorativo, o nome Centro Democrático Espanhol. Neste boletim estão colocados os propósitos que nortearam as atividades deste Centro até a morte de Franco em 1975:

«...hagamos del Centro Democrático Español, un centro de reunión donde podamos olvidar, aunque pasajeraamente, la nostalgia de la Pátria lejana...

...necesitamos de una casa, de un centro, de un hogar, donde el arte, la literatura, la cultura en general, tengan un lugar predominante...de un hogar donde vengamos a sanar nuestras heridas morales y físicas...realizar una obra de divulgación cultural en general y de los valores hispánicos, en particular...

...y tenemos confianza en que por ese camino cooperaremos para el triunfo de la Justicia, la Libertad y la Democracia en España.»⁸

7. Depoimento do Conde Ciano, in: Wyden, op. cit.

8. Boletín del Centro Galego/Centro Democrático Español. Octubre-noviembre 1957, p. 1.

A Espanha longínqua, cuja tradição é formada pelo pluralismo cultural, abafada pela ditadura de Franco que pretendia a «España una, libre y grande», não podia ser esquecida. Para os integrantes do Centro Democrático, a cultura era decididamente «um dos meios capazes de impor ou resistir à dominação».⁹

Todos os eventos promovidos pelo CDE, apresentavam um acentuado caráter de militância cultural. O objetivo de seus integrantes era divulgar as tradições populares peculiares a cada região da Espanha, para preservá-las, e trazer ao conhecimento dos brasileiros, importantes autores da literatura e teatro espanhóis, principalmente aqueles cujas obras foram banidas pela censura de Franco. Na memória de todos, estavam especialmente presentes, três grandes nomes da literatura espanhola: Antonio Machado, García Lorca e Miguel Hernández. Poetas cronistas que, situados em seu contexto cultural, trataram em suas obras temas aos quais são atribuídos o peso de «valores hispânicos»: a religiosidade, a terra, a tauromaquia, a honra, a coragem, a morte, o amor, a liberdade, as cores e matizes regionais.

Miguel de Unamuno, um importante filósofo espanhol da chamada «geração de 98», em seu conceito de «intra-história», paradigma de seu pensamento histórico afirma que, «no mundo dos silenciosos, sob a História é onde está a verdadeira tradição, a eterna, no presente, não no passado, morto para sempre e enterrado em coisas mortas... a tradição é a substância da História, a eternidade a substância do tempo, a História é a forma da tradição como o tempo o é da eternidade».¹⁰ Esses poetas passaram à escrita os valores e significados presentes na tradição oral do povo espanhol, captaram os anseios e as crenças do «mundo dos silenciosos». Através deles a tradição rompeu a barreira do tempo e do espaço.

Antonio Machado da geração de 1898, García Lorca da geração de 1927 e Miguel Hernández da geração de poetas da Guerra Civil, foram protagonistas e vítimas de um dos episódios mais importantes na história da Espanha, e que repercutiu em todo o mundo do século XX: A Guerra Civil Espanhola. Embora pertencentes a gerações diferentes, estes poetas, em determinado momento, num tempo que antecede a Guerra Civil, chegaram a fazer parte do mesmo grupo, do qual participava também o poeta chileno, Pablo Neruda, que nos dá a dimensão do seu significado para a Espanha:

«García Lorca era uma espécie de resumo das idades da Espanha, do florescimento popular, um produto árabe-andaluz que iluminava e perfumava como um jasmineiro todo o cenário da Espanha»

«Antonio Machado sentado em seu café com o traje negro de tabelião, muito calado e discreto, doce e severo como uma árvore velha da Espanha».

«Miguel Hernández era tão camponês (pastor de cabras) que trazia uma aura de terra em torno de si. Em sua poesia telúrica e silvestre se juntavam todos os excessos da cor, do perfume e da voz do Levante Espanhol».¹¹

A violência da Guerra interrompeu as vidas dos três poetas: Antonio Machado, morreu exilado em Colliure, na França em 1939; García Lorca, foi assassinado em Fuente-

9. Chauf, Marilena. *Conformismo e resistência: aspectos da cultura popular no Brasil*. São Paulo, Brasiliense, 1986.

10. Unamuno, Miguel. *En torno al casticismo*. Madrid, Alianza Editorial, 1986.

11. Neruda, Pablo. *Confesso que vivi*. SP, Círculo do Livro, 1983.

vaqueros pelas forças franquistas em 1936; e Miguel Hernández morreu na enfermaria do cárcere de Alicante em 1942.¹² Suas obras nutridas pela seiva da tradição continuaram fora da Espanha, como cronistas da intra-história, trabalharam com a tecitura invisível da História.

Para os imigrantes ouvir as vozes que emudeceram, é recuperar os fragmentos de um passado que não pode mais ser apreendido na sua totalidade, mas se considerarmos a «voz poética como memória, esta, como tal, assume a função coesiva e estabilizante sem a qual o grupo social não poderia sobreviver».¹³

Na história de vida dos espanhóis, às experiências trágicas trazidas na memória, somaram-se outras, resultantes do trabalho e da militância desenvolvidos em São Paulo. Foi aqui que eles puderam, organizando-se em comunidades, levar adiante sua luta política pela democracia, iniciada a partir da organização do 1º Encontro pela Anistia aos exilados e presos políticos, realizado em 1961, no Centro Acadêmico XI de Agosto.

Em 1967, o Centro Democrático promoveu a vinda ao Brasil do poeta espanhol Marcos-Ana. Feito prisioneiro durante a Guerra Civil com apenas 15 anos, Marcos-Ana permaneceu preso até os 40 anos. Libertado, dedicou-se à luta pela anistia aos demais presos políticos espanhóis. Sua vinda ao Brasil resultou na extensão da campanha pela Anistia à toda Península Ibérica e ao Brasil.

Com o propósito de materializar num monumento, essa campanha pela Anistia, o Centro Democrático Espanhol, associando-se a intelectuais brasileiros, entre eles Paulo Duarte, Antonio Cândido e Renata Pallotini, decidiu homenagear Federico García Lorca.

O Monumento foi inaugurado em 1º de Outubro de 1968, em plena ditadura militar, com a presença de seu autor, Flávio de Carvalho, integrantes do Centro Democrático Espanhol, do Centro Cultural García Lorca e intelectuais brasileiros. Vieram especialmente para a cerimônia de inauguração, o irmão de Federico e o poeta Pablo Neruda que em seu discurso, ressaltou o fato de ser o primeiro monumento no mundo a homenagear Lorca. Depois de proclamar São Paulo «cidade benemérita em nome da poesia universal»¹⁴ assim descreveu a escultura:

«El monumento de Flávio de Carvalho, bello, misterioso y transparente es un acontecimiento en nuestras vidas.»

A inauguração do Monumento na Praça das Guianas foi a convergência de uma série de fatos singulares: a primeira homenagem a Lorca, a única obra de Flávio de Carvalho em praça pública e o primeiro monumento abstrato no espaço público da cidade de São Paulo.

Entretanto um Monumento «celebrando a imortalidade da alegria» como interpretou Neruda, construído por iniciativa de intelectuais democratas, homenagem de um artista de vanguarda a um poeta assassinado, não estava em sintonia com o clima político vivido pelo Brasil.

12. Sobre Hernández nos fala Octavio Paz: «Miguel Hernández cantava com su voz de bajo e su cantar era como si todos los árboles cantaran. Como si solo árbol, el árbol de una España naciente y milenaria, empezara a cantar de nuevo sus canciones.» Paz, Octavio. *Recoged esa voz*, in: *Las peras del Olmo*, México, 1957.

13. Zumthor, Paul. *A Letra e a Voz*. São Paulo, Cia. das Letras, 1987.

14. Neruda, Pablo. *Para Nascer Nascer*. SP, DIFEL, 1980.

Na madrugada de 29 de Julho de 1969, o Monumento foi alvo de um atentado, como se destruindo-o, fossem também destruídos os ideais por ele representados e intimidados os seus idealizadores. Seus autores deixaram panfletos no local e pintaram no chão uma frase: «O CCC voltou revigorado. Fora os comunistas.»¹⁵

O atentado foi repudiado pela intelectualidade da época. Paulo Duarte, presidente da comissão organizadora encarregada da realização do Monumento, publicou um protesto:

«Atentado Fascista contra García Lorca em São Paulo

... Como presidente da Comissão do Monumento a García Lorca e como escritor, jornalista e professor intransigentemente incompatível com qualquer tirania porque está incompatível também com a inteligência e com a dignidade humana, não podia deixar de fazer o meu protesto contra essa vilania praticada contra a memória de um dos maiores poetas, que se tornou símbolo universal do sacrifício dos verdadeiros homens de pensamento que tomaram na defesa da liberdade...»¹⁶

Pablo Neruda ao saber do atentado, indignado, enviou a Flávio de Carvalho uma carta de solidariedade:

«El bello monumento a Federico en São Paulo merece nuestra reverencia. Así también recibe el odio del nuevo hombre de las cavernas, de los mismos que asesinaran a Federico...»¹⁷

Flávio lutou contra o obscurantismo reconstruindo o Monumento e apresentando-o na entrada da Bienal de São Paulo de 1971, de onde, levado por ventos políticos, foi recolhido a um depósito municipal onde seria selado seu destino: destruição e esquecimento.

Mas este destino não se realizou, estudantes da USP retiraram o Monumento do depósito sem qualquer tipo de autorização e levaram-no para a oficina da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, onde foi novamente restaurado. Em 1979, foi instalado sob o vão livre do MASP —Museu de Arte de São Paulo—, à revelia de seu diretor, o Professor Pietro Maria Bardi. Diante do constrangimento causado e na impossibilidade de fazê-lo retornar a um depósito, as autoridades permitiram sua instalação, em seu local original, a Praça das Guianas.

O atentado, os precários restauros e a longa exposição às intempéries exigiram que o Monumento fosse mais uma vez restaurado. Assim para comemorar os 25 anos de sua inauguração, os integrantes do hoje extinto Centro Democrático Espanhol e do Centro Cultural García Lorca, promoveram um novo restauro, atendendo ao compromisso de torná-lo eterno, como os ideais que ele representa. A esse restauro devemos a reinauguração, em 1993, do Monumento a Federico García Lorca.

A palavra latina monumentum, (mens = mente e monere = fazer recordar) exprime uma das funções essenciais do espírito humano, a memória. Desde a antiguidade, esta palavra vem sendo utilizada para designar estelas, arcos, obeliscos, construídos para

perpetuar grandes feitos realizados por reis e heróis, eleitos como merecedores de imortalidade. Gravados em pedra ou bronze esses feitos ou personagens ficariam definitivamente guardados na memória coletiva e tornar-se-iam documentos indestrutíveis da história.

Mas se de um lado os monumentos preservaram vestígios históricos importantes, levando-nos a constantes indagações sobre o real significado daquilo que eles representam ou simbolizam, de outro, tornaram-se objeto predileto de grupos, indivíduos ou classes que pretendendo assenhorear-se da memória coletiva, utilizaram-nos como forma de domínio das sociedades históricas, registrando fatos e personagens que deveriam ser lembrados atendendo aos interesses do poder e ao mesmo tempo garantindo o esquecimento de outros.

Este monumento a Federico García Lorca, é um dos poucos exemplares de monumentos / documento que testemunham a história de um poeta, vencido pela morte trágica provocada pela arbitrariedade daqueles que acreditam que a garantia do poder está no exercício da repressão, e vencedor na preservação do ideal de liberdade.

Frágil na sua forma, pois diferente dos demais não foi feito em pedra e muito menos em bronze, mantém sua força e perenidade pelo ideal que representa e pelo papel que ocupa na memória coletiva, não só da Espanha, que vivenciou as imposições da ditadura franquista mas também de todos aqueles que repudiam qualquer tipo de opressão. Por isso, apesar de ter passado por inúmeras tentativas de destruição, nem sequer o tempo conseguiu destruí-lo.

Abstrato na sua concepção, este Monumento novamente destaca-se entre aqueles que, para garantir a leitura clara e indiscutível do objeto representado e facilitar o processo da memória que pressupõe a ordenação dos vestígios históricos, são figurativos e portanto facilmente identificáveis. Ao projetar seu Monumento, Flávio de Carvalho involuntariamente fez dele um documento que nos remete ao significado mais antigo da palavra história —*historie*— que para os gregos significava «procurar», «informar-se». Aqueles que passarem diante do Monumento, inevitavelmente perderão alguns minutos tentando decifrar aquela escultura «esquisita», aquele espantalho/griot e possivelmente perguntarão: O que significa?

Bibliografia

- Beigelman-Messina, Giselle. *A Guerra Civil Espanhola 1936-1939*. Editora Scipione, São Paulo, 1994.
- Chauf, Marilena. *Conformismo e resistência: aspectos da cultura popular no Brasil*. São Paulo, Brasiliense, 1986.
- García Lorca, Federico. *Yerma*. Obras Completas. Madri, Aguilar, 1994.
- Matos, Olgária Chaim Féres. *Construção e desaparecimento do herói: uma questão de identidade nacional*. in: *Tempo Social*. Revista de Sociologia da USP, vol. 6, nº 1-2, 1994.
- Neruda, Pablo. *Confesso que vivi*. SP, Círculo do Livro, 1983.
- . *Para Nascer Nascer*. SP, DIFEL, 1980.
- Pollak, Michael. *Memória e Identidade Social*. in: *Revista de Estudos Históricos*. PQV, Rio de Janeiro, vol. 5, nº 10, 1992.
- Unamuno, Miguel. *En torno al casticismo*. Madrid, Alianza Editorial, 1986.

15. CCC, Comando de Ciga nos Comunistas, fanigerada organização de extrema direita.

16. Texto de repúdio ao atentado, de autoria de Paulo Duarte, extraído de um panfleto. Acervo particular.

17. Texto de autoria de Pablo Neruda, extraído de carta enviada pelo autor a Flávio de Carvalho. Acervo particular.

Wyden, Peter. *La guerra apasionada. La historia narrativa de la Guerra Civil Española*. Barcelona, Ediciones Martínez Roca, 1983.

Boletín del Centro Gallego/Centro Democrático Español. Octubre-Noviembre 1957.

Zumthor, Paul. *A Letra e a Voz*. São Paulo, Cia. das Letras, 1987.

Maria Candelária Volponi Moraes

Joaquim Vieira de Campos Neto

Mestrado / História - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo

Espejo Iberoamericano



Poemas de Victoriano Crémer*

Seleção e tradução de Adriana Braga Gomes**

Hombre sin origen

Si alguien le perseguía
abandonaba su sombra en el estiércol
y cerraba los ojos.
Las piedras no llegaban.

Su demonio, ¡con qué materno amor le defendía!
[defendía!]

Volvía siempre oscuro y silencioso.
Su ebriedad era cárdena,
del color de la aurora;
pero nunca la luz le sorprendió en la calle.

Homem sem origem

Se alguém o perseguia,
abandonava sua sombra no esterco
e fechava os olhos.
As pedras não chegavam.

Voltava sempre escuro e silencioso.
Sua ebriedade era violácea
da cor da aurora;
mas nunca a luz o surpreendeu na rua.

*. O poeta Victoriano Crémer nasceu em 1908, em León, Espanha. Seus temas são a liberdade, a justiça, o amor e a solidariedade com os oprimidos. Não faltam a ironia e o sarcasmo duro e animalizador. O tom de seus poemas é pessimista e rebelde, diante da realidade cruel e da dor humana. Junto com um grupo de poetas fundou a revista *Española*, publicada em 1944, que tinha um caráter inconformista, já que era a primeira publicação do pós-guerra. Os poemas foram selecionados da obra:

Crémer, Victoriano. *Nuevos Cantos de Vida y Esperanza*. Barcelona: Instituto de Estudios Hispánicos, 1952. p. 19, 28, 30, 38.

** . Pesquisadora do Projeto de Tradução desenvolvido no Instituto de Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, coordenado pelo professor Pedro Cancio da Silva.

Olía a tierra negra, elemental y pura:
Tierra recién brotada
(revuelto mar nocturno
que las estrellas miden).

Y sonaba su paso igual que la moneda
que se arroja a un mendigo: repetido,
fríamente alargado por el eco,
cobre roto en la torpe claridad de la mañana.

Todos le conocían.

Pero su origen
Era de él solamente. Se creaba
todos los días su propio ser, a esa hora
en que buscan los pájaros el amparo del bosque.

Así fue el hombre en sus principios: sombra
sin hacer o luz manchada.

Porque ¿quién ama o sueña, sin cesar naciendo;
sin acabar de ser?...

La vieja de las naranjas

De sombra azul, de repentina sombra
su voz rodaba, lentamente, abierta
como un temblor de agua.

¡Ay, cuánto asombro;
cuánta muda tristeza levantaban
sus ojos, casi ciegos, a las nubes!

Porque nadie compraba las naranjas
de la vieja:

(Propicios senos de oro;
frescos soles maduros.)

Con qué gozo
libertaría la amarilla rosa,
una a una sus pétalos rompiendo...

Pero acababan tristemente. Iban
cubriéndose de verde, enflaqueciendo
como pequeños corazones viejos.

Doña verla sola, arrodillada
ante sus tristes soles corrompidos,
limpiándoles, llorando sobre ellos.

Volcaba la carroña sobre el arroyo
y, ya sin esperanza, emudecía...

¡Pero era primavera!

El sol ardía

Cheirava à terra negra, essencial e pura:
Terra recém brotada
(revolto mar noturno
que as estrelas medem).

E soava seu passo igual a moeda
que se joga a um mendigo: repetido,
friamente ampliado pelo eco,
cobre roto na torpe claridade da manhã.

Todos o conheciam.

Mas sua origem
Era dele somente. Criava
todos os dias seu próprio ser, a essa hora
em que buscam os pássaros o amparo do bosque.

Assim foi o homem em seus princípios: sombra
sem ser ou luz manchada.

Porque quem ama ou sonha, sem cessar nascendo;
sem acabar de ser?...

A velha das laranjas

De sombra azul, de repentina sombra
sua voz rodava, lentamente, aberta
como um tremor de água.

¡Ay, cuánto asombro;
cuánta muda tristeza levantavam
seus olhos, quase cegos, às nuvens!

Porque ninguém comprava as laranjas
da velha:

(Propicios seios de ouro;
frescos sóis maduros.)

Com qué gozo
libertaría a amarela rosa,
uma a uma suas pétalas arrancando...

Mas acabavam tristemente. Iam
cobrindo-se de verde, enflaquecendo
como pequenos corações velhos.

Doña vê-la só, ajoelhada
diante de seus tristes sóis corrompidos,
limpando-os, chorando sobre eles.

despejava as podres no arroyo
e, já sem esperança, emudecía...

Mas era primavera!

O sol ardía

en los tejados rojos. Resbalaba
en anchas lenguas por el ocre oscuro
de las paredes, dando
luz y reposo al aire.

Qué importaba
el cárdeno despojo
de la vieja de las naranjas...

Retrato

Ahora estarán volviendo
lentamente las hojas
del álbum amarillo.
Y dirán tristemente,
buscándose un registro
para la voz, no usado:

— Qué vacío nos deja
su ausencia irremediable.

Tal vez ensayen una
lágrima, o con violencia
cierren los puños.

(Algo
muy vagamente unido
al recuerdo, así el eco
a una distante música.)

La tibia luz de otoño
tiene, no obstante, brillo
y alegría, es como una
mano dorada.

Entonces
mirarán su retrato:
las pupilas lejanas
y la boca tan llena
de palomas: la frente...

(Nunca vieron tan plena
gravidez estrellándola.)

Y una espada de hielos
les traspasa, o se sienten
galopados por rojos
caballos...

Tan lejano
todo, tan vagamente
sentido en las orillas
del corazón, que apenas
si a la sangre les llega.

nos telhados vermelhos. Resvalava
em largas línguas pelo ocre escuro
das paredes, dando
luz e repouso ao vento.

Que importava
as frutas podres
da velha das laranjas...

Retrato

Agora estarão virando
lentamente as folhas
do álbum amarelo.
E dirão, tristemente,
buscando um registro
para a voz, não usado:

— Que vazio nos deixa
sua ausência irremediável.

Talvez ensaiem uma
lágrima, ou com violência
fechem os punhos.

(Algo
muito vagamente unido
à saudade, assim o eco
a uma distante música.)

A tibia luz de outono
tem, no entanto, brilho
e alegria, é como uma
mão dourada.

Então
olharão seu retrato:
as pupilas distantes,
e a boca tão cheia
de pombas: a testa...

(Nunca viram tão plena
gravidez refletindo-a.)

E uma espada de gelo
trespassa-os, ou sentem-se
galopados por vermelhos
cavalos...

Tão distante
tudo, tão vagamente
sentido na superfície
do coração, que apenas
se no sangue lhes chega.

Y, además, este oscuro
olor a tierra negra
y fecunda, esta dura
invasión mineral
de la vida...

Ay, entonces,
se arrancarán los ojos
como lunas.

(Tan frágiles
y tanta muerte dentro.)
Y dirán: — No era malo.
En tanto, el sol, la tierra
y la sangre conspiran
alargando los brazos
como racimos.

Ahora
estarán olvidando.

Cuenta tanto el recuerdo;
y tan inútilmente
llorar y no morir...

Pero el muerto, Señor,
bien muerto está en Tus manos.

Vengo de mí

Humildemente vengo a mis orillas
regreso ya de mí, apenas ido,
y el silencio me ofrece, agradecido
todas sus soledades amarillas.

Gastado por el uso y por la pena,
el corazón entrega su latido
a este querer antiguo, malquerido,
que tan gozosamente me condena.

Sencillamente vengo hasta mi muerte
con el dolor profundo de haber sido
sólo una voz que el viento desordena

Soy el eco confuso de mi suerte:
me llevo a las espaldas, malherido,
y a mí sólo me duele mi cadena.

E, além disso, este escuro
cheiro a terra negra
e fecunda; esta dura
invasão mineral
da vida...

Ai, então,
arrancar-se-ão os olhos
como luas.

(Tão frágeis
e tanta morte dentro.)
E dirão: — Não era mal.
No entanto, o sol, a terra
e o sangue conspiram
aumentando os braços
como cachos.

Agora
estarão esquecendo.

Conta tanto a saudade;
e tão inutilmente
chorar e não morrer...

Mas o morto, Senhor,
bem morto está em Tuas mãos.

Venho de mim

Humildemente trago do início de minha vida
regresso já de mim, apenas ido,
e o silêncio me oferece, agradecido,
toda sua solidão envelhecida.

Gastado pelo uso e pela pena,
o coração entrega seu pulsar
a este querer antigo, malquerido,
que tão gozosamente me condena.

Simplesmente venho até minha morte.
com a dor profunda de ter sido
somente uma voz que o vento destrói.

Sou o eco confuso de minha sorte:
me levo às costas malherido,
e a minha prisão somente a mim dói.

Adriana Braga Gomes
Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Hispanismo en Brasil



1 9 9 6

Hispanismo en Brasil

Tesis doctorales defendidas

Suely Reis Pinheiro, *Carlitos: a paródia gestual do herói*, 27.4.1995, USP.

Mariluci da Cunha Guberman, *A obra de Octavio Paz: estética de transfiguração da Presença*, 26.6.1995, UFRJ/Universidad Complutense.

Vera Lúcia do Amaral, *Análise crítica de dicionários escolares bilíngües espanhol-português: uma reflexão teórica e prática*, 12.4.1996, FCL, UNESP/Assis.

Tesis doctorales en elaboración

María Zulma Moriondo Kulikowski, *Sería cómico si no fuera trágico: el discurso grotesco de Roberto Arlt*, USP.

María Teresa Celada, *Português e espanhol: a língua e o discurso do Outro na América Latina*, UNICAMP.

Tesinas de maestría

Cristiane Magda de Araujo Alves, *Os símbolos dos contos populares tradicionais e seu modus operandi num conto infantil castelhano contemporâneo, segundo semestre, 1995*, UFRJ.

Nubia Cristina Baptista Figueiredo, *Luces de Bohemia: uma releitura de Valle-Inclán*, segundo semestre, 1995, UFRJ.

Ana Maria Liboni de Mello, *Poesia e vida em Estravagário de Pablo Neruda*, primer semestre, 1996, UFRJ.

Lilian Margareth de Castro Moreira, *O imaginário social na voz de um pícaro: uma perspectiva crítico-social das Nuevas andanzas y desventuras de Lazarillo de Tormes*, segundo semestre, 1996, UFRJ.

Norby Margot Andrade Álvarez, *A origem da propriedade nos Andes: uso e posse na província colonial de Masuyos -1650-1660*, FCL, UNESP/Assis, 1995.

José Carlos Giménez, *Imagens da sociedade medieval castelhana através das representações dramáticas*, FCL, UNESP/Assis, 1995.

Adailson José Rui, *São Tiago na «Primeira Crônica Geral da Espanha». Alfonso X: a tradição e a lei*, FCL, UNESP/Assis, 1996.

Proyectos de investigación

Análise do discurso e preconceito: a modalidade expressa na fala de empresários ligados ao Mercosul, Prof.^a. Vera Lucia de Albuquerque Sant'Anna, UERJ.

A coerência na produção escrita espanhol língua estrangeira, Prof.^a. Dr.^a. Consuelo Alfaro Lagorio, UFRJ.

O corpo na poesia hispano-americana (1888-1988), Prof.^a. Dr.^a. Mariluci Guberman, UFRJ.

A Espanha de fim de século: polêmicas culturais e crise da modernidade, Prof.^a. Dr.^a. Silvia Inés Cárcamo.

O ensaio de Gabriela Mistral, Prof. Julio Aldinger Dalloz, UFRJ.

O exercício da argumentação na formação de professores de espanhol LE, Prof.^a. Maria Mercedes Riveiro Quintans Sebold, UFRJ.

Gramática textual do espanhol orientado para a compreensão e produção: verbos, Prof. Cristina de Souza Vergnano Junger, UERJ.

História e ficção na narrativa de Jaguar de llamas de Arturo Arias, Prof.^a. Márcia Parquet, UFF.

Juana Manso, Prof.^a. Dr.^a. Maria Aparecida da Silva UFRJ.

Linguagem, narração, comunicação (Um estudo a partir de El príncipe destronado e Los Santos Inocentes de Miguel Delibes), Prof.^a. Dr.^a. Magnólia Brasil Barbosa do Nascimento, UFF.

O modelo literário contemporâneo na literatura hispano-americana: tempo e memória, a reescrita do passado, Prof.^a. Dr.^a. Bella Jozef, UFRJ.

A obra teatral de Pedro Salinas, Prof.^a. Dr.^a. Maria de Lourdes Martini, UFRJ.

O papel do teatro —século xvii— na produção da identidade nacional espanhola: o século xv, o reinado dos Reis Católicos, Prof.^a. Dr.^a. Lygia Rodrigues Vianna Peres, UFF.

Persuasão em revista: análise de marcas de modalidade no discurso publicitário em espanhol, Prof. Maria del Carmen F. González Daher.

Principais correntes da novelística hispano-americana contemporânea, Prof. Dario He-
nao Restrepo, UERJ.

Tradição e renovação na narrativa picaresca, Prof.^a. Dr.^a. Suely Reis Pinheiro, UFF.

Literatura Comparada: Literatura Brasileira e Literaturas Hispânicas, Prof.^a. Dr.^a. He-
loisa Costa Milton, Letras, FCL, Unesp/Assis.

Linguística Contrastiva: língua portuguesa e língua espanhola, Profs. Drs. Rafael E.
Hoyos Andrade y Balbina Lorenzo F. Hoyos, Letras, FCL, Unesp/Assis.

História Social: Idade Média (Península Ibérica), Prof.^a. Dr.^a. María Guadalupe Pedrero-
Sánchez, Historia, FCL, Unesp/Assis.

A gramática dos clíticos na interlíngua de brasileiros adultos aprendizes de espanhol,
Neide T. Maia González, Becaria del «Conselho Nacional de Desenvolvimento Cien-
tífico e Tecnológico» (CNPq), USP.

Edição crítica da obra de Oswald de Andrade (Col. Arquivos), Jorge Schwartz, Becario
del «Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico» (CNPq), USP.

A recepção do «Quixote» na literatura brasileira, Maria Augusta da Costa Vieira, Be-
caria del «Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico» (CNPq),
USP.

O Brasil num epistolário espanhol do século xix, María de la Concepción Piñeiro Val-
verde, Becaria del «Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico»
(CNPq), USP.

História da literatura espanhola, Mario Miguel González, Becario del «Conselho Na-
cional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico» (CNPq), USP.

A constituição do mundo doméstico e a representação da mulher no romance espanhol de pós-guerra: Martín Gaité e seus contemporâneos, Valeria De Marco, Becaria del «Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico» (CNPq), USP.

Proyectos de Extensión

Espanhol aberto à comunidade -ESPAC, Prof^ª. Maria Leny Heiser S. de Almeida. UERJ.

Espanhol no CAP/UERJ, Prof. Maria del Carmen F. González Daher. UERJ.

Proyectos de Apoyo a la Graduación

Leitura interativa em língua espanhola: técnicas e material didático, Prof^ª. Cristina de Souza Vergnano Junger, UERJ.

Profissionais formados em Português-Espanhol Instituto de Letras/uerj: situação no mercado de trabalho, Prof^ª. Maria del Carmen F. González Daher, UERJ.

Cursos de Posgraduación

Ficção hispano-americana: intra-textualidade, ludicidade e crítica. Maestría, Prof^ª. Dr^ª. Maria Aparecida da Silva. Primer semestre, 1995. UFRJ.

Literatura da Revolução Mexicana: do documentalismo à paródia. Maestría, Prof^ª. Dr^ª. Maria Aparecida da Silva. Segundo semestre, 1995. UFRJ.

Modelos poéticos espanhóis II. Maestría, Prof^ª. Dr^ª. Maria de Lourdes Martini. Segundo semestre, 1995. UFRJ.

Método de Pesquisa na Literatura Espanhola II. Maestría, Prof^ª. Dr^ª. Maria de Lourdes Martini. Primer semestre, 1996. UFRJ.

Semiologia da literatura teatral espanhola II. Doctorado, Prof^ª. Dr^ª. Maria de Lourdes Martini. Primer semestre, 1996. UFRJ.

Memória e identidade. Maestría, Prof^ª. Dr^ª. Bella Josef. Primer semestre, 1996. UFRJ.

Tempo e memória: a reescritura do passado. Doctorado Prof^ª. Dr^ª. Bella Josef. Primer semestre, 1996. UFRJ.

O corpo na literatura hispano-americana contemporânea. Maestría, Prof^ª. Dr^ª. Mariluci Guberman. Primer semestre, 1996. UFRJ.

O discurso escrito e o ensino aprendizagem de LE/L2. Maestría/Doctorado, Prof^ª. Dr^ª. Consuelo Alfaro Lagorio. Segundo semestre, 1996. UFRJ.

A vanguarda hispano-americana: renovação da linguagem poética. Maestría, Prof^ª. Dr^ª. Mariluci Guberman. Segundo semestre, 1996. UFRJ.

Literatura teatral espanhola/século XX. Maestría/Doctorado, Prof^ª. Dr^ª. Maria de Lourdes Martini. Segundo semestre, 1996. UFRJ.

O corpo na literatura hispano-americana. Doctorado. Prof^ª. Dr^ª. Mariluci Guberman. Segundo semestre, 1996. UFRJ.

Literatura Comparada: Pícaros e Malandros (a consagração do anti-herói). Prof^ª. Dr^ª. Heloisa Costa Milton. FCL, UNESP/Assis, 1995.

Literatura e História: o Novo Romance Histórico Latino-americano. Profs. Drs. Antonio R. Esteves y Heloisa Costa Milton. FCL, UNESP/Assis, 1995.

A poesia de Miguel Hernández e Augusto dos Anjos: aproximações temático-estilísticas. Prof^ª. Dr^ª. Nanci Lopes. FCL, UNESP/Assis, 1995.

Institucionalização das monarquias ibéricas na Baixa Idade Média. Prof^ª. Dr^ª. Maria Guadalupe Pedrero-Sánchez, FCL, UNESP/Assis, 1995.

A Península Ibérica na era dos Descobrimentos -1391-1492. Prof^ª. Dr^ª. Maria Guadalupe Pedrero-Sánchez, FCL, UNESP/Assis, 1995.

La Ciencia del Paisaje como instrumento metodológico de la geografía aplicada española. Introducción a la evolución de los paisajes de España. Prof. Dr. Miguel Ángel Luengo Ugidos, FCL, UNESP/Assis, 1995.

Cursos de Especialización

Especialização para Docentes de Língua Espanhola. Instrumental para Leitura. Coordinadora: Prof^ª. Cristina de Souza Vergnano Junger. Profesoras: Maria del Carmen González Daher y Vera Lúcia de Albuquerque Sant'Anna. 1996-1997, 360 horas. UERJ.

Especialização em Literatura e Língua Espanhola. Coordinador: Setor de Letras Hispânicas. Profesores: André Luiz G. Trouche, Celia Regina de B. Mattos, Lygia R. V. Pres, Livia Maria de F. Reis, Magnólia Brasil B. do Nascimento, Márcia Paraquett e Suely Reis Pinheiro. 1995-1996, 360 horas. UFF.

Cursos de extensión

Os mitos nas culturas espanhola e hispano-americana. Sector Cultural de la Facultad de Letras. Primer semestre, 1995. UFRJ.

Modernismo e vanguarda na América Hispânica: rupturas e reelituras. Sector Cultural de la Facultad de Letra. Segundo semestre, 1995. UFRJ.

A experiência do sagrado em poetas de língua espanhola. Coordinadora: Pr^o. Dr^a. Mariluci Guberman. Profesores: Juan Manuel Oliver, Maria de Lourdes Martini, Ana Cristina dos Santos, Silvia Inés Cárcamo, Mariluci Guberman e Rita de Cássia M. Diogo. Mayo-septiembre de 1996. UFRJ.

A Literatura Espanhola através dos textos, DLM-USP/APEESP, São Paulo, 1-3-1996 a 28-6-1996 y 4 a 25 de abril de 1997.

Otros cursos

La España Contemporánea (Historia y Cultura, con especial atención a la Narrativa), Universidade Federal de Santa Catarina/Consejería de Educación de la Embajada de España. Florianópolis, días 11 a 13 de marzo de 1996 (15 horas).

Curso de actualización para profesores de español, Universidade Federal do Ceará/Consejería de Educación de la Embajada de España. Fortaleza, días 25 a 29 de marzo de 1996 (50 horas).

Curso de actualización para profesores de español, Universidade Federal do Mato Grosso do Sul/Consejería de Educación y Ciencia de la Embajada de España/Asociación de Profesores de Español de Mato Grosso do Sul. Campogrande, días 22 a 26 de abril de 1996 (40 horas).

Curso de actualización para profesores de español, Universidade Pontificia Católica/CORPE/Consejería de Educación de la Embajada de España. Porto Alegre, días 20 a 24 de mayo de 1996 (50 horas).

III Curso de actualización para profesores de español, Consejería de Educación y Ciencia de la Embajada de España/Asociación Cultural Caballeros de Santiago. Salvador de Bahía, 20 a 23 de mayo de 1996 (32 horas).

II Curso de actualización para profesores de español, Universidade Federal de Acre/Consejería de Educación y Ciencia de la Embajada de España/Asociación de profesores de español del Estado de Acre. Rio Branco, días 7 a 10 de junio de 1996 (31 horas).

Curso de actualización para profesores de español, Asociación de Profesores de Español del Estado de Río de Janeiro/Consejería de Educación de la Embajada de España/Casa de España de Río de Janeiro. Días 4 a 8 de noviembre de 1996. (45 horas.)

Curso de actualización para profesores de español, Universidade Federal de Pernambuco/Consejería de Educación de la Embajada de España/Asociación de Profesores de Español del Estado de Pernambuco. Recife, días 25 a 27 de noviembre de 1996.

Curso de actualización para profesores de español, Consejería de Educación y Ciencia de la Embajada de España/Asociación de profesores de español del estado de Amapá. Macapá, días 25 a 28 de noviembre de 1996 (20 horas).

Publicaciones

Anuario Brasileño de Estudios Hispánicos, V, 1995.

Manuel Morillo Caballero, *Nuevo y viejo mundo. Textos sobre cultura hispanoamericana*, Madrid, La Factoría de Ediciones/Embajada de España en Brasil. Consejería de Educación y Ciencia, 1996 (*Colección Complementos, Serie Cultural*).

Tiago de Melo y Sergio Bath, *Amigos traiçoeiros*, Brasília, Ed. UNB, 1996.

Actas del III Seminario de dificultades específicas para la enseñanza del español a hisohablantes (Especial atención a la expresión oral), São Paulo, Consejería de Educación y Ciencia de la Embajada de España en Brasil, 1995.

Revista de la APEERJ (Associação de Profesores de Espanhol do Estado do Rio de Janeiro), 2, 1995.

Recortes-12, Brasília, Consejería de Educación y Ciencia de la Embajada de España, 1996.

Bella Jozef, *Antología general de la literatura brasileña*, México, Fondo de Cultura Económica, 1995.

Mariluci Guberman, *O teatro barroco da Nova Espanha*, Río de Janeiro, Faculdade de Letras-UFRJ/SEPHEA, 1995 (*Cadernos Monográficos*, 1).

Maria Aparecida da Silva, *Realidade e ficção em «El Carnero» (Crônica da conquista de Nova Granada)*, Río de Janeiro, Faculdade de Letras-UFRJ/SEPHEA, 1995 (*Cadernos Monográficos*, 2).

Maria Aparecida da Silva, *Formação da simbólica erótica na obra de Carlos Fuentes*, Río de Janeiro, Faculdade de Letras-UFRJ/SEPHEA, 1995 (*Cadernos Monográficos*, 3).

Maria de Lourdes Martini *et alii*, traducción al portugués del glosario, *Cumbre: Curso de español para extranjeros, nivel elemental*, Madrid, SGEL, 1995.

Hispania. Revista Cultural Latinoamericana, 2, agosto-septiembre, 1996. São Paulo, Monográfico dedicado a la Argentina.

Revista de la APEESP, 6, 1996.

Pablo Neruda: itinerários poéticos. Revista *América Hispânica*, Río de Janeiro, Faculdade de Letras-UFRJ/SEPHEA, 1995.

Literatura Argentina: de Sarmiento a Saer. Revista *América Hispânica*, Río de Janeiro, Faculdade de Letras-UFRJ/SEPHEA, 1996.

Bella Josef, *Jorge Luis Borges*, Río de Janeiro, Francisco Alves, 1996.

Actas del Congreso Internacional de Cultura e Literatura Ibero-Americana, org. Pedro Pires Bessa, Divinópolis, FAPEMIG-UEMG, 1996.

Teresa Cristófani Barreto, *A libélula, a pitonisa — Revolução, homosexualismo e literatura em Virgílio Piñeira*, São Paulo, Iluminuras, 1996.

Juan Valera, *A poesia do Brasil* (ed. bilingüe), introducción y traducción por María de la Concepción Piñero Valverde, Madrid, La Factoría de Ediciones/Embajada de España en Brasil. Consejería de Educación y Ciencia, 1996 (Col. *Orellana*, 10).

Antonio Melis, *José Carlos Mariátegui hacia el siglo XXI*, São Paulo, *Cuadernos de reciénvenido*—Publicação do Curso de Pós-Graduação em Literaturas Espanhola e Hispano-Americana, 1996.

Mario M. González, *Celestina: o diálogo paradoxal*, São Paulo, *Cuadernos de reciénvenido*—Publicação do Curso de Pós-Graduação em Literaturas Espanhola e Hispano-Americana, 1996.

Anais do IV EPLLE — Encontro de Professores de Línguas e Literaturas Estrangeiras, Departamento de Letras Modernas, UNESP/Assis, 1996, 2 vols.

Manuel Dias Martins, Maria Teodora R. Monzú Freire, Marilene Sanaris Pombo y Rosely Aparecida Daltério, *Ahora sí. Bienvenidos al idioma español. Básico I*, São Paulo, Novos Livros Editora, 1996.

Mario García Guillén, *Num lugar de La Mancha* (bilingüe), São Paulo, Loyola, 1996.

Josephine Sánchez Hernández y María de los Ángeles Jiménez García, *Español sin fronteras*, São Paulo, Scipione, 1996, 4 vols.

Mario y Celia García Guillén, *Yo hablo español*, São Paulo, Novos Livros Ed./soc. Cultural Brasil-España/Centro de Artes de S.P., 1996, 3 vols.

Marcial Soto Balbás, *¿Quieres aprender español?*, São Paulo, FTD, 1996.

Marcial Soto Balbás, *Gramática española*, São Paulo, FTD, 1996.

Marcial Soto Balbás, *Dicionário Português-Espanhol y Espanhol-Português*, São Paulo, FTD, 1996.

Congresos

I Seminário Fronteiras do Literário. Coordinación: Setor de Letras Hispânicas, Instituto de Letras-UFF, julio 1996.

Seminário México: Espaços Culturais, Dimensões Literárias. Coordinadoras: Prof.^a, Dr.^a, Mariluci Guberman y Prof.^a, Dr.^a, Maria Aparecida da Silva. Seminario Permanente de Estudos Hispano-Americanos/Faculdade de Letras-UF RJ, 27.9.1995.

XV Mostra de Cultura Hispânica: Homenagem a Sor Juana. Coordinación: Prof.^a, Dr.^a, Lygia Peres. Instituto de Letras-UFF, octubre 1995.

Seminario Argentina: Caminhos da Criação. Coordinadoras: Prof.^a, Dr.^a, Mariluci Guberman y Prof.^a, Dr.^a, Maria Aparecida da Silva. Seminario Permanente de Estudos Hispano-Americanos/Faculdade de Letras-UF RJ, 22.11.1995.

Jorge Luis Borges dez anos depois. Museu da República/UERJ/Instituto Cultural Brasil-Argentina/UF RJ, 5 a 8 de septiembre de 1996.

X Seminario de Estudios Hispánicos: El cuerpo en las literaturas hispánicas. Asociación de Profesores de Español del Estado de Río de Janeiro (APEERJ), Río de Janeiro, 8-10 de octubre de 1996.

Colóquio: Intercompreensão Lingüística e Terminológica nos Países Ibero-Americanos e Membros do Mercosul: Avaliação e Principais Projetos, São Paulo, Fundação Memorial da América Latina/União Latina, 18 y 19 de noviembre de 1996.

Seminario de Lectura, Asociación de Profesores de Español del Estado de Río de Janeiro (APEERJ) /Consejería de Educación de la Embajada de España en Brasil/EDEL-SA/Casa de España de R.J. 7-8 de agosto de 1996.

América Latina e Caribe e os desafios da nova ordem mundial, V Solar-Congresso da Sociedade Latino-americana de Estudos sobre América Latina e Caribe, FFLCH/USP, São Paulo, 31-3 al 3-4-1996.

VI Encontro de profesores de español del estado de São Paulo: El español (lengua, traducción, literaturas) en tiempos de globalización, APEESP-FFLCH/USP, São Paulo, 27/28 de septiembre de 1996.

Español, una nueva realidad, Centro de idiomas del Senac/Enterprise Idiomas/Edelsa. São Paulo, Bienal Internacional del Libro, 1996.

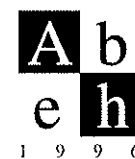
I Simpósio de Tradução: Espanhol Jurídico, São Paulo, Oficina do Documento, 14.9.1996.

IV Seminario de Dificultades Específicas de la Enseñanza del Español a Lusohablantes: La creación de materiales de apoyo para la clase de Español Lengua Extranjera a partir de documentos auténticos, Consejería de Educación de la Embajada de España en Brasil. São Paulo, 21.9.1996.

II Seminário de Letras Neolatinas, Universidade Federal do Rio de Janeiro (UF RJ), Río de Janeiro, días 21 a 25 de octubre de 1996.

I Encontro Nacional sobre política de Ensino de Línguas Estrangeiras, Associação Brasileira de Lingüística Aplicada (ALAB)/Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). Florianópolis, 28 a 30 de noviembre de 1996.

Reseñas



A narrativa impiedosa de Virgilio Piñera

Marcio Otavio Colussi Funcia

El compromiso

No hay otra manera de alcanzar la eternidad que ahondando en el instante, ni otra forma de llegar a la universalidad que a través de la circunstancia: el hoy y aquí. La tarea del escritor sería la de entrever los valores eternos que están implicados en el drama social y político de su tiempo y lugar.

Ernesto Sábato

Introdução

Como interpretar aquilo que se pretende desde o início livre das amarras da multi-significação? O que há para cavar em um autor como Virgilio Piñera, que abandona a tese do texto «complexo» e nos atira em um universo de refrões, jargões e ditos populares? Sem dúvida, analisar a obra deste autor cubano é abandonar a idéia preestabelecida do «texto por detrás do texto», da explicação psicológica, metafísica, sociológica, etc., que permeia quase toda a produção crítica sobre a criação literária. A escrita desprovida de filigranas de Piñera mantém o leitor em suspenso pois, para este, não há literatura na qual não seja possível contemplar uma leitura das entrelinhas. Estar diante de um conto que se pretenda livre de leituras polifônicas leva ao estranhamento e, muitas vezes, à repulsa, já que nos sentimos cerceados em nossa capacidade de imaginar, de construir a trama em conjunto com o autor e, talvez o mais importante, de tentar dar ao destino das

personagens a nossa leitura, propor o nosso desfecho. Piñera, cruel em sua proposta de fornecer ao seu narrador um estatuto de onipotência, de limpar o seu significante de múltiplos significados, impede-nos de conjecturar e, talvez, resida nisto a estranheza de seu texto.

Entretanto, para responder às questões formuladas acima, torna-se imperioso mergulhar na relação que o próprio autor tem com sua obra, assumindo os riscos de estar conjugando vida e obra numa análise crítica. Analisar a literatura de Virgilio Piñera é, no limite, recuperar o ideário que se instala nas artes ao iniciar-se o século XX. A crise que acompanha o artista, neste século de esfacelamento das certezas individuais, é a crise do narrador piñeriano, que, não por acaso, torna-se o narrador dos ensinamentos, da segurança de uma só voz, que aparece porém com um sinal invertido: o que Piñera ensina é que nada é mais seguro que a caminhada da humanidade, a passos largos, em direção ao inferno e ao esvaziamento. Para tanto, a utilização da linguagem do povo, das verdades quotidianas, da mesquinhez como valor hegemônico, nada mais é que a constatação de um universo «desumanizado», impossível de ser reconstruído através dos conceitos iluministas, como profetizavam os autores antecedentes às vanguardas desse século. Assim, parece-me claro que o apelo a uma literatura que privilegia o senso comum é, por excelência, a derrocada do ideário da necessidade de «civilizar-se o mundo», que imperou por séculos na história da humanidade. A colocação do homem comum no centro da narrativa — como narrador e personagem — formula a divulgação de um novo Conhecimento, não mais o da Ilustração, mas aquele vinculado à experiência quotidiana. Piñera, que teve uma vida desesperançada, produz uma literatura de mesma forja, catapultando o homem moderno a uma realidade cruel e implacável, em que esse nada tem a fazer, a não ser resignar-se. Esta parece ser a palavra chave para penetrarmos no universo de Virgilio Piñera.

O boneco do homem

Como muitos outros contos de Piñera, *El muñeco*¹ tem um ponto de partida quase inverossímil, a saber, a substituição do presidente de um país por um boneco de borracha articulado. O que recupera a verossimilitude do texto é a linguagem utilizada por Virgilio Piñera, carregada de coloquialismos e refrões. Essa objetividade do relato, de que o narrador-personagem se utiliza, coloca o leitor diante de um universo dicotômico, isto é, à descrição de uma situação absurda o autor contrapõe um discurso claro e inteligível a qualquer leitor. Esta estratégia também é utilizada por Kafka na *A Metamorfose*,² em que Gregor Samsa se transforma num inseto repugnante, mas o discurso kafkiano não se permite ir além da descrição objetiva dos fatos. Assim, estamos diante da concreta realização do que Piñera propunha para sua literatura, o esvaziamento dos múltiplos significados para o mesmo significante. Tudo o que nos é apresentado pelo narrador tem no texto sua própria lógica e, arriscaria dizer, obedece a uma lógica interna quase cartesiana. Para o narrador, se o presidente sofre da «bonecalização», a única coisa a ser feita é substituí-lo por outro boneco. Simples, como um ditado popular. Então, o que me resta dizer sobre a construção desse conto?

1. in *Cuentos fríos*, Buenos Aires, Losada, 1956.

2. São Paulo, Brasiliense, 9ª ed., 1990. Trad. de Modesto Carone.

Parece-me que as dúvidas só se elucidarão se a caracterização do tripe tempo-espaco-personagens estiver bem delineada, pois é através dela que Piñera constrói uma das mais ácidas críticas político-sociais da literatura latino-americana, talvez da própria constituição do ideário destas paragens. Ao não estabelecer nem um tempo nem um espaço determinados — o que levou muitos críticos a afirmar que o presidente seria o próprio Fidel Castro, sem considerar que Virgilio Piñera coloca seu ponto final em 1954, muito antes da Revolução Cubana — Piñera descontextualiza seu relato que pode estar acontecendo em qualquer lugar do mundo, ainda que os traços característicos de uma «república de bananas» presentes no conto remetam diretamente às tradições militaristas da América Latina. Sem um tempo e um espaço definidos, Piñera se diverte com a possibilidade de identificação de qualquer leitor, que no decorrer da leitura vai reconhecendo as situações como possíveis dentro de seu próprio contexto e, reside nisto, nessa cumplicidade entre o leitor e o narrador — ou o autor, pois no caso de Piñera a fronteira é tênue — a viabilidade de uma leitura realista do conto, o que não é pouco frente ao estranhamento inicial.

Porém, é na caracterização das personagens que essa identificação recrudesce, tornando o leitor cúmplice total da construção da trama, ou melhor, tornando-o mais um personagem dessa história. Deste modo, o conto passa a ser um simulacro da própria condição humana do leitor que, atônito, deixa-se envolver por essa atmosfera de humor vulgar, sem perceber que o riso amarelo que lhe enche os lábios vem do auto-reconhecimento nas personagens de Piñera. Talvez, por analogia, poderíamos dizer que é o mesmo riso do qual Piñera desdenha no rosto automatizado do Presidente. Assim, o inventor obcecado pela idéia do salvamento da figura pública; o marxista incorruptível, que vende suas idéias por dois mil dólares; o burocrata que não pensa, apenas executa; a prostituta encomendada como amante de ocasião do presidente; o presidente absolutamente medíocre de um governo medíocre e, por fim, um povo preocupado com a manutenção do circo, constituem um panorama reduzido da sociedade em que se reconhece o leitor, que pouco a pouco vai encaixando-se em alguma dessas categorias, senão em todas. Não é à toa que Piñera encerra o conto com uma imagem cruel, que nos remete a outra figura do senso comum, a convivência entre a pureza e a maldade na infância. Cito: «Por último, las gentes, cuyos muñecos pululaban por todo el haz de la tierra, se replegaron con el tiempo a esos misteriosos lugares que son las jugueterías y allí registradas y clasificadas por empleados competentes, envueltas en celofán y extendidas sobre cajas de cartones multicolores, aguardan estúpidamente que un niño cualquiera las elija a fin de ser despedazadas por las manos de la inocencia». Cai o pano.

A farsa como postulado

Um dos aspectos mais instigantes do conto de Piñera é o da utilização desenfreada das situações burlescas, da farsa como elemento primordial na construção da narrativa. Tudo no relato do narrador, não obstante as situações trágicas, beira ao circense, de uma comichade quase vulgar, o que nos leva a recordar uma definição a respeito da essência do povo cubano do próprio Piñera que diz: «(...) Nós somos trágicos e cômicos ao mesmo tempo (...) essa piada, esse perpétuo ludibriar não é outra coisa senão evasão ante uma realidade, ante uma circunstância que não se pode defrontar. Frente a uma frustração, que vinha solapando nosso povo para sempre, havia dois modos de reagir: pelo trágico

ou pelo cômico». Tudo em *El muñeco* passa por esse registro de comicidade burlesca desde a própria idéia central de falsificação, de mascaramento da personagem, até a ridícula cena da perseguição impetrada pelo presidente a Jonatán no escuro, imaginando-o outra pessoa, a prostituta, senhora dos prazeres inconfessáveis do presidente robotizado, outro dos muitos lugares comuns presentes no conto (Quem não se lembra de já ter visto esta mesma cena em episódios de *Os três patetas* ou nos filmes de Jerry Lewis?).

Porém, há algo na farsa que remete a um universo mais amplo e para delineá-lo nos utilizaremos de um fragmento de Ernesto Sábato, contido no livro *El escritor y sus fantasmas* para dar corpo a nossa argumentação. Cito: «Autobiografías - *Dada la naturaleza del hombre, una autobiografía es inevitablemente mentirosa. Y sólo con máscaras, en el carnaval o en la literatura, los hombres se atreven a decir sus (tremendas) verdades últimas. 'Persona' significa máscara, y como tal entró en el lenguaje del teatro y de la novela.*»³ Sabendo da proximidade existente entre Piñera e sua obra, parece-nos claro que a utilização da farsa tem duplo significado: a farsa como elemento constituinte das relações sociais e a farsa do autor consigo mesmo, em que verdade e mentira se imbricam de tal forma que o leitor passa a considerar se vale a pena seguir torturando-se com tal estratagemas.

Ademais, a configuração das estruturas sociais como farsa derruba qualquer possível certeza que possa ter o leitor a respeito dos valores tradicionais, já que Piñera solapa a política, o sexo, a organização coletiva, a tecnologia e, mais que tudo, a própria condição humana, pois simples bonecos de borracha somos. Assim, nada resta ao leitor que não seja se coadunar com as postulações do narrador e, Piñera, completa então sua maquiavélica proposta de fazer «tabula rasa» de qualquer esperança nesta humanidade. Deste modo, Piñera realiza em *El muñeco* a mais perfeita tradução de seu próprio ideário, de caminho inexorável ao inferno particular de cada um de nós. É o que nos resta e contra o qual nada podemos fazer.

Homossexual e cubano

Tratar de um autor como Piñera leva-me a realizar uma série de digressões, objetivando atingir a completude de seu pensamento. Assim, parece-me importante desenvolver dois outros aspectos presentes no universo piñeriano, a saber: a sua condição homossexual e a conseqüente repressão a esta postura e a sensação de prisioneiro geográfico da ilha antilhana. Ademais, sabemos que quase sempre os períodos revolucionários produzem péssimas obras de arte, pois falta ao artista a liberdade necessária à composição de seu trabalho. Evidentemente não há nessa afirmação uma negação da revolução como instrumento de transformação histórica, apenas que não me parece revolucionário tentar calar vozes para conseguir uma unidade «revolucionária».

Digo isto, pois foi com o advento da Revolução Cubana — apoiada efusivamente por Virgílio — que declara sua absoluta alienação política do momento pré-revolucionário e afirma a necessidade de tal revolução — que Piñera passou a sofrer perseguições por conta de sua prática sexual. Afinal, não era a literatura de Virgílio propriamente revolucionária e, ademais, a forma libidinosa pela qual Virgílio Piñera levava sua vida, fez com

3. Editorial Seix Barral, 4ª ed., 1987, Barcelona.

que os revolucionários empreendessem uma perseguição desenfreada ao nosso autor, já que o homossexualismo era considerado uma das mais graves «anomalias» presentes nos seres humanos. Um homem que deliberadamente se recusasse a procriar, a nutrir o Estado Revolucionário de braços para o trabalho era, inexoravelmente, um contra-revolucionário e necessitava ser calado a qualquer custo. Assim, Piñera tem sua obra interdita e sua divulgação proibida em Cuba e em vários outros lugares do mundo. O que conseguia sair da ilha de Cuba era de forma clandestina e incipiente. Além disso, foi impedido de trabalhar com literatura e passou muitos anos de sua vida preso a um cargo burocrático qualquer, já que tinha que fazer algo em sua vida. Virgílio foi preso algumas vezes e, provavelmente, teve que se submeter aos métodos «pavlovianos» de recuperação de homossexuais, o que dispensa maiores comentários. Mesmo no conto que ora analiso, e que como já disse é anterior à Revolução, Piñera burla com essa questão, e a descrição do momento em que o presidente consegue alcançar Jonatán após a perseguição é descaradamente libidinosa, senão vejamos: «*Y él pugnaba por cogerme los brazos, por acabar de reducirme a la impotencia. Sentía su aliento sobre mi nuca, sus piernas trababan ya a las mías, y sobre todo, lo que no podía soportar: ¡esas palabras...!*».

Em relação à condição geográfica da ilha de Cuba, parece-me fundamental a leitura do poema *La isla en peso*,⁴ em que Piñera demonstra toda sua inquietação com o fato de ter que viver aprisionado em um local cercado de mar por todos os lados, e não só neste poema, como em muitos outros fragmentos de sua obra, a necessidade de conhecer outros lugares do mundo, em não se prender desesperadamente ao seu local de nascimento. Porém, é difícil que haja outro autor que congregasse na mesma obra o espírito do povo cubano como Virgílio Piñera. A linguagem de que se utiliza; os refrões que emergem da boca do povo; a conjugação entre o trágico e o cômico; a carnavalização da sociedade cubana de sua época, tudo enfim na obra de Piñera é cubano por excelência e, mesmo nos períodos de exílio, sua literatura está recheada dos elementos constitutivos da sociedade cubana. O exílio de Piñera, geográfico e estilístico, vem corroborar com esta tese, pois quando se enfrenta contra o neobarroquismo de Lezama Lima (e outros), é para constituir uma nova literatura cubana, que traga ao centro das ações o homem comum, o homem que Virgílio conhecia dos cafés, do porto, das ruas. Sem impetrar nenhum juízo de valor, a literatura de Piñera infesta-se dos excluídos, não como objeto de análise ou comiseração, mas apenas para dar-lhes voz. É sintomático que, no conto analisado, um homem comum esteja a dar ordens a um presidente de características autoritárias, não fosse a importância das personagens das ruas nos textos de Virgílio Piñera. Imperioso que assim fosse, já que um escritor só pode externar a voz que vem das «massas» se conhecê-las muito bem. O que se conclui é que não é Cuba que pesa nas costas de nosso autor, mas a obrigação de escrever como os cubanos de sua época, e isso, Piñera rejeita com todas as suas forças.

Conclusão

A narrativa de Piñera, seja no conto em questão, seja em muitos outros, nos coloca diante do que há de mais externo e ao mesmo tempo de mais escondido em nosso inte-

4. Cito os primeiros versos do poema como reforço de minha tese: «*La multitud en sus manos del agua por todas partes / me obliga a sentarme en la mesa del café. / Si no pensara que el agua me cuba como un cáncer / hubiera podido dormir a pierna suelta.*» (...).

rior: é a nossa própria existência que passeia diante de nossos olhos, sem que notemos a cirurgia que o autor vai realizando conosco. O estranhamento a que somos submetidos no decorrer da leitura vai aos poucos se transformando em pesadelo, sem que para isso Piñera tenha que recorrer a descrições sangüinolentas ou perturbadoras. Através de uma linguagem seca, desprovida de metáforas altamente elaboradas, vamos penetrando em um inferno dantesco que, ademais, nunca esteve fora de nós mesmos, mas que, invariavelmente, nos negamos a admitir que pudesse estar presente em nossas mentes. Essa formulação faz-me lembrar de uma advertência que Freud fazia, ao analisar determinados pacientes cujo diagnóstico lhe parecia assustador. Dizia que, muitas vezes, era preferível não descortinar o inconsciente ao paciente, pois ao invés de curar-se, este poderia entrar em uma espiral de neurose da qual, talvez, jamais voltasse.

Neste século, em que a discussão da crise das artes não nos abandona em nenhum momento, parece que Piñera repõe a questão em seu devido lugar, ou seja, não é a arte que entrou em crise com a hegemonização do capitalismo e do individualismo exacerbado: é a própria humanidade que penetrou em uma crise profunda, da qual não parece querer sair tão cedo. O que virá no crepúsculo desta crise não importa a Piñera, pois a ele interessa o presente de seu tempo. Caberá às gerações futuras postular o novo ideário. Se é que ainda há algo por se construir.

Num primeiro momento pensei em encerrar este artigo com a frase imediatamente acima. Mas, ao ler o final do livro de Eric Hobsbawm, *Era dos Extremos - o breve século XX*,⁵ percebi o quão pobre era meu aforismo a respeito da conclusão de minhas idéias. Assim, fico com a autoridade do discurso deste que é o maior historiador de nosso século. Se não fizer bem, mal também não fará.

«Não sabemos para onde estamos indo. Só sabemos que a história nos trouxe até este ponto e —se os leitores partilham da tese deste livro— por quê. Contudo, uma coisa é clara. Se a humanidade quer ter um futuro reconhecível, não pode ser pelo prolongamento do passado ou do presente. Se tentarmos construir o terceiro milênio nessa base, vamos fracassar. E o preço do fracasso, ou seja, a alternativa para uma mudança da sociedade, é a escuridão».

Marcio Otavio Colussi Funcia
Universidade de São Paulo



5. Companhia das Letras, 2ª ed., São Paulo, 1995. Trad. de Marcos Santarrita.

Morillo Caballero, Manuel (org.)
*Nuevo y viejo mundo: textos sobre cultura
hispanoamericana.*

Madrid; La Factoría de Ediciones;
Brasília, Embajada de España, 1996, 94 p.

Antonio R. Esteves

A caba de vir à luz o último volume da *Colección Complementos* publicada pela Consejería de Educación da Embaixada da Espanha no Brasil. Dividida em cinco séries —léxico, didáctica, literatura, cultura e gramática— como o próprio título já diz, esta coleção tem por objetivo principal produzir material complementar que auxilie os professores brasileiros em suas aulas de espanhol como língua estrangeira.

Trata-se do primeiro volume da série *Cultura*, organizado pelo professor Manuel Morillo Caballero, assessor lingüístico da Embaixada em Brasília. Sob o título de *Nuevo y viejo mundo*, o professor Morillo recopila uma série de trechos de textos que discutem, sob vários pontos de vista, as relações entre os chamados novo e velho mundo, a partir da chegada de Colombo ao continente americano em 1492. Cada um dos doze capítulos em que está dividido o pequeno/grande volume —pequeno em extensão, pois são menos de uma centena de páginas; grande na quantidade e importância dos temas tratados— introduz, como se fossem os signos do zodíaco, algumas facetas desse confronto de civilizações que dura já meio milênio e que tantos frutos tem produzido.

O primeiro capítulo trata dos mitos que povoavam o imaginário europeu na época das grandes navegações e que, de uma forma ou de outra, acabaram por impulsioná-las. Não poderia faltar neste capítulo um trecho do clássico livro de Mandeville, leitura de cabecera de tantos navegadores e conquistadores.

O capítulo seguinte apresenta textos que mostram como tal imaginário, em confronto com a realidade das novas terras descobertas e seus mitos, acabou por produzir uma nova série de lendas fantásticas associando esse novo mundo a uma terra mágica e fértil de e a riqueza, tanto material quanto espiritual, eram certas: El Dorado, a fonte da vida

na juventude, o reino das amazonas, cidades de prata, o paraíso terrestre, etc. Tais fantasias acabaram propiciando a ocupação das terras descobertas com todas as conseqüências daí advindas.

A partir daí começam ser mostrados os resultados sócio-econômicos da conquista e da colonização do novo continente. O terceiro capítulo trata dos novos animais e espécies vegetais que vieram do velho mundo para as Américas e daqueles que foram levados daqui para lá, causando uma verdadeira revolução no modo de vida de suas populações. Não só a economia americana e sua geografia mudaram com a introdução de animais ou vegetais do velho mundo, como o boi, o cavalo, o trigo, a videira ou o arroz. Também a economia do velho mundo sofreu um grande impacto com a introdução de espécies americanas. O grande aumento da população européia ocorreu nos séculos seguintes, por exemplo, com certeza deveu-se à introdução da batata em sua dieta. Da mesma forma a economia africana sofreu sérias transformações com a introdução da mandioca naquele continente.

Os capítulos IV, V, VI e VII tratam de aspectos vários da colonização espanhola na América. Neles são discutidas as justificativas filosófico-religiosas da conquista —e os debates ocorridos a partir delas—, a organização administrativa, urbana e religiosa da colônia e a arte produzida nesse período. Nesse contexto merece destaque o surgimento do barroco americano como forma artística de uma sociedade mestiça que então se forjava no continente.

Já os capítulos VIII, IX, X e XI tratam de aspectos econômicos, ou diretamente relacionados com eles, da presença espanhola na América. Um desses aspectos é o comércio de tríplice direção que se estabeleceu entre Europa, América e Oriente, passando pela Espanha, especialmente por Sevilha. A Europa produzia, basicamente manufaturados, a América matérias primas, especialmente metais preciosos, a Ásia seguia fornecendo alguns produtos manufaturados de luxo e principalmente especiarias. A contribuição africana era quase que exclusivamente mão de obra escrava. Centro desse comércio, a região do Caribe transformou-se em palco de luta entre os interesses das várias potências européias interessadas em participar dos lucros.

Nesse contexto surgiu o grande negócio escravista que incorporou à América um terceiro elemento étnico (se consideramos o europeu e o americano como elementos étnicos únicos): o africano. O grande processo de mestiçagem que representou o encontro entre o velho e o novo mundo ganhou, então, um novo elemento. Ao grande sincretismo europeu-americano, resultado do encontro da cultura européia com a cultura autóctone junta-se outro: o afro-americano.

O capítulo XI mostra alguns elementos contraditórios inerentes ao modelo econômico e social imposto pelos espanhóis na América e que persistem ainda hoje nos vários países que sucederam ao velho império colonial espanhol desmoronado a partir do início do século passado.

O último capítulo compõe-se apenas de quatro textos. Os dois primeiros discutem os principais elementos agregadores da América hispânica, herança da colonização espanhola: a religião católica e a língua espanhola. Ambos, como não poderia deixar de ser, são resultado de uma forte simbiose com elementos autóctones e africanos, de acordo com a região. Os dois últimos tratam das possíveis —e polêmicas— relações entre a Espanha e a América hispânica nos atuais difíceis tempos de globalização.

Em síntese, a coletânea do professor Morillo constrói um sólido painel que pretende apresentar os principais elementos que permearam, nos últimos cinco séculos, as nada

fáceis relações entre o velho e o novo mundo. Nesse mosaico de troças, mudanças, perdas e conquistas, a pluralidade dos pontos de vista permite uma leitura através da qual vai se delineando, pouco a pouco, a contraditória realidade dos países hispânicos e suas relações entre si e com a chamada «pátria-mãe», origem não apenas de seus males, mas também de suas potencialidades.

Dessa forma, a meia centena de textos presentes, escritos de ambos os lados do oceano —há até mesmo um exemplo brasileiro—, com uma ligeira superioridade européia, dialogam entre si. E mesmo a visão eurocêntrica, que se sobrepõe muitas vezes, acaba tendo a função didática de estimular o leitor a buscar sua contrapartida. E, através do debate entre opiniões diversas, pode surgir uma reflexão mais séria sobre as conseqüências do confronto desses dois mundos que vem se desvelando mutuamente e tratando de mostrar um ao outro, ao longo dos últimos quinhentos anos, as melhores opções para a construção de um mundo onde o ideal humano de paz e felicidade possa ser transformado em realidade.

Antonio R. Esteves
UNESP/ASSIS

Pedrero-Sánchez, María Guadalupe.
Os judeus na Espanha.

São Paulo, Giordano, 1994. 124 p.

Antonio R. Esteves

Desde a publicação das principais obras de Américo Castro há uma certa tendência em se exagerar na idealização de uma Idade Média espanhola cujo elemento marcante seria a convivência pacífica entre as três culturas que dominavam o território da Península. Tende-se, normalmente, em acreditar que cristãos, árabes e judeus compartilhavam pacificamente o território peninsular, seja ao norte, dominado por aguerriados cristãos de origem visigótica, seja mais ao sul, ocupado pelos sucessivos reinos muçulmanos, guardiões de uma das mais refinadas culturas medievais. Nos dois domínios conviveriam cristãos e muçulmanos: no norte cristão havia uma classe dominada, formada por artesãos e lavradores, que mantinha sua religião e cultura muçulmana e o mesmo no sul também sobrevivia uma numerosa classe que mantinha sua cultura e religião cristã. O terceiro elemento cultural — e tende-se, inclusive, a aumentar seu número — seriam os judeus, habitantes antigos da península, onde haviam chegado bem antes dos visigodos ou dos árabes e que desempenhavam um importante papel, seja nos reinos cristão do norte, seja nos domínios muçulmanos do sul.

Nesse sentido, o trabalho da professora Guadalupe Pedrero-Sánchez chega-nos em boa hora e ajuda a esclarecer a nebulosa situação dos judeus na Península Ibérica durante toda a Idade Média, desde sua chegada, provavelmente ainda em tempos de Salomão, até sua expulsão definitiva em 1492.

O livro, escrito numa linguagem simples, de fácil leitura está destinado a principiantes sem ser, no entanto, superficial. Baseia-se em prestigiosas fontes europeias, americanas, espanholas ou israelenses. Para o leitor interessado em aprofundar seus conhecimentos no assunto traz uma lista com os títulos mais importantes no assunto, devidamente comenta-

dos. Da mesma forma o trabalho faz-se acompanhar de um breve glossário que explica os termos mais específicos relativos à cultura hebraica ou à situação da Idade Média peninsular. Há, ainda, um *Resumo Cronológico* que apresenta as datas dos eventos mais importantes relativos aos judeus espanhóis, associados com aqueles acontecimentos gerais não apenas da história da Espanha, mas também do Ocidente europeu.

O trabalho divide-se em cinco capítulos. No primeiro deles, a autora apresenta um histórico da presença hebraica na Península Ibérica, desde o tempo dos romanos. Destaca o fato de que, desde suas origens, os cristãos discriminaram os judeus, cuja presença só se fez notar com força a partir da invasão da Península pelo árabes em 711. Realmente sob o domínio dos árabes, até o desmembramento do califado de Córdoba no século XI, parece ter havido uma convivência pacífica entre os dominadores muçulmanos e os dominados judeus e moçárabes — cristãos que viviam nos domínios árabes—. Nesse período os judeus, antes discriminados, passaram a ter acesso aos mais altos cargos administrativos, o que propiciou o surgimento de uma rica cultura hebraica na região. Não há como negar-se a importante atuação dos judeus tanto nas artes como na ciência ou na diplomacia durante esta primeira fase de Al-Andalus.

Essa situação de espaço cultural privilegiado mudou a partir da desagregação do califado, a partir do século XI, quando foi substituído por uma série de reinos fragmentados e independentes, o que propiciou uma reação dos cristãos do norte da Península que aproveitando-se da situação, reconquistaram boa parte do território e fundaram uma série de prósperos reinos. É do que trata o segundo capítulo.

A radicalização imposta pelos Almorávidas e Almôhadas, trouxe novamente para os judeus andaluzes um clima de grande insegurança. Boa parte deles, então, preferiu emigrar para os prósperos reinos cristãos que floresciam ao norte, onde se estabeleceram como intermediários culturais. Destaca-se, neste contexto a famosa Escola de Tradutores de Toledo, criada no século XII. Os textos traduzidos do árabe ao latim acabaram permitindo que a Idade Média cristã entrasse em contato com importantes tratados científicos e filosóficos, vindos do mundo árabe, então herdeiro das tradições helênicas, entre outras. Nesse processo foi de grande importância a atuação dos intelectuais judeus.

Apesar das relações culturais e da importante atuação dos judeus na economia dos reinos cristãos, não se deve acreditar numa convivência pacífica entre as duas comunidades. Os judeus nunca foram tratados como iguais pelos cristãos. O máximo que houve foi certa tolerância por parte da comunidade e alguns privilégios estabelecidos por alguns governantes que necessitavam dos conhecimentos e da experiência dos judeus nas áreas administrativa e econômica. Muitas vezes, ao longo dos séculos XII a XV, monarcas espanhóis negaram-se a implantar normas da igreja que discriminavam os judeus.

Tal situação, no entanto, foi tornando-se cada vez mais difícil para a comunidade judaica, principalmente a partir do século XIV, quando se inicia um forte período de estagnação e decadência para essas comunidades. A crise não é exclusivamente espanhola, faz sentir-se em toda a Europa, principalmente após a grande Peste Negra, atribuída por muitos religiosos fanáticos à presença judaica. Houve nesse período várias manifestações coletivas de anti-semitismo e foi necessária a intervenção direta dos monarcas para evitar maiores massacres. Era o início do fim da tão propalada convivência pacífica entre as duas culturas. O golpe de misericórdia, no entanto, seria dado um século depois com o famoso edito dos Reis Católicos que expulsava dos territórios espanhóis todo o judeu que não se convertesse ao catolicismo.

O período que vai de 1391, ano de grandes massacres, a 1492, ano da expulsão definitiva, é marcado por um problema diferente: a conversão. Ao crescer a intolerância não sobrou aos judeus que não quiseram perder o espaço social e econômico conquistado outra opção além da conversão. A conversão ocorria, algumas vezes, de forma espontânea com a finalidade de não perder-se privilégios. Outras vezes, no entanto, foi forçada pelas autoridades eclesiásticas. De uma forma ou de outra produziu um novo tipo de cristão que seria o centro do grande drama da sociedade espanhola dos séculos seguintes: o cristão-novo ou converso.

Forçada ou por interesse a conversão não resolveu a situação dos judeus que passaram a ser perseguidos e investigados para ver se seguiam praticando seus costumes escondidos. A união de Fernando de Aragão com Isabel de Castela, em 1474, fez surgir na península a proposta da criação de uma nação moderna e coesa, o que significava, na época, uma única religião, uma única cultura dominante. Daí a expulsão definitiva em 1492 foi um passo. Todo aquele que não se tornasse cristão deveria sair do país deixando suas riquezas. Os dados estatísticos, uma vez mais, são falhos. Não se sabe exatamente quantos judeus deixaram a Espanha, nem quantos preferiram ficar, abraçando a nova religião. A verdade é que a vida não foi fácil. Nem para os que, preferindo manter seus valores religiosos e culturais, abandonaram a terra em que viviam há mais de um milênio e enfrentaram uma nova diáspora, nem para aqueles que, por amor à terra em que viviam há tanto tempo, optaram por abandonar sua religião e ficar, à mercê dos tribunais criados especialmente para vigiar sua atuação: a Inquisição.

Nesse contexto, o capítulo III trata das relações dos judeus com as coroas espanholas e com as comunidades cristãs. O capítulo IV discute as principais tensões e conflitos entre os judeus e os cristãos, nos reinos espanhóis e o problema da inserção dos conversos na sociedade espanhola. O último capítulo dedica-se a estudar o final do processo: a expulsão em 1492 e o problema dos judeus conversos que ficaram na Península tiveram com o Tribunal do Santo Ofício, introduzido, ainda antes da expulsão, em 1480, exatamente para vigiá-los.

E conclui a professora Pedrero-Sánchez: «O judaísmo oficial na Espanha tinha chegado ao fim. E com ele, a transição de uma sociedade pluralista e heterodoxa para outra rígida e fechada, truncando-se assim uma das experiências mais fecundas da história do Ocidente. A Expulsão de Portugal, em 1496, e a de Navarra, em 1499, completam a diáspora dos sefaradins, afastados da Península Ibérica, a sua terra de origem».

Antonio R. Esteves
UNESP/ASSIS



Vega, Lope de. *O castigo sem vingança.*

Edição bilingüe, Trad. Maria Salete Bento Clearoni,

Introd. e Ed. de Felipe B. Pedraza Jiménez.

Madrid, La Factoría de Ediciones;

Brasília, Embajada de España, 1995, 254 p.

Antonio R. Esteves

É inegável a importância capital de Lope de Vega (1562-1635) na história do teatro espanhol. Com uma brilhante intuição, esse madrileno contemporâneo de vários outros gênios do chamado século de ouro da literatura espanhola, como Cervantes, Góngora ou Quevedo, soube captar a alma do povo espanhol. Não apenas isso: consolidou o gênero que passará à história como a comédia espanhola. Tal gênero, com raízes medievais enriquecidas por mestres do século XVI como Juan del Encina ou Gil Vicente, alcançou com a pena de Lope seu momento de glória. De um lado conseguiu uma popularidade invejável, arrastando verdadeiras multidões para os *corrales*, teatros ao ar livre onde eram encenadas as peças. De outro, valendo-se da experiência de seus antecessores, tanto medievais como renascentistas, e de um longo período de lapidação, Lope chegou à forma ideal da comédia. Ele próprio dá a receita para fazer boas comédias em seu *Arte Nuevo de hacer comedias en este tiempo*, ensaio composto em decassílabos, publicado em 1609.

Não se sabe exatamente quantas peças produziu Lope. No entanto, cerca de quatro centenas delas chegaram até nós, o que não deixa de ser um número bastante alto para as condições de seu tempo. Isso quer dizer, naturalmente, muita coisa ruim. Boa parte desses textos tem pouco interesse para o estudioso da literatura espanhola e outras tantas interessam apenas por algum detalhe de grande beleza ou como documentos de uma época de crise da sociedade espanhola do período filipino.

Apesar disso, pode-se computar na vasta produção de Lope de Vega cerca de uma dezena de obras primas que não podem faltar de uma boa antologia da literatura espanhola.

la. São comédias como *La discreta enamorada*, *La dama boba*, *Amar sin saber a quien*, *La noche de San Juan* e tragicomédias como *Peribañez y el comendador de Ocaña*, *Fuenteovejuna*, *El caballero de Olmedo* ou *El castigo sin venganza*, para citar apenas algumas delas.

El castigo sin venganza, fruto da maturidade de seu autor —Lope tinha sessenta e oito anos de idade ao redigi-la em julho de 1631— é também uma de suas últimas obras. À maturidade, no entanto, deve-se acrescentar uma longa série de transtornos sofridos pelo autor no período final de sua vida, o que faz com que a peça contenha um certo humor amargo.

Para o professor Felipe Pedraza Jiménez, responsável por esta edição e autor da introdução, a redação de *El castigo sin Venganza* representou para Lope um grande desafio. Vivendo uma série de problemas, entre os quais sérias dificuldades financeiras, o grande comediante espanhol tentava demonstrar, para o público e para si mesmo, que era capaz de «seguir empunhando o cetro da monarquia cênica e que em sua idade era capaz de encarar com êxito as novas técnicas dramáticas e satisfazer os mais cambiantes gostos do público, deslumbrado agora com as novidades que traziam os jovens dramaturgos». Tais novidades vinham, principalmente, pela pena de um de seus discípulos, o jovem Calderón de la Barca que por essa época ainda não tinha escrito suas obras primas mas já havia estreado uma série de importantes comédias. Daí porque *El castigo sin venganza* ser diferente de tudo aquilo que Lope havia escrito anteriormente. Nela o autor introduz uma série de elementos que seriam o eixo central da obra calderoniana, principalmente com relação ao tempo e ao espaço, que aparecem bastante concentrados. Também diminui o número de personagens e faz desenrolar uma ação sem episódios ociosos, dando maior coerência e entrelaçamento aos caracteres, maior lógica em suas reações e maior densidade humana às ações dramáticas.

No entanto, a maior divergência entre Lope e os novos comediante, ainda segundo o professor Pedraza, pode estar no tratamento da linguagem. Lope nega os modos gongóricos, que seriam a marca registrada do teatro de Calderón, criticando ferozmente o cultismo e mantém um estilo que, apesar de finamente elaborado, soa muito próximo à fala cotidiana. Ao lado dessa linguagem popular aparecem argumentações em decassílabos que dão ao texto um certo ar de superioridade, lentidão, gravidade e transcendência, sem, no entanto, recorrer ao preciosismo gongórico. Apesar de valer-se da linguagem introspectiva, grandes monólogos que discutem os labirintos das paixões humanas, um complexo mecanismo de silogismos, Lope consegue um equilíbrio, «entre a reflexão e o apaixonamento, entre a elaboração estilística e a verdade humana do personagem», salvando-se das abstrações estereis em que se afundam seus seguidores, entre os quais o próprio Calderón.

Com uma ação concisa, Lope produz uma tragédia onde ocupam o centro do palco a paixão e a morte, temas universais e atemporais, matizados de incesto, honra e vingança. O pai, entre o amor pelo filho, que o traiu e a quem tende a perdoar, e a sociedade que exige vingança, não sabe o que fazer. Sofre mas não tem saída. Daí o drama: o homem impotente ante as forças do destino. Nesse sentido Lope cria uma autêntica tragédia onde «todos têm razão mas suas respectivas razões são incompatíveis. O choque é obrigatoriamente mortífero. Todos os caminhos conduzem ao fracasso» (Pedraza Jiménez, p. 37).

A presente publicação trata-se de uma edição bilingüe de *El castigo sin venganza*. O texto em espanhol foi fixado pelo Professor Felipe Pedraza Jiménez, da Universidad de

Castilla-La Mancha e Instituto Almagro de Teatro Clásico, estudioso da obra de Lope de Vega. Para tal partiu-se do manuscrito da obra, guardado na *Teknar Collection* da Biblioteca Pública de Boston e da primeira edição feita por Pedro Lasvalleria, em Barcelona, em 1634. Além do estabelecimento do texto o Professor Pedraza Jiménez encarregou-se do estudo introdutório, onde analisa a peça em questão, contextualizando-a não apenas no conjunto das obras de Lope, mas também no movimento da comédia espanhola do século XVII. Para os interessados no tema, indica-se uma bibliografia básica mínima, tanto sobre a obra de Lope de Vega como um todo, como sobre *El castigo sin venganza*, em particular.

O texto em português foi traduzido pela professora Maria Salete Bento Cicaroni, da «Asesoría Lingüística» da «Consejería de Educación» da Embaixada da Espanha, em São Paulo. A professora Cicaroni, recentemente falecida, era exímia tradutora de obras clássicas espanholas, como é o caso das *Poesías Completas* de San Juan de la Cruz, publicadas por esta mesma coleção, há alguns anos. Nesta tradução foram mantidos tanto a métrica como o esquema rímico. O resultado foi um trabalho finamente elaborado que mantém grande proximidade com o texto de Lope impedindo, com isso, a perda tanto de sua dramaticidade particular como de sua forma original.

Portanto, a presente edição, além de possibilitar principalmente ao estudante brasileiro de letras hispânicas o cotejo com o texto original, vem suprir o mercado brasileiro tão carente de traduções de textos espanhóis, especialmente das peças de teatro de Lope de Vega, conhecido em seu tempo como *Fénix de los Ingenios*.

Por outro lado, gostaríamos que esta publicação, último trabalho da professora Maria Salete Bento Cicaroni, servisse como homenagem póstuma àquela que dedicou os últimos anos de sua vida, mesmo enfrentando as duras penas de uma enfermidade prematura, à causa da divulgação dos estudos hispânicos em nosso país.

Antonio R. Esteves
UNESP/ASSIS



Juan Valera, *A Poesia do Brasil*.

Estudo introdutório e tradução de María de la Concepción Piñero Valverde. Madrid, La Factoría de Ediciones; Brasília, Embajada de España, 1996 (Colección Orellana, nº 10). 103 p.

Pedro Garcez Ghirardi

Originalmente publicado em 1855, este ensaio de Juan Valera surge finalmente traduzido, em excelente edição bilíngüe, sob os auspícios da Embaixada da Espanha. *A Poesia do Brasil* assinala um momento fundamental da recepção da literatura brasileira pela crítica europeia. Efetivamente, como ressalta a oportuna introdução da tradutora, este ensaio «quebra a tradição de apresentar as letras brasileiras como simples apêndice das de Portugal» (p.17-18). Ao contrário de outro pioneiro, Ferdinand Denis, cuja obra ainda antepõe a apresentação das letras portuguesas ao resumo da literatura do Brasil, Valera, diz a introdução, «propunha aos leitores europeus o estudo da poesia brasileira, e somente dela» (p.18). Lembre-se que justamente a essa altura, a *Confederação dos Tamoios* aqui provocava as primeiras grandes polêmicas sobre a autonomia literária do Brasil. Autonomia já plenamente afirmada por este ensaio.

Nem é este o único ponto que sobressai no texto de Valera. O valor atribuído à participação de diversos grupos étnicos na formação cultural do Brasil (com especial atenção à contribuição do negro) e o cotejo dos poetas brasileiros com seus vizinhos americanos de língua espanhola abrem perspectivas até então desconhecidas da crítica europeia. É ainda a introdução quem ressalta essas e outras notáveis análises de Valera, entre elas, a que o leva a antecipar «a força que passaria a tomar a prosa, o romance, na literatura brasileira» (p.22). É de notar, ademais, que o ensaio «não se limita a tratar de questões literárias», abrindo-se «com uma vasta apresentação dos mais diversos setores da vida brasileira, da geografia à economia» (p.14-15).

Se é oportuna, como se disse, a introdução —que com nitidez clara e segura apresenta as principais questões suscitadas pela crítica de Valera— mais ainda o é a tradução. O original é muitas vezes difícil de ser transposto, mesmo para uma língua próxima (baja vista, logo na página de abertura, o desafio representado por um complexo período, de

inspiração clássica). Mas as dificuldades são elegantemente vencidas pela tradutora, que, com linguagem fluente e cuidadosa, sem ser rebuscada, torna agradabilíssima a leitura não só das páginas propriamente críticas, mas também de outras mais amenas, onde aflora o humorismo de Valera. Leia-se, por exemplo, a descrição da viagem e dos tipos curiosos encontrados a bordo, como o «sábio espanhol», «grande *biólogo* e não menor *funifantasmagórico*» (p.33). Ou a irônica alusão a viajantes que contam do Brasil «coisas mais estupendas que as que viram e anotaram Fernão Mendes Pinto e Simbá, o marujo» (p. 43). São os mesmos viajantes que, indo à Espanha, ficavam surpresos por não encontrar a cada esquina «senhoritas dançando fandango» (p. 33).

Não é com esse olhar superficial que Valera encara o Brasil e seu povo. Bem longe de aqui buscar um exotismo tão ao gosto de seus contemporâneos, o escritor não deixa de registrar dados 'objetivos', como ao apontar, no orçamento do Império, a «sobra de 2.000 contos por ano» (p.45), *superavit* que lhe permitia conceder empréstimos a outros governos sul-americanos. Escravidão, colonização européia, companhias de navegação, ferrovias: basta mencionar esses tópicos para notar que Valera vai muito além do genérico convencional, oferecendo ao leitor espanhol de meados do século XIX uma visão sintética do Brasil de seus dias.

Onde mais se detém essa visão é justamente no exame da poesia do Brasil, que é o centro do ensaio. Entre outras importantes questões preliminares a esse exame, como a da já mencionada contribuição de indígenas e negros à criação poética, trata Valera da língua falada no Brasil, muitas vezes chamada de «nacional (por não chamá-la de portuguesa)» e aqui enriquecida «com número infinito de palavras novas» (p.51). Advertindo em seguida que «não é nosso intuito fazer uma história da literatura brasileira» o ensaio se dispõe a apresentar alguns poetas que «abriram novos caminhos aos engenhos americanos», e originaram no Brasil uma poesia que mais tarde «tomou caráter próprio», com «frutos maduros» e promessa de outros «melhores e mais apreciáveis» (p.61). A partir dos épicos do século XVIII, de que traz pequena antologia, Valera percorre os rumos da poesia brasileira até Gonçalves Dias, «que pela originalidade e fecundidade pode ser chamado o Zorrilla do Brasil» (p.97) e Araújo Porto Alegre, «poeta americano por excelência» (p.99).

Sem negar as dívidas do texto para com precursores como Pereira da Silva e Varnhagen, como justamente observa a introdução da tradutora, há que reconhecer que Valera tem o mérito de «divulgar a um público mais vasto o que até então ficara restrito aos leitores brasileiros» (p.18). Restaria saber, a esta altura, por que se manteve praticamente desconhecido, sobretudo no Brasil, um ensaio de tamanha importância. Seja qual for a resposta, a obra que agora aqui se publica é certamente um marco de nossa história cultural. E ninguém melhor para levar a cabo esta iniciativa que a Profa. María de la Concepción Piñero Valverde, livre-docente de Literatura Espanhola na Universidade de São Paulo, licenciada em Filologia Românica pela Universidade Complutense (com especialização em Português), pesquisadora das relações culturais hispano-brasileiras e autora de brilhante estudo sobre Valera e o Brasil, publicado na Espanha em 1995. Graças a este seu novo trabalho temos finalmente entre nós um texto indispensável não só aos pesquisadores, em especial no campo da Literatura Brasileira e dos Estudos Hispânicos, mas a todos os que desejem conhecer um depoimento pioneiro sobre o processo de afirmação da identidade cultural brasileira.

Pedro Garcez Ghirardi
Universidade de São Paulo