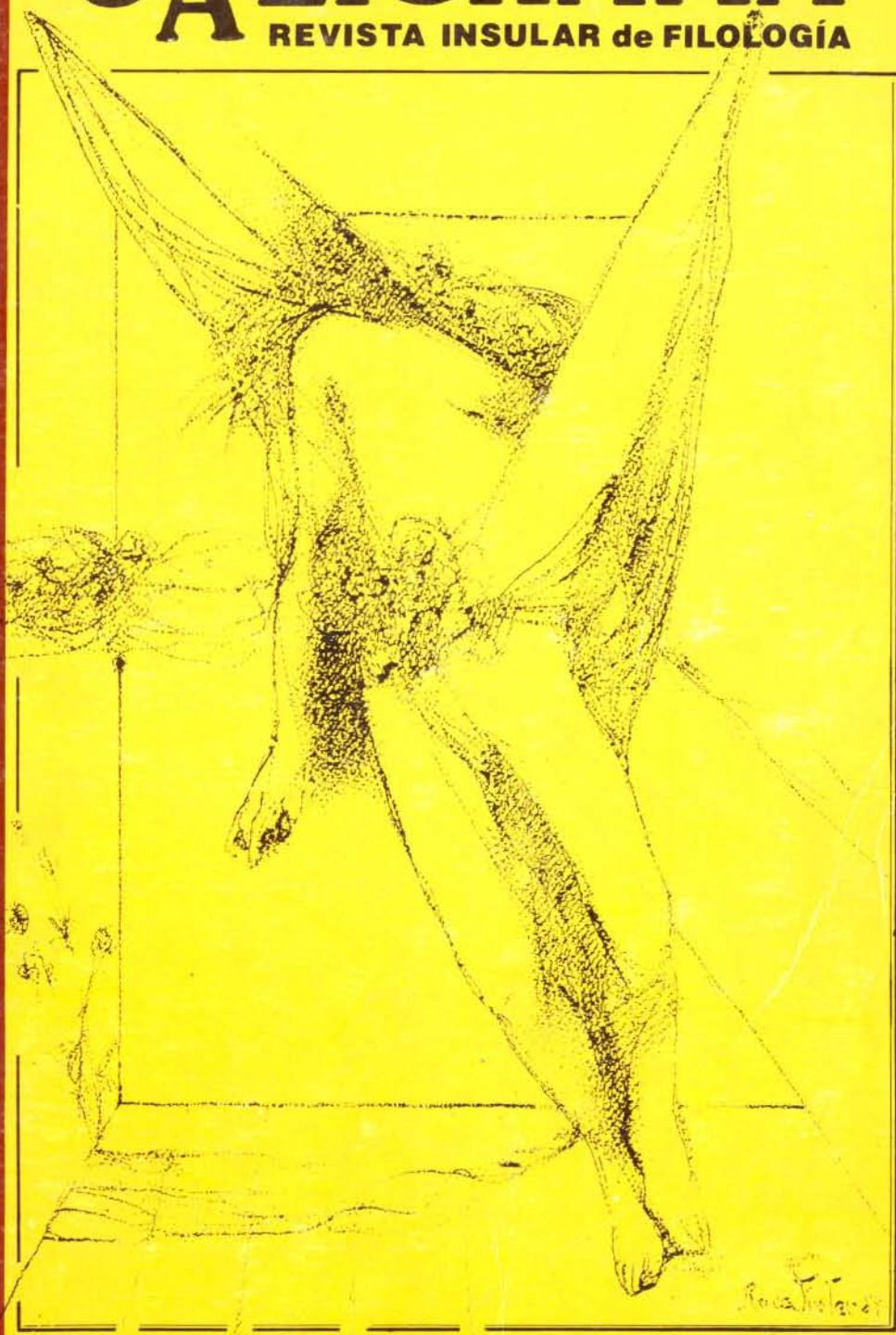


# CALIGRAMA

REVISTA INSULAR de FILOGÍA



VOL. 1, núms 1-2,  
tomo 2, 1984



Universitat de les  
Illes Balears

Servici de Biblioteca i  
Documentació

---



UNIVERSITAT DE LES ILLES BALEARS



5101535281



# **CALIGRAMA**



# *caligrama*



## CALIGRAMA

revista insular de filología

### REDACCION-ADMINISTRACION:

Sección de Filología Hispánica  
Facultad de Filosofía y Letras  
Carretera de Valldemossa, Km. 7'5  
Teléf. (971) 207111 (ext. 215)  
07071 PALMA DE MALLORCA  
España

### SECRETARIO DE REDACCION:

Perfecto-E. Cuadrado Fernández

### CONSEJO DE REDACCION:

Bartomeu Bauçà.-Carme Bosch.-  
Francisca Caimari Frau.-Perfecto-E.  
Cuadrado Fernández.-Francisco J.  
Díaz de Castro.-Josep A. Grimalt  
Gomila.-Jordi Larios.-Josefina Man-  
chado Lozano.-Teobaldo Noriega.-  
Maria Payeras Grau.-Sebastià Roig.-  
José Servera Baño.-Cathy Sweeney.-  
A. Patricia Traperó Llobera.-Antoni  
Vañó-Cerdà.-Josep M. Vidal Roca.

Colaboración gráfica, portada e ilustraciones interiores de Roca Fuster.

**CALIGRAMA**

revista insular de filología

Volumen I

núms. 1-2

Tomo 2º



- © Bauça, Bartomeu
- Bernat Vistarini, Antonio
- Bosch, Carme
- Díaz de Castro, F.J.
- Fiol, Margarita
- Manchado, Josefina
- Noriega, Teobaldo
- Puertas, Antonio
- Sweeney, Cathy
- Trapero Llobera, A. Patricia
- Vaño-Cerda, Antonio

para los artículos insertados en esta revista

Reservados todos los derechos. Ninguna parte de esta revista puede ser reproducida, almacenada en un sistema de informática o transmitida de cualquier forma o por cualquier medio, electrónico, mecánico, fotoestático, microfilm, grabación, etc., sin previo y expreso permiso del propietario del copyright.

Edición a cargo de Prensa Universitaria

Printed in Spain. Impreso en España  
Dep. Legal. PM. -478/1984

INDICE

*César Vallejo: una respuesta poética  
al dolor de España*

Teobaldo A. Noriega  
9

*De El Dorado a Comala*

A. Bernat Vistarini  
39

*Entrevista a Mario Benedetti*

por M. Fiol y A. Puertas  
67

*Antígona Vélez o la poesía  
convertida en tragedia*

Carme Bosch  
91

*Teoría dramática de Alfonso Sastre*

Josefina Manchado  
109

*Aproximación a la semiótica teatral*

A. Patricia Trapero Llobera  
127



*Hacia la videolibertad de los teleñecos*

Cathy Sweeney

147

*L' "estructura profunda" a la gramatica  
generativa y transformacional*

Bartomeu Bauça

157

*Sobre el tipo de composición  
romance "porta-plumas"*

Antonio Vaño-Cerda

179

*Lectura de Roca Fuster*

F.J. Díaz de Castro

223

**CESAR VALLEJO: UNA RESPUESTA POETICA  
AL DOLOR DE ESPAÑA**

**Teobaldo A. Noriega**

(Trent University)







*A Fco. Díaz de Castro y a los estudiantes de literatura hispanoamericana, curso 1983-84, Universidad de Palma de Mallorca.*

España, después del Desastre de 1898, ingresó al siglo XX como un país que habiendo perdido su imperio legendario estaba preocupado por recobrar algo de su prestigio anterior. La Monarquía representada por Alfonso XIII no pudo ser una acertada respuesta a los deseos regeneracionistas. Tampoco logró serlo en 1923 la Dictadura que, derrotada en 1931, cedió el paso a una tercera posible solución. Hija de una crisis del sistema (crisis económica, política, y social), la Segunda República española inició una existencia insegura que en el contexto político del momento adquirió dimensiones simbólicas para quienes todavía se preocupaban por la libertad individual. De aquí que, en 1936, cuando el símbolo que ella representaba se vio amenazado de muerte, los escritores fueran los primeros en defenderla. Si muchos entre ellos vieron la guerra como un conflicto entre los enemigos y los defensores de la democracia, como el sufrimiento de una mayoría frente a una minoría reaccionaria de aristócratas, curas y generales, o como el simple enfrentamiento de la libertad y la opresión, otros —en el bando opuesto— no vieron sino la lucha entre Dios y el marxismo ateo, olvidándose de lo que significaban fascismo y antifascismo. Pero todos se alinearon, y es precisamente esto lo que dota a la Guerra Civil española (1936-39) de una estatura universal sui generis. La producción literaria a que tal experiencia dio lugar es extensa, y guarda relación con el gran número de intelectuales que a ella se vincularon. Hemingway, Malraux, Nenni, Ehrenburg, Orwell, Bernanos y Claudel resumen, junto a muchos otros, la respuesta internacional al conflicto. En el mundo hispánico el llamado fue atendido por dos vertientes: la de aquellos que contemplaban y sentían el dolor —nacionalista o republicánamente— como hijos carnales de España (Antonio Machado, Rafael Alberti, Gil-Albert, Manuel Machado, Miguel Hernández, Arturo Serrano Plaja, entre otros), y la de los hijos culturales hispanoamericanos, que en ningún caso hubieran podido permanecer indiferentes a la pena de la madre patria. El propósito del presente trabajo es analizar el testimonio poético dejado por uno de estos hijos, testigo del conflicto.

El verdadero contacto de César Vallejo con España se inició a fines de 1930 cuando, expulsado de Francia por razones políticas, debió fijar su residencia en Madrid<sup>1</sup>. El poeta peruano por lo tanto estuvo allí en los momentos decisivos de la coalición republicano-socialista por derrocar la Monarquía<sup>2</sup> y presencié el triunfo republicano en las elecciones de 12 de abril de 1931, así como la tensión vivida por los españoles en los días que siguieron a la victoria electoral, víspera de la nueva República. Identificado desde el principio con la nueva causa, justo es pensar que ante tan agitados e importantes sucesos Vallejo no permaneció inactivo. Regresó a Francia y, al estallar la Guerra Civil en julio de 1936, sabemos que de inmediato ayudó a organizar Comités de Defensa de la República, puso oído atento a las noticias provenientes de España, y escribió varios artículos a favor de las ideas defendidas por el Frente Popular. El 15 de diciembre del mismo año viajó por pocos días a Barcelona y Madrid, y ante la realidad que allí se le mostraba sintió en carne propia la tragedia de la lucha. Su último viaje fue en julio de 1937 como delegado al Congreso Internacional de Escritores para la Defensa de la Cultura, durante el cual recorrió Madrid y Valencia en compañía de otros escritores.

*España, aparta de mí este cáliz*,<sup>3</sup> obra póstuma de Vallejo, es la expresión verbal de una crisis interior que desde hacía tiempo se venía fraguando y que se hace concreta ante la magnitud del conflicto. Si, como veremos a continuación, el libro se salva de lo que hubiera podido ser su limitada referencia a una experiencia histórica determinada, es por constituir precisamente el máximo logro vallejiano de comunicación entre su yo poético y el posible lector. Un equilibrio expresivo que, colocándose en el fondo mismo del dolor humano, se pone a la altura de las mejores obras de la lírica hispánica.

- 
- (1) Queda bastante claro ahora que Vallejo fue a España por primera vez en 1925 a cobrar una beca que había conseguido (véase, por ejemplo, A. Coyné, *César Vallejo*, Buenos Aires: Nueva Visión, 1968, p. 260). El valioso documento editado por R. Alonso, *César Vallejo: cartas a Pablo Abril* (Buenos Aires: R. Alonso Editor, 1971), confirma el hecho de que Vallejo, viviendo en París, solicitara en 1924 una de las becas que el gobierno del General Primo de Rivera otorgaba a estudiantes latinoamericanos para seguir carrera en España, y la carta dirigida por el poeta el 4 de agosto de ese año a Pablo Abril señala que aquél se proponía estudiar Jurisprudencia en Madrid. Vallejo obtuvo la beca en 1925 pero se vio obligado a renunciar a ella en 1927. Si nosotros le damos más importancia a su viaje a España en 1930, es por considerar el contexto ideológico de la vida del poeta en ese momento, y la repercusión que tuvo en él la experiencia política de la cual fue testigo.
  - (2) El 17 de agosto de 1930 se había celebrado el llamado "Pacto de San Sebastián", en el cual los grupos opuestos a la Monarquía decidieron coordinar sus acciones a fin de lograr más eficazmente un cambio de régimen. Esta decisión, no hay duda, fue básica para el triunfo electoral del año siguiente, y el consiguiente renacimiento de la República. Para una idea más completa de estos sucesos véase, por ejemplo, Ricardo de La Cierva, *Historia de la guerra civil española. Antecedentes; Monarquía y República*. 1898-1936 (Madrid: Librería Editorial San Martín, 1969).
  - (3) César Vallejo, *Obra poética completa* (Lima: Francisco Moncloa Editores, 1968). Edición numerada con facsímiles de los originales dejados por el autor, preparada bajo la dirección de Georgette de Vallejo, con prólogo de Américo Ferrari.

## A. LA INTUICION POETICA

Aunque poseedor de ideas marxistas y simpatizante declarado de la República, <sup>4</sup> Vallejo no expresa en *España, aparta de mí este cáliz* ni ira, ni acusación, ni proselitismo político (compárese, por ejemplo, con el Neruda de *España en el corazón*), convirtiéndose así su obra en verdadero testimonio de identificación con el sufrimiento de un pueblo. De esta manera lo primero que surge en la lectura del libro es el sentimiento de solidaridad con que su yo poético se desplaza hacia el hombre común, el que hace la lucha:

*Voluntario de España, miliciano  
de huesos fidedignos, cuando marcha a morir tu corazón,  
cuando marcha a matar con su agonía  
mundial, no sé verdaderamente  
qué hacer, dónde ponerme; corro, escribo, aplaudo,  
lloro, atisbo, destrozo, apagan, digo  
a mi pecho que acabe, al bien que venga,  
y quiero desgraciarme;*

(I, "Himno a los voluntarios de la República").

Está claro que Vallejo nunca se había sentido lejos del dolor humano, revelando desde los momentos iniciales de su obra un sentimiento de culpa que lo emparentaba con el prójimo y le hacía sufrir, por desplazamiento intuitivo, los pesares del mundo <sup>5</sup>. Pero también sería posible decir que nunca faltó en él cierto individualismo metafísico. Ahora, sin embargo, frente a una realidad concretamente desastrosa, la visión vallejianca alcanza su socialización total: el pánico y coraje que habitan en el pecho del voluntario republicano habitan igualmente en el suyo. Por eso al saber de las bombas la reacción de su yo poético es caótica: corre, escribe, aplaude, llora, atisba, destroza, etc., al tiempo que busca en la irracionalidad una forma

---

(4) Dice su viuda que el poeta recibió la República con cierta indiferencia, pues no tenía fe en un cambio de régimen que resultaba de un proceso pacífico como fueron las elecciones (véase Georgette de Vallejo, *Apuntes biográficos sobre "Poemas en prosa" y "Poemas humanos"*, Lima: Moncloa Editores, 1968). Arrebatado por sus visitas a la Unión Soviética, lo ideal para César Vallejo habría sido tal vez una especie de Revolución Bolchevique. De todas maneras, Vallejo casi de inmediato simpatizó con el nuevo sistema que, aunque inseguro, perseguía un nuevo orden de cosas.

(5) En un momento culminante de *Poemas en prosa* el poeta aclara muy explícitamente la naturaleza diversificada y caótica de ese dolor: "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 solamente. Si no me llamase César Vallejo, también sufriría este mismo dolor. Si no fuese artista, también lo sufriría. Si no fuese hombre ni ser vivo siquiera, también lo sufriría. Si no fuese católico, ateo ni mahometano, también lo sufriría. Hoy sufro desde más abajo. Hoy sufro solamente". ("Voy a hablar de la esperanza", *Obra poética completa*, p. 243).

de protección contra lo circundante: “detienen mi tamaño esas famosas caídas de arquitecto/con las que se honra el animal que me honra,” (I, “Himno a los voluntarios...”).

Sabemos que con su viaje a Europa, y sobre todo después de su visita a la Unión Soviética, Vallejo experimentó una metamorfosis ideológica que se concretó en su posterior afiliación al comunismo; pero si tuviéramos que definir el comunismo vallejiano no creemos desacertado afirmar que consistía en un amor fraternal con el que se redimirían los pesares del hombre. Como bien ha señalado James Higgins: “El comunismo le proporciona el medio de llevar el amor a la práctica y la posibilidad de realizar este estado ideal en la tierra”<sup>6</sup>. Es decir, un comunismo que puede entenderse como cierta forma de cristianismo práctico, o la tarea del Buen Samaritano: una fraternidad reforzada por la acción colectiva, puesto que se ha llegado al convencimiento de que la Tierra Prometida es ésta, y el Redentor no es más que la unidad combatiente representada en cada hombre que lucha. El punto culminante de esta actitud cristiano-revolucionaria lo expresa el hablante lírico en el poema “Masa”:

*Al fin de la batalla,  
y muerto el combatiente, vino hacia él un hombre  
y le dijo: “No mueras, te amo tanto!”  
Pero el cadáver ¡ay! siguió muriendo.*

.....

*Entonces, todos los hombres de la tierra  
le rodearon; les vio el cadáver triste, emocionado;  
incorporóse lentamente,  
abrazó al primer hombre; echóse a andar...*

(XII, “Masa”).

Que un hombre se identifique con otro hombre no basta, es necesario que todos los seres humanos se levanten uniendo sus sentimientos y sus fuerzas para que el milagro de la redención universal se realice.

España, que en febrero de 1936 había dado la victoria al Frente Popular, representaba para el poeta el nacimiento de esa posible solución. En un acto electoral, el pueblo había salvado la paz nacional y recobrado al mismo tiempo sus soberanos derechos. La República era así algo definido que señalaba el nacimiento de un mundo nuevo con el que nacía también un nuevo hombre, socializado, dedicado al servicio de su colectividad, dispuesto en todo momento al sacrificio. Era el bolchevique que había conocido en la Unión Soviética, y era también el voluntario que ahora venía a luchar por España, convertida simbólicamente en una tabla votiva sobre la cual oficiaba su sacrificio el hombre. Sobre el campo están los már-

---

(6) J. Higgins, *Visión del hombre y de la vida en las últimas obras poéticas de César Vallejo* (México: Siglo XXI Editores, 1970), p. 306.

tires: el proletario, el campesino, el guerrero; si el poeta se acerca a ellos, lo hace más como un profeta que anuncia los frutos del sacrificio que como acusador de calamidades:

*¡Constructores  
agricolas, civiles y guerreros,  
de la activa, hormigueante eternidad: estaba escrito  
que vosotros hariais la luz, entornando  
con la muerte vuestros ojos;  
que, a la caída cruel de vuestras bocas,  
vendrá en siete bandejas de abundancia, todo  
en el mundo será de oro súbito  
y el oro,  
fabulosos mendigos de vuestra propia secreción de sangre,  
y el oro mismo será entonces de oro!  
(I, "Himno a los voluntarios...").*

A través de la palabra poética se transparenta de esta manera el hondo significado del sacrificio humano en aras de la República, del que resulta la preservación de un mundo nuevo, la preparación de una sociedad en la que el amor será condición de todos, y en la cual un caos milagroso cambiará el orden de las cosas:

*¡Unos mismos zapatos irán bien al que asciende  
sin vías a su cuerpo  
y al que baja hasta la forma de su alma!  
¡Entrelazándose hablarán los mudos, los tullidos andarán!  
¡Verán, ya de regreso, los ciegos  
y palpitando escucharán los sordos!  
(I, "Himno a los voluntarios...")*

Pero es evidente que la culpabilidad antigua de Vallejo sigue acosándolo. Se manifiesta ahora, a través de su yo poético, al sentirse incapacitado para dar más de sí mismo en la lucha que lleva a cabo su amigo el obrero, el otro hombre, y no puede menos que disculparse: "¡Obrero, salvador, redentor nuestro, ¡perdónanos, hermano, nuestras deudas!" (I, "Himno a los voluntarios..."). En España se trata, según la intuición vallejeana, de una lucha entre el Bien y el Mal. Si el Bien triunfa, el ideal social que en su mente ha venido madurando no será una utopía; pero para que esto suceda lo más importante es que el hombre se recobre a sí mismo, encontrando al otro, y que unidos en la lucha hundan el Mal hasta sus raíces, salvándose de esta forma el ente consciente de una función material coordinada con un espíritu:

*¡Extremeño, dejáteme  
verte desde este lobo, padecer,  
pelear por todos y pelear  
para que el individuo sea un hombre,  
para que los señores sean hombres,*



para que todo el mundo sea un hombre, y para  
 que hasta los animales sean hombres,  
 el caballo, un hombre,  
 el reptil, un hombre,  
 el búitre, un hombre honesto.  
 la mosca, un hombre, y el olivo, un hombre  
 y hasta el ribazo, un hombre  
 y el mismo cielo, todo un hombrecito!  
 (II, "Batallas")

En el decisivo momento de la lucha, lo más urgente es la humanización del individuo y del universo. A partir del hombre, y llegando a los más simples elementos, se adquirirá la conciencia colectiva, la balanza cósmica se emparejará. El obrero, antes que obrero es hombre; el voluntario italiano, soviético, del sur o del norte, antes que todo representa al hombre. Y la muerte de la madre Rosenda, del viejo Adán, del sabio, del barbero, del mendigo, de la enfermera o del sacerdote, antes que cualquier otra cosa indica que están matando a ese hombre. Es necesario entonces adoptar una posición defensiva contra el Mal que a cada momento hace mayores estragos. Es imprescindible combatir la muerte a fin de ganar la vida:

¡Voluntarios,  
 Por la vida, por los buenos, matad  
 a la muerte, matad a los malos!  
 (I, "Himno a los voluntarios...")<sup>7</sup>

La muerte había preocupado siempre a Vallejo quien, desde el comienzo de su labor poética, reveló su inquietud por descifrar tal misterio. Veía en el tiempo, tal como Quevedo, "ese abuelo instantáneo de los dinamitaros" (I, "Himno a los voluntarios..."), un correr constante hacia la muerte. Vida y muerte resultaban por lo tanto inseparables, dos opuestos que mediante un hilo mágico se unían, identificándose trágicamente<sup>8</sup>. Pero frente al drama de la Guerra Civil el poeta peruano

(7) En estos versos el poeta nos recuerda a Miguel Hernández, otro mártir de la palabra y del combate, cuando en medio de una exaltación emocional semejante dijo: "Es preciso matar para seguir viviendo", con lo que señalaba la necesidad del sacrificio (M. Hernández, "Canción del esposo soldado", *Viento del pueblo, Obras Completas*, B. Aires: Losada, 1960, p. 302).

(8) Recordemos los versos iniciales del primer libro de Vallejo, *Los heraldos negros* (1918): "Hay golpes en la vida, tan fuertes... Yo no sé!... Serán los potros de bárbaros atilas; o los heraldos negros que nos manda la Muerte". (*Obra poética completa*, p. 51). La idea que aquí nace se desarrollará a lo largo de toda la obra vallejana. Sobre la influencia de Quevedo en Vallejo y las diferencias que median entre los dos ante el concepto de la muerte véase, por ejemplo Giuseppe Bellini, *Quevedo y la poesía hispanoamericana del siglo XX: Vallejo, Carrera Andrade, Paz, Neruda, Borges* (New York: Eliseo Torres, 1976). También A. Ferrari, "La existencia y la muerte", en *Aproximaciones a César Vallejo, I*, Simposio dirigido por A. Flores (New York: L.A. Publishing Co., 1971), pp. 317-333.

ha decidido robarle un tramo a la muerte. No es que haya dejado de pensar que constantemente —por el mismo hecho de existir— el hombre la lleva a cuestras, sino que al prever mesiánicamente la existencia de una futura armonía cósmica ve en la derrota a la muerte una prolongación de su esperanza <sup>9</sup>. En el poema V, “Imagen española de la muerte”, la imagen a que se refiere el título es una viajera abominable que acompaña la sombra de cada hombre. Pero el hablante lírico no se contenta con exponer la amenaza sino que señala un duro deseo de combatirla. La muerte, por un momento, se ha hecho algo concreto: camina en la forma del hombre enemigo, centellea en la hoja del cuchillo moro, se esconde al pie de los tanques:

*¡Llamadla! Hay que seguirla  
hasta el pie de los tanques enemigos,  
que la muerte es un ser sido a la fuerza,  
cuyo principio y fin llevo grabados  
a la cabeza de mis ilusiones,  
por mucho que ella corra el peligro corriente  
que tú sabes  
y que haga como que hace que me ignora.  
(V, “Imagen española de la muerte”)*

Pero es vivir lo que más interesa ahora. De aquí que convencido de su misión entre seres que, como él, padecen toda suerte de pesares, el yo poético vallejiano señale, al abandonar su muerte, la más completa solidaridad con aquellos que se han impuesto la tarea de ganar a fuerza de arrojo un nuevo género de vida:

*Vamos, pues, compañero;  
nos espera tu sombra apercebida,  
nos espera tu sombra acuartelada,  
mediodía capitán, noche soldado raso...  
Por eso, al referirme a esta agonía,  
aléjome de mí gritando fuerte:  
¡Abajo mi cadáver!... Y sollozo.  
(X, “Invierno en la batalla de Teruel”)*

Triunfar sobre la muerte, pues, no equivale a una prolongación de la existencia individual, sino a la eternización de un principio común: la búsqueda de una

---

(9) Esta última idea es sumamente importante si se quiere establecer la diferencia. Antes, Vallejo daba todo por perdido; sin embargo, al orientar su ideología en una línea marxista, su actitud cambia: el mundo puede ser bueno o malo, según nosotros lo hagamos. La sociedad universal está corrupta, es cierto, pero está en la buena voluntad de cada hombre crear patrias nuevas. La solución está, pues, en crear una nueva conciencia, y la vida es entonces una necesidad. No queremos decir que éste sea el credo de la teoría marxista; simplemente estamos convencidos de que fue así como lo entendió el poeta peruano.

inmortalidad colectiva basada en los ideales más simples de las masas. Como bien anota Américo Ferrari <sup>10</sup>, Vallejo ha transformado "uno" en "todos". Anteriormente, es cierto, también ha dirigido su palabra de consuelo al hombre, pero siempre éste llevaba el sello de una resignación fatalista. Ahora —y creemos que esto es lo que la actitud del poeta debe al marxismo— ve una esperanza más allá de la presente agonía.

Sí, como ya hemos dicho, *España, aparta de mí este cáliz* se salva del simple acento político, se debe indudablemente al hecho de ser un discurso poético dirigido directamente al hombre, sin que medien diferencias de ningún tipo. La lucha en España es desastrosa para todos; pero reducirla al aspecto mecánico de destapar una granada, apretar un gatillo, o encender un taco de dinamita, limita en forma considerable el significado del conflicto. Para Vallejo es evidente que en España agoniza algo diferente; algo que no lo dicen ni el tanque ni el rifle; algo que no puede confundirse con las bombas. Allí agoniza la naturaleza misma del individuo. Y cuando éste pelea, castiga con pedazos de su cuerpo, con su más recóndito elemento, como amparándose en su más grande factor defensivo. Pedro Rojas, ferroviario de profesión, es padre y marido a la vez. Pero antes que nada Pedro es un individuo. Por eso, cuando lo matan, los asesinos destruyen esa individualidad matando al mismo tiempo a Pedro y al hombre:

*Solía escribir con su dedo grande en el aire:  
"¡Viban los compañeros! Pedro Rojas",  
de Miranda de Ebro, padre y hombre,  
marido y hombre, ferroviario y hombre,  
padre y más hombre. Pedro y sus dos muertes.*

(III)

Este guerrero ha muerto humanamente. Sobre su pecho no han encontrado medallas al valor o a su fe en el gobierno; han encontrado simplemente una cuchara, símbolo de la vitalidad que muy adentro llevaba. Con ella indicaba que comía, que alimentaba sus fuerzas para llegar al día siguiente porque creía en la vida. Y era tanta la que en él llevaba que, aún después de muerto, alcanza a romper el aire con su grito de combate <sup>11</sup>. Ernesto Zúñiga y Ramón Collar también estaban llenos de vida.

---

(10) Véase A. Ferrari, *César Vallejo. Trajectoire du Poète* (Paris: Editions Seghers, 1967), pp. 45-46.

(11) En su artículo "Vallejo: La poética de la subversión" Julio Ortega aporta esta aclaración importante: "la historia de Pedro Rojas (...) funde a un sujeto de la cultura popular sublevada en el drama de la escritura. La incorrección gramatical de la escritura de Pedro supone la ocupación del lenguaje por un sentido mayor que su mera corrección. Escribir con el dedo sugiere, además, una escritura natural y escribir en el aire, una escritura cósmica". (J. Ortega, "Vallejo: La poética de la subversión", *Hispanic Review*, núm. 50 (1982), p. 273).

Ernesto se desplomó de espaldas sobre la tierra, único trono que conoció su heroísmo. Pero en silencio, desde el fondo de su sepultura, desde el simple zapato donde empezaba su estatura, el guerrero seguía escuchando el latir de la batalla. Ramón Collar, por su parte, es un campesino que debió dejar sola a su familia para defender Madrid en el frente de batalla. A él se dirige el hablante lírico en tono de mucha confianza, producto del conocimiento integral que tiene del héroe:

*¡Ramón Collar, yuntero  
y soldado hasta yerno de tu suegro,  
marido, hijo limítrofe del viejo Hijo del Hombre!  
Ramón de pena, tú, Collar valiente,  
paladín de Madrid y por cojones, Ramonete,  
aquí,  
los tuyos piensan mucho en tu peinado!*  
(VIII)

No hay duda de que la figura de Ramón Collar se presenta en la visión del poeta como la de un nuevo Cristo, redentor de los sufrimientos humanos. No en vano se le invoca como al "hijo limítrofe del viejo Hijo del Hombre!". En la primera estrofa del poema hay también una clave para la proyección religiosa conscientemente creada: "en tanto que visitas, tú, allá, a las siete espadas, en Madrid,". Recordemos que el número siete conlleva en la tradición católica una significación especial (son siete los Pecados Capitales; las Obras de Misericordia se dividen en dos grupos: siete "espirituales" y siete "corporales"; son siete los dolores que pasó la Virgen, etc.). Más adelante cuando el hablante dice:

*¡Te diré que han comido aquí tu carne,  
sin saberlo,  
tu pecho, sin saberlo,  
tu pie;  
pero cavilan todos en tus pasos coronados de polvo!*  
(VIII)

hace más evidente la idea del holocausto: el mártir del nuevo Gólgota ha sido sacrificado, pero la senda abierta con su ejemplo es seguida a su vez por muchos otros.

La visión simbólico-religiosa vallejana alcanza su momento culminante en el poema "Redoble fúnebre a los escombros de Durango", donde el lector descubre un tono característico de oración sagrada <sup>12</sup>. El hablante, oficiante riguroso, se inclina ante el altar y ofrece una letanía de amor y esperanza al sacrificio español. Nue-

---

(12) Para una mejor idea de esa visión véase, por ejemplo, E. Chirinos Soto, *César Vallejo poeta cristiano y metafísico* (Lima: Editorial Jurídica, 1969).

vamente un elemento de connotación especial, el polvo,<sup>13</sup> surge en el poema, y a éste se dirige el ofrecimiento:

*Padre polvo que subes de España,  
Dios te salve, libere y corone,  
padre polvo que asciendes del alma.*

(XIII, "Redoble fúnebre a los escombros de Durango").

Como el polvo significa simbólicamente la substancia más íntima del hombre, es preciso que se salve. Es entonces cuando el hablante pone su esperanza en Dios quien es en último caso el único que puede realizar el milagro: "Dios te salve, te gué y te dé alas,/padre polvo que vas al futuro" (XIII, "Redoble...").

Se acerca al final de su grito poético, y si algo pesa en el alma de César Vallejo es la incertidumbre en el futuro de España. Tantas cosas suceden al mismo tiempo, tantos intereses están mezclados, que en su visión, presintiendo días amargos, llama la atención de la tierra en que se lucha, advirtiéndole el peligro que la amenaza e invitándola a prepararse: "¡Cuidate, España, de tu propia España!" (XIV). La lucha no es fácilmente divisible en los bandos nacionalista y republicano, hay más que esto y Vallejo lo sabe. En las calles se pelea con coraje, con inigualable decisión; pero hay también quienes pelean solamente desde un escritorio: son la burocracia del conflicto en cuyos despachos se arma y desarma de mil maneras lo que sucederá en el minuto siguiente; son los redentores verdaderos o falsos, peligrosos en su celo, en sus pasiones, en su llamado amor a la patria:

*¡Cuidate, España, de tu propia España!  
¡Cuidate de la hoz sin el martillo,  
cuidate del martillo sin la hoz!  
¡Cuidate de la víctima apesar suyo,  
del verdugo apesar suyo  
y del indiferente apesar suyo!*

(XIV)

Aunque Vallejo lamentablemente no vivió lo suficiente para conocer lo que vendría

---

(13) Dentro de la conciencia cristiana, Dios creó al hombre de barro y a la primera mujer la formó de una costilla del hombre. La tierra, pues, es sustancia esencial en la primera criatura, y por lo mismo adquiere significado transcendental en relación con su naturaleza. Cuando, puesta en el Paraíso Terrenal, la primera pareja pecó, Dios amonestó así a Adán: "Porque escuchaste la voz de tu esposa y te pusiste a comer del árbol respecto del cual te di este mandato: '¡No debes comer de él!', maldito está el suelo por tu causa. Con dolor comerás su producto todos los días de tu vida. Y espinos y cardos haré crecer para ti, y tienes que comer la vegetación del campo. Con el sudor de tu rostro comerás pan hasta que vuelvas al suelo, porque de él fuiste tomado. Porque polvo eres y a polvo volverás", Génesis 3:17. De este castigo se resintió Vallejo, y pensó que ese polvo a que estaba condenado era precisamente la salvación: La mejor jugada del hombre al juicio divino.

después de la guerra, su intuición poética le permitió profundizar la serie de incontables calamidades que esperaban a España. El no verla posible el triunfo de la República; pensaba que sólo un milagro podría salvarla, y ser testigo de tan triste realidad lo sumergía en una pena incontrolable. De ahí que, como Cristo invocando al Padre en el Huerto de los Olivos, su yo poético exclame ahora en un ruego final: “¡España, aparta de mí este cáliz!”. La derrota está cerca, aunque el poeta se obstina en verla como simple presentimiento:

*Si cae —digo, es un decir— si cae  
España, de la tierra para abajo,  
niños, ¡cómo vais a cesar de crecer!  
¡cómo va a castigar el año al mes!  
¡cómo van a quedarse en diez los dientes,  
en palote el diptongo, la medalla en llanto!  
¡Cómo va el corderillo a continuar  
atado por la pata al gran tintero!  
¡Cómo vais a bajar las gradas del alfabeto  
hasta la letra en que nació la pena!*

(XV, “España, aparta de mí este cáliz”)

Su angustia va dirigida a los niños, que representan la semilla con que se siembra el futuro de un pueblo. Y si sucumbe la República esta semilla no germinará, el biológico proceso del crecimiento se detendrá, y el único movimiento posible será el retroceso a la ignorancia primitiva, a la primera letra.

Sabemos que Vallejo había presenciado el nacimiento de la Segunda República. Si como queda señalado por sus contribuciones periodísticas de aquellos días había en él una verdadera inquietud política, es indudable que siguió con sumo interés el curso del nuevo sistema. Ahora bien, si por una parte la República representaba un intento de acercamiento al estado social soñado por el poeta, éste imponía la realidad al sueño y debió advertir el caos que desde un comienzo reinó. La República —por innumerables razones que no cabe destacar aquí— no pudo dar lo que de ella se esperaba <sup>14</sup>, pero en la conciencia de quienes deseaban una sociedad diferente el nuevo sistema se convirtió en un noble símbolo que merecía ser defendido a toda costa. Cada uno lo entendió a su manera y Vallejo hizo lo mismo. En España no luchaban solamente el antiguo y el nuevo régimen por imponerse el uno al otro, en España agonizaba el hombre. Y como la República era el símbolo de una

---

(14) No está de más recordar aquí las palabras de un historiador del conflicto: “La República, que bien pudo ofrecer aquel ‘sugestivo sistema de vida común’ propugnado por uno de sus fautores, se hizo imposible por el egoísmo sectario de todos los que, de grado o por fuerza, se agolpaban bajo su bandera... Los que no se le oponían cerradamente la querían solamente para utilizarla... nadie estaba sin pecado, nadie podía tirar con justicia la primera piedra... porque desde el primer día habían comenzado a volar todas las piedras”. (R. de La Cierva, *Historia de la guerra civil española*, p. 146).

posible reivindicación de los valores humanos, interesaba que humanamente se salvara. El testimonio poético de Vallejo responde así al sentimiento de un hijo que presencia el sacrificio materno, incapaz de evitarlo. Su solidaridad, por lo tanto, no se queda en el plano elemental de lo político sino que se eleva a una dimensión más alta en que la lucha simboliza toda una agonía universal. Es dentro de este nivel donde se mueven las emociones del poeta, su temple de ánimo, y es éste el nivel en que el lector tiene que colocarse para entender el contenido del libro en su totalidad. Veamos a continuación cómo se logra en la escritura ese equilibrio comunicativo.

## B. ESTRUCTURA DEL DISCURSO

Cada poema de *España, aparta de mí este cáliz* es el desarrollo completo de un momento emocional determinado al que corresponde una arquitectura bien elaborada, con lo que resulta entre el hablante lírico y el lector un verdadero circuito comunicativo. El primero es el punto A, el segundo el punto B, y entre los dos queda extendida una línea de contacto con períodos representados en cada uno de los poemas:

Poema	Idea central
I	El hablante lírico rinde tributo al heroísmo de los voluntarios y presenta su caos personal al no ser capaz de igualarse a la acción de esos guerreros. Analiza el carácter humano del conflicto, presenta a los voluntarios como salvadores del universo, y los exhorta a continuar en su lucha.
II	El dato sobre la lucha se hace más preciso ahora, al ser referido a algunas batallas: Extremadura, Talavera, Guernica, Madrid, Bilbao, Santander y Málaga.
III	Ahora se trata de presentarle al lector un drama individual: Pedro Rojas = pérdida de una individualidad.
IV	Nuevo homenaje de respeto a quienes luchan por España. Esta vez los guerreros quedan enaltecidos por su miserable condición.

V	Punto de reflexión sobre la muerte y exhortación a una lucha decidida contra ella.
VI	Otro momento de tragedia individual: Ernesto Zúñiga.
VII	Reflexiones sobre la prolongada lucha en Gijón.
VIII	Otro caso de sufrimiento individual: Ramón Collar.
IX	Reflexiones frente al cadáver de un luchador muerto en la batalla de Toledo.
X	Más reflexiones sobre la guerra y la muerte, terminando el poema con un gesto en que el hablante abandona su sentimiento morboso ante la vida e invita al defensor republicano a no ceder en el combate.
XI	El hablante reflexiona frente a otro cadáver.
XII	Aplicación fantástica de un principio de lucha: la unión hace la fuerza.
XIII	El hablante eleva una oración por la salvación del universo, representado en el polvo, y pide un futuro mejor.
XIV	Prevención a España.
XV	La prevención anterior está justificada por el presentimiento de que España puede perecer, en cuyo caso la única salvación posible está en los niños —la semilla del futuro—, a quienes el hablante confía esa sagrada misión.



La importancia de la emoción en el puente comunicativo establecido obedece a que los puntos de contacto entre A y B se encuentran localizados en proporción directa a ésta. En este caso, si se quisiera trazar una trayectoria del recorrido, el punto inicial estaría en el poema I, ascendente a medida que se van verbalizando las emociones, suspendido o en reposo cuando el hablante lírico reflexiona sobre algún hecho, elevado al máximo en la oración que representa el poema XIII, con un descenso final en el poema XV, donde el presentimiento de la posible derrota trae un agotamiento inevitable. La línea queda entonces constituida por quince poemas (716 versos en total) que, según el número de versos en las diferentes estrofas, podemos clasificar en tres grupos. Al primero pertenecen los poemas XI y XIII, con sus versos repartidos equitativamente en las estrofas que presentan:

poema XI:        7 + 7  
 poema XIII:    3 + 3 + 3 + 3 + 3 + 3 + 3 + 3 + 3 + 3

A éstos denominaremos poemas regulares. Al segundo grupo pertenecen los poemas VI y XII que, sin ser completamente regulares en la disposición de sus versos, tienen a cierta simetría formal:

poema VI:        5 + 6 + 6 + 6 + 5  
 poema XII:      4 + 3 + 3 + 3 + 4

Estos son los semirregulares. En un tercer grupo están los que llamaremos irregulares por no señalar muestra alguna de uniformidad en la disposición de los versos. Aquí están todos los otros poemas, excepto el XIV que evade la clasificación por ser monoestrófico.

Si algo define la obra de Vallejo en su totalidad es el esfuerzo constante del poeta por encontrar un nivel de expresión por medio del cual verbalizar adecuadamente su experiencia. *España, aparta de mí este cáliz* no sólo es fiel a esta característica sino que es tal vez la obra de Vallejo en que la forma se perfecciona como vehículo de la intuición. Un poema regular como el XIII, por ejemplo, mediante una secuencia de diez tercetos con versos decasílabos acentuados en 3ª, 6ª y 9ª sílabas, y perfectamente bimembres, produce en el lector la sensación de solemnidad y reposo propia de los himnos sagrados. Si pensamos en cual ha sido el propósito del hablante al expresar su emoción en ese orden, debemos aceptar que el resultado ha sido positivo. En el otro poema regular (formado por endecasílabos y dodecasílabos, con la presencia de un trisílabo en el verso 11) cada estrofa alcanza en su final un grado emocional ascendente que sirve al mismo tiempo para dar solidez a la forma externa. En la primera estrofa, mediante la seriación trimembre exclamativa de los versos 5, 6 y 7:

*Le gritaron / su número: / pedazos.*  
*Le gritaron / su amor: / ¡más le valiera!*  
*Le gritaron / su bala: / ¡también muerta!*  
 (XI)

y en la estrofa final mediante la seriación bimembre de los versos 13 y 14, con lo cual la emoción alcanza un eco mayor:

*mas le auscultaron mentalmente, / ¡y fechas!*  
*llorándole al oído, / ¡y también fechas!*  
(XI)

El acierto en la elaboración externa del poema puede también observarse en un caso semirregular como "Masa", en que prevalecen los versos heptasílabos (solos o en combinaciones) y los endecasílabos (en una ocasión también combinados), y en el que la relación interestrófica queda reforzada por la inevitable participación del lector. Efectivamente, desde el comienzo de la lectura del poema el lector adopta una actitud semejante a la de quien escucha un cuento, es decir, los detalles de algún acontecimiento:

*Al fin de la batalla,*  
*y muerto el combatiente, vino hacia él un hombre*  
*y le dijo: "No mueras, te amo tanto!"*  
*Pero el cadáver ¡ay! siguió muriendo.*  
(XII)

La comparación es válida considerando que, en el caso de un cuento ("Cierta día, después de una gran batalla, en el campo se pudo observar que yacía un hombre muerto. Entonces, uno de los sobrevivientes se le acercó y le dijo al oído: ¡No mueras, hombre, ten en cuenta que yo te amo!, pero el cadáver no resucitó"), al no decir nada más el narrador, no hay duda de que el oyente queda insatisfecho pues su intuición le dice que algo ha quedado inconcluso; y si esto es todo, es un mal cuento. Esta es precisamente la suspensión de pensamiento que como lectores experimentamos al llegar al verso 4 de la estrofa anterior; o sea, intuimos que algo falta allí. Es aquí donde el hablante o narrador lírico apoya la continuidad de su historia:

*Se le acercaron dos y repitiéronle:*  
*.....*  
*Acudieron a él veinte, cien, mil, quinientos mil,*  
*.....*  
*Le rodearon millones de individuos,*  
*.....*  
*Entonces, todos los hombres de la tierra*  
*le rodearon; les vio el cadáver triste, emocionado;*  
*incorporóse lentamente,*  
*abrazó al primer hombre; echóse a andar...*

(XII)

La emoción quedaba suspendida por el encadenamiento de los versos 4,7,10 y 13: "Pero el cadáver ¡ay! siguió muriendo". Al llegar al verso 14 de la última estrofa, el "entonces" nos introduce ya a una conclusión. La emoción en la lectura aumenta rápidamente pues desconocemos el desenlace, y a continuación se satisface nuestra curiosidad con el inesperado final de la historia. Nuevamente la forma externa ha funcionado como un eficaz vehículo del pensamiento.

Tomemos ahora el poema IX, como ejemplo de un caso irregular, y descubriremos lo mismo. El discurso se inicia con dos oraciones enunciativas (la segunda es ampliación metafórica de la primera), que anuncian la experiencia que el hablante desea comunicar: "Un libro quedó al borde de su cintura muerta,/ un libro retoñaba de su cadáver muerto" (IX). A continuación, y en la misma estrofa, el relato empieza a tomar forma con una explicación circunstancial que especialmente se desplaza entre quienes contemplan el hecho ("sudamos todos", IX, v.5) y el sujeto de lo relatado ("también sudaba de tristeza el muerto", IX, v.7). Ha terminado la primera estrofa y nuestra atención busca una razón que justifique el hecho fantástico de que un libro retoñe de un cadáver. La estrofa siguiente, en sus dos versos, parece que nos va a dar la respuesta; pero no, sólo nos informa más sobre lo circunstancial: lo que sucedió, tuvo lugar en la batalla de Toledo. Ahora notamos que el "libro" es más que nada un *leitmotiv*. Seguimos a la estrofa tercera y vemos lo que el libro significa:

*Poesía del pómulo morado, entre el decirlo  
y el callarlo,  
poesía en la carta moral que acompañara  
a su corazón.  
(IX)*

La idea central vuelve a repetirse en los cuatro versos finales de esta estrofa: se trata de un libro que se quedó al borde de la tumba de un hombre purificando así el acto de su muerte. Llegamos a la estrofa final donde la idea central es reiterada:

*y un libro, yo lo vi sentidamente,  
un libro, atrás un libro, arriba un libro  
retoñó del cadáver ex abrupto.  
(IX)*

Los datos del relato se introducen en la primera estrofa y se amplían en la tercera. La segunda y cuarta estrofas son puntos de refuerzo de la idea central contenida en el poema. Todo está claro, y el dato que buscábamos (¿cómo retoñó este libro de un cadáver?) no nos interesa más, porque esta es una parte metafórica secundaria en el contexto del poema.

En el punto B del circuito comunicativo a que nos hemos referido, la comprensión se facilita por el orden externo en que las ideas llegan desde su punto de origen. El hablante parte de un impulso interior, de inmediato selecciona y dispone los elementos que verbalizarán la idea según la secuencia que vaya ordenando el pensamiento creador. En todo esto, sin embargo, hemos hablado esencialmente de un plano formal externo ya que si consideramos la unidad esencial, o sea el verso, encontraremos allí secuencias silábicas y sonoras que irán ordenando las otras piezas del poema. Por lo tanto se puede hablar también de una forma interna, correspondiente al rit-

mo,<sup>15</sup> y que tal como la anterior es igualmente determinada por el factor emotivo.

### C. VINCULO SINTACTICOMUNICATIVO

En su definición más simple, sintaxis es la combinación de los diferentes elementos funcionales del discurso (sujeto, objeto, atributo, etc.), que ordenados en una secuencia significativa conforman objetivamente una expresión. Sin embargo, lo que aparentemente es fácil de definir es difícil de aplicar como método de análisis estilístico por la naturaleza misma del lenguaje, pues lo que para una persona puede ser orden "normal" del discurso, para otra —por factores que van más allá de lo simplemente lingüístico— puede no serlo. Si esta dificultad se da con relación a la cadena hablada, puede pensarse cuán difícil será determinar tal aspecto en su representación escrita; más exactamente en un poema, donde muchos elementos son intensificados por la intuición afectiva del poeta. Siendo imposible referirnos aquí a todos los aspectos sintácticos de *España, aparta de mí este cáliz*, anotaremos sólo aquellas tendencias que se presentan más a menudo y que tienen un valor altamente expresivo.

La emoción poética en *España, aparta de mí este cáliz* al desplazarse rítmicamente va señalando un orden para las palabras, lo que equivale a decir que entre la expresión y el contenido hay un vínculo sintáctico. Nuestro comentario atiende al orden y vinculación de las unidades significantes en el discurso del hablante de estos poemas, y lo haremos sólo sobre el texto de la primera estrofa del poema "Himno a los voluntarios de la República". Sin embargo, siempre que sea posible incluiremos entre corchetes ejemplos semejantes extraídos de otros poemas:

*Voluntario de España, miliciano  
de huesos fidedignos, cuando marcha a morir tu corazón,  
cuando marcha a matar con su agonía  
mundial, no sé, verdaderamente  
5 qué hacer, dónde ponerme; corro, escribo, aplaudo,  
lloro, atisbo, destrozo, apagan, digo  
a mi pecho que acabe, al bien, que venga,  
y quiero desgraciarme;  
descúbrome la frente impersonal hasta tocar*

---

(15) Así como la emoción es el factor determinante de la forma externa del poema, también lo es —y con mayor razón— de su aspecto rítmico. La absoluta regularidad métrica no es una característica de *España, aparte de mí este cáliz* (el único caso en que se da es en el poema XIII). Lo que sí es posible afirmar es que estos poemas están formados por combinaciones de versos regulados métricamente, cuyo único elemento nivelador es la descarga continuada de las emociones del hablante. Junto a las combinaciones acentuales y silábicas, las unidades intuitivas se ordenan de verso a verso, y de estrofa a estrofa, mediante hilaciones externas de valor rítmico tales como los encabalgamientos sintácticos, las anáforas y reiteraciones, el "tema con variaciones", las enumeraciones o ritmo en cadena, y las seriaciones sindéticas o asindéticas. Los límites del presente trabajo no nos permiten abordar cada uno de estos mecanismos, materia de un estudio más extenso.

- 10 *el vaso de la sangre, me detengo,  
detienen mi tamaño esas famosas caídas de arquitecto  
con las que se honra al animal que me honra;  
refluyen mis instintos a sus sogas,  
humea ante mi tumba la alegría*
- 15 *y, otra vez, sin saber qué hacer, ni nada, déjame,  
desde mi piedra en blanco, déjame,  
solo,  
cuadrumano, más acá, mucho más lejos,  
al no haber entre mis manos tu largo rato extático*
- 20 *quiebro contra tu rapidez de doble filo  
mi pequeñez en traje de grandeza!*  
(I, "Himno a los voluntarios...")

El poema se inicia con un vocativo "Voluntario de España..." en el que notamos una forma adjetiva compuesta (preposición + sustantivo) con lo que el poeta está indicando un llamamiento de la atención al país en conflicto; hubiera sido menos intenso decir: "Voluntario español". La presencia del vocativo es importante no sólo en el contexto de este primer poema sino en la totalidad de la obra. Este, sin duda, es el signo más revelador del nivel comunicativo alcanzado por el poeta peruano en este momento. Colocado como piedra inicial de este poema, y por consiguiente del libro, nos está diciendo que Vallejo al escribir estos versos ha tenido en mente la parte B del circuito comunicativo señalado. [De aquí la frecuencia con que aparecen las formas vocativas a lo largo del libro: "Proletario que mueres de universo..." (I), "Constructores/agrícolas, civiles y guerreros," (I), "Hombre de Extremadura," (II), "Herido y muerto, hermano," (VI), "Varios días el aire, compañero," (VII), "Aquí,/ Ramón Collar/ prosigue tu familia sog a sog a," (VIII), "Tú lo hueles, compañero, perfectamente," (X), "Padre polvo, sudario del pueblo," (XIII), "Cuidate, España, de tu propia España" (XIV), "Niños del mundo, /si cae España —digo, es un decir—" (XV)]. A continuación, en el verso 1 y hasta la mitad del verso 2, tenemos una aposición nominal del mismo orden (sustantivo + adjetivo), aunque la forma adjetiva es más sorprendente: "de huesos fidedignos...". Como no podemos aceptar que "fidedignos" se refiera exactamente a "huesos", vemos claramente una sinécdoque: la parte por el todo; o sea que no es un hombre que tiene una estructura ósea digna de fe sino que él, en su totalidad, es digno de que se le tenga fe. [La sinécdoque es un tropo frecuente en estos poemas: "qué jamás tan efímero, tu espalda!/ qué siempre tan cambiante, tu perfil!" (I), "los tuyos piensan mucho en tu peinado!" (VIII)]. Pero no hay duda de que el efecto mayor del verso se logra con la adjetivación de "huesos", que equivale a una racionalización de lo irracional. Es decir, el hablante dota a un elemento irracional de una facultad propia o aplicable al hombre. [Veámoslo en otros casos: "y los muertos inmortales,/ de vigilantes huesos y hombro eterno, de las tumbas,..." (II), "Varios días el mal/ moviliza sus órbitas, se abstiene,/ paraliza sus ojos escuchándolos." (VII), "¿cómo va a castigar el año al mes?" (XV)]. En la segunda mitad del verso 2 y hasta la primera coma del verso 4 hay una yuxtaposición,

que en el plano significativo constituye una oposición: el corazón del miliciano “marcha a morir” y “marcha a matar”. La impresión que recibe el lector es la de que la primera imagen (segunda mitad del verso 2) se le adelantó al poeta; pero ésta es sólo una impresión que no altera el sentido pues la yuxtaposición oracional-temporal queda bien clara: cuando el corazón (nuevamente una sinécdoque) se dirige a morir — la coma indica la yuxtaposición— y a matar (elipsis, en la segunda oración yuxtapuesta), lo hace (en seguida el complemento circunstancial de modo): “con su agonía/mundial”. De nuevo estamos frente a una adjetivación que sorprende a primera vista, pero ya contagiado el lector por la resonancia inicial (“Voluntario de España...”) nota que aquí el hablante va más lejos aún, universaliza el dolor. [Vallejo, lo vimos anteriormente, ve el dolor de España como símbolo del dolor universal; de aquí que todo en la lucha se eleve a este nivel: “¡Voluntario soviético, marchando a la cabeza/de tu pecho universal!” (I), “ganando por las malas,/ganando en español toda la tierra,...” (II), “Los mendigos pelean por España,/mendigando en París, en Roma, en Praga/y refrendando así, con mano gótica, rogante,/los pies de los Apóstoles, en Londres, en Nueva York, en México.” (IV)].

En el verso 4 comienza una expresión de disturbio que pertenecería más a lo coloquial que a lo poético: “no sé verdaderamente/qué hacer, dónde ponerme;...”. La angustia individual del yo poético se manifiesta así, mediante la duda (“no sé”); el adverbio “verdaderamente” permite notar el esfuerzo interno del hablante por comprender lo que ocurre. Después del punto y coma en el verso 5 se inicia una enumeración verbal desarticulada por un anacoluto: “corro, escribo, aplaudo,/llo-ro, atisbo, destrozo,” (hasta aquí correcta pues el sujeto oracional es *yo*), pero en seguida aparece “apagan”. Naturalmente, el lector se sorprende con tal irregularidad, pero inmediatamente recuerda aquel “no sé verdaderamente” caótico del verso 4, con lo que el sentido se ve salvado por el momento. Al final del verso 6 la enumeración prosigue, pero ahora se trata de oraciones completas: “digo a mi pecho que acabe, al bien, que venga,/y quiero desgraciarme”. Las dos primeras están yuxtapuestas (elipsis verbal en la segunda) y ambas son enunciativas. Por fin, al llegar a la tercera oración (v. 8) podemos tener la impresión de estar frente a una coordinación anómala por ser ésta una oración desiderativa; pero una lectura atenta nos indica que no hay tal irregularidad: la última es una consecutiva (la entonación en la lectura ayuda a descubrirlo), por lo tanto el curso del discurso no ha sufrido en su claridad.

Los versos anteriores han dado una idea clara tanto de la angustia como de la duda que frente al conflicto atormentan al hablante. Ahora, en el verso 9, éste acude a otra adjetivación brusca “frente impersonal”. [Esta forma de adjetivación es frecuente en *España, aparta de mí este cáliz* y puede corresponder, como ya se indicó, al deseo de expresar la totalidad mediante una parte: “y deberán en nombre/de vuestras gargantas infaustas” (I); al deseo de racionalizar lo irracional: “y ruega la ira, más acá de la pólvora iracunda.” (IV), “Varios días orando con sudor desnudo” (VII); o sencillamente responde a una intensificación objetiva de cierta cualidad: “es la gracia metálica del agua” (X) donde el brillo o reflejo del agua bajo los rayos del sol queda expresado más firmemente por su similitud metálica]. El significado del verso 9 se entiende mejor si se conecta esa idea con la siguiente: “hasta

tocar/el vaso de la sangre". Queda claro entonces que el hablante en signo de respeto se descubre la frente que, por mimetismo emocional, no es su frente sino la frente del universo (recordemos la "agonía mundial" del verso 3). Es, pues, un homenaje que llega hasta el punto más profundo del sentimiento: "el vaso de la sangre" (no olvidemos la afición que tomó César Vallejo por el uso de la terminología clínica). Luego, el hablante se detiene en el gesto de respeto con que ha simbolizado un tributo universal y regresa a su caos personal, manifestado de manera irracional. Expresa su deseo de libertad, de tomar acción en la lucha (a esto se refiere "mi tamaño"), y siente las ataduras de ese otro animal que vive en él: sus instintos que unas veces lo impulsan a querer luchar y otras lo llenan de duda, de pánico; es decir, lo esclavizan. Ese es el animal que cae en "caídas de arquitecto" (armonía geométrico-metafórica de la caída), y con tales caídas ese animal se honra, y honra al ser que lo contiene (la versión original, según lo indica la edición con facsímiles de F. Moncloa, "con las que se honra *el* animal que me honra", facilita nuestra apreciación). En el verso 14, el elemento animal-irracional-instintivo del hablante lírico quiere rebelarse: pero en el verso siguiente ("humea ante mi tumba la alegría") se siente completamente vencido por esa otra fuerza superior a él, y se nos presenta ya desde su tumba, donde la alegría —evidente sarcasmo vallejiano— se levanta a manera de humo. Otra imagen cargada de ironía, pues ese humo parece indicar aquí un homenaje.

Pero el verso 15 sí presenta un trastoque en la secuencia de las ideas ya que la conjunción "y" da la sensación de que el yo poético seguirá hablándonos de su angustia (al nivel de su muerte, o de su tumba ya manifestada), pero no sucede así, porque esa "y" introduce realmente la oración coordinada del verso 20: "quiebro contra tu rapidez de doble filo/mi pequeñez en traje de grandeza!", cuya subordinada es a su vez: "al no caber entre mis manos tu largo rato extático". Por lo tanto la continuación del verso 15, más los versos 16, 17 y 18, operan a manera de anacolutos ya que precisamente cuando menos lo esperábamos el pensamiento toma otra dirección. Pero nótese que con este paso rápido de un plano a otro el hablante ha intensificado la idea del caos que antes ha presentado: "otra vez, sin saber qué hacer, sin nada, déjame/desde mi piedra en blanco", con lo que indica que quiere quedarse allí en su tumba, estático, sin compañía, sin compasión: "déjame./solo,", indicando también que quiere que se le deje en su condición animal (de aquí que diga "cuadrumano"), para luego añadir esa idea angustiosa proporcionada por el espacio mismo que habita: "más acá, mucho más lejos"; otra de las tantas oposiciones funcionales de que se vale el hablante para dar intensidad a una imagen emocional. El sentido de los tres versos finales está claro: la grandeza del voluntario es tal que se prolonga hasta lo no alcanzable. En un acto de autodestrucción final el hablante lírico opone su pequeñez disfrazada de algo decoroso (ya hemos hecho referencia al tono sarcástico del discurso en otros momentos) al heroísmo del voluntario republicano, simbolizado en su espada, su "rapidez de doble filo", el arma con que lucha.

El poema continúa y serían innumerables las observaciones que podríamos hacerle. Nuestro propósito, sin embargo, ha sido únicamente demostrar cómo, a pesar de ciertas alteraciones típicas en su procedimiento, Vallejo alcanza en *España*,

*aparta de mí este cáliz* un sorprendente nivel comunicativo. Hay ciertos tropiezos en la lectura del libro pero son superables, y sobre todo son el reflejo inmediato del temple de ánimo del poeta quien ahora habla explícitamente con otro sujeto. Lo demás es consecuencia: todos los poemas son un pensamiento individualmente bien desarrollado, ajustándose el equilibrio sintáctico a las necesidades de un discurso cuyo propósito esencial ha sido comunicar una realidad horrorosamente verbalizable.

#### D. OTROS PROCEDIMIENTOS OPERACIONALES

Los poemas de este libro señalan características formales, rítmicas, y sintácticas significativas en cuanto que funcionan como vehículos del pensamiento que César Vallejo, como poeta, quiere exteriorizar. Pero estos mismos poemas son también indicaciones de lo que como hombre él cree, siente, niega, afirma, anhela, o desprecia frente a la vida. Si nosotros leemos la siguiente estrofa:

*Padre polvo, que creces en palmas,  
Dios te salve y revista de pecho  
padre polvo, terror de la nada.*

(XIII)

encontraremos aquí, en la sola secuencia de tres versos, rasgos rítmicos, formales, y sintácticos de gran valor funcional-significativo. Pero será inevitable presentir que todo esto es simplemente la epidermis de un sentimiento expresado poéticamente. Es decir, si un poeta —no necesariamente Vallejo— merece ser llamado metafísico, caótico, hermético, o sencillamente raro, la denominación no obedecerá al simple planteamiento o presentación exterior de sus poemas, sino más bien a lo que tal planteamiento revela de la condición interior del creador cuyo yo poético se manifiesta a través de un hablante. Notemos en *España, aparta de mí este cáliz* tres de las claves más importantes para señalar esta condición a que nos referimos.

##### 1. La constante yuxtaposición de los contrarios

En su artículo "Algunos rasgos estilísticos sobre la poesía de César Vallejo", Mario Castro Arenas <sup>16</sup> cita un soneto de Quevedo ("Definiendo el amor") en donde éste presenta un juego bien elaborado de elementos contrarios:

*Es hielo abrasador, es fuego helado  
es herida que duele y no se siente  
es un soñado bien, un mal presente  
es un breve descanso muy cansado.*

---

(16) M. Castro Arenas, "Algunos rasgos estilísticos de la poesía de César Vallejo", *Cuadernos Americanos*, CLX (1968), 189-212.



La lectura de este soneto descubre necesariamente algo de mucha importancia: la definición de amor que aquí se ha hecho está fundada en una serie de antítesis con lo que el poeta español, aparentando un simple juego de oposiciones (“hielo abrasador/ fuego helado”, “herida que duele/ no se siente”, “soñado bien/ mal presente”, “breve descanso/ muy cansado”, etc.), ha revelado la complejidad de tal sentimiento. Es indudable que el secreto de la expresión de tal complejidad, resultado de las contradicciones internas de este sentimiento humano, está en la audaz yuxtaposición de una serie de elementos opuestos con que el poeta lo ha definido. En Vallejo, esta técnica es esencial para transmitir al lector la idea de un mundo caótico, contradictorio, ilógico, y en *España, aparta de mí este cállz* el hablante acude a la yuxtaposición de contrarios precisamente en aquellos instantes en que la fuerza de la emoción rompe toda sujeción lógica, buscando en la antítesis una salida más expresiva para sus emociones. Así dice en el “Himno a los voluntarios de la República”:

*¡Unos mismos zapatos irán bien al que asciende  
sin vías a su cuerpo  
y al que baja hasta la forma de su alma!  
¡Entrelazándose hablarán los mudos, los tullidos andarán!  
¡Verán, ya de regreso los ciegos  
y palpitando escucharán los sordos!  
¡Sabrán los ignorantes, ignorarán los sabios!*

La estrofa tiene reminiscencias bíblicas si bien la idea edénica es lugar común en la tradición clásica, y ésta es ya una buena indicación de lo que el poeta ha logrado sugerirle al lector. En esta estrofa el hablante da culminación a esa fuerza emotiva que se encerraba en su pecho, y que se tradujo en tono bíblico a partir del verso 81 del poema cuando dijo “... estaba escrito”, para más tarde, colocando al voluntario en la posición de mártir con cuya muerte se originaría una nueva idea (= milagro), hacer más clara esta idea mediante la oposición: “que vosotros haríais la luz, entornando/ con la muerte vuestros ojos,” (I). La oposición de contrarios tiene, pues, un alto valor expresivo y corresponde a un intento de fijar ideas irreconciliables que en este caso significa una desintegración de las equivalencias o posibilidades reales en el mundo externo. Destruído el campo de la apreciación lógica, el hablante lo deja todo a la intuición, a la que se abandona obsesionado por la idea de vivir en un mundo basado en el caos y las contradicciones. La antítesis con el significado que aquí le hemos dado la podemos encontrar a lo largo de este libro en diferentes casos. Puede ser adverbial y sustantiva: “qué *jamás* tan efímero, tu *espalda* | qué *siempre* tan cambiante, tu *perfil* ” (I). Puede ser un adjetivo negando el valor semántico del sustantivo que califica: “o a Cajal, devorado por su *pequeño infinito...*” (I); “y llenáis de *poterosos débiles* el mundo ” (II). O sencillamente una idea contradictoria en sí misma: “cuchara *muerta viva*, ella y sus símbolos” (III); “*Herido mortalmente de vida*, camara-da,” (IV). Esta técnica frecuentemente usada por Vallejo le sirve al mismo tiempo de enlace con una larga tradición española. La mayoría de los críticos se han refe-

ruido a Quevedo como la fuente inmediata, pero a su vez, como bien lo ha demostrado Dámaso Alonso,<sup>17</sup> Quevedo es apenas uno de los muchos poetas que bebieron en la fuente petrarquista. Esto, sin embargo, no niega lo que Xavier Abril, Castro Arenas, Coyné, y la casi totalidad de los críticos vallejianos han afirmado; por el contrario, amplía el hecho innegable de que el poeta peruano —bien por sus lecturas directas, bien por su actitud existencial— entronca firmemente, en concepto y forma, con lo mejor de la poesía escrita en nuestro idioma.

## 2. El aspecto temporal

En *España, aparta de mí este cáliz* no puede hablarse de un caos temporal en el mismo sentido en que el término ha sido aplicado por la crítica al resto de la obra de Vallejo. Si nosotros leemos, por ejemplo, un verso como “El traje que vestí mañana” (*Trilce*, VI), lo primero que se nos ocurre es que el poeta está cayendo en cierta incongruencia que en este caso es una falta de correspondencia temporal en el sentido de lo que él expresa. Pero no es precisamente en estas irregularidades de coordinación, o inexactitud de sentido donde radica el caos temporal de Vallejo. En verdad, este aspecto exige planteamientos que van al campo mismo del concepto. Vallejo, como lo expresa Valverde, “siente, pues, el tiempo más como muerte que como tránsito”<sup>18</sup>. Si uno observa detenidamente este aspecto en la obra del poeta peruano, tendrá que aceptar que para él la dimensión temporal es sólo una, el presente, dentro del cual se acaba constantemente el hombre. Y ya esta idea nos aclara un poco que el caos temporal obedece en él a la imposibilidad de desmembrar los conceptos tiempo/muerte. Recordemos el primer cuarteto del poema “Unidad”, en *Los heraldos negros*, el primer libro de Vallejo :

*En esta noche mi reloj jadea  
junto a la sien oscurecida, como  
manzana de revólver que voltea  
bajo el gatillo sin hallar el plomo.*

El transcurso del tiempo, marcado por el reloj, es a manera de un revólver que apunta a la vida del hablante. Es un tiempo suspendido momentáneamente en el jadeo sincrónico del reloj: es el límite del hombre. En *España, aparta de mí este cáliz*, gramatical y conceptualmente, la solución no es difícil, y obedece al hecho de que en su obra póstuma, frente a la lucha del pueblo español, el poeta descubre una esperanza. La esperanza de que el hombre será salvado al no sucumbir la República (recuérdese que hablamos estrictamente en un plano simbólico), y esta nueva actitud supone una nueva dimensión temporal, el futuro. Por eso ahora el hablante puede decir: “¡Entrelazándose hablarán los mudos, los tullidos andarán / ¡Verán, ya de re-

(17) Véase Dámaso Alonso, *Poesía española. Ensayo de métodos y límites estilísticos*, Madrid: Editorial Gredos, 1966.

(18) José María Valverde, *Estudios sobre la palabra poética*, Madrid: Ediciones Rialp, 1958.

greso, los ciegos ! / ¡y palpitando escucharán los sordos ! ” (I). Y es que con el nacimiento de la esperanza, el movimiento temporal deja de ser presente=muerte, para convertirse en futuro=vida.

Abandonados, pues, los ensimismamientos subjetivos, y vista la realidad de la Guerra Civil española en su planteamiento histórico-objetivo, el poeta hace un esfuerzo por equilibrar la proyección de sus intuiciones, controlando entre otras cosas el nivel temporal por el que se desplaza su sentimiento. No hay, por lo tanto, dificultad o caos temporal en esta última obra de Vallejo de la manera en que éste se presenta anteriormente. Ha surgido un nuevo hombre (“¡Obrero, salvador, redentor nuestro”, (I), y con él la dimensión de una nueva vida.

### 3. Imágenes dominantes

Queremos terminar nuestro estudio con una breve referencia a las imágenes que, expresadas directa o indirectamente, constituyen una simbología importante dentro de la obra. Vamos ante todo a referirnos a dos imágenes de naturaleza corporal que aparecen con bastante frecuencia en este último libro de Vallejo.

#### a. El elemento óseo

El hecho de encontrarse en el comienzo mismo del poema inicial del libro, es indicio de la importancia que el poeta peruano le da como parte estructural esencial del hombre: “Voluntario de España, miliciano/de *huesos* fidedignos...” (I). Puesto que, tal como aparece en este verso, el adjetivo “fidedigno” produce un efecto racionalizador de “huesos” (recuérdese nuestra observación al hablar del vínculo sintácticocomunicativo, apartado C), debemos pensar de inmediato que “huesos” equivale ya a otro nivel semántico: no es la estructura ósea del voluntario en sí, sino lo más imperecedero de su configuración anatómica y, por desplazamiento afectivo, lo digno de fe. La imagen no es nueva en Vallejo y, en efecto, podemos verla ya en su primer libro: “En esta noche rara que tanto me has mirado/la Muerte ha estado alegre y ha cantado en su *hueso*” (*Los heraldos negros*, “El poeta a su amada”). En *España, aparta de mí este cáliz* la imagen del elemento óseo algunas veces está representada por el elemento o la configuración anatómica que lo contiene: “¡Extremeño *acodado*, representando al alma en su/retiro,...” (II); “¡lo han matado al pie de su *dedo grande*” (III); “desde que tu *espinazo* cayó famosamente;” (VI). Así vemos, pues, cómo para Vallejo lo óseo es de un alto valor significativo: lo que está bien adentro, allá en el fondo anatómico del hombre y que, por esa rapidez intuitiva del poeta, es donde se halla la fuerza defensiva más grande del individuo, siendo precisamente allí donde el dolor alcanza su máxima penetración.

#### b. La sangre

Este es el otro elemento corporal que habíamos mencionado, y sintetiza la culminación del sacrificio. Para el poeta, como para todo hombre que descubre en medio de una cruenta lucha a su *alter ego*, la sangre se convierte en el elemento juntivo más intenso. No podríamos dudar que su largo padecimiento físico, con sus prolongadas estancias en clínicas y hospitales, aumentaron en Vallejo su tendencia a ver la sangre, o todo lo relacionado con ella, como algo con cuya pérdida el

hombre, y por consiguiente el universo, desaparecían <sup>19</sup>. En *España, aparta de mí este cáliz* esta idea se agudiza puesto que en la lucha la sangre corre por todas partes:

*¡Oh vida ! ¡oh tierra ! ¡oh España !  
¡Onzas de sangre,  
metros de sangre, líquidos de sangre,  
sangre a caballo, a pie, mural, sin diámetro,  
sangre de cuatro en cuatro, sangre de agua  
y sangre muerta de la sangre viva !*

(II)

Es una sangre mensurable, que se mueve por todas partes: marcha con los guerreros que van a caballo, con los que van a pie, se queda impregnada en las paredes, va manchando los ríos; en fin, es el elemento líquido por el que se escapa la vida. Pero es necesario observar que este símbolo tiene un valor bisémico, porque así como simboliza pérdida de la vida, es también el arma más efectiva en la lucha, algo poderoso: “fusil doble calibre: *sangre y sangre*” (IV). La sangre representa, por lo tanto, lo más valioso del individuo; es su heroísmo, la concretización de su sacrificio por la República, y —por desplazamiento emocional— el ofrecimiento del hombre a la salvación del mundo. Al lado de estas dos imágenes corporales encontramos otras dos que por su consistencia física podríamos llamar volátiles, pero que adquieren un significado preciso mediante el desplazamiento semántico a que son sometidas.

c. El humo

Este elemento tan diferente a los anteriores aparece en *España, aparta de mí este cáliz* en diferentes situaciones, pero más efectivamente cuando la emoción, en su línea de ascenso, se manifiesta en forma dramática:

*Hombre de Extremadura,  
oigo bajo tu pie el humo del lobo,  
el humo de la especie,  
el humo del niño,  
..... (I)*

No cabe duda de que “humo” significa aquí salvación. O sea que el hablante, para resaltar el significado de lo que resultará con la actitud heroica del guerrero extremeño, le dice en un tono parabólico que desde su condición sabe o presiente (“oigo”) lo que el otro conseguirá en su marcha a la lucha (“bajo tu pie”), lo cual no puede ser otra cosa que la salvación de todos los seres del universo: del racional (“niño”) y del irracional (“lobo”), de la substancia más mínima (“un grano de trigo”) y de los grandes conglomerados humanos (Ginebra, Roma, París, Berlín), de la totalidad

---

(19) Ya en el poema “Los nueve monstruos”, de *Poemas humanos*, Vallejo está preocupado por esta idea: “Crece la desdicha, hermanos hombres,/... crece el mal por razones que ignoramos/y es una inundación con propios líquidos,/con propio barro y propia nube sólida”. Estos líquidos que inundan de desdicha la vida del hombre no pueden ser otros que su sangre.

de la especie, y de lo más íntimo del individuo ("tu apéndice penoso"). En fin, el hablante ve mesiánicamente en ese humo un heraldo de la salvación del futuro. Nótese cómo la sinestesia que aquí se opera ("oigo... el humo") da mayor intensidad a la fluidez del sentimiento, y al mismo tiempo es buena indicación de cómo la intuición poética se desplaza sin trabajo alguno de un plano a otro. Ya en la primera estrofa del "Himno a los voluntarios de la República" Vallejo había utilizado el verbo *humear* como un medio con que concretizar su alegría ("humea ante mi tumba la alegría"), pero quizá la indicación más evidente de lo sagrado que se encierra en este símbolo la da el hablante en el tercer terceto de "Redoble fúnebre a los escombros de Durango" "Padre polvo, biznieto del *humo*,/Dios te salve y ascienda a infinito,/padre polvo, biznieto del *humo*" (XIII). Por sus méritos, el polvo (otro símbolo) podrá ascender al cielo logrando, al fin, la salvación universal.

#### d. El polvo

Ya antes nos hemos referido a lo que sugiere este elemento. Queremos agregar, sin embargo, que como símbolo de salvación aparece ya sea con el significado de materia eficaz que habrá de defender el hombre (= "pólvora"): "¡oh, bienio, el de los lóbregos semestres suplicantes,/por el que iba *la pólvora* mordiéndose los codos!" (I), o como substancia mágica que el hombre por naturaleza heredara de la tierra a fin de sobrevivir en la lucha: "¡Combatiente que la tierra criara, armándote/*de polvo*," (I). Recordemos que la función simbólica de este elemento arranca del Génesis 3 17 cuando Dios, castigando al hombre, le dijo: "... porque polvo eres y a polvo volverás". Vallejo usa la imagen aquí con la diferencia de que donde el Creador fijó la dureza de una condena él halla la salvación de la humanidad: "¡Y *la pólvora* fue, de pronto, nada," (II); "y ruega la ira, más acá de *la pólvora* iracunda." (IV); "De su olor para arriba, ¡ay de mi *polvo*, camarada!" "y los niños suben sin llorar a tu *polvo*" (VI).

#### e. El oro

Este es un elemento de valor universal que induce a pensar en toda suerte de grandezas. Vallejo, tal vez por influencias barrocas o modernistas, lo usó en sus primeros poemas especialmente recordando la grandeza incaica desaparecida <sup>20</sup>. La imagen seguirá apareciendo en el resto de su obra, pero al ser usada en su último libro la vemos liberada de la pomposidad modernista inicial, convirtiéndose en símbolo de lo puro, lo inmortal, lo glorioso, lo imperecedero :

(20) En los siguientes versos de "Oración del camino", de *Los heraldos negros*, vemos al hablante caminar por un sendero que, poniéndolo en comunicación con el glorioso pasado histórico de su raza, crea en su conciencia social un sentimiento de pena:

¿Oyes? Regaña una guitarra. ¡Calla!  
 Es tu raza, la pobre viejecita  
 que al saber que eres huésped y que te odian,  
 se hinca la faz con su roncha lila.  
 El valle es de *oro amargo*  
 y el trago es largo... largo...

¡Constructores  
 agrícolas, civiles y guerreros  
 de la activa, hormigueante eternidad: estaba escrito  
 que vosotros haríais la luz, entornando  
 con la muerte vuestros ojos;  
 que a la caída cruel de vuestras bocas,  
 vendrá en siete bandejas la abundancia, todo  
 en el mundo será de oro súbito  
 y el oro,  
 fabulosos mendigos de vuestra propia secreción de sangre,  
 y el oro mismo será entonces de oro!

(1)

El oro ya no es, pues, el objeto o metal de alto valor material, sino símbolo de lo que no tiene fin, imagen de lo que espera al hombre con la salvación de España.

En los cinco elementos aquí indicados se nota una vinculación interna. El elemento óseo representa la fuerza defensiva más profunda del hombre, y la sangre sintetiza la culminación de su sacrificio. Ahora bien, el sacrificio del hombre que aquí lucha obedece a la necesidad de salvar el futuro de España, es aquí donde entra a funcionar el humo como heraldo de ese futuro, en cuya empresa de formación el hombre cuenta con la protección de otro elemento defensivo, el polvo. La recompensa al sacrificio a que se somete en este momento el defensor de España, vendrá con el logro del futuro buscado y es allí donde el oro adquiere funcionalidad, representando la magnitud de los frutos obtenidos. No hemos pretendido estudiar en su totalidad la simbología vallejana, empresa que requeriría un estudio aparte. Creemos, sin embargo, que con los ejemplos dados aquí, hemos iniciado un acercamiento poco intentado por los exégetas de Vallejo, y que en su última obra son claves esenciales para conocer el alcance de ese juego lingüístico en que se mueve y expresa la emoción del poeta.

La poesía, para César Vallejo, fue una manera de responderle a la vida y, más importante aún, una búsqueda de sí mismo. *España, aparta de mí este cáliz* es el punto culminante de esa búsqueda porque allí el poeta encuentra por fin a su doble peleando una noble batalla, con la esperanza de crear una nueva vida. La obra resulta así revelación de la angustia de un hombre que parece acudir al sacrificio final de una causa justa, encontrándose sin armas suficientes para defenderla salvo su solidaridad con el voluntario que hace la lucha. El esfuerzo del hablante por colocar su discurso en un plano comunicativo es total,<sup>21</sup> y logra su objetivo gracias a que todos los elementos poéticamente expresivos que ha utilizado funcionan como piezas orgánicas de una misma idea. Son su respuesta ante una desastrosa experiencia.

(21) Hemos publicado antes parte del presente estudio precisamente con el título: "*España, aparta de mí este cáliz: comunicación poética de un conflicto*", *Cuadernos de Literatura*, 14 (1983), 69-85, que ahora queda debidamente ampliado.

## DE EL DORADO A COMALA

Antonio Bernat Vistarini  
(Universidad de Palma de Mallorca)







At the wrong time  
to the right place.  
(popular galesa)

## EL LUGAR DEL MITO Y LA FABULA

1. No hay duda que entre El Dorado y Comala existe un amplio espacio histórico, sociológico y cultural. Ambos lugares, sin embargo, pueden ser considerados *míticos*. Interpretaremos cierta llamativa peculiaridad (o mejor, corriente; entendida como substrato general más que como particular movimiento) de la literatura hispanoamericana a partir de ese espacio mencionado.

Naturalmente, ambos lugares míticos serán también considerados más como metáforas o puntos terminales que en sentido estricto; hace al caso, entonces, alguna generalización acerca de los orígenes, modos de existencia y relaciones de los lugares míticos antes de adentrarnos en apreciaciones más concretas.

Genuinamente mítico es un acontecimiento que se cumple fuera del tiempo y del espacio. Mítico es también aquel acontecimiento que, para decirlo de forma no retórica, se cumple de una vez por todas. Por tanto, un lugar único. La unicidad material del lugar mítico parece sólo una concesión a la "matter-of-factness" del creyente, pero es sobre todo una necesidad de su fantasía, siempre obligada por la expresión corpórea, siempre más *poética* que mítica. Decir Olimpo, por ejemplo, pudo llegar a ser, en la prehistoria griega, como decir montaña; como todas las montañas <sup>1</sup>.

La *consagración* de los lugares únicos ligados a un hecho, una gesta o una encrucijada histórica, es carácter de la *fábula* mítica. A un lugar entre todos se le da un significado absoluto, aislándolo del mundo -para mejor abarcarlo-

---

(1) Entre la gran cantidad de obras que tratan el mito en la literatura y de la literatura mítica; del mito de la literatura y de la mitificación y desmitificación; de la mitología y la literaturización del mito, y de las estructuras míticas en autores y novelas particulares, que sería prolijo enumerar, creo que lo más válido a nuestra teoría son las opiniones que César Pavese disemina a lo largo del volumen *Literatura y sociedad*, Ediciones Siglo Veinte, Buenos Aires (sin fecha).

Así, por ejemplo, para cada uno de nosotros vuelven a la memoria ("el estómago de la historia", en el monólogo de *Yo, el Supremo*<sup>2</sup>) los lugares de la infancia, conteniendo en su seno las claves interpretativas que serán usadas en el futuro. Veremos luego la medida y originalidad con que Hispanoamérica hace uso de esta ley.

Con todo, ningún niño tiene conciencia de vivir en un mundo mítico pero vive, sin embargo, en el "paraíso infantil" de los adultos. Del mismo modo, los pueblos necesitan las figuraciones de su origen para saber que existen y para que éstas les proporcionen una base de interpretación personal, no sólo del presente en que han llegado a encontrarse sino también, fatalmente, del futuro. No todo espacio mítico irá necesariamente ligado a la idea del origen, pero podría jurarse que la contiene; así como -más o menos implícita- la idea de la muerte.

Ocurrirá también, por supuesto, y porque es difícilísimo evitarlo, que "el que vuelve a los orígenes encontrará orígenes nuevos" (Nietzsche).

Desde este punto de vista podría suponerse, por ejemplo, El Dorado como la infancia mítica de América Latina. Cosa ni nueva ni de complicado alcance para cualquiera. Pero si queremos usar esta suposición como imagen de una determinada visión de la Historia y estudiar el desarrollo de este enfoque, será necesario acotar e ir matizando bastante.

El Dorado como lugar de la infancia (mítica) de América Latina, cierto. Pero no debe olvidarse que para los europeos, sus fautores, era (ya entonces conscientemente) el *último* lugar mítico, y al que por tanto incorporarían de entrada la idea de la muerte. Proceso éste que podemos corroborar con otras figuraciones. Así la del Paraíso, lugar mítico por excelencia. Allá el mito primigenio de la paz de la inocencia, inmediatamente hermanado al complementario del *pecado original*, dejaría indelible para siempre el pensamiento del Paraíso de la idea de la muerte. A la vez, esa conjunción mítica sirvió para interpretar, justificar y encauzar gran parte de la palpable *realidad* histórica posterior (el "progreso" de la humanidad de un lugar a otro) en un sentido lineal de continua referencia a dicho origen.

Así también, el Judío Errante, símbolo y mito, como tantos, de las aspiraciones de la humanidad condenada a caminar siempre sin conocer el descanso, convierte el mar (una realidad igualmente palpable) en espacio mítico de búsqueda, pasión y muerte.

Es decir, espacios míticos que se quieren sustentadores únicos y, hasta cierto punto, claves interpretativas de lo humano en general. O, como en el caso que ahora nos ocupa, de unas actitudes comunes por más que tengan que ser necesariamente particularizadas (comunidad de gentes definidas por otro espacio, la geografía física que en cada caso encarnará y corporeizará la *fabulación* peculiar del mito).

Evidentemente, los espacios míticos, además de la fantasía, los sueños y los símbolos, los fabrica la historia concreta. Y la literatura los consagra intentando, en frase de Ernesto Sábato, "restituir el principio de unidad entre razón y mito"

---

(2) Augusto Roa Bastos. En Siglo veintiuno de España Editores; Madrid, 1976.

(y entre geografía -escenario real- y lugar mítico, podemos añadir nosotros). Deseo, a fin de cuentas, subyacente a todo afán individual y, en mucha mayor medida, a los empeños artísticos y literarios<sup>3</sup>. Por eso, seguir la estela del pensamiento y del tratamiento del lugar mítico, observar su desarrollo, muerte o transformación en otros, sus diferentes interpretaciones en el tiempo, será lo mismo que trazar la historia de esa literatura; o, mejor, la historia de la propia Historia convertida ella misma finalmente en lugar mítico. Veremos cómo ocurre este último proceso; y más adelante su concretización en cierto venero de la literatura hispanoamericana.

2. Es Historia, seguramente, una de esas palabras que ya rara vez pueden considerarse ni escribirse con minúscula. Se sea ateo o creyente, quien haya pensado una vez algo detenidamente (libremente o por imposición, tanto da) a Dios, para confirmarlo o negarlo, jamás sabrá volver a pronunciar su nombre sin universalizarlo, generalizarlo y significarlo como unicidad y destino. Lo contrario violaría gravemente el propio concepto de Dios y nos llevaría, en todo caso, a discurrir sobre *otra cosa*, tal vez divina pero ya no Dios. En la misma situación de miseria dialéctica ha llegado a encontrarse la Historia, dando en convertirse en la teología laica del presente<sup>4</sup>. El presente acaba así pareciéndose mucho a las caravanas de peniten-

---

(3) Esta tentativa, que para Sábato es la misión de la literatura, suele generar dos posturas base que tienen evidente repercusión en las actitudes estéticas:

a) "... lo que llamamos realidad es sólo su significado humano, expuesto y explicado desde dentro. El punto de partida, de referencia, y su objetivo es siempre el hombre (...). La captación de la realidad queda empapada de elementos míticos, siendo imposible separar la cosa en sí, su realidad absoluta, extrahumana, de la realidad mítica (...). La captación y luego la expresión son dos pasos que nos separan de la realidad de la cosa en sí, y nos llevan a regiones de estrecho contacto con lo mítico"; dice Marcelino C. Peñuelas en *Mito, literatura y realidad* (pp. 130-133).

b) Por contra, Alain Robbe-Grillet: "... el mundo no es ni significativo ni absurdo. sencillamente, es. Y es este ser precisamente su cualidad más chocante (...) Todos los escritores piensan que son realistas. Jamás alguno pretende ser abstracto, ilusionista, quimérico, farsante (...) El realismo no es ya una teoría definida sin ambigüedades que permite oponer algunos novelistas a otros; es por el contrario, una bandera bajo la cual se agrupa la inmensa mayoría —si no la totalidad— de los escritores de hoy". (*Pour un nouveau roman*, p. 171). Opinión que asombrosa y paradójicamente coincide con las de García Márquez (vid. Carmen Arnau: *El mundo mítico de Gabriel García Márquez*, Ed. Península).

Son dos posturas no tan inconciliables como pueda parecer. En todo caso, no dudamos que la respuesta "objetalista" de la segunda opción no conduce más que a la creación de un nuevo mito (mito actual que, tal vez, sirve para expresar las preocupaciones de un determinado momento, pero que aún usado de forma más atenuada que en aquel movimiento que ampulosamente se bautizara *nouveau roman*, sea tan sólo como intención —al modo que dice hacer García Márquez—, cae también en el agujero que estamos detectando).

(4) El libro apuntaría hacia esta cuestión es el del J. H. Plumb, *La muerte del pasado*, Barral Editores, Barcelona, 1974, si no fuera porque se empeña contra viento y (sigue .....

tes y peregrinos medievales que tocados los unos por la maldición y los otros por la ausencia de Dios lo buscaban para tenerlo a su favor. Del mismo modo, a través de archivos, tiranos, libertadores, cantigas, osarios y muertos, sobre todo muertos, se rastrea y persigue el fantasma histórico; se le festeja, publica y conmemora, se le intenta meter en cintura y, pues para ello se le conjura, se lo azuza luego contra los fantasmas históricos de los demás (que existen, desde este escorzo, bajo dos modalidades básicas: otra nación u otra clase): a esa espectral contienda llámase Historia, con mayúscula.

En un principio existió el pasado que, por lo ignoto y por estar fuera de los manejos que provoca la "conciencia de la Historia", era -como habíamos dicho- el sitio inencontrable del mito: el paso de las estaciones, la desaparición de los pueblos, el amanecer y atardecer de las pasiones, el renacer permanente de los sueños. En definitiva el discurrir de los *mismos* ríos. Lo demás es tiempo, pura *fabulación* precursora precisamente de la *noción de Historia*. Mientras ésta no aparece existe sólo el pasado, rico o mezquino, sereno o sangriento, mítico o físico; seguramente algo de todo ello y seguramente escorando hacia lo catastrófico, como cualquier recuento de lo humano. Se adquiere la noción de Historia, se *entra* en la Historia, se cae en un molde, cuando una costumbre pars a llamarse tradición (y el cambio de costumbre traición para unos e innovación para otros), y cuando el cultivo del ñame, la patata, el aguacate o el mango, y el régimen pluviométrico, pasan a formar parte de una cultura que hay que reivindicar, de un sentido histórico y, al cabo, de la determinación de la Historia.

También antes de Dios existía lo religioso. La idea de un Dios único iba a ir construyendo su muerte, pues es su explicación y aspira a ser, de ahí, su sentido exclusivo. "Lo mágico", tan en boga en la literatura que analizamos y que es al

---

(viene pág. anterior) marea en sostener, al final, justamente lo contrario que al principio para, con forzada piroeta, salvar su honor de historiador. Así, lo que nosotros definimos aquí como Historia, él lo denomina "pasado"; o mejor, mira el pasado desde el lugar que nosotros denunciamos, habiendo entonces, por eso, alguna correspondencia importante entre su término "pasado" y el nuestro Historia. No son sólo las nuestras, como se podrá apreciar, disensiones terminológicas. Plumb, a fin de cuentas, está trabajosamente fabricándose su "noción de Historia", acabando las más de las veces ahogado por el peso de una erudición que le proporciona datos contradictorios. Es interesante, por ejemplo, el siguiente párrafo para ilustrar tales disensiones y alguna afinidad:

"La fuerza del pasado en todos los aspectos de la vida es menor, mucho menor de lo que era hace no más de una generación; a decir verdad, pocas sociedades han asistido a una disipación tan rápida del prestigio del pasado. No faltará quien piense, acaso con razón, que esa disipación no es todavía bastante rápida, que el peso muerto del pasado sobre muchas creencias y muchas instituciones sociales, educativas y políticas, sigue siendo un factor de crisis y que, aun acongojado por las ansias de la muerte, el pasado está tardando en morir más de la cuenta. Sea de ello lo que fuere, la responsabilidad del pasado recae, por lo menos en parte, sobre los historiadores, que tan resueltamente han rebatido sus interpretaciones míticas, religiosas y políticas". Creemos que el "peso muerto" que señala Plumb no es el del pasado, sino el del historicismo.

mito lo que este Dios a lo religioso, acusará la misma lógica. La Historia, en cuanto que reinterpretación y dirección, no puede ser tampoco sino la *muerte del pasado* <sup>5</sup>, la lucha contra la "tozudez" de los hechos (Marx). La Historia será siempre una ideología (la criada-para-todo de la autoridad, las más de las veces). Hará funciones de analgésico, de opio, no ya de las masas sino de los intelectuales de sensibilidad más depurada; y no porque pueda ser interesada y tramposa respecto a los hechos, a instancias del poder y de la conveniencia (lo que suele constituir la primera, más frecuente y en el fondo ingenua acusación), no. La Historia es la muerte del pasado única y exclusivamente en cuanto que es *noción de Historia*, independientemente de su mayor o menor consecución teórica o fidelidad a los hechos, y aun eludiendo las imposiciones de la ideología dominante. No se la podrá desautorizar, pues, por sus posibles falsedades, o por las gestas o crímenes cometidos en su nombre —como sí a cualquier otro mito—, sino porque es siempre la Historia la que se *comete*, a posteriori, en nombre de esos crímenes; y dándoles sentido, el que sea, los desrealizar y justifica; como El Dorado <sup>6</sup> serviría para justificar lo que con él hizo la Historia.

- 
- (5) El pensamiento historicista difícilmente deja de actuar sobre el futuro; entre otros motivos, por lo que Karl R. Popper en *La miseria del historicismo* (Taurus, Madrid, 1961) llama "Efecto de Edipo": "La idea de que una predicción puede influir sobre el suceso predicho es muy antigua. Edipo, en la leyenda, mata a su padre, a quien nunca había visto, y esto era el resultado directo de la profecía que hizo que su padre le abandonase. Esta es la razón que me hace sugerir el nombre de "Efecto de Edipo" para la influencia de la predicción sobre el suceso predicho (o, más generalmente, para la influencia de una información sobre la situación a la que la información se refiere), sea esta influencia en el sentido de hacer que ocurra el suceso previsto, sea en el sentido de impedirlo" p. 27.
- (6) Para tener un conocimiento cabal del fenómeno de El Dorado, así como de la figura de Lope de Aguirre, su personaje paradigmático, es irrecusable "Lope de Aguirre, 'traidor'", capítulo 2 de *El Señor Inquisidor y otras vidas por oficio*, de Julio Caro Baroja (Alianza Editorial, Madrid, 1968). Hay en él un apartado, "excursus bibliográfico", donde se critica toda la bibliografía al respecto. Hay que mencionar, sin embargo, la minuciosa edición de la *Jornada de Omagua y Dorado*, de Francisco Vázquez, hecha en 1979, en Madrid, en la colección Libros de los Malos Tiempos de Miraguano Ediciones.

Cuando Colón descubrió el Nuevo Mundo estaba seguro de haber llegado a las proximidades de la Tierra Prometida del Antiguo Testamento, muy cerca de donde debía hallarse el Paraíso Terrenal. Que su certeza era absoluta lo demuestra que se hiciera acompañar por Rodrigo de Jerez, judío converso que conocía el hebreo y el arameo, probables idiomas del Edén. La certeza de Colón era común a muchos de los conquistadores, y el contacto de la realidad americana no hizo sino transformarla. Cirlot, en su *Diccionario de Símbolos*, da cuenta del error cometido desde la época de la conquista al identificar con una comarca, Eldorado o El Dorado, el mito derivado de una costumbre ritual de las tribus indígenas de Colombia y Ecuador, según la cual el monarca, hijo del sol, se recubría de polvo de oro antes de bañarse en el lago sagrado de Guatavita.

Fuese cual fuese el origen del mito, la conquista de El Dorado es uno de los principales motores en la exploración del Nuevo Mundo y el umbral de un cierto modo de concebir la Historia que Hispanoamérica todavía no ha podido obviar (véase al respecto el artículo de Arturo Usler Pietri "Tres desventurados aventureros", que recoge en *En busca del Nuevo Mundo*, F. C. E., México, 1969).

Si Dios fue ideado entre otros motivos y complejidades, primariamente, para mejor morir, a la Historia se la inventa para que esta muerte tenga rostro humano <sup>7</sup>. Si la Historia es la muerte del pasado, la conciencia de la Historia, el sentido histórico, última ideología y lugar mítico del hombre, es la del presente: la muerte de una realidad saqueada por su proyecto. Cualquiera que *historice* y explique un simple amor de juventud, lo haga con rigor o en busca de consuelo, sabe que ha perdido definitivamente la memoria y el recuerdo de ese tiempo, convertido en clave, código o mero eslabón hacia eventos posteriores.

Escabar, entonces, en la Historia jamás nos devolverá el pasado; hallaremos sólo la misma conciencia de la Historia <sup>8</sup>. Ante ella suelen conducir hoy los revolcones contumaces que dan los escritores hispanoamericanos a la búsqueda de su identidad, casi sin excepción. Acaban, siguiendo la mayoría de ellos un proceso muy similar, topándose con un huero mausoleo (desolador ejemplo el de *Terra Nostra* de Carlos Fuentes), que además es ficticio, y que les obliga a un futuro entre los infinitos posibles <sup>9</sup>. Vemos pues cómo la Historia es el último lugar mítico que

---

(7) Bergamín poetiza la misma idea en uno de sus *Aforismos de la Cabeza Parlante*: "A sus abnegados heroicos que iban a poblar el Nuevo Mundo, aconsejaba Goethe que no llevarsen a él tambores ni campanas: ni libros ni botellas. Entonces —pensaría alguno menos silenciosamente abnegado que los demás— lo mejor es no ir". (Ediciones Turner, Madrid, 1983, p. 14).

(8) "—No nos iremos —dijo—. Aquí nos quedamos, porque aquí hemos tenido un hijo. —Todavía no tenemos un muerto —dijo él—. Uno no es de ninguna parte mientras no tenga un muerto bajo tierra.

Ursula replicó, con suave firmeza:

—Si es necesario que yo muera para que se queden aquí, me muero". Leemos al principio de *Cien años de soledad*.

Sucedería esto, evidentemente, en el Principio: el futuro (el hijo) ni siquiera entonces era suficiente para arraigar al hombre; se necesitaba sobre todo un pasado.

Pero al final de la novela, a más de muertos personales, existen ya muertos abstractos, históricos, en forma de aquel tren cargado de cadáveres cuya memoria intenta transmitirse de padres a hijos. Eso, que ya no es el pasado sino la Historia, acabará borrando también a Macondo.

Sagaz, y lógica, la frase del héroe: "De tanto estar jodido, me he vuelto muy histórico". (R.J. Sender, *El bandido adolescente*). Excesivo empieza a ser ya, y consecuente, que de tanto estar históricos nos encontremos, cada vez, más jodidos.

(9) No ha estado jamás muy claro, ni siquiera para los expertos bizantinos, cuál fue en esencia el pecado original, frutas aparte, de cuya mácula y oscuro peso ni una sola civilización, bárbara o culta, ha librado el subconsciente (como demuestra Mircea Eliade en *Mito y religión*); hoy, en nuestra hipertrofia, estamos en condiciones de afirmar que, con absoluta seguridad, tal pecado no pudo ser sino la conciencia de la Historia. El hombre se diferencia del animal en que es consciente de ser consciente de sí mismo; y se diferencia del ángel en la conciencia y la seguridad de la Historia. Ningún otro pecado original es científicamente admisible para la razón.

aboliendo todos los anteriores los eterniza racionalizados. Vemos también cómo la bienintencionada propuesta de Uslar Pietri va a acabar, en la práctica (y sobre todo en la práctica literaria) siendo ingenua y vana: “El remedio estará en enfrentarse con la más dura América nuestra y en buscarle la cara en insurgencia creadora. En regresar a luchar en nuestra América la pelea de nuestra América, de nuestro mundo, de nuestra hora, con un credo liberal o socialista, pero con el propósito de hallar lo nuestro y expresarlo, no para hacer el Massachusetts o la Bielorrusia de América Latina, sino la América Latina del mundo. Es decir, nueva y finalmente, la coronación de la vieja empresa de hacer el Nuevo Mundo”<sup>10</sup>.

### EL CAMINO DE SANTIAGO

El cuento de Alejo Carpentier<sup>11</sup>, cuyo título encabeza este apartado, ejemplifica (con toda la precisión que asunto tan escurridizo permite) la teoría que aquí nos proponemos desarrollar. Sería por tanto conveniente, y casi necesario, tenerlo presente, como referente y visualización, durante la lectura de lo que sigue.

“Buscando las Indias reales se encontró el hombre con América: cuando busca las ideales, ¿con qué se encontrará?”, se preguntaba Heine. No vamos -sería, cuando menos, únicamente anacrónico - a meternos en posturas idealistas. Nuestra intención es analizar la conciencia de la Historia que vemos reflejada en determinada veta de la literatura hispanoamericana. La frase de Heine nos proporciona una feliz introducción. Hablaremos en primer lugar, de lo que efectivamente se encuentra “el hombre” (el español del XVI) que se lanza - o mejor, *es lanzado* - desde el trampolín frenético de Sevilla al mar americano; y lo haremos de modo quizá alegórico, o literario como avanza el título, que a más de ahorrar excesos textuales resulta en este caso doblemente indicado. Una primera impresión decide que la distinción de Heine entre Indias reales e ideales adolece de contornos confusos a poco que nos adentremos en la narración

---

(10) Op. Cit., p. 47. La intención de hacer “nuevamente” el Nuevo Mundo es una intención que, a estas alturas, nos aterra: “Le temps ne passe pas, / le temps commence”, decía Paul Eluard.

Sea como fuere, el historiador, si no es poeta, miente hasta cuando dice la verdad: pero si es poeta -si sabe decir, escribir para que se lea, para hacer legendario lo que pasa- dice la verdad, aunque mienta. Es decir, la fábula, la buena fábula, es de forma incontestable la mejor manera de *hacer* la Historia. A veces es posible matar “bien” al pasado.

Hemos intentado explicar la desazón que produce constatar la insistencia, a trechos ciega, con que Hispanoamérica busca “su identidad” cayendo harto frecuentemente (ya sea en ensayos o novelas) en este círculo vicioso que supone acabar siempre reflexionando o narrando no historias sino la Historia, su noción y sus límites. Siguiendo un proceso lineal claro, muchos autores llegan a hacer exclusivamente Metahistoria, del mismo modo que se hace Metapoesía; formas de cerrar las puertas a la historia y a la poesía.

(11) Alejo Carpentier: *Cuentos completos*, Ed. Bruguera, Barcelona, 1979.

de esa búsqueda; pero si miramos la primera proposición, que es la que nos interesa, tales contornos se nos delimitarán un poco más. "Buscando una Indias reales se encontró el hombre con América"; o, en otras palabras, se encuentra con un continente que tiene que llenar de contenido. La percepción de los contenidos también dependen de códigos y lenguajes heredados, y en ese sentido América se ofrecía vacía: imperceptible<sup>12</sup>. Para percibirla era preciso llenarla antes, como ocurre con cualquier *terra incógnita* de la geografía, del entendimiento o del corazón. Y el contenido para realizarla no podía ser otro que la Historia; para quienes allí moraban, la idea de la Historia, ajena hasta entonces.

Naturalmente, Juan Soldado tampoco sabe nada de ella, pero está tocado por su maldición que es a la vez lastre y fermento, levadura de nuevas figuraciones, y porta sobre la frente, cubierta por el yelmo, la marca y el signo de los hijos de Caín, que así inauguró la Historia para toda su estirpe y para siempre mediante un acto criminal y voluntario que alterase en su favor el destino. Caín, histórico, sale del Edén constantemente, insistentemente. Juan Soldado, que igualmente pudo ser noble arruinado, hidalgo sin suerte matrimonial, artesano caído en desgracia, rutinario portaestandarte en Flandes, dominico de fé clamorosa o, más probablemente, una multitud de sicarios, ladrones, proxenetas, aventureros de oficio, visionarios, chamanes, desheredados, curas renegados y saltimbanquis varios, no sabe nada de estas honduras, ni de la marca de su frente ni de la retórica de la historia. Su sentido del oro, la fuga y la disipación es muy superior al de la obligatoriedad de todas las cosas de este mundo. Mejor conoce los garitos de Flandes, las pestes de Nápoles, la hambruna que va y viene, las hazañas de Palmerín de Oliva, la seca ambición cristianizadora de los cardenales, los bergantes que vuelven indianos hablando de bestias increíbles y los bergantines que cruzan el mar para esperanza de desesperados y libertad de esclavos, que los vericuetos laberínticos del pasado que sostienen.

Y como de esos galeones nunca vuelve a oírse o, si se oye, jamás es con palabras de la realidad sino con algunas demasiado antiguas, que se creían perdidas en los libros de caballerías y los Evangelios -o demasiado jóvenes para que su objeto sea conocido-, Juan Soldado resultará por completo ajeno, en su fascinación, a las maniobras de la Historia. Ignora, ciertamente, que en todas esas cosas consiste (o ha llegado a consistir en la Europa sin escapatoria). Y que por eso, la estirpe de Caín, que también tuvo sin saberlo el don de la Historia, ha vagado desterrada desde que el mundo es mundo con pasos perdidos, borrachos o imprecisos, sin dirección ni medida, para enterarse de una vez por todas a dónde hay que vagar. Cuando Juan Soldado vuelva, seguramente más pobre y con más heridas, y algunas fiebres, desilusionado como todos los que retornan del Paraíso, repetirá y narrará a las gentes no los hechos que vivió sino los sueños ambiciosos que su corazón albergaba a la partida; y casi las

---

(12) Aun en fecha tan próxima como *El retrato de Dorian Gray*, Oscar Wilde se atreve a conjeturar: "Perhaps, after all, America never has been discovered... I myself would say that it had merely been detected".



mismas legendarias palabras de quienes a la marcha le tentaron. Tal vez con fatalismo, cinismo o tedio; pero más aún con los ojos cargados de tristeza, porque "cuando la leyenda es superior a la realidad, hay que seguir la leyenda" (John Ford): será entonces Juan Indiano, o Juan Cronista. El Dorado, cerca de Potosí, donde rindieron el alma millones de indios para surtir de plata los galeones insaciables camino de España (y luego otra vez a Flandes, seguramente), continuará existiendo para los jóvenes soldados.

O lo que es lo mismo la Historia, Juan Cronista <sup>13</sup>, encontrándose y *conociéndose* en la más extrema desnudez ante la radical extrañeza de América y el *silencio* de los indios Guanahaní que ni él ni Juan Soldado (siempre son el mismo) pueden entender o concebir como *otra historia*, se viste cada vez más de andrajos, haciéndose lenguas de feria en feria, hasta tanto el indio aprenda - a la fuerza ahorcan - y llegue a creérsela mucho más de lo que el propio Lope de Aguirre, y desde luego el cauto y pragmático Pedro de Ursúa -por no hablar otra vez del dominico; o del fullero y el bergante- consiguieron creérsela nunca; siéndoles como les era-vestimenta de su azar, su necesidad, su megalomanía y, por qué no decirlo, también su inocencia arrogante.

---

(13) En el cuento no aparece la figura que nosotros llamamos Juan Cronista, pero es razonable suponer que seguiría el mismo desarrollo que Juan, Juan Soldado, Juan Romero, Juan de Amberes, o Juan Indiano.

"Pero allí todo es chisme, insidias, comadreo, cartas que van, cartas que vienen, odios mortales, envidias sin cuento, entre ocho calles hediondas, llenas de fango en todo tiempo, donde unos cerdos negros, sin pelo, se alborozan la trompa en montones de basura. Cada vez que la Flota de la Nueva España viene de regreso, son encargos a los patrones de las naves, encomiendas de escritos, misivas, infundios y calumnias, para entregar, allá a quien mejor pueda perjudicar al vecino. En el calor que envenena los humores, la humedad que todo lo pudre, los zancudos, las nihuas que ponen huevos bajo las uñas de los pies, el despecho y la codicia de menudos beneficios -que grandes allí no los hay- roen las almas. Quien sabe escribir no usa la merced en escribir discursos de provecho, a la manera de los antiguos, alguna pastoral o invención de regocijo para el Corpus, sino que se las pasa mandando quejas al Rey, habladurías al Consejo, con la pluma mojada en tinta de hiel. Mientras el gobernador trata de desacreditar a los Oficiales Reales en carta de ocho pliegos, el obispo denuncia al Regidor por amancebado; el Regidor al Obispo, por usurpar cargos de Inquisidor, no conferidos por el cardenal de Toledo; el Escribano Público acusa al Tesorero, amigo del alcalde, acusa al Escribano de pícaro y trapacero. Y va la cadena, rompiendo siempre por lo más débil o lo más forastero. A éste se denuncia de haber comprado hierbas de buen querer a un negro brujo, a quien mandarán azotar en Cartagena de Indias; al Pregonero, porque dicen que cometió el nefando pecado; al Encomendero, por haber movido los linderos de un realengo; al Chantre, por lujurioso; al Artillero por borracho, al Pertiguero por bujarrón. El barbero de la villa -bizco que daña con el solo mirar cruzado- es la espinada de la cadena de infamias, afirmando que doña Violante, la esposa del antiguo gobernador, es zorra vieja que tiene comercio deshonesto con sus esclavos. Y así se lleva, en este infierno de San Cristóbal, entre indios naboríes que apesantan a manteca rancia y negros que huelen a garduña, la vida más perra que arrastrarse pueda en el reino de este mundo. ¡Ah! ¡Las Indias! ¡Las Indias!" (pág. 35-36).

Adelántandonos un momento sobre el grueso de lo que será el desarrollo posterior de estas disquisiciones, no más que por el gusto de repetir cuán difícilmente justificables son ciertas biblias psichistóricas como la ya mentada *Terra Nostra*, apuntamos el rigor con que rinde Carlos Fuentes vasallaje sumiso a lo anteriormente señalado, disfrazando América con los harapos de El Dorado y éstos a su vez con los del Escorial, llegando -pero patinado- hasta la *Iliada* y más que hubiera, igual que Juan el Cronista disfrazaba el caimán en bestia mitológica: la diferencia consiste en que áquel no creía en bestias mitológicas y Fuentes, asombrosamente, no puede creer en meros caimanes.

No cabe duda que la España de los siglos XVI y XVII es un lugar de enorme concentración histórica. Se ha explicado el fenómeno de la expansión ultramarina con razones de crecimiento demográfico, de generalización del capitalismo, de adelantos en la navegación, de cierta pacificación interna de los países colonizadores, etc. Europa se quedaba pequeña y había dinero que invertir. Los españoles de los Reyes Católicos, cristianos devotos que cantaban la *Salve* para anunciar cada hora, formados en la concepción social y política de las *Siete Partidas*, con la sensibilidad condicionada para gozar del gótico florido y del labrado plateresco, que concebían la vida como una interminable guerra de conquista en favor de un reino señorial y católico, se embarcaban en las "carabelas del mundo muerto" <sup>14</sup> portando la extraña cosmovisión que atracara en la playa de San Salvador.

Todo ello, vimos, sería la aleatoria iconografía de lo que hemos venido señalando. Pero las carabelas significaron también, lógicamente, una huida y liberación de tal campo de concentración histórica dando lugar a más de un tipo de respuesta circunstancial frente a tal liberación. Fuga, que a fin de cuentas será sólo el trasplante de la Historia.

Podemos sintéticamente encontrar dos formas casi antagónicas de huida de España y darles vida bajo los personajes emblemáticos de Lope de Aguirre por una parte y de Fray Bartolomé de Las Casas por otra.

La huida de Lope de Aguirre es por todos conocida. Baste leer la carta que mandó a Felipe II y cuyo análisis detallado, por más que interesante, no cabe aquí. La carta refleja a la perfección (con sus tan enormes como explicables contradicciones -vid. nota <sup>6</sup>-) la forma de su huida y su visión de la Historia. Para muestra este famoso botón: "Por cierto lo tengo que van pocos reyes al infierno, porque sois pocos; que si muchos fuédeses, ninguno podría ir al cielo porque creo allá seríades peores que Lucifer, según tenéis sed y hambre y ambición de hartaros de sangre humana; mas no me maravillo ni hago caso de vosotros, pues os llamáis siempre menores de edad y todo hombre inocente es loco; y vuestro gobierno es aire." Mal podría maravillarse o hacerles caso cuando en su propio terreno les andaba superando. Ese "ni hago caso de vosotros" que utiliza para huir servirá sólo para llevar ad *absurdum* un discurso ya escrito.

Pero con Fray Bartolomé entramos ya en un más consciente intento de crea-

---

(14) Arturo Uslar Pietri: op. cit., p. 27.

ción de *otra* Historia. El es un hombre de cultura, no un enajenado caballero andante. Sabe que el peso de la Historia que portan sobre los hombros los españoles, al transplantarse a América, no puede sino producir el compendio de atrocidades que toda su obra, no sólo la *Brevísima relación de la destrucción de las Indias*<sup>15</sup>, relata.

El poso amargo que ha venido acompañando durante los siglos las polémicas<sup>16</sup> que levanta el dominico, ya lo denunció en el XVII su más sagaz teórico político español, don Diego de Saavedra Fajardo. No podemos evitar transcribir con bastante completud uno de los pocos pasajes de la *Idea de un príncipe político cristiano en cien empresas*<sup>17</sup> donde, por conocer directamente lo que cuenta, alcanza un máximo de descripción emotiva. Preside su discurso la idea de que las naciones más deben temer a los historiadores que a sus enemigos, llegando a decir (p.189) que "Siendo la fama y la infamia las que obligan a obrar bien, y conservándose ambas con la historia, conviene animar con premios a los historiadores y favorecer las imprentas, tesorerías de la gloria, donde sobre el depósito de los siglos se libran los premios de las hazañas generosas".

Habla de la mentira y la difamación, y aun queriendo defender de ella, de la *Leyenda Negra*, a España, no puede dejar de ver la maldición de toda entrada en la Historia. De tal defensa, en resumen, podemos paradójicamente deducir que Las Casas se quedó corto. Dice "Ingeniosa y nociva traza, aguda malicia, que en los ánimos sencillos obró malos efectos, aunque los prudentes conocieron luego el engaño, desmentido con el celo de la religión y justicia que en todas partes muestra la nación española, no siendo desigual a sí misma en la Indias. No niego que en las primeras conquistas de América sucederían algunos desórdenes, por haberlas emprendido hombres que, no cabiendo la bizarría de sus ánimos en un mundo, se arrojaron, más por permisión que por elección de su rey, a probar su fortuna con el descubrimiento de nuevas regiones, donde hallaron idólatras más fieros que las mismas fieras, que tenían carnicerías de carne humana con que se sustentaban. Los cuales no podían reducirse a la razón si no era con la fuerza y el rigor. Pero no quedaron sin remedio aquellos desórdenes, enviando contra ellos los Reyes Católicos severos comisarios que los cas-

---

(15) Ed. Cátedra, Madrid, 1982. Edición de André Saint-Lu.

(16) Véase, por ejemplo, Menéndez Pidal, Ramón: *La Lengua de Cristóbal Colón*, col. Austral, Ed. Espasa Calpe. Tercera edición, Buenos Aires, 1947. De la pág. 89 a la 106. Así como la posterior acertada refutación de los sentimentalismos pidalianos (al estilo de "nació -Las Casas- a la luz de la fama matando la fama de su patria, como el vibrezno que al nacer desgarrar las entrañas de su madre" -pág. 92-, etc.) que lleva a cabo Juan Goytisolo en *El Furgón de Cola*, Seix Barral, Barcelona, 1976.

Nosotros no entramos en la personalidad, exageraciones y circunstancias del dominico. Denunciando un aspecto del mito de la Historia, lo usamos únicamente como metáfora bajo la cual el lector podrá colocar una larga lista de nombres.

(17) Editora Nacional, Madrid, 1976. Edición de Quintín Aldea Vaquero en dos volúmenes. El largo texto que transcribimos, hace casi irónicas, desde el problema de la Historia, las disputas sobre las minucias e hipérbolos lascasianas.

tigasen, y *mantuviesen los indios en justicia*, dando paternales órdenes para su conservación, eximiéndolos del trabajo de las minas y de otros que entre ellos eran ordinarios antes del descubrimiento; enviando varones apostólicos que los instruyesen en la fe, y sustentando a costa de las rentas reales los obispados, los templos y religiones, para beneficio de aquel nuevo plantel de la Iglesia, sin que después de conquistadas aquellas vastas provincias se echase menos la ausencia del nuevo señor. En que se aventajó el gobierno de aquel imperio y el desvelo de sus ministros al del sol y al de la luna y estrellas, pues en sólo doce horas que falta la presencia del sol al uno de los dos hemisferios, se confunde y perturba el otro, vistiéndose la malicia de las sombras de la noche, y ejecutando con la máscara de la escuridad homicidios, hurtos, adulterios y todos los demás delitos, sin que baste a remediallo la providencia del sol en comunicalle por el horizonte del mundo sus crepúsculos, en dejar en su lugar por virreina a la luna, con la asistencia de las estrellas como ministros suyos, y en dalles la autoridad de sus rayos; y *desde este mundo* mantienen aquél los reyes de España en justicia, en paz y en religión, con la misma felicidad política que gozan los reinos de Castilla.

Pero porque no triunfen las artes de los émulos y enemigos de la monarquía de España, y quede desvanecida la invención de aquel libro (la *Brevísima relación*), considérense todos los casos imaginados que en él fingió la malicia haberse ejercitado contra los indios, y pónganse en paralelo con los verdaderos que hemos visto en las guerras de nuestros tiempos, así en la que se movió contra Génova, como en las presentes de Alemania, Borgoña y Lorena, y se verá que no llegó aquella mentira a esta verdad. ¿Qué géneros de tormentos crueles inventaron los tiranos contra la inocencia, que no los hayamos visto en obra, no ya contra bárbaros inhumanos, sino contra naciones cultas, civiles y religiosas; y no contra enemigos, sino contra sí mismas, turbado el orden natural del parentesco, y desconocido el afecto a la patria? Las mismas armas auxiliares se volvían contra quien las sustentaba. Más sangrienta era la defensa que la oposición. No había diferencia entre la protección y el despojo, entre la amistad y la hostilidad. A ningún edificio ilustre, a ningún lugar sagrado perdonó la furia y la llama. Breve espacio de tiempo vio en cenizas las villas y ciudades, y reducidas a desiertos las poblaciones. Insaciable fue la sed de sangre humana. Como en troncos se probaban en los pechos de los hombres las pistolas y las espadas, aun después del furor de Marte. La vista se alegraba de los disformes visajes de la muerte. Abiertos los pechos y vientres humanos, servían de pesebres, y tal vez en los de las mujeres preñadas comieron los caballos, envueltos entre la paja, los no bien formados miembrecillos de las criaturas. A costa de la vida se hacían pruebas del agua que cabía en un cuerpo humano, y del tiempo que podía un hombre sustentar la hambre. Las vírgenes consagradas a Dios fueron violadas, estupradas las doncellas y forzadas las casadas a la vista de sus padres y maridos. Las mujeres se vendían y permutaban por vacas y caballos, como las demás presas y despojos, para deshonestos usos. Uncidos los rústicos, tiraban los carros, y, para que descubriesen las riquezas escondidas, los colgaban de los pies y de otras partes obscenas, y los metían en hornos encendidos. A sus ojos despedazaban las criaturas, para que obrase el amor paternal en el dolor ajeno de aquéllos, partes de sus entrañas, lo que

no podía el propio. En las selvas y bosques, donde tienen refugio las fieras, no le tenían los hombres, porque con perros venteros los buscaban en ellas, y los sacaban por el rastro. Los lagos no estaban seguros de la cudicia, ingeniosa en inquirir las alhajas, sacándolas con anzuelos y redes de sus profundos senos. Aun los huesos difuntos perdieron su último reposo, trastornadas las urnas y levantados los mármoles para buscar lo que en ellos estaba escondido. No hay arte mágica y diabólica que no se ejercitase en el descubrimiento del oro y de la plata. A manos de la crueldad y de la cudicia murieron muchos millones de personas, no de vileza de ánimo, como los indios, en cuya extirpación se ejercitó la divina justicia por haber sido tantos siglos rebeldes a su Criador. No refiero estas cosas por acusar alguna nación, pues casi todas intervinieron en esta tragedia inhumana, sino para defender de la impostura a la española. La más compuesta de costumbres está a riesgo de estragarse.

Vicio es de nuestra naturaleza, tan frágil, que no hay acción irracional en que no pueda caer, si le faltare el freno de la religión o de la justicia." (pp.164-167) El texto habla por sí solo.

Fray Bartolomé significa el primer intento de huir de la forma habitual de actuar de los europeos, así como de percibir claramente el absoluto descrédito histórico en que ha caído el cristianismo, convirtiéndose en su propia caricatura; y con él se revela atroz el sistema europeo. Pero todo ello sustentado sobre la visión del renovarse o morir ("También ha de advertirse, la solemne predicción, cuyo eco seguiría resonando en la *Brevísima Relación* y en textos posteriores, de la próxima "destrucción" de España, de no ponerse término a la calamidad de los repartimientos" <sup>18</sup>); o mejor, renovarse para -como decía Fray Domingo de Soto- "examinar qué forma puede haber cómo quedasen subjectas aquellas gentes a la majestad del Emperador, nuestro señor, *sin lesión de su real conciencia*." Los refinamientos del imperialismo que hoy conocemos.

## EL CAMINO DE GUANAJUATO

"El Consejo de Ministros concluyó aprobando por unanimidad la constitución de dos equipos de trabajo (con sus respectivos subcomités y grupos de expertos), quedando personalmente a cargo del General el equipo II-A-1, es decir la Subcomisión Encargada de Elaborar los Mitos, Leyendas y Tradiciones de la República Meridional y Humanista de Teremetere".

(Harry Belevan).

Habiendo anotado pues cómo el conquistador mitificó el Nuevo Mundo, y creó en él un primer lugar mítico al que, generalizando, hemos llamado El Dora-

---

(18) Fray Bartolomé de las Casas, op. cit. Introducción, pág. 19.

do; además de, con el tiempo otro más amplio y abstracto, pero sin retorno, como es el propio concepto de la Historia, y la Historia misma, veamos en el terreno específicamente literario cuál es el comportamiento frente a esta situación de ruptura temporal, mestizaje, mitificación impuesta y sumisión a una idea inédita del pasado.

La literatura es ya, por sí sola, como suplantación de la realidad, una forma de respuesta. Lezama Lima, en unas conversaciones (*Interrogando a Lezama Lima*, Cuadernos Anagrama, 1971), afirmaba conferir a la literatura el papel de "Descubrir en una sentencia la intención de nuestros pasos (...) quitarle horas al sueño y profundizar el sueño (...) Quedarse absorto, *preguntar por qué algunos campesinos se persignan delante de un árbol sagrado como la ceiba*". Es decir, responder no sólo al pasmo en general, como es lógico intento de toda literatura, sino a uno más específico fruto de esa larga conjunción de fenómenos (la cruz y la espada, la cruz y la ceiba) descrita que abocó a Latinoamérica a una mitificación y una muy particular alquimia de razones y sueños, *Popol Vuh* y *Evangelios*, de complicada resolución. Porque si ninguna mitificación es inocente —y la del Nuevo Mundo menos que ninguna, como han tenido que ver los siglos—, tampoco lo mitificado puede liberarse luego de pecados complementarios.

Bastante pronto, y casi siempre, lo mitificado se convertirá en víctima o herramienta del mitificador. En su siervo, pues sólo se mitifica *para poseer* aquello que sería inalcanzable, que no puede estar presente, que nunca existió o ya no existe.

El dueño del mito, los conquistadores españoles, "Europa", podrá con cierta facilidad, aunque de modo casi involuntario —y aun inevitable— librarse de él tan pronto haya poseído, en mayor o menor grado, o se le haya hecho inútil como modelo explicativo, el objeto de mitificación (o en el momento que la posesión deje de ser interesante por simple pérdida de su valor en el deseo, la razón o el estómago). Pero si lo mitificado es un lugar, un tiempo y unas gentes, por lo mismo, no se poseerá ya nunca y, además de no poder liberarse de quien lo bautizó, de su recuerdo (que pasa a formar parte, y principal, de la asunción del propio mito —pecados complementarios a los que nos referíamos antes—), menos se liberará de una autopercepción gravemente alterada, disrónica con los sucesivos presentes; y de una propia imagen exagerada cuanto menos, pues esa será su única manera de poseerse y situarse. El mismo Lezama, tras citar el *Diario* de Martí cuando dice que "En América todo es hermoso y constante, todo es música y razón" (idea esta de constancia y música que parece remontarse al tiempo sin Historia), añade: "Es decir, todo va a confluir en algo que *parece que nos esperaba*, en algo que estaba como al acecho, tentándonos"; con lo que incorpora a la frase de Martí una esperanza casi idéntica a la que albergaron en El Dorado los conquistadores, mostrando una asunción e incluso un abundamiento en el propio mito que no es sino la exageración antes mencionada. Del mismo modo que, fatigando la metáfora, el esclavo que empieza a saberse por la argolla, a la fuerza terminará haciendo de ella arma; entre otros motivos, nada banales, por haber sido reducida su personalidad a esta contingencia y no existir manera alguna de defensa sino la personalidad que se nos reconoce —con la que no se nos reconoce sólo nos podemos quejar, y en solitario—. Arrojàndola a su vez, y aun

ampliada, contra quien así "mitificó" y condenó al mito, se reafirma la supuesta identidad -no necesariamente falseada sino en cuanto que mítica- y *hace verdad* lo que fue argucia y mentira del dominador mediante el paso de rosca de dicha argucia. Momento en que el mitificador empieza a acusar esta defensa como agresión.

No olvidemos que, además, en el caso de América Latina, sobre esa personalidad o identidad gravita también el fenómeno añadido del mestizaje, que por amplio y conocido no vamos a tocar sino de pasada y en cuanto que venga a dar exactitud a lo anterior. Es decir, a la manera cómo la "discronía" ("Hay como una intemporalidad provocada por el fenómeno de mestizaje", dice Uslar Pietri en *En Busca del Nuevo Mundo*) incide todavía más en la mitificación aceptada por el mitificado que, amén de serlo, ha dejado por sangre y biología de ser quien era.

En palabras de Simón Bolívar en el *Discurso al Congreso de Angostura* (1819): "...no somos europeos, no somos indios, sino una especie media entre los aborígenes y los españoles. Americanos por nacimiento y europeos por derechos, nos hallamos en el conflicto de disputar a los naturales los títulos de posesión y de mantenernos en el país que nos vio nacer, contra la oposición de los invasores; así nuestro caso es el más extraordinario y complicado"<sup>19</sup>.

Tan extraordinario y complicado, en verdad, que a la fuerza tenía que complicar más aun la demencia esquizoide de una imagen propia ya muy castigada por la carga mítica traída por esos europeos o invasores. De *Facundo*, libro clave que sólo un mestizo cultural como don Domingo Faustino podía escribir, dice Uslar Pietri que, aun cuando para la crítica habitual sólo sea la representación del dilema civilización-barbarie, lo que en realidad miraba *Facundo* "no era ni podía ser barbarie, sino el estancado y mezclado resto de la civilización que los españoles de los siglos XVII y XVIII intentaron implantar en América". O lo que es lo mismo: la barbarie mítica, incluso de la geografía, y por tanto la esencia del mito, no estaba en América sino en cierta idea de la Historia ( como venimos repitiendo ), aunque, por imperativo de respuesta, a la fuerza se tuvo que aceptar lo primero.

Toda mitificación, entonces, implica, preludia y conlleva un saqueo. El objeto mitificado deberá, casi inexorablemente, rebelarse con las propias cadenas con que la mitificación lo ha aherrojado; en la literatura, que es la rebelión más constante cuando las otras son imposibles o descansan - además de ser lo que aquí interesa -, el efecto resulta mucho más notorio pues llega a la máxima exageración del propio mito, para entenderlo y devolverlo. Y no solamente por necesidad de autoafirmación, por venganza o porque, en lenguaje coloquial, "se lo haya creído", sino sobre todo, porque nada puede desmitificarse en verdad a sí mismo ya que no a sí mismo se mitificó, y sólo en el *más allá* continuado del propio mito, y su desmesura *contra* el mitificador, hallará a éste, lo simbolizará ( asesinará en su caso ) y logrará un relativo alivio para la personalidad sentida como quiebra, dualidad o atrofia. De El Dorado a Comala,

---

(19) Simón Bolívar: *Páginas selectas*. Ed. Aguilar; Madrid, 1975. Pág. 232-233.

como cantarían los corridos mexicanos, discurre el "Camino de Guanajuato", donde, como nadie ignora, "la vida no vale nada" ( Pedro Infante ). Porque el mito, y la Historia, la suplantó y lo que vale ahora es la figuración de un tiempo que ya está fuera de todo tiempo. Y las convulsiones guerreras, aunque tan modernas y reales como las de todos los tiempos, acabarán teniendo forma de batallas abstractas.

Lo que nos lleva, siguiendo la idea de esa exageración del propio mito usado como arma, y sobre todo como arma literaria ( idea de otra parte tan íntimamente ligada al fenómeno de lo fantástico, del "realismo mágico" o como quiera la crítica llamarlo —luego lo veremos con más detalle y aplicación concreta—), a insistir en el aspecto de cómo, cuando ya nadie cree - ni necesita - la idea mítica del Nuevo Mundo, sólo sus propios escritores, y quienes la sufrieron, deben creerla para ser algo. Gabriel García Márquez, en los últimos años y por medio de múltiples artículos, declaraciones y entrevistas se esfuerza en desacreditar su pretendida imaginación, llamándola realidad; y la personalidad desmedida de las personas y noticias que recrea, llamándola norma. Para ello, no sólo recurrirá a la meteorología, demostrando que en la Amazonia y el Caribe llueve más y de más inquietante manera que en Macondo; o la geografía, según los mapas mucho más enloquecida y barroca que un párrafo de *Paradiso*; o a su sinnúmero de tíos, primos, abuelas y demás familia, hartos más mágicos que los paisanos de Pilar Ternera; procedimientos todos ellos que, ahondando en el mito impuesto (al que estamos llamando genéricamente El Dorado), buscan dejarlo exangüe para que García Márquez - y no sólo él, naturalmente - pueda tolerarlo; sino que, incluso, trae en su ayuda a los cronistas de Indias, a *La Araucana* o las visiones de los primeros conquistadores alucinados por este Nuevo Mundo y las imágenes legendarias que de la caballería andante, entre tantas ya expuestas, portaban. Así, certificándolas de alguna manera y refrendándolas, las priva de la carga de saqueo y posesión que, en cuanto míticas, tenían.

Nadie tiene medios de considerar, en principio (ya lo dijimos), mítico lo personal y propio, en tanto que forma parte sustancial de su vida, ni excesivas unas lluvias o pasiones, como no sea que alguien antes así las haya adjetivado por comparación con algún otro universo conocido. Toda geografía, pasión o vida, es, por supuesto, exagerada a su modo y, por tanto, susceptible de ser considerada mítica. No se vé cómo pudieran serlo unas más que otras. Pero sólo serán auténticamente mitologizadas en tanto que alguien ajeno lo diga e imponga; quien tiene el poder impone la mitología, y tiene el poder porque puede imponer mitologías aceptadas por los que, al cabo, las sufren. Al aceptar y aumentar este proceso, no se *sobremitifica* lo ya mitificado sino que se lo *normaliza*; y no se mitifica tampoco al mitificador antiguo se le simboliza ( sea el Patriarca, sea Pedro Páramo ). García Márquez, no únicamente, pues, se ha creído escritor americano según modelo al que, tal vez, no podría dejar de ajustarse un escritor americano desde la mitificación europea, sino que, para colmo, lo es. Vuelve así, convertido en un viejo muy viejo con unas alas enormes, el mito a su origen, cogiendo desprevenido al primer mitificador que ya lo tenía olvidado como todo lo que un día se depredó.

No todos, ni todas las exageraciones o proyecciones en el propio mito funcionan a la manera de García Márquez. Si lo hemos traído a ejemplo, aparte su indis-



cutible notoriedad y representatividad, es sólo porque, cada cuál con sus particularidades, el fin buscado y la intencionalidad sí suelen ser bastante semejantes. Nadie ignora las costumbres de Borges con la Historia <sup>20</sup>, su manera de tratarla y su visión doblemente hiperbólica en la forma y el contenido; tampoco, la dificultad que manifestó de averiguar si es Jorge o Luis (la misma expresada por Bolívar). Dificultad que es candor comparada con la radical certeza de Herry Belevan, por ejemplo, tan persuadido ya de ser otro que, a más de constituir su obra un deliberado plagio de plagios, afirma sin sonrojo: "Si me cruzara conmigo mismo un día en la calle, no sé si me tomaría la molestia de saludarme..." (pese a que, como tantos, es diplomático) <sup>21</sup>. Cada cuál, ciertamente, se exagera y abusa de sí como puede cuando escribe. Sólo hay una manera de estar a gusto, pero infinitas de estar molesto; una única de soportar Historia y Mitología, pero millones de no soportarlas, y todas ellas, por definición, desmesuradas. A Roa Bastos, *Yo, El Supremo*, que podría ser la cara opuesta a los excesos de la fantasía, le resultó en conjunto tan hipérbolica, prolija e improbable, desde el extremo opuesto, como cualquiera de sus similares sin tan rigurosa erudición histórica (*El otoño del Patriarca, Señor Presidente, El recurso del Método...* ¿que tocan el tema del dictador, necesariamente común a esta narrativa. Onetti, por su lado, ofrece una Santa María —sobre todo en *El Astillero*— lugar más cercano a Comala que a El Dorado, donde ya todo lo que debía suceder ha sucedido, y como era previsible en mala hora, de modo que se hace necesario llenar los amplios vacíos con angustia y los desiertos de la propia narración con palabras sin fin conocido para que se vea que, en efecto, realidad, argumento y forma literaria acaban de zambullirse en un abismo. Santa María es la oficina donde trabajaba Kafka, pero muchos años después de la muerte de Kafka. Santísimo de Nérida Piñón (*Tebas de mi corazón*), La Habana de *La Habana para un Infante Difunto*, y hasta el alegórico microcosmos cuartelario de

---

(20) Entre las múltiples frases de Borges y las múltiples citas de otros autores que en este sentido Borges utiliza, recogemos lo siguiente porque nos servirá para la explicación del último apartado: "Hume notó que los argumentos de Berkeley no admitían la menor réplica y no causaban la menor convicción. Ese dictamen es del todo verídico en su aplicación a la tierra; del todo falso en Tlön". (*Tlön, Ugbar, Orbis Tertius*, en *Ficciones*, Alianza Emecé, Quinta edición, Madrid, 1976; pág. 21); y los versos de Yeats que disponen el inicio de otro cuento (*Biografía de Tadeo Isidoro Cruz 1829-1874, op. cit.* p. 55)

"I'm looking for the face I had  
before the world was made".

(21) Harry Belevan: *Escuchando tras la puerta*, col. Cuadernos ínfimos, Tusquets Editor, Barcelona, 1975. Vargas Llosa en el artículo "Harry Belevan o el robo perfecto", que hace las veces de prólogo al libro, dice: "Harry Belevan pertenece a esta familia de parias, desembarazados de la gloria o la maldición (o, simplemente, el estorbo) de una nacionalidad. Es un cosmopolita y un extranjerizante sin paliativos, pero los críticos que ven en estos rasgos delitos gravísimos y corren a denunciarlos a la policía, se verían en dificultades si tuvieran que indicar por qué país o países ha desertado este cuentista el suyo".

En Belevan no es posible encontrar deserción alguna de Hispanoamérica, pero sí formidable crítica a lo que con ella hacen algunos autores.

Leoncio Prado (*La Ciudad y los Perros*) son lugares que participan de este tipo exagerado de conciencia histórica. Para qué hablar de *La exagerada vida de Martín Romaña*).

Por supuesto, autores habrá que no estén de acuerdo con esa desmesura ( en el sentido dado en un principio de indagación y exarcebación del propio mito, con sus diversas maneras de afrontarlo amplificándolo); a tal efecto, y aunque se refiera sólo a García Márquez, el siguiente texto de Jaime Mejía Duque (*El otoño del Patriarca, o la crisis de la desmesura*, Medellín, Editorial La Oveja Negra, 1975) casi podría ser válido, mudando lo anecdótico y la crítica estrictamente textual, para gran parte de los tipos narrativos estudiados

"La hipérbole, recurso activo, al aglomerarse por sobre el límite que la economía de la expresión le fija internamente ( su legalidad estética ), se neutraliza en una especie de parálisis del relato, que se vuelve así reiterativo y ornamental, se congela para tornarse en una imagen, *la Misma*, multiplicada en el espejo de un agua inmóvil: la Gran Tautología. Esta última bien podría, pese a la advertencia de los filósofos, constituir un "género literario", pero un género sin porvenir, nacido para fructificar una sólo vez - de sorpresa, de asombro - en un libro único, cuando más. Como la pornografía, la hipérbole nace destinada a languidecer pronto en el bostezo de un hastío sin fondo. El talento plástico y jocundo del escritor arriesga encontrar en ella su trampa definitiva. Por eso la cantidad de texto no agrega nada. Un capítulo será el libro entero y lo será en todo lo que el libro pueda contener de novedad y de repetición, de plenitud y de vacío, porque lo tautológico - versión sustancial de lo cuantitativo - es infinitud sin progresión, finitud repetida en la cuál no hay salto alguno hacia lo diverso y enriquecedor... El lector se vuelve indiferente al recurso exterior, le va invadiendo una impresión de monotonía, se encoge de hombros y es como si pensara: bueno, pues las vacas deambulan por el salón de audiencias, se comen las cortinas de terciopelo y las alfombras, se sanean en la ilusoria pradera de los gobelinos, etc., y el Patriarca manda que sea de día en plena noche, etc. ¿y qué?"

Porque, naturalmente, lo que Mejía Duque está echando en cara a García Márquez, y por extensión a mucha literatura Latinoamericana, es que tanto enfatizar, tautologizar y usar la exageración como arma ( aún cuando bien se ha visto que difícilmente pudiera ser otra ) lleve en suma al olvido de ciertos presentes, y al simulacro global que a su vez ya lo sería de otro simulacro, sin oficio ni beneficio reconocible. A fin de cuentas, al final del camino de Guanajuato está Comala, y en Comala, no habiendo vivos, hasta los muertos han tenido que aprender, por urgencia histórica, a suplantarlos.

**"VINE PORQUE ME DIJERON QUE ACA VIVIA MI PADRE, UN TAL PEDRO PARAMO".**

Ciñéndonos ahora a México, porque su narrativa sigue un desarrollo muy ajustado a la teoría que hemos ido definiendo, nos centramos en tres obras. *Pedro Paramo*, primero. Solución de continuidad con la tradición y planteamiento de férreas

imposibilidades. Primera negación de la ya incomprensible hiperexplicación en términos de mera estadística de causa-efecto, como era hasta entonces tónica en el tratamiento de lo mexicano. Apuntemos que es tal vez por coherencia con esa negación que Rulfo se muestra personalmente tan escurridizo. Remiso —en entrevistas ni opiniones, que además son casi inexistentes— a racionalizar su obra, aboga tácitamente por la *ausencia de explicación* toda está en ese centenar de páginas renovadoras. Ya se han encargado otros de parafrasearlo, amplificarlo y centonarlo.

Pero, como *Pedro Páramo* es creadora de un nuevo interrogante respecto a la Historia, veremos las dos posteriores respuestas enfrentadas: *Terra Nostra* de Carlos Fuentes y *Palinuro de México* de Fernando del Paso.

La narrativa mexicana, desde *Al filo del agua* (1947) de Agustín Yáñez, va a intentar la construcción de unas obras que sin renunciar a la exacerbada problemática local se propondrá como formas de una reflexión y explicación más amplias, dejando ya de lado la labor cronística. La crónica (como lo era la anterior “novela de la Revolución”) se trueca en reinterpretación. O, si se quiere un término menos intelectual y más exacto, en imagen (y no puede haber una imagen completa sino de algo que históricamente ha concluido). Así, Comala es ya *toda* la realidad. Contiene en sí toda la explicación de ese mundo y todos los enigmas. No podemos adivinar otras vías de conocimiento que nos impulsen hacia fuera de Comala. Rulfo recoge los símbolos míticos de su realidad perenne y nos los presenta. Y lo que a nosotros nos permite reconocer que son tales símbolos universales es el esfuerzo cognoscitivo que nos imponen, la tensión con que intentamos aferrarlos e incorporármolos. Es un mundo cerrado cuya generatriz Hugo Rodríguez Alcalá define como *nostalgia del paraíso*; precisamente lo que pierde al final a Pedro Páramo, y a todos los otros personajes, será su ilusión, querer salir del envés del Paraíso que es Comala. Son personajes que purgan, y deben purgar, un pecado informe, una culpa abstracta, innominada, que sobrevuela los maizales antaño fecundos. Dice Rulfo “En realidad es la historia de un pueblo que se va muriendo por sí mismo. No lo mata nada. No lo mata nadie. Es el pueblo. El pueblo que nunca tuvo conciencia de lo que podía darle la situación en que estaba (...). En primer lugar, un pueblo fértil, lleno de agua, de árboles, clima maravilloso. Cómo aquella gente dejó morir el pueblo. Cómo se justificaba el querer abandonar aquellas cosas. Su casa, todo. Por qué han dejado, como quien dice, arruinar todas aquellas tierras. *Por qué otra cosa sino por cierto delito del pasado, ciertas actitudes del pasado*”. El proceso que venimos describiendo se entiende y se cierra con la lectura de *Pedro Páramo*. Ese “cierto delito del pasado” no está explícito; es la Historia que ha mostrado inviable su explicación habitual (como la advertencia de Hume a Berkeley, en nota <sup>20</sup>). Sigue Rulfo: “En realidad no se trataba de involucrar ninguna época, ni revolución ni nada. Ninguno de esos materiales. Simplemente involucrar los hechos que habían pasado ahí. Y nunca se menciona una fecha” <sup>22</sup>

---

(22) La voz de Juan Rulfo que transcribimos está sacada de Reina Roffé: *Juan Rulfo. Autobiografía armada*, Ed. Corregidor, Buenos Aires, 1973.

Hay en todo este tipo de narrativa —no sólo en Rulfo— como una necesidad obsesiva, enfermiza, de “rebautizar”, de remontarse al tiempo en que las cosas no eran sólo sus nombres (y aun éstos dictados desde otro tiempo y otro lugar), de consagrar de nuevo un espacio mítico propio, inalienado, capaz de dar sustento a una nueva *Creación* que quieren suya y voluntaria (las diferencias con novelistas como Gore Vidal serían dignas de análisis detallados). Pero mientras tanto, en un primer estadio —el de *Pedro Páramo*—, lo único que encontrarán son muertos; el páramo de Pedro, el pasado, un pasado que no habla porque la Historia le ha comido la lengua. Luego, más tristemente aún, los fantasmas más antiguos de la humanidad, la misma raíz de lo que querían rechazar (en Terra Nostra se está siempre estérilmente a vueltas con los que transmigraron al Nuevo Continente, *Palinuro de México* ofrece una propuesta nueva que luego veremos). Continúa Rulfo “Después, al imaginar el tratamiento del personaje, lógicamente me encuentre con un pueblo muerto. Y claro, los muertos no viven en el espacio ni en el tiempo”. Pero, de todas formas, aunque “Pedro Páramo no estaba situado en una época, estaba situado en una región”. En principio puede ser Sayula,

alisco; pero da igual cuando descubrimos que es únicamente la de la Muerte (palabra que también se escribe con mayúscula en las tres novelas), la de una Historia concluida hace un tiempo indefinido (no sólo desde el fin de la Revolución, que no es más que uno de tantos fenómenos). “¿Mi trabajo? Hechos históricos de ciertas épocas revueltos de tal forma que no se sabe si coinciden con el siglo pasado o con un siglo tres veces anterior. Y donde no recuerdo, pues a ver que le colgamos a la historia. Lugar con los hechos ciertos y ficticios hasta saber si lo ficticio desvirtúa la historia o al revés. Yo tengo el palpito de que la ficción va a ganar; por más real”. Se toman casi como un deber “desvirtuar” una historia, una explicación que no acaban de entender porque, en cierto modo, les es ajena. *Comala, en este sentido, es el recuerdo de un EID orado que nunca hubo*. La literatura copiará las formas del mito y del símbolo esperando que el corazón vuelva a palpar naturalmente en ellas<sup>23</sup>. Pero olvida a veces que ella sabe inventar mientras que el mito vive de fé. *La ingenuidad de la barbarie para la cual la fantasía es conocimiento objetivo, no vuelve una vez violada*. (Todos muertos, dice también, desde el extremo opuesto del Universo, Harlem, Chester Himes). *Pedro Páramo* intenta situarse en el delgadísimo margen que a esa fe le resta. Su concisión, su estética opuesta al barroquismo, su estilo directo en la frase y circunvolucionado en el todo, demuestran el deseo de volver a ese cada vez más inencontrable “conocimiento objetivo”. Es la *deformadora* capacidad de asimilar, para desnaturalizarlas, las influencias que no se aceptan (echando, por supuesto, mano a la mejor arma posible, la única capaz de suplir los subterfugios de la realidad que se nos escapan y que ha dado en llamarse “imaginación fantástica”), consecuencia del avasallante hecho cultural americano. La Historia, como en el dibujo de Duchamp, enseña por el *método de tener el aprendiz al sol*. Y, tanto, que acaba viendo fantasmas; los de su *propia* historia, exactamente. En este momento el aprendiz habrá aprendido. Hay, desde luego, insolaciones irre recuperables por haberse empeñado erudita y concienzudamente el aprendiz en ver sólo los fantasmas de los demás (a riesgo de aburrir, diremos otra vez *Terra Nostra*);

(23) Ver a este respecto César Pavese, op. cit., pp. 91-97.

pero no así Rulfo, *Palinuro de México* (contra lo que podría parecer en la superficie)..., o Roa Bastos, que dice "Yo, creo que la manera de leer la Historia exige una serie de exploraciones nuevas a cada lectura (...) Creo que la Historia está compuesta por procesos y lo que importa en ellos son las estructuras significativas, para encontrarlas hay que cavar muy hondo y a veces ir contra la Historia misma. Esto es lo que yo he intentado hacer y es lo que más me costó en la elaboración del texto (se refiere a la siempre elogiada *Yo, el Supremo*); este duelo, un poco a muerte, con las constancias documentales, para que sin destruir o anular del todo los referentes históricos, pudiera, sí, limpiarlos de las adherencias que van acumulando sobre ellos las crónicas, a veces hechas con buena voluntad pero con mucha ceguera". Es, Roa Bastos, otro autor más cuyo interés irá de los problemas "regionales" a los más "universales". No de la Historia al personaje, que es lo que se hace en *Terra Nostra* y en tantas otras novelas, sino del personaje a la historia y, en todo caso, de ahí a la Historia; que es lo que nos parece pertinente. Ya leemos en *Hijo de Hombre*, la anterior a *Yo, el Supremo*, algún rasgo en este sentido; el narrador demuestra su lucidez: "Mi testimonio no sirve más que a medias. Ahora mismo, mientras escribo estos recuerdos, siento que a la inocencia, a los asombros de mi infancia, se mezclan mis traiciones y olvidos de hombre, las repetidas muertes de mi vida. *No estoy reviviendo estos recuerdos, los estoy expiando*"<sup>24</sup>.

Toda esta que hemos simbolizado en *Pedro Páramo* será, sin duda, narrativa de expiación; del mismo modo que Juan Preciado ("Vine porque me dijeron que acá vivía mi padre, un tal Pedro Páramo...") irá a vengarse de su padre y acabará cayendo en el "rencor vivo" de un pueblo muerto, revolcando toda la eternidad —como Blacamán—, entre las paredes de la fosa, una culpa sin nombre hecha de los deseos e ilusiones de todos los habitantes de Comala (recordemos que la muerte de Comala acaece al confundirse el doblar de las campanas por la muerte de Susana San Juan con el anhelo de desahogo que todos albergan en sus corazones).

*Terra Nostra*<sup>25</sup> y *Palinuro de México*<sup>26</sup> participan en alto grado de las intenciones señaladas. Los resultados serán diametralmente opuestos. Las dos pretenden responder por una parte al "¿y qué?" de Jaime Mejía Duque y por otra a la desolación de Comala; y las dos con las mismas armas de la 'desmesura' y la fantasía. A *Terra Nostra* ya la hemos ido caracterizando a lo largo de estas páginas y podría hacerse más minuciosamente aplicando el cliché que hemos establecido. En Carlos Fuentes la "terra nostra" está muerta, los personajes también. Pero de tedio; y porque no son personajes sino paradigmas o emblemas. Su conclusión es la muerte por tedio, por el asco profundo, pero simplísimo, a la historia y la cultura. París (símbolo de "Europa" al modo antes expuesto) sólo produce Abortos, Anticristos, Carne Chamuscada... con la misma poca inteligencia, incluso literaria, que los *Paisajes después de la*

---

(24) Ed. Argos Vergara, Barcelona, 1969.

(25) Ed. Seix Barral, Barcelona, 1975.

(26) Ed. Alfaguara, Madrid, 1977.

batalla de Juan Goytisolo <sup>27</sup>. Y América, el silencio de un “mapa de plumas”, *letimotiv* de la obra, perdido en alguna pirámide mohosa del centro de la jungla. Personajes-símbolo, palabras-símbolo, cultura-símbolo, sintaxis-símbolo... “Todo está cargado de simbolismo —admitió Fabricio no sin cierta ternura—”, replicará con sorna *Palinuro de México* (pág. 528), que se hace eco de la indicación de José Asunción Silva:

“De los filósofos etéreos  
huye la enseñanza teatral,  
y aplícate buenos cauterios  
en el chancro sentimental ...”

*Terra Nostra* es la continúa sensación de haber llegado tarde a todo (como el protagonista de *Bomarzo* de Manuel Mújica Láinez, excepcional maestro de estos desajustes <sup>28</sup>). Harry Belevan tiene un cuento, prodigioso en su concentración de aciertos, *El nacimiento de los mitos* <sup>29</sup>, que pone el dedo implacable en esa llaga. A partir de la frase “El segundo problema lo llamó el general Dante W. Cajahuaringa (“machote William”)), el problema cultural...”, se lanza a la crítica de esta forma de enfocar historia y cultura; e, indirectamente, de toda esa narrativa trágico-llorosa a la búsqueda de su identidad por caminos de mulas. “Esa noche, en la tranquilidad de su hogar, el general Dante W. Cajahuaringa (“machote William”) se sintió realmente importante, porque tuvo esa sensación inconfundible que su vida, al fin, encontraba una misión. ‘Porque todos tenemos un sentido en la historia —se dijo— tan sólo que nos pasamos la vida entera buscándolo. Yo, gracias a Dios, lo he descubierto ahora, antes de que sea demasiado tarde’. Y pensó que él siempre había querido ser artista, tal vez escritor o ebanista, y que al fin y al cabo era más culto que sus conciudadanos ¿Cuál de ellos había leído, por ejemplo, *la Divina Comedia*?, se dijo. Y recordó que él se llamaba Dante. (...) El ministro de Cultura y Asuntos Afines le explicó rápidamente al general de las decisiones que (pendientes de su aprobación, claro está), la Subcomisión había tomado en los últimos dos días: consulta de los diccionarios con los que contaba la biblioteca central de la capital (inglés, francés, español y el ruso, a medio destruir por la última campaña anticomunista, pero que por suerte guardaba aún las páginas referentes a ‘leyendas’, ‘mitos’ y ‘tradiciones’); consulta de la Enciclopedia Británica, edición 1921; convocatoria de los maestros de historia y literatura de los principales colegios de la nación; y fichaje de todos los textos que trataran de la cultura de la otrora región y ahora nación independiente de Teremeter”. Léase ahora, sin risa, la página “Reconocimientos” de *Terra Nostra*.

Con todo y sin embargo, en la narrativa mexicana aparece el año 1974 (el mismo de *Terra Nostra*) una novela, a nuestro modo de ver, del todo excepcional, *Palinuro de México*; obra de rara maestría y feliz, aunque agotadora de sus propias fuentes y por ello seguramente irreplicable en su magnitud, propuesta hacia el futuro.

(27) Montesinos Editor, Barcelona, 1982.

(28) Ed. Planeta, Barcelona, 1975.

(29) Op. cit. pp. 19-32.

Deberemos restringir nuestro análisis a dos aspectos que los escogemos lo suficiente amplios y generales para transpolar a otros ámbitos de crítica y para no cerrar la posibilidad de comparación entre las obras hasta aquí citadas: el tratamiento de lo fantástico (histórico) y lo que, a falta de un nombre más adecuado, llamaremos simulación de la realidad; aspectos evidentemente imbricados aunque ni mucho menos idénticos. Y todo ello sólo desde el punto de vista en que estamos situados.

Hemos visto cómo en Hispanoamérica no se hace hoy novela histórica, como sería lógico (y lo fue) en Europa, para dar con aspectos extraordinarios, emotivos, o incluso fantásticos, sino que —en líneas generales— a partir de todo esto, de lo fantástico sobre todo, se hace novela histórica por ver si así dan con la Historia (procedimiento que ha sido recogido por algún autor europeo; Günter Grass y su Gdansk de *El Rodaballo*<sup>30</sup>, por ejemplo).

Es el libro de Irène Bessière, *Le récit fantastique*<sup>31</sup>, el que más sirve a nuestro propósito. Bessière argumenta que lo fantástico refleja, bajo el juego aparente de la invención pura, las metamorfosis culturales de la razón y de *lo imaginario comunitario*; con lo cual, su estudio, tiende siempre hacia lo “fantasmático” de los pueblos, la imaginación histórica. El relato fantástico deviene el discurso comunitario más amplio y más disparatado, en donde se concentra todo lo que no puede decirse en la literatura realista o cronista. Recoge los temas más diversos: lugar de fantasmas banales, *se construye sobre una vasta carencia colectiva*. Y colectiva no exactamente de un pueblo en un momento, sino de *todas* las vidas individuales. Todos nos debemos sentir implicados. Cualquier lector de *Terra Nostra* percibirá, pues, un evidente desajuste entre ese intento de coacción que a todos nos quiere implicar y la problemática histórica concreta que está dilucidando; no consiguiéndose así ni una cosa ni otra. Desajuste que no existe en *Palinuro de México* por partir claramente del otro extremo: el “yo” más absoluto, no los prejuicios de la Historia. El cuerpo humano concreto, rezumante de mucosidades y humores, enfermedad y palabras; no de los símbolos al hombre, para constituirlo, sino del hombre, con la mediación exclusiva de la palabra y de la *apariencia* de la realidad, a la realidad posible (la que queremos: Palinuro —encarnación del deseo del protagonista—, que aunque lo mate un tanque “tres veces”, justamente en la Plaza de las Tres Culturas, renacerá después por mediación de todas las culturas, de todos los mitos, trocados en “Todas las rosas, todos los animales, todas las plazas, todos los planetas, todos los personajes de mundo” (título del último capítulo); de todo —en definitiva— el placer intransferible, único motor del

(30) Ed. Alfaguara, Madrid, 1980.

(31) Larousse, col. *Thèmes et textes*, París, 1974.

El problema de la fantasía es uno de los más estudiados en relación con la actual literatura hispanoamericana. Pero, aún así, definir lo fantástico es tarea por hacer. Entre las obras que hemos consultado anotamos:

Alejo Carpentier: *Tientos y diferencias*, Ed. Arca, Montevideo, 1973.

Emilio Carilla: *El cuento fantástico*. Ed. Hachette, Buenos Aires, 1968.

Ariel Dorfman: *Imaginación y violencia en América*. Anagrama, Barcelona, 1971.

Harry Belevan: *Teoría de lo fantástico*. Ed. Anagrama, Barcelona, 1976.

deseo de existencia). Lo que nos recuerda el estribillo de una de tantas canciones que nacen al desamparado socaire de las grandes urbes nagüelas, callampas chilenas, solares cubanos, villas-miseria argentinas, cantegriles uruguayos, ranchitos venezolanos... o, en este caso, favelas brasileñas, que reza, con el mismo acierto que *Palinuro*, una efectiva concepción de la literatura:

“Acender as veias  
ja é profissãõ  
quando não tem samba  
e tem desiluçãõ”<sup>32</sup>.

*Palinuro* parte de la única convicción cierta el destino es individual; a fin de cuentas, anatómico. La Historia y la fenomenología, por tanto, modificables sólo instalándose dentro de ellas y haciéndolas reventar con la palabra más próxima a la vida.

Esto así, el empeño de Carlos Fuentes al escribir *Terra Nostra*, lo consideramos caso extremo y ejemplar de lo que Fernando del Paso llama la “ceguera de un crítico de arte”<sup>33</sup>. Todos los personajes de *Palinuro* de México dan, tanto o más, mucho más, que en *Terra Nostra*, constancia de que por sus venas más que sangre corre toda la cultura universal; científica, artística, estrictamente histórica. Saben y tienen presto cualquier dato, cómo se llamaba y qué hizo el médico de cámara de Felipe II, la historia y la prehistoria y la protohistoria. Pero, a fin de cuentas, qué propuesta va a salir de ahí si no pasa por una efectiva, demoledora —y, por tanto, *primeramente individual*— desmitificación y consiguiente liberación de todo ello. Esta es la enorme diferencia a favor de *Palinuro*. De Carlos Quinto no hay nada que ignore ni que, lícitamente, pueda ignorar pero todavía puedo hacer una cosa más, plantarme frente a los tanques y las porras de la matanza de estudiantes de la plaza de las Tres Culturas justamente “como Carlos Quinto, que usaba el pene como espada al cinto” (p. 519); porque “Yo creía saber algo de historia de Europa, viejo, y me di cuenta que no sabía nada. ¿Pero qué me importaba? La historia del mundo se remonta a nuestros recuerdos más lejanos lo demás es pura fábula”, reflexiona el primo alter (p. 580) quien es, además, el personaje más sabio, preocupado y erudito —si cabe— de la novela<sup>34</sup>. Todo el monólogo del primo alter en el capítulo 22, “Del sentimiento tragicómico de la vida”, es irrecusable; en verdad no hay página que sobre. Se lamenta, desde Londres, porque “se comienza siempre jurando que jamás no conmoverá una canción ranchera o la relectura de la Suave Patria, y acaba uno gritándole a los ingleses no digamos que la Iglesia y el Estado están separados en México desde hace más de un siglo, o que nacionalizamos en 1938 los veneros de petróleo que nos dio el diablo, sino echándoles en cara que si no fuera por nosotros

---

(32) Méri Franco-Lao: *Basta! Canciones de testimonio y rebeldía de América Latina*. Biblioteca Era, México, 1974. Pág. 106.

(33) Vid. *Palinuro de México*, cap. 20.

(34) Fernando del Paso no se enreda ante la utilización clara de materiales previos, dándoles insospechados giros. En el caso de este personaje es obvia la cercanía de *Tristram Shandy*.



no tendrían ni pipas, ni tabaco, ni jitomate, ni chocolate. Lo que es fundamental, ni mariguana. Tarde o temprano uno acaba orgulloso de las mismas estupideces y de los cuchillos de jade del Museo Británico y de las máscaras mexicanas del Museo Horniman..." (p. 565). Y es entonces cuando uno se ha convertido en un imbecil que no podrá hacer sino engordar el mismo desastre que permite que el Partido Revolucionario Institucional continúe por los siglos de los siglos corrompiéndose en el poder. "Palinuro en la escalera o el arte de la comedia" es la demostración de esto en clave de ópera bufa.

Tanto *Palinuro* como *Terra Nostra* presentan también otra convergencia de intención en lo fantástico (que luego sus respectivos desarrollos se encargarán de distanciar); en el tipo de fantasía *desveladora* al modo quevedesco *La Hora de Todos* se cita varias veces en ambas. Pero sería muy largo —y tal vez fuera de lugar— desarrollar este punto. De todas formas, el "Viaje de Palinuro por las Agencias de Publicidad y otras Islas Imaginarias" y "La última de las Islas Imaginarias: esta casa de enfermos"<sup>35</sup> serán, sin duda, el núcleo del pensamiento de Fernando Paso; casi el envés y la parodia del que preside *Terra Nostra* (no parodia consciente, sino en tanto que hace fútil y no deja espacio a lo presuntamente parodiado). "Barroco pristinus" y "barroco oficialis" respectivamente.

Aquella fábula de Borges en que los cartógrafos del Imperio trazan un mapa tan detallado que llega a recubrir con toda exactitud el territorio es perfecta como ejemplo. Es lo que consigue Carlos Fuentes con su "mapa de plumas" y, por ende, con su novela: explicación *previa*, nacida muerta, aplastada la estética y la narración por un magma histórico y cultural mal digerido, salmodia perfecta de una inútil pero bien aprendida lección en las aulas de Cambridge. Fernando del Paso, por contra, sabe que ya habita ese mapa. Todo es figuración, imagen, Isla Imaginaria, Isla Transparente, *los Limbos del Pacífico* de Michel Tournier, "publicidad", simulacro en fin (sería abrumadora la cantidad de citas enjundiosas e intensificadoras que desde *Palinuro* podríamos traer a colación). Y sabe que lo peor sería intentar hacer un simulacro de ese simulacro. Es un momento difícil en que el territorio ya no precede al mapa ni le sobrevive. En adelante es el mapa el que precederá al territorio. Fernando del Paso sabe, retomando y siguiendo más allá de la fábula borgiana en que los jirones del mapa acaban esparciéndose sobre el territorio al fin del Imperio, que hoy son los jirones del territorio los que se pudren lentamente sobre la superficie del mapa. Son los vestigios de lo real, no los del mapa, los que todavía subsisten esparcidos por unos desiertos que ya no son los del Imperio, tan siquiera, sino nuestro desierto, el propio desierto de lo individual, y a esos jirones hay que aferrarse con uñas y dientes. Este es el sentido de la "bajada a los infiernos" de *Palinuro* en estos quevedescos capítulos. Su único paraíso, el de la palabra. Palabra radical que destruye y constituye todo. Especialmente el exuberante amor entre los primos en aquellos capítulos en que ponen el mundo boca abajo y patas arriba y lo dejan atónito, porque

---

(35) Capítulos 11 y 18. El título "Esta casa de enfermos" está tomado del *Pregón de los Hospitales*, del poeta colombiano Alvaro Mutis.

la única manera de entenderlo y vivirlo es escurriéndose por los resquicios del simulacro heredado y reventando dentro. *Buscar lo real de una explicación ya de por sí fantástica y no al revés.* Se escribe así uno de los amores más corrosivos que ha visto la novelística de las últimas décadas, directamente beneficiario del legado surrealista (vid., por ejemplo, el capítulo "Una historia, otras historias"). Ya hacia el final, aun haciéndose explícito este recurso <sup>36</sup>, los amantes seguirán jugando con lo que tienen —las palabras, lo que en definitiva son—, y amándose furibundamente por más que sepan y racionalicen la especie de "pasado imperfecto" (pero no cliché o plantilla) con que han construido y empapelado las paredes del pequeño cuarto de la Plaza de Santo Domingo <sup>37</sup> "y en esto estábamos cuando nos avisaron, Palinuro, que estabas por nacer". Y así, con la fuerte conciencia de que el Paraíso no es histórico, no está situado como síntesis dialéctica entre una edad tesis y una edad antítesis, sino que se da *de una vez por todas*, con la conciencia de que en cuanto un pueblo pone un pie en la historia el Paraíso huye a otro lugar, Palinuro concitará, para venir a nacer al mejor de los mundos posibles, *toda* la historia a la vez; menos, sería traicionar el presente. Así, el futuro está asegurado en la lucidez de sus palabras, muy próximas a la Realidad (en la que la ficción se ha integrado), que no podrán ser usadas más que por él, símbolo, en última instancia, de Hispanoamérica.

---

(36) "De todas maneras (dice Palinuro), mi prima y yo tuvimos que confesar que jugábamos demasiado con las palabras..." (pág. 709) y a renglón seguido la búsqueda de una palabra casi destroza la casa.

(37) Es iluminador para el término *simulacro*, aunque él lo use para interpretar papel de la política en el mundo actual, *Cultura y simulacro* de Jean Baudrillard. Ed. Kairós, Barcelona, 1978.

# ENTREVISTA A MARIO BENEDETTI

por Margarita Fiol y Antonio Puertas





Mario Benedetti, uruguayo, nacido el 14 de Septiembre de 1920 en Paso de los Toros, Depto. de Tacuarembó, cursó estudios primarios en el Colegio Alemán de Montevideo, y secundaria como estudiante libre entre 1928 y 1934. Hasta 1940 trabaja como taquígrafo, cajero, tenedor de libros, empleado público y de comercio, traductor y periodista; inicia luego una intensa actividad intelectual junto a Idea Vilariño, Jacobo Langsner, Carlos Real de Azúa, integrantes de la llamada "generación de 1945", uruguayo. Fue director de la revista *Marginalla*, codirector de *Número* y colaborador ocasional en la bonaerense *Tiempos Modernos*, la mexicana *Siempre* y las cubanas *Casa de las Américas*, *El Caimán Barbudó* y *Unión*, se incorporó en 1954 a la revista *Marcha* como redactor y director literario.

Es autor de poemas, novelas, cuentos, ensayos, teatro, guiones cinematográficos, letras de canciones... Ha publicado más de 40 libros y ha sido traducido a 17 idiomas. En 1963, su novela *Gracias por el fuego* fue finalista del Premio Biblioteca Breve de la Editorial Seix Barral, pero la censura franquista impidió su publicación hasta 1974. Premiado también en Uruguay, renuncia desde 1968 a las distinciones municipales por motivos políticos.

Entre 1968 y 1971 funda y dirige el Centro de Investigaciones Literarias, de la Casa de las Américas, e integró en varias ocasiones los jurados del Premio Literario que convoca anualmente esa institución. Participa en encuentros y congresos culturales realizados en Chile, Cuba, México, Argelia, Bulgaria y Venezuela. Desde 1971 a 1973 dirigió el Departamento de Literatura Latinoamericana de la Facultad de Humanidades en la Universidad de Montevideo. El golpe de Estado del '73 provocó su exilio, primero en Argentina, luego en Perú, Cuba y España.

En 1982 fue condecorado por el Consejo de Estado de Cuba, que le otorgó la Orden Félix Valero, de primer grado. Hoy forma parte de la Comisión de Cultura en el exterior del Frente Amplio uruguayo, aunque no integra movimiento alguno.

Mario Benedetti reside en España desde 1980 fijando su residencia en Palma hasta junio de 1983, momento en el que por razones de salud decide trasladarse a Madrid; sin embargo no había sido posible un encuentro entre nuestra Facultad y el escritor uruguayo. Unos meses antes de que Benedetti realizara su traslado residencial le localizamos en su domicilio y de mutuo acuerdo concertamos unos recitales de cuentos y poemas para el mes de mayo.

La entrevista que transcribimos a continuación es el resultado de una larga conversación que tuvo lugar durante una tarde de mayo en la que Benedetti habló largamente de su trabajo como escritor con los firmantes de la misma. El interés que descubrimos en un personaje como Benedetti reside sobre todo en su figura de literato al servicio de unos planteamientos políticos de rechazo a los que rigen en su país, y al servicio de un pensamiento estético que en absoluto puede considerarse independiente de su ética.

Por lo mismo, es inevitable iniciar la conversación con la reflexión del escritor acerca del hecho literario: del por qué, para qué y para quién de la literatura.

MARIO BENEDETTI: En mi caso particular, el porqué de la literatura, es una vocación muy definida. Desde niño, cuando estaba en la escuela primaria, empecé a escribir cuentos, luego poemas. A los once años escribí una novela, de capa y espada por supuesto. Nada de eso era de un nivel publicable, pero ya demostraba un interés. Aunque mi primer libro, que fue de poemas, apareció en 1945 cuando tenía ya veinticinco años, antes de esa fecha había escrito y siempre he seguido escribiendo.

¿Para qué? Justamente por ser una vocación es un modo de expresión necesario para mí. Incluso a veces para poder ver claro en mí mismo. Muchas veces, cuando he tenido alguna duda existencial, o he estado en alguna encrucijada política, o incluso hasta en problemas sentimentales la forma de ver claro es escribir sobre eso y a medida que los personajes se aclaran, yo también me aclaro.

¿Para quién? Escribí por supuesto para un lector, no soy de los escritores que dicen escribir para sí mismos. Escribir es una forma de diálogo que me parece valiosa, puede ser que a alguien le sirva para algo, a mí de alguna manera me enriquece y cuanto más amplio sea ese ámbito de lectores mejor. Lo que no voy a hacer, ni he hecho nunca, son concesiones para conseguir más lectores, eso sería totalmente inadmisibles para mí. Pero sí me hace feliz cuando un libro mío, aunque a veces diga cosas amargas al lector, va consiguiendo más amplios sectores de público. Ahora bien, tengo que pensar en algún lector determinado, no puedo escribir pensando en un lector universal, y ese lector en el que pienso es el de mi país, casi diría el de mi ciudad, por eso aún desde el exilio he seguido escribiendo para él fundamentalmente, sin perjuicio de que a veces otros lectores se puedan sentir aludidos o sientan alguna afinidad con lo que yo escribo; pero el lector que es realmente el destinatario de mis libros sigue siendo el de mi ciudad, ya esté todavía en Montevideo o esté desparramado por el mundo.

PREGUNTA: En la literatura uruguaya de la segunda mitad de siglo, Benedetti figura entre aquellos escritores de los años 40 que, en su país y a su modo, reflejaban la situación general posterior a la II Guerra Mundial. Los matices diferenciales que afectan al escritor uruguayo de esos años son aclarados por Benedetti.

MARIO BENEDETTI En general, los críticos me sitúan dentro de la Generación del 45, como la llaman algunos, o dentro de la Generación de Marcha, como la llaman otros. No hago hincapié en ninguna de las dos denominaciones porque más o menos somos los mismos escritores. Llamarla Generación de Marcha es más amplia, empieza antes y termina después, son los escritores que hemos colaborado en el semanario *Marcha*, que existió hasta que la dictadura finalmente lo clausuró.

Por *Marcha* desfilamos todos los escritores y periodistas progresistas de Uruguay, de modo que fue un acontecimiento fundamental para nuestra información y para nuestra formación. Con decirles que el primer secretario de redacción fue Onetti y también fue secretario de redacción Eduardo Galeano; esas dos figuras, que además en este momento residen en España, entre los cuales hay tantos años de diferencia, dan el amplio margen que abarcó *Marcha*.

En medio de eso estaría lo que se llama Generación del 45, que somos menores que Onetti y mayores que Galeano. Se le llamó así porque muchos de nosotros

empezamos a publicar justamente en el año 45, de ese año es mi primer libro, también el primero de Idea Vilariño; un crítico que también tuvo importancia dentro de esa generación fue Emir Rodríguez Monegal, se hizo cargo de la página literaria de *Marcha* en ese año, y otros escritores empezaron a publicar alrededor de ese año. Además hay que tener en cuenta que coincidió con el final de la II Guerra Mundial. Fue un año importante para el país por muchas causas y coincidió con la aparición de nuestros libros. Como pasó aquí con la Generación del 98, junto a la aparición de escritores hubo un acontecimiento histórico; se dan a veces dos causas juntas para formar lo que se puede llamar una generación.

La Generación del 45 como denominación es más estricta, abarca menos gente, pero yo puedo formar parte de cualquiera de las dos.

PREGUNTA: La revolución cubana marca un hito en la historia de hispanoamérica y en los intelectuales de la zona. ¿De qué manera se concreta en su obra?

MARIO BENEDETTI La Revolución Cubana tuvo mucha importancia para mí como persona, como latinoamericano. Hasta ese momento los intelectuales uruguayos, y probablemente buena parte de los ciudadanos uruguayos, habían vivido un poco de espaldas a América mirando casi exclusivamente a Europa, más que a Estados Unidos, tal vez por un descreimiento de que en América Latina se pudiera hacer algo contra el poder, que parecía invencible, de los Estados Unidos. La Revolución Cubana, hecha a noventa millas de los propios Estados Unidos, demostró que sí se podía y que incluso se le podía ganar a ese gigante. Eso nos dio otra visión, otro ánimo y por eso fue tan importante para nosotros, no sólo porque vimos con otros ojos a América Latina sino también a nuestro propio país. La inserción de buena parte de los intelectuales uruguayos en las luchas políticas vino a partir de aquella revolución.

La Revolución Cubana en sí aparece a veces en lo que he escrito, pero no demasiado; lo que aparece es ese reflejo indirecto, esa modificación que hubo en mí y en otros intelectuales, que hubo en el propio pueblo a partir de la Revolución Cubana. Como tema aparece en algunos poemas, no muchos; alguna referencia que pueda aparecer en mis libros, pero casi siempre a partir de uruguayos que hablan de la Revolución Cubana. En los poemas sí, porque como he vivido en Cuba unos cuantos años también eso ha originado en mí reacciones éticas, psicológica, políticas, que se reflejan en algunos de mis poemas.

PREGUNTA: Hay un marcado paralelismo entre su actuación política y su producción literaria. ¿Esta evolución se produce por razones políticas o por razones éticas?

MARIO BENEDETTI: Creo que están las dos razones, la política y la ética; hay también una ética política, tal vez se haya producido por eso, por ética política. En determinado momento tomar una postura política en mi país era también tomar una postura ética. En un libro como *El país de la cola de paja* la crítica señaló, en aquel momento, que era un libro que consideraba la política desde un punto de vista moral, incluso fui clasificado un poco como el moralista de la Generación del 45. Eso no me fastidia, puede ser que haya en mí algo de moralista, no lo niego, no lo

veo con demasiada claridad pero no lo niego; en todo caso era una moral muy imbricada con lo político, no era ni una moral pacata, ni puritana, ni cosa por el estilo, sino una moral que reclamaba mayor honestidad en los planteamientos políticos, mayor honestidad en la información a nuestro pueblo y un cierto rigor ético en la relación entre gobernantes y gobernados. De modo que sí hay un ingrediente ético, un ingrediente moral, pero todo eso metido dentro de una connotación política más importante.

PREGUNTA: A través de su obra se deduce una educación cristiana y una presencia en momentos claves de la figura de Dios, que se rompe en *Gracias por el fuego*; ¿A partir de ese momento empieza su formación de "cristiano ateo"?

MARIO BENEDETTI: Es Ernesto Cardenal el que habla de cristianos creyentes y cristianos ateos. Tuve una formación religiosa fundamentalmente a través de mi abuela paterna y de una tía. No de mi padre, mi padre era creyente pero no era católico ni militaba como feligrés de ninguna religión. Sobre todo en los años de mi niñez y mi adolescencia nunca era tema la religión, a medida que mi padre se fue poniendo viejo se fue poniendo un poco más creyente, pero en mis primeros años no era un tema. Para mi madre tampoco. Mi formación religiosa vino por una tía, una hermana de mi padre, que yo quería mucho y también por mi abuela. Fue a sus instancias que tomé la primera comunión y me confesé y volví a comulgar en los años de mi infancia.

De todas maneras lo que siempre me fascinó, y me sigue fascinando, es la figura de Cristo, ya no como hijo privilegiado de Dios sino como figura histórica, social y hasta política; lo he dicho varias veces, Cristo me parece un claro precursor de Marx y en ese sentido me resulta una figura admirable. Creo que todavía no ha sido estudiado suficientemente ese aspecto de la figura de Cristo, ese aspecto de los Evangelios, que es el que tiene que ver con la justicia social.

La iglesia en sí, como una estructura que se forma con posterioridad, tiene una cantidad de aspectos que no me agradan, incluso diría que me rechazan. Ese amor verdadero y sincero por los pobres que Cristo tenía, la historia posterior de la iglesia lo deforma, lo desvirtúa; no veo cómo encaja eso con las riquezas impresionantes que tiene el Vaticano, hasta ahora nadie ha conseguido hacerlo coherente, ni explicarlo bien. Tampoco he entendido lo que tuvo de eclesiástico la Santa Inquisición que de alguna forma es la precursora de todas las torturas que en el Mundo han sido y siguen siendo. En esa historia posterior hay muchas cosas que me producen rechazo y otras con las que sigo teniendo afinidad como son las iglesias populares, tan denostadas hoy, con ciertos curas que han realizado una labor de sacrificio, de verdadero sacerdocio, con esa gente sí me siento muy afín; aparte de la creencia final, quiero decir que con esa gente puedo estar de acuerdo en cosas que acontecen en el suelo aunque estemos en desacuerdo con cosas que acontecen en el cielo.

PREGUNTA: El golpe de estado en Uruguay lo conduce al exilio, esta ruptura con la realidad cotidiana de qué manera marca su producción posterior.

MARIO BENEDETTI: Fue una ruptura muy importante, sobre todo porque hasta



ese momento yo me había nutrido, como material literario, de la gente, ya ni siquiera de Uruguay, de la gente de Montevideo; aunque yo no nací en Montevideo, nací en un pueblo del interior, pero fui a la capital a los cuatro años, así que soy montevideano. Desde mis primeros libros había trabajado con los temas que me sugería esa gente, el hecho de interrumpirse abruptamente ese contacto y el hecho de llevar ya diez años en el exilio, en cuatro exilios, ha diversificado todo ese material. Sin embargo lo que es una desgracia para nuestra comunidad, ese exilio tan masivo, tan numeroso y tan desperdigado, desde el punto de vista de mi temática ha sido un provecho, ha sido una utilidad porque sigo escribiendo sobre mis compatriotas, sigo escribiendo sobre los montevideanos que están desparramados por los cuatro puntos cardinales, me sigo nutriendo de la misma gente aunque, por supuesto, esa gente ha cambiado, como he cambiado yo, con esa ruptura, con la experiencia de la diáspora.

PREGUNTA: *La tregua* es su primera novela reconocida, que lo sitúa como autor destacado de su país, ¿qué puntos de *La tregua* serán constantes de su producción posterior?

MARIO BENEDETTI: Aún en los libros posteriores sigue apareciendo un personaje que me atrae mucho como tema literario, es el hombre no mediocre sino mediano, ese hombre que lleva una vida un poco oscura, un poco gris, pero que lleva dentro un mundo que es muy rico y muy enriquecedor. Un hombre con ciertas timideces, con ciertas limitaciones pero también con un fondo de inteligencia, también un poco ético, volvemos a la ética. Eso también se ha dado en novelas posteriores, aunque más dinámicas, como pueden ser *Gracias por el fuego* o *El cumpleaños de Juan Ángel*; también al tratar los temas del exilio como es el caso de *Primavera con una esquina rota*. En ninguna de mis novelas hay grandes héroes, no hay gente que realice hazañas extraordinarias sino que el protagonista de mis novelas, aún de las posteriores, sigue siendo la vida cotidiana que puede ser más o menos agitada, más o menos violenta, pero sigue siendo la vida cotidiana.

PREGUNTA: En *La tregua* y *Montevideanos* los personajes medio burgueses están incapacitados para reaccionar; ¿hasta qué punto eso es fruto del ambiente que los envuelve?

MARIO BENEDETTI: En la época en que escribí *La tregua* y *Montevideanos*, y también en la época, que coincide con ésta, en que escribí los *Poemas de la oficina* (fueron tres libros que escribí no simultáneamente porque nunca escribo dos libros a la vez, pero sí en fechas muy cercanas entre sí) yo estaba en esa época casi diría obsesionado por algo que tiene que ver con lo que ustedes me preguntaban hace un rato, con el daño que le estaba haciendo al uruguayo medio cierta rutina burocrática; gente que yo sabía, que me constaba, que era inteligente, sensible, muy rica en su vida interior, de a poco se iban apagando en esa vida rutinaria.

Alguna vez dije, medio en serio, medio en broma, que el Uruguay era la única oficina del mundo que había alcanzado la categoría de república; lo cierto era que había una mentalidad burocrática que iba más allá de la burocracia en un país

que era famoso, y ha sido recogido en varios libros incluso hechos por extranjeros, por su burocracia. El municipio de Montevideo creo que tiene el triple de funcionarios que el de Londres, a pesar de la enorme diferencia en cuanto a la cantidad de habitantes de ambas ciudades. Los empleados llegaban media hora antes para poder conseguir una silla porque había muchos más empleados que sillas, y esto es un dato que puede ser jocoso pero que es absolutamente verdadero, al menos en aquella época. Eran escasas las familias uruguayas que no tenían por lo menos un empleado público, un funcionario, un burócrata; pero a su vez aquellos que no eran burócratas, que trabajaban en el comercio o en la industria, tenían una mentalidad burocrática, todo el país era como una gran oficina. Eso generaba una suerte de religión, que era la seguridad; todo el mundo quería estar seguro de su trabajo, de su sueldo, lo cual era una aspiración muy razonable pero no hasta el punto de que esa seguridad condicionara otros aspectos más vitales de cada ciudadano.

PREGUNTA: Algún crítico ve una relación incestuosa entre Santomé y Avellaneda, sería una nueva forma de impedir la realización del amor que en otras novelas se manifiesta por medio del triángulo, ¿a qué se debe esta imposibilidad de realización amorosa plena? ¿Y el hecho del triángulo amoroso tan repetido en los cuentos y sobre todo en la novelística, qué carácter podría tener?

MARIO BENEDETTI: No estoy de acuerdo con esa interpretación de la crítica, me parece un poco traída de los pelos. (Aclaremos que es Rodríguez Monegal quien lo dice, basándose en la semejanza de edad entre Avellaneda y la hija de Santomé. Prosigue Mario). Incluso se habla, para completar esa interpretación edípica, de la presencia del ex novio de Avellaneda. No estoy de acuerdo con eso; siempre que en una pareja hubiera un desnivel de edades caeríamos entonces en ese cliché que limitaría las posibilidades del tema.

Lo cierto es que se repite mucho en la vida. Además en ese sentido no soy nada original, el triángulo amoroso está en Shakespeare, está en Cervantes, está hasta en Homero, de modo que es un viejo tema de la literatura porque es un viejo tema de la historia de los seres humanos. Pero sí aparece en muchos de mis cuentos, en mi primera novela *Quién de nosotros*, pero por ejemplo en *La tregua* ya no creo que se dé el triángulo amoroso. (Hacemos hincapié en la aparición en la memoria de Santomé de la Isabel muerta). No es un triángulo porque en los triángulos amorosos para que existan deben coexistir los tres ángulos humanos, Isabel ya ha sido descartada por la muerte, en todo caso compite con Avellaneda en la memoria de Santomé, pero no en el amor presente. Y el ex novio de Avellaneda ha sido descartado por ella, de modo que tampoco compite con Santomé. Creo que en *La tregua* no hay triángulo amoroso; lo hay por supuesto en *Gracias por el fuego*; tampoco lo hay en *El cumpleaños de Juan Ángel*. Si lo hay en *Primavera*, pero es un triángulo amoroso muy particular porque conociendo como conozco a mis personajes, la protagonista no se habría enamorado de Rolando si hubiera seguido cerca de su marido, es un poco la separación lo que la lleva a pensar en otro amor, es un triángulo del cual los culpables no son los personajes sino la represión.

PREGUNTA: *Gracias por el fuego*, ha sido considerada como una alegoría del batllis-

mo. Sería pues, una primera incursión en el hecho histórico y socio-político de su país.

MARIO BENEDETTI: La figura de José Batlle y Ordóñez es la figura política más importante que ha habido en Uruguay, aparte de Artigas que es el héroe fundacional. En la política moderna es la figura más importante. Batlle y Ordóñez es el hombre que puso el país al día con la historia. Era un hombre muy lúcido, muy inteligente; quizá el error que cometió fue el de darle conquistas sociales al pueblo antes de que el pueblo mismo las reclamara, y por eso, tal vez, el pueblo no las apreció en lo que valían. De todas maneras Batlle es una figura muy admirada en mi país, tanto por hombres de derechas como de izquierdas. La figura de Batlle y Ordóñez se fue deteriorando con los años que siguieron a su muerte. Otros familiares quedaron al frente del movimiento, de la prensa que tenía, también se dividieron: por un lado estaban sus hijos, por otro estaba un sobrino. Entró también cierta corrupción en un partido que estuvo prácticamente cien años en el poder, es casi lógico que un partido con tanto tiempo en el poder se corrompa y eso pasó, se corrompió. Estuvo en el poder no con elecciones fraudulentas sino con elecciones perfectamente legales y con un partido, el partido Blanco o el partido Nacional que también se llama, que era muy fuerte, pero que sólo alcanzó a ganarle a finales de la década del 50, y ahí empezaron los problemas, se aceleró el deterioro político del país.

*Gracias por el fuego* no diría que es un retrato del batllismo pero sí un retrato de cierta clase política que se formó a la sombra del batllismo, podría ser el viejo Budiño, tal vez no un batllista militante pero sí un hombre que ascendió gracias a que su época era la del batllismo posterior a la muerte de Batlle, las últimas etapas del batllismo.

PREGUNTA: Es una novela de tono existencialista. ¿En qué momento inicia sus lecturas de este tipo y su adhesión a ellas?

MARIO BENEDETTI: No tengo demasiadas lecturas filosóficas en ese sentido; tengo sí mis lecturas de Kierkegaard, de Heidegger y sobre todo de Sartre, en todo caso si hay una influencia viene de Sartre que es un escritor que me impresionó mucho. A pesar de que leí también sus libros filosóficos, me impresionó más en la transcripción literaria de ese existencialismo. El libro que más me gusta de Sartre, es un libro poco conocido en España: el volumen de cuentos *El muro*, que me parece mucho mejor que sus novelas, y también me gusta su teatro.

Ese planteo de problemas existencialistas de Sartre me abrió cierta visión con respecto a mi propio ambiente, en definitiva creo que tienen poco que ver con los planteos de Sartre. Pero ocurre con Sartre lo que pasó con otros en lo estrictamente literario: que siembran en uno una semilla, una semilla que viene de fuera y germina en tierra propia, por lo tanto no sale exactamente el mismo tallo ni el mismo fruto.

PREGUNTA El enfrentamiento entre las tres generaciones reflejaría la lucha entre

burguesía y liberalismo por un lado y por otro la esperanza en un futuro, de cierta forma revolucionario, que representa el hijo. Esta esperanza en la juventud se ha mantenido en toda su obra, sin embargo en *Primavera* hay un cierto relajamiento. ¿Sigue confiando en la juventud para llevar a cabo el cambio social?.

MARIO BENEDETTI: Empezando por la primera parte de la pregunta, lo que se plantea en *Gracias por el fuego* es una diferencia de actitudes en tres generaciones, está mezclados en eso la burguesía y cierto liberalismo. La burguesía del viejo Budiño es un sector particular, es la burguesía que se ha creado de la nada, no la burguesía que heredó el dinero, las posesiones y las tierras; es un hombre de origen humilde y que a los codazos y sin escrúpulos asciende, asciende hasta ser un tipo poderoso. También el caso del hijo, Ramón, no corresponde a todo el liberalismo; es un liberalismo lúcido en algún sentido para ver los cambios que se están dando en el país, pero cobarde en cuanto a asumir una actitud y tomar una resolución; quizá lleva al extremo su pretendido compromiso en el proyectado, y al final fracasado, asesinato de su padre, para no ponerse metas más alcanzables y concretas que sí podría haber realizado sin haber llegado a su propia eliminación; se pone inconscientemente, tal vez, una meta descabellada, una meta extraordinaria, que al final lo liquida a él mismo, pero se pone esa meta descabellada como forma de escaparse, una forma de evadirse de otras metas más cercanas y más realistas que podía haber alcanzado.

El caso del hijo tiene un atisbo de mentalidad revolucionaria pero muy en embrión, muy inmadura todavía; la continuidad de esa mentalidad, sin que sea el mismo personaje, está en el protagonista de *El cumpleaños de Juan Angel*, que sí asume una actitud, ese embrión de actitud revolucionaria que tenía Gustavo, asume la actitud que no asumió Ramón Budiño, está a caballo de dos personajes de *Gracias por el fuego* y viene a ser una suerte de Gustavo realizado.

Que no aparezca la juventud en *Primavera*... Lo que pasa es que los jóvenes, los adolescentes de otras novelas, son hoy los contemporáneos de Santiago, de Rolando y Graciela; de modo que los adolescentes han crecido, han pasado muchas cosas por ellos y entre ellos. Pienso que ahí aparece otro elemento, que es Beatriz, ahí la esperanza ha sido transferida a Beatriz.

Si sigo creyendo en la juventud, claro que sigo creyendo en la juventud; la única forma de que Uruguay, como cualquier país destruido por una dictadura, se recomponga, se rehaga, es a partir de la juventud. La gente madura, los veteranos, podemos aportar experiencia, a veces consejo y realismo pero siempre los que tienen que llevar a cabo la tarea más vital, y también la más sacrificada, son los jóvenes. Las transformaciones se hacen con los jóvenes.

PREGUNTA: En *el cumpleaños de Juan Angel* lo que más sorprende es su estructura, no es corriente una novela en verso. ¿Por qué este recurso?.

MARIO BENEDETTI: También a mí me sorprendió, la empecé a escribir como una novela en prosa, como cualquier novelista que se respete; pero escribí como cincuenta páginas, y no me conformaban, las rompí; volví a escribir, escribí otra vez como cuarenta páginas, de nuevo pasó lo mismo y nunca me ha ocurrido eso.

Hasta que por fin me puse a pensar por qué me estaba ocurriendo eso. Creí que iba a ser una novela fantástica, el hecho de que el protagonista a través de una sola jornada fuera cumpliendo distintas edades, cuando se despierta está cumpliendo ocho años, y más tarde cumple doce, luego dieciocho, después veinticinco y por fin cuando termina la novela tiene treinta y tres o treinta y cuatro, pero siempre dentro del mismo día, de la misma jornada, a mí me pareció un elemento fantástico y como novela fantástica lo empecé a escribir en prosa. Pero después me pareció que no era tan fantástico sino que era un elemento poético, ya que todo lo que va pasando en la novela, salvo ese problema de que va cumpliendo otras edades, todo es muy realista, son cosas que tiene la vida cotidiana; pero ahí no aparece ningún fantasma, ni ningún ángel caído del cielo, es muy realista; pero estaba aquello otro y a mí me pareció que era un elemento poético más que fantástico, y siendo un elemento poético ¿por qué no escribirlo en verso? A partir de ese momento en que vi claro que la tenía que escribir en verso se me solucionó la novela.

Me costó mucho, fue todo un desafío escribir esa novela; es el libro en el que he disfrutado más escribiéndolo porque era un perpetuo desafío, porque debía tener las características de una novela, debía ir narrando cosas, y también debía tener un nivel poético porque estaba escribiendo en verso. Era algo muy extraño pero también fue muy estimulante; nunca he disfrutado tanto escribiendo uno de mis libros como cuando escribí *El cumpleaños de Juan Angel*.

PREGUNTA: El tiempo ya tenía una función destacada en *La tregua* que se acentúa en *El cumpleaños de Juan Angel*. ¿Qué importancia tiene el tiempo en el desarrollo de la acción?

MARIO BENEDETTI: Lo que pasa es que a mí como ser humano me obsesiona ese paso del tiempo. El tiempo va pasando sin que uno tome consciencia de ese paso y constantemente le va provocando sorpresas, hay acontecimientos en la vida de cada uno que de pronto le hacen ver en qué kilómetro está de esa carrera, entonces es un asombro, es un estupor. Por eso creo que tiene esa importancia. La importancia que tienen todos los elementos que nos van recordando a través de la vida que nos vamos acercando a la muerte, el tiempo tiene esa virtud y esa maldición.

PREGUNTA: Y el doble tiempo en *Juan Angel*, el tiempo real y el recordatorio de su vida pasada.

MARIO BENEDETTI: Es que en la novela no es vida pasada, eso es lo que yo llamo la espina dorsal poética que tiene la novela. En veinticuatro horas pasa todo, desde que se despierta a los ocho años, hasta que se mete en el pozo, en las cloacas. Esta es una metáfora de la que no fui demasiado consciente en el momento de escribirla, debo confesarlo, pero que una vez que lo terminé se me hizo clara. Es una forma de decir que en el Uruguay de ese entonces las cosas estaban ocurriendo a una velocidad increíble, y que estábamos viviendo a lo mejor en un año lo que normalmente habríamos vivido en diez, y que en cada persona se estaba dando cambios a esa misma velocidad vertiginosa.

PREGUNTA: Tanto *El cumpleaños de Juan Angel* como su poemario *Letras de emergencia* tienen un marcado tono apologético y propagandístico del M-26 y el movimiento tupamaro. ¿Cabría diferenciar panfleto de literatura política?

MARJO BENEDETTI: Ese libro se llama *Letras de emergencia*, y creo que lo explico en el prólogo; son textos referidos a un momento muy particular, muy especial, y destinados a cumplir una función política. De todas maneras, aunque sean "letras de emergencia" para mí son sobre todo "letras". Por lo menos intento, no sé si lo habré logrado, que no sea panfletario.

No creo que haya una visión apologética ni del Movimiento 26 de Marzo, al que entonces pertenecía, ni de los tupamaros, a los que nunca pertencí, sino que hay como una visión afectiva; por ejemplo el poema que dedico a los que eran entonces mis compañeros del M-26, que se llama "Militancia", es más que un poema político o que un poema apologético, un poema afectivo, es un poema donde trato de decir lo que me transmitió el contacto con sectores de mi propio pueblo a los que nunca habría tenido acceso si hubiera seguido en mi mera condición de escritor.

Esa fue una época muy dura, muy riesgosa, pero también muy importante como formación. Recorrí todos los barrios de Montevideo, varios pueblos del interior y la gente, aunque sabía que yo era el escritor fulano de tal, no me hacía preguntas de literatura, me hacía preguntas políticas, e incluso las pocas veces en que, como excepción, me hicieron preguntas sobre mis libros, sobre lo que había escrito, también me dieron una lección estupenda en el sentido que no tenían nada que ver con las preguntas que a veces me hacían los periodistas o los críticos; eran preguntas mucho más vitales, que tenían mucho más que ver con sus vidas, y eso fue para mí no sólo aleccionante, sino estimulante y me enriqueció.

¿Cómo era la otra parte de la pregunta? (la repetimos y sigue). No estoy en contra del panfleto, es un género tan legítimo como cualquier otro y hay alguna gente con grandes méritos, desde Lenin hasta Franz Fanon, desde Marx hasta el Che Guevara, que han escrito verdaderas obras maestras del panfleto. Sí estoy en contra de la literatura panfletaria; lo que se puede hacer, si uno tiene ganas de hacerlo, es literatura política, no panfletaria. Porque en la literatura política, la política es uno de los tantos elementos que da la vida, como otros pueden ser el amor, o la metafísica o la religión, pero siempre que la prioridad sea para lo literario, ya que, por mejor que sea el mensaje político, si la base literaria es deficiente, eso en definitiva se vuelve en contra del mensaje político. Si una obra de cualquier tema aburre es muy malo en cuanto a su comunicación con el lector, pero es mucho peor si lo que trata de transmitir es un mensaje político porque entonces sí es seguro que ese mensaje no llega a nadie. Lo que no se puede permitir una literatura que lleve un mensaje político es aburrir, y a veces la monotonía de las consignas o de ciertos planteos, convierte la literatura en aburrida. Eso viene a ser la literatura panfletaria.

O sea que el panfleto está muy bien, yo he hecho panfletos a veces, firmados por un movimiento político, firmados por mí mismo, o por mí y por otros. He contribuido al menos muchas veces en la redacción de panfletos; pero eso no es literatura, es otra cosa.

PREGUNTA: *Primavera con una esquina rota* ha sido su última novela, ¿qué significación tiene dentro del conjunto de su obra?

MARIO BENEDETTI: Mis novelas, los otros géneros también, pero sobre todo mis novelas, han sido un doble reflejo, un reflejo primero de lo que me iba pasando a mí y como lo que me iba pasando era también un reflejo de lo que le iba pasando al país, son también reflejo de lo que le pasa al país. *Quién de nosotros* es una novela psicológica, en un momento en que era muy frecuente ese tipo de conflictos sentimentales en una sociedad que estaba muy cerrada en sí misma, en que cada familia, cada pareja estaba encerrada en sí misma. *La tregua* refleja las limitaciones de la rutina burocrática, pero también empiezan ahí los personajes a abrirse hacia el exterior, y el propio Santomé o a través de su amigo, o a través de su futuro yerno va recibiendo y anotando en su diario cosas que acontecen en su contorno. *Gracias por el fuego* es el momento en que una generación de formación liberal entra en crisis con el país porque se da cuenta de los cambios que empiezan a producirse y no tiene suficiente poder de decisión como para incidir en esos cambios. *El cumpleaños de Juan Ángel* refleja un momento en que la lucha armada pasa a ser una realidad inocultable en el país, y eso está reflejado. En *Primavera con una esquina rota* lo que se refleja es la represión por un lado y por el otro el exilio, refleja el país partido en dos; pero también las conexiones que hay entre esos dos países que a veces pueden parecer hilvenes, pero que son conexiones. Al final, creo, terminaremos de coser con hilo firme esa herida grave que esperamos cicatrice con los años y permita que el país siga siendo uno sólo.

PREGUNTA: El personaje de Beatriz es uno de los mejor conseguidos, ¿qué recursos ha usado para la configuración del personaje?

MARIO BENEDETTI: Es tal vez el personaje de *Primavera* con el que disfruté más. Cuando un humorista o un escritor emplea el humor, la primera ley es que lo divierta a él; yo me divertí mucho con las cosas que imaginaba Beatriz.

Hay dos elementos que están en la génesis de ese personaje, uno es un libro que compendió un viejo maestro uruguayo, que se llamaba Firpo, murió hace pocos años, estuvo en el país hasta su muerte. Durante treinta años estuvo coleccionando frases humorísticas de los niños cuando escribían sobre cualquier tema de composición escolar. Después de esos treinta años, cuando se retiró, los agrupó por temas; por ejemplo tiene uno sobre Cristóbal Colón, donde hay cosas como ésta: "Cuando Cristóbal Colón desembarco en América inmediatamente dio una conferencia de prensa". Sobre el aparato digestivo dice: "en mi clase hay un niño que dice que el culo de él se llama ano"; y otro que dice: "que porquería es el glóbulo". Ese humor involuntario que tienen los niños... Yo disfruté mucho con ese libro que se llamaba *El humor en la escuela*, después cuando lo reeditaron en Argentina le pusieron por título *Qué porquería es el glóbulo*. Aunque, por supuesto, no se reproducen en el personaje de Beatriz ninguna de las cosas que aparecen en este libro, son todas inventadas; pero el mecanismo del descubrimiento que el niño va haciendo del mundo es el mismo, esa es la influencia principal que yo tuve para escribir el personaje de Beatriz.

La otra son dichos infantiles que he ido también por mi parte coleccionando; cosas que dicen los niños, sobrinos que tengo, incluso niños que están en Montevideo, a veces las tías me escriben "fíjate lo que dijo fulanita", cosas así. O también niños de amigos; por ejemplo eso que se cuenta, cuando dan clase de educación sexual que "lo que más le había asombrado es que espermatozoide se escribe con zeta", eso es una anécdota real de la hija de unos amigos míos.

PREGUNTA: En esta última novela hay una suavización de su postura militante, más radicalizada en obras como *Con y sin nostalgia*. ¿Se puede justificar ésta por su exilio?

MARIO BENEDETTI Una vez que uno decide lo que va a escribir en una novela tiene que atenerse a las normas, a las leyes que el tema mismo tiene. La denuncia de la dictadura sigue, está en lo que dice el preso, pero también considerando que hay una censura para las cartas del preso (e incluso para darme más libertad, ya que muchas de esas cartas no podrían pasar la censura) en algún momento él dice, que no son siempre cartas escritas sino a veces proyectos de cartas, o cartas imaginarias que él le escribe a su mujer, pero aún en las cartas imaginarias la censura es un elemento que está presente. Y además, es un poco la experiencia: cuando he hablado con presos que han salido después de muchos años, lo que el preso quiere hablar es de otras cosas, no quiere hablar de los motivos por los que está preso, ni quiere hablar demasiado de la cárcel; todo eso ya está presente en su vida diaria. Una de las formas que tiene de airear ese enclaustramiento es referirse a cosas de cuando estaba libre, o a cosas de cuando estará libre; o sea el pasado en libertad, o el futuro en libertad, generalmente le interesan más que su presente de cerrojo.

No quiere decir esto que sea mi actitud, porque contemporáneamente he escrito poemas que mantienen la tónica de mis cosas anteriores, por ejemplo en *Viento del exilio*, que es inmediatamente anterior a *Primavera*, hay muchos poemas en el tono de los anteriores. De todas maneras el tema es el exilio, y lo sigue siendo en los cuentos que ahora estoy escribiendo; el exilio es una cosa rica, tiene muchos aspectos aparte de la mera connotación política y concretarlo sólo en lo político sería aburrir. Hay que hacer referencia a los otros hechos interesantes que pasan en el exilio. En los cuentos que estoy escribiendo hay dos cuentos que rozan lo fantástico pero sin embargo son cuentos del exilio. Como el tema es el exilio hay que considerar todos los matices de este nuevo ámbito, de los cuales uno es lo político, y hay que ver lo político viene a través de una derrota. Tampoco se puede estar revolviendo demasiado, dándole manija siempre a esas connotaciones desalentadoras que tiene la derrota. Hay que buscar asimismo otros temas más alentadores, más positivos, más estimulantes.

PREGUNTA: Sus poemas en algunos casos han sido musicados, en otros compuestos especialmente para ser cantados; ¿Cree que este medio de comunicación es un modo de acercar la poesía al pueblo?

MARIO BENEDETTI: No había pensado en hacer canciones hasta que una vez Nacha Guevara y Alberto Favero, a quienes yo no conocía, transformaron en cancio-



nes varios de los *Poemas de la oficina*. Fueron a Montevideo y asistí con muchas prevenciones pensando que eso no iba a funcionar; en cambio me gustó mucho, me pareció toda una hazaña lo que habían hecho con esos poemas que no habían sido pensados como canciones; que no tenían rima, por ejemplo, eran de verso libre. Y a partir de ese momento me pareció un campo en el que yo también podía entrar. Empecé a hacer canciones para Nacha, pensando en Nacha como cantante, y como trabajamos muy bien con Favero, él haciendo la música y yo las letras, hicimos unas cuantas canciones; creo que son las que han tenido mejor resultado, esas que hicimos juntos. También otros cantantes han puesto música a textos míos. Algunas de las letras que he hecho ya no las hice pensando en Nacha, sino simplemente como letras de canciones y las han tomado. Por ejemplo, Numa Moraes o los Gambino les han puesto música a varias de mis letras de canciones y también a algunos de los poemas.

Fue una experiencia muy buena, muy enriquecedora y además en la época que todos estábamos en el país, las canciones siempre se conocían más por el cantante que por el autor de la música o de la letra, era bueno ver como alguna de mis canciones pasó a ser muy popular en la época previa a las elecciones. Incluso hice canciones para ser cantadas en la etapa previa a las elecciones, y la gente las coreaba en los actos públicos, funcionaban no como canciones mías, sino como canciones del cantante y eso era como una cura de modestia que es muy buena para los escritores, que siempre tenemos muchas tentaciones de la vanidad.

He seguido haciendo canciones, ya no hago tantas como antes, pero siempre hago alguna. En *Cotidianas*, que es mi penúltimo libro de poemas, hay varias.

Además el hecho de escribir letras de canciones me llevó a utilizar la rima, que sólo había usado, salvo excepciones, en un primer libro que nunca he reeditado porque es bastante malo, se llama *La vispera indeleble*. Ahí había utilizado la rima, después muy pocas veces, creo que tendré cuatro o cinco poemas con rima en todos estos años. Hasta que empecé a hacer letras de canciones y volví a usar la rima. ¿Por qué? Porque en la canción sí me parece que la rima tiene una función determinante y también hay una exigencia de cierto ritmo; uso casi siempre octasílabos a diferencia de los poemas en los que casi siempre uso verso libre; en la canción utilizo el octasílabo o el endecasílabo, formas métricas clásicas, porque me parece que la canción, sin perjuicio de que a veces se pueda usar el verso libre, está como reclamando la rima. Así como para los poemas la rima me parece un recurso que le da monotonía, que empobrece la calidad del poema, en la canción me parece por el contrario que la enriquece y cumple una función.

PREGUNTA: Uno de los temas de su poesía es la alabanza de personajes que han participado en la historia de Hispanoamérica ¿qué significado tienen para Benedetti personajes como Artigas, Martí, el Che o Zelmara Miquelini?

MARIO BENEDETTI: Son muy distintos personajes. Aparece Artigas que es un personaje fundamental para los uruguayos, sobre todo para los uruguayos de izquierdas, porque Artigas fue, con la única excepción de Martí, el héroe de la independen-

cia americana más progresista. De todas maneras fue el tipo que hizo la primera reforma agraria en América Latina, por algo las sucesivas burguesías han silenciado el pensamiento de Artigas en Uruguay y también en Argentina; no digamos de escritores o historiadores como Sarmiento que lo acusan de haber sido un contrabandista o cosas por el estilo. Porque Artigas fue un revolucionario no sólo en el aspecto militar sino también en el aspecto político, en el aspecto social. En algo tan fundamental en la trayectoria de Artigas como el "Reglamento provisorio" de 1815, que fue promulgado tres años antes de que naciera Marx, aparece la primera reforma agraria. Fue silenciado por los historiadores burgueses de mi país hasta que empezaron a aparecer los historiadores de izquierdas. Artigas era una figura de la que se mencionaban las batallas que había ganado, pero no como una figura ideológicamente revolucionaria.

El caso de Martí. También hay una canción dedicada a Martí: "Martí pregonero". Lo veo no sólo como una figura política sino también como una figura literaria, una figura que está a caballo de las dos zonas. Además también le debía un homenaje porque, con Vallejo y Antonio Machado, son los tres autores a los que más debo en mi poesía, era en alguna medida pagar una deuda.

Otra figura como el Che fue fundamental para nosotros, no sólo por la tarea que cumplió en la Revolución Cubana sino porque prevenía del Río de la Plata. El Che es muy rioplatense en sus costumbres, en ciertos modos de pensamiento. Además es una demostración de la solidaridad internacional, un tipo que no era cubano tiene esa participación fundamental en la Revolución Cubana y luego se va a Bolivia para tratar de hacer una revolución allí, aunque ésta fracase. Digamos que es un hombre que es como un símbolo de solidaridad, de generosidad y de lucidez.

En el caso de Zelmar Miquelini entran también connotaciones afectivas, además de la importancia que Zelmar tenía en el ámbito de la izquierda uruguaya. Nos ligaba una gran amistad, era como un hermano para mí, ahí hay una doble connotación: la consciencia de la figura política que desaparece y la pérdida de un amigo entrañable.

PREGUNTA: Lucas uno de los personajes de *Quién de nosotros* en un nota a pie de página dice: "En todos los cuentos que he escrito puedo reconocer, a diferencia de mis pobres críticos, una tajada de realidad. A veces se trata de mi propia realidad, otras de la ajena: pero siempre escribo a partir de algo que acontece. Acaso la verdadera explicación tenga que ver con mi incapacidad para imaginar en el vacío". ¿Es ésta su forma de construir un cuento, partir de un hecho real para novelarlo?

MARIO BENEDETTI: Creo que sí, lo que dice Lucas casi lo podría afirmar yo, la influencia mayor que hay en mi literatura es la realidad, mucho más que la de autores o de un autor determinado. Claro, es una realidad que elaboro mucho artísticamente. Es muy raro, creo que solamente se ha dado una o dos veces, que escriba un cuento que se corresponda exactamente con lo que me aconteció. Uno de ellos es "El resto es selva", que narra algo que me pasó en los Estados Unidos y lo único que no es real es que cambio el nombre del protagonista pero podía haber

sido yo mismo. Hay otro cuento, "Los viudos de Margares Sullavan", en el que aparezco como yo mismo, es un episodio absolutamente real. Sin perjuicio de que en las novelas, por ejemplo en *Primavera con una esquina rota* hay algunos episodios en que aparezco yo mismo.

Aparte de esos textos en que la realidad aparece fielmente descrita, es otra la influencia que tiene la realidad. En un cuento como "Retrato de Elisa" que es aquella mujer que cuando la llevan a enterrar tiene que ayudar el chófer porque ha sido una mujer muy cruel; ese cuento es el retrato de mi abuela materna, no la que me hablaba de religión sino la otra abuela. Es cierto que el chófer nos tuvo que ayudar a mi padre y a mí para llevar el cajón hasta la tumba, pero en todo lo que antecede hay mucho de inventado, es casi todo inventado; o sea que la realidad me dio ese episodio y yo le construí una vida más interesante que la que tuvo mi abuela, más literaria, para aprovechar ese final.

También está el caso de "Familia Iriarte" que es el tipo que hablando por teléfono se enamora de la voz. Cuando yo era secretario de un jefe de oficina, el Contador General de la Nación, y lo llamaban esas familias, que eran las mujeres con las que él andaba, siempre lo comentábamos entre los que quedábamos de guardia; pero sobre ese dato real yo imagino toda la historia.

La realidad es como una semilla. A veces a un hecho real le fabrico una continuación, o un antecedente, a veces el episodio de la realidad, esa semilla de la realidad, me sirve para escribir un cuento que sea todo lo contrario de lo que me dice la realidad. Casi siempre es la realidad la que me da el primer impulso para escribir un cuento.

PREGUNTA: La muerte ha sido una constante a lo largo de su obra que adquiere carácter de protagonismo en *La muerte y otras sorpresas*; ¿qué significación le da a la muerte?

MARIO BENEDETTI: En una parte de *Poemas de otro* que se llama "Despistes y franquezas", digo que "la muerte es una traición de Dios". Tal vez la vida no tendría sentido si no existiera la muerte porque es lo que le da un tremendo dramatismo a la vida. La vida sería a lo mejor muy aburrida si no existiera la muerte; pero por otro lado le está poniendo plazo a todo lo que hacemos y sentimos, a las cosas que queremos o a las que aspiramos. Mucho de lo que nos acontece en la vida le está tirando lazos a la idea de la muerte, desde el amor, que aún en el más feliz de los casos está signado por la idea de la muerte, hasta el trabajo, hasta la procreación, etc. Digamos que la muerte es una presencia insalvable e inocultable en la vida de cualquier ser humano.

El hecho de que yo la registre no sólo en ese libro sino en tantos otros (en *La tregua* la muerte es casi un personaje, en *Gracias por el fuego* también) es una manera de decir que está siempre presente, siempre nos está mirando.

PREGUNTA: Otro tema ha sido la violencia, reflejada claramente en *Con y sin nostalgia* ¿Cómo puede ser reflejada la violencia por la literatura? ¿no es demasiado cruel como para que se refleje de una forma literaria?

MARIO BENEDETTI: Sí, creo que es un tema muy delicado para tratar en literatura, hay que tratarlo con pinzas porque la violencia puede desacomodar a tal punto al lector que genere un rechazo. Por eso no sólo en *Con y sin nostalgia* sino sobre todo en *Pedro y el capitán* donde el tema es la tortura, no pongo la tortura en escena, la tortura acontece fuera de la escena aunque es el tema de la obra. A veces busco recursos literarios para tratar la violencia quitándole un poco de su dureza, de su agresividad, de su aspecto chocante. Trato más bien las consecuencias de la violencia, las connotaciones ideológicas que tiene o sus prolegómenos. Me cuesta mucho tratar la violencia en sí, absolutamente desnuda, quizá porque como espectador o como lector a mí también me choca cuando la leo en autores ajenos, sobre todo me choca en el teatro o en el cine, hay escenas de violencia que yo las quitaría de una película. Estoy pensando, sin ir más lejos, en una película española que me pareció excelente, "El crimen de Cuenca": le quitaría la tortura aunque sí la mencionaría, pero el hecho de que la violencia o la tortura se ejerza en un actor me hace descreer de ese actor porque es demasiado chocante ese hecho como para transformarlo en teatro o cine.

Es uno de los temas más delicados. Por ejemplo en "Escuchar a Mozart", el del torturador que mata a su hijo. Por eso busqué el tema de la música, a fin de darle un contexto artístico que de algún modo echara cierta neblina sobre el hecho concreto de la violencia. Estoy de acuerdo en que es muy difícil y no sé si siempre lo he conseguido, pero por lo menos siempre trato de quitarle lo que tiene de más chocante.

PREGUNTA: Benedetti como autor teatral sólo ha aceptado *Pedro y el Capitán* ¿a qué se debe el rechazo del resto de su producción y por qué el mantenimiento de ésta?

MARIO BENEDETTI: Tengo tres obras anteriores, pero entre la tercera y la cuarta, que es *Pedro y el capitán*, transcurrieron veinte años. Las tres obras primeras son malas, simplemente. (Le recordamos que fue becado por ellas y persigue). Una de ellas *Ida y vuelta* fue muy representada, pero incluso estoy hasta ideológicamente en desacuerdo con esa obra, hoy no la volvería a escribir, ni casi a suscribir, he cambiado a tal punto con respecto a ese autor, a ese Benedetti que escribió *Ida y vuelta* que ya la veo como una obra ajena a mí.

*Ustedes por ejemplo*, la primera, es flojísima como teatro. Y *El reportaje*, que podría ser la mejorcita de aquellas tres, tenía el defecto de que eran cuentos, episodios que fueron hechos con mentalidad de cuentista y que después los llevé a escena. Años más tarde los volví a pasar a cuento y figuran dentro del primer librito que se llamó *Esta mañana*; dos o tres de los cuentos de este libro estaban injertados, ya no insertados sino injertados, en *El reportaje*.

Pasaron veinte años sin que escribiera teatro, y pensé que nunca más iba a escribirlo, incluso lo dije en algún reportaje: que me había cortado la coleta de dramaturgo.

Esta pieza empecé a escribirla como novela, que se iba a llamar *El cepo*, pero pronto se me hizo evidente la condición dramática de este tema. Cuando más o

menos estaba pensando en la posibilidad de llevarlo al teatro, estaba viviendo en Cuba en ese momento, vinieron a La Habana varios de los componentes de "El Galpón" (con ellos tenía una vieja amistad) el conjunto de teatro más importante que había en Montevideo. Ellos ya habían adaptado *La tregua* al teatro, y había funcionado bien. Entonces me pidieron que les contase el tema y ellos fueron los que me entusiasmaron: "Eso es teatral! Y lo teneis que escribir para nosotros". Ese estímulo, y además saber que tenían ganas de representarlo, me animó bastante para escribirla.

Esta obra me dejó mucho más conforme, creo que el hecho de que tuviera sólo dos personajes compensó bastante mi pobreza de recursos para el teatro. No es lo mismo manejar dos personajes que manejar diez o quince. Considero que el teatro es uno de los géneros más difíciles. Sé que tengo cierta capacidad para el diálogo, está en mis cuentos, en mis novelas, cuando el diálogo es sólo entre dos puedo funcionar mejor; en vez de adaptar mis pobreza teatrales al género, adapté un poco el género a mis pobreza, quizá por eso funcionó mejor.

La obra ha tenido apoyo del público, la han dado no sé cuantas compañías. Dentro de unos meses hasta en noruego se estrena. La han dado como en quince o dieciseis países, unas diez o doce compañías. En España también la han dado: un conjunto de Gijón ganó un premio con la obra en Guadalajara, también la ha dado un conjunto gallego en gallego, y ahora la está ensayando un grupo catalán. Y también, aparte de "El Galpón", hay un conjunto uruguayo que la estrena en Madrid y la ha dado en Galicia y Barcelona, probablemente la venga a dar a Palma. Esa acogida del público ha sido muy importante, pero no significa necesariamente que vuelva a escribir teatro.

PREGUNTA: ¿Qué influencias literarias ha tenido a lo largo de su producción?

MARIO BENEDETTI: En poesía hubo una influencia que más que literariamente tuvo la enorme importancia de hacerme ver que yo podía escribir poesía, poesía en serio: fue Baldomero Fernández Moreno. Baldomero Fernández Moreno es un poeta argentino-español porque aunque nació en Argentina vino a los cuatro años a España y siendo un adolescente volvió a Argentina. Es el padre de César Fernández Moreno, un poeta argentino muy conocido. Baldomero Fernández Moreno es poco conocido en España, injustamente porque es un poeta estupendo. Cuando estuve en Buenos Aires viviendo, era soltero todavía, leí (recién había sido publicada) una antología de Baldomero Fernández Moreno; leer esa poesía, que es una poesía muy clara, me hizo pensar que yo también podía escribir, por eso les digo que es una influencia que tiene mucha importancia para mí. Esa claridad después la vi mejor expresada en Machado y Martí, pero en esa época no había leído ni a Machado ni a Martí, y fue gracias a Fernández Moreno que vi que era una poesía clara lo que quería escribir.

Luego vinieron esas grandes influencias que son Machado, Martí y Vallejo. Martí y Machado porque son maestros en comunicarse con el lector, los dos emplean la rima, y la rima nunca se nota, nunca hacen esperar la rima, la palabra que rima está puesta allí pero es la palabra necesaria. No es la palabra que se pone para que rime con lo anterior, eso es lo que me parece que los hace maestros de la rima.

Sólo así admito la rima en poesía, cuando se maneja con esa naturalidad, esa espontaneidad y esa claridad. La influencia de Vallejo es distinta, Vallejo no es, por cierto, un poeta claro, es probable que la influencia de Vallejo sea la más importante para mí, no en un sentido formal sino en el combate que tiene con la palabra. Yo digo que Neruda seduce la palabra y Vallejo la viola. Viola la palabra pero de esa violación nacen unos poemas estupendos, originales, fuertes, sensibles, militantes muchas veces, ha escrito cosas sobre España que son formidables. De modo que Vallejo es una influencia total, en Vallejo me importa no sólo su poesía sino su forma de hacerla y también su vida, su actitud ante la vida.

Curiosamente en poesía las influencias son latinoamericanas o españolas, sin embargo en prosa las influencias son más extranjeras que nacionales aunque hay dos autores: Quiroga, que influye sobre mí en cuanto a la mecánica de los cuentos, al efecto que debe tener en sus finales, a lo redondo que tiene que ser un cuento y al rigor que exige el cuento como escritura. Y hay otra influencia que es Onetti. Creo que ha influido sobre todos los autores del 45, aunque escribamos sobre temas muy distintos. La angustia y cierto retrato de deterioro que se da tanto en Onetti no siempre aparece en otros narradores del 45, pero en cambio lo que vemos nosotros, y nos resulta una lección, es el uso del lenguaje, la importancia que él le da al lenguaje, a la colocación de cada palabra, a no ceder a la tentación de facilismos en la escritura.

Pero aparte de eso, las influencias que he tenido son influencias europeas: Maupassant, Chejov y un poco Hemingway, aunque menos. Maupassant es como Quiroga. También Quiroga reconocía influencias de él, a lo mejor la influencia de Maupassant me viene no sólo directa sino también a través de Quiroga. Es el cuento que queda cerrado, esa es la gran lección de Maupassant. Chejov en cambio es el clima que tienen sus cuentos, lo que otorga cierta atmósfera que debe tener un cuento, y eso Chejov lo da con más riqueza que nadie. De Hemingway: me parece un paradigma su cuento "Colinas como elefantes blancos". Me parece una obra maestra, en el sentido que los personajes saben una cantidad de hechos y porque los saben no los dicen en el diálogo, pero hay que dar alguna pista a fin de que el cuento funcione para el lector. Lo que se dice en ese diálogo son cosas que dirían de todas maneras los personajes, verosíblemente lo dirían, pese a que no van a mencionar cosas obvias, eso para mí es una lección que se refleja en mis cuentos, por ejemplo: uno que se llama "Tan amigos" y "Almuerzo y dudas". Creo que en esos dos cuentos hay una influencia de Hemingway: traté de que el diálogo diga cosas que no pueden ser obvias para los personajes pero que le den pistas al lector para que se entere de lo que acontece, de manera que el cuento exista también para el lector y no sólo para el autor.

PREGUNTA: A partir de la Revolución se produce en Cuba un despertar cultural que se manifiesta con el desarrollo de numerosas instituciones culturales; una de ellas es la Casa de las Américas de cuya directiva es miembro Mario Benedetti. Para entender mejor lo que son estos organismos le pedimos que nos amplíe la información sobre lo que es la Casa de las Américas.

MARIO BENEDETTI: La Casa de las Américas es una institución cultural que reside en La Habana y se dedica fundamentalmente a América Latina. Casi no publican autores cubanos, salvo cuando hayan obtenido el premio Casa de las Américas, en el que por supuesto los cubanos también participan, o en colecciones como Valoración Múltiple que son recopilaciones sobre autores latinoamericanos ya de obra asentada y en esa colección están Alejo Carpentier y Nicolás Guillén porque sino estaría un poco amputado el panorama de la literatura hispanoamericana. La Casa de las Américas se dedica fundamentalmente a la cultura latinoamericana, no sólo a literatura que es lo que ha tenido mayor repercusión a causa del premio Casa de las Américas.

También tiene un departamento de artes plásticas y una galería de exposiciones. Este año se va a inaugurar la Galería Permanente de Arte Latinoamericano en un edificio que se está poniendo en condiciones al lado de La Casa de las Américas. Va a ser uno de los mejores museos de arte latinoamericano, sobre todo en pintura, grabado y artesanía, porque a través de los años, y sin que le haya costado nada a La Casa de las Américas, los principales artistas latinoamericanos han donado obras y actualmente La Casa tiene una colección formidable.

También tiene un departamento de música que publica un Boletín de música y realiza actividades no sólo en lo que se llama música clásica sino también en música popular, en canto popular. Ha organizado encuentros de cantantes, también de guitarra clásica, y tiene un premio de musicología.

Hay también un departamento de teatro que publica una revista, *Conjunto*, que es una de las principales revistas de teatro que hay en América latina.

Tiene una biblioteca consagrada a literatura latinoamericana, y también española y portuguesa (como raíces de la literatura latinoamericana) que es una de las bibliotecas más completas que hay en ese área. Creo que tiene como ochenta o noventa mil volúmenes, una hemeroteca muy completa.

Tiene asimismo el Centro de Investigaciones Literarias. La primera vez que estuve en Cuba fui llamado para que lo creara, organizara y dirigiera, lo dirigí durante tres años. Por supuesto sigue existiendo, hoy lo dirige Trinidad Pérez Valdés que es una crítica y licenciada en literatura que lo hace muy bien, ella fue del personal que formamos en la etapa previa. Ese Centro de Investigaciones Literarias es el que publica la colección Valoración Múltiple, y también publica una colección de discos, Palabras de esta América, hace casi todos los prólogos de la colección Latinoamericana, acaba de publicar *El panorama 1900-1970 histórico-cultural de América latina* en dos tomos. Lo hizo todo ese departamento, es una obra fundamental en cuanto a la información, se lleva todo por países y por años en dos columnas en donde están los acontecimientos históricos y los acontecimientos culturales, profusamente ilustrado, es una obra muy importante. Además hace investigaciones particulares sobre determinados temas, asesora a otros departamentos de La Casa, casi todo el mecanismo del premio literario, la elección de jurado está en la base de ese departamento, asesora también a otros organismos de Cuba en cuanto a la cuestión de literatura latinoamericana.

Está también el Departamento Editorial que es el que publica todo lo que

hacen los otros departamentos, y también la revista *Casa* que es la revista oficial del organismo, así como la revista *Conjunto* y el *Boletín de Música*. Se publican entre cincuenta y ochenta títulos por año, y siempre de literatura latinoamericana. Hay varias colecciones: una de clásicos o autores muy asentados, la Colección Latinoamericana; otra es la Colección La Honda donde están los autores más jóvenes o de literatura experimental. Están los Cuadernos Casa que son ensayos críticos; la serie Nuestros Países que son ensayos hechos por latinoamericanos o por europeos, pero siempre sobre América latina y también sobre la cultura precolombina, no sólo sobre la etapa contemporánea. También hay colecciones de discos que publica el Departamento de Música.

La Casa de las Américas ha sido muy importante, ha sido, sobre todo en la etapa más dura del bloqueo de Cuba, algo así como un ministerio de relaciones culturales, ministerio de asuntos exteriores pero en lo cultural. Gracias a La Casa de las Américas hemos estado vinculados los autores latinoamericanos con la Revolución Cubana, y además ha sido una ocasión para que nos vinculáramos entre nosotros, muchos de los escritores latinoamericanos nos hemos conocido allí, ya sea por integrar jurados, por visitas, por premios, o por lo que sea. De otra manera no nos habríamos conocido, ni tomado contacto recíproco con nuestras respectivas obras, o sea que no sólo ha ejercido una función de difusión de lo latinoamericano en Cuba sino también de lo latinoamericano en Latinoamérica y de conexión de los escritores y artistas de América Latina.

#### OBRA:

POESIA: LA VISPERA INDELEBLE (1945); SOLO MIENTRAS TANTO (1948-50); POEMAS DE LA OFICINA (1953-56); POEMAS DEL HOYPORHOY (1958-61); NOCIÓN DE PATRIA (1962-63); PROXIMO PROJIMO (1964-65); CONTRA LOS PUENTES LEVADIZOS (1965-66); A RAS DE SUEÑO (Alfa. Montevideo, 1967); ANTOLOGIA NATURAL (Alfa. Montevideo, 1967); QUEMAR LAS NAVES (1968-69); LETRAS DE EMERGENCIA (Nueva Imagen, México, 1969-73); POEMAS DE OTROS (Alfa Argentina, Buenos Aires, 1974); LA CASA Y EL LADRILLO (Siglo XXI, México, 1977); COTIDIANAS (Siglo XXI, México, 1979); VIENTO DEL EXILIO (Nueva Imagen, México, 1981); INVENTARIO 1948-80 (Visor de Poesía, Madrid, 1980).



NOVELAS Y CUENTOS: ESTA MAÑANA Y OTROS CUENTOS, 1949 (Arca, Montevideo, 1947); EL ULTIMO VIAJE Y OTROS CUENTOS (1951); QUIEN DE NOSOTROS, novela (Alfa, Montevideo, 1953); MONTEVIDEANOS, cuentos (Alfa, Montevideo, 1961); LA TREGUA novela (Alfa, Montevideo, 1960); GRACIAS POR EL FUEGO, novela (Alfa, Montevideo, 1965); LA MUERTE Y OTRAS SORPRESAS, cuentos (Siglo XXI, Buenos Aires, 1968); DATOS PARA EL VIUDO, novela corta (Galerna, Buenos Aires, 1967); CUENTOS COMPLETOS (Ed. Universitaria, Santiago de Chile, 1970); EL CUMPLEAÑOS DE JUAN ANGEL (Siglo XXI, México, 1971); CON Y SIN NOSTALGIA, cuentos (Siglo XXI, México, 1977); PRIMAVERA CON UNA ESQUINA ROTA, novela (Alfaguara, Madrid, 1982).

CRITICA Y ENSAYO: LITERATURA URUGUAYA SIGLO XX (Alfa, Montevideo, 1963); EL PAIS DE LA COLA DE PAJA, (Arca, Montevideo, 1967); GENIO Y FIGURA DE JOSE ENRIQUE RODO, (Eudeba, Buenos Aires 1966); LETRAS DEL CONTINENTE MESTIZO, (Arca, Montevideo, 1967); SOBRE ARTES Y OFICIOS (Alfa, Montevideo, 1968); CUADERNO CUBANO (Arca, Montevideo, 1969); CRITICA COMPLICE (Instituto Cubano del Libro, La Habana, 1970); CRONICAS DEL 71, artículos y discursos políticos (Arca, Montevideo, 1972); TERREMOTO Y DESPUES, artículos y discursos políticos (Arca, Montevideo, 1973); LETRAS DE EMERGENCIA (Alfa Argentina, Buenos Aires, 1973); EL ESCRITOR LATINOAMERICANO Y LA REVOLUCION POSIBLE (Alfa Argentina, Buenos Aires, 1974); HASTA AQUI (La Línea, Buenos Aires 1974); EL RECURSO DEL SUPREMO PATRIARCA (Alfa Venezolana, Caracas 1978); EL EJERCICIO DEL CRITERIO (México 1982).

SELECCIONADOR Y PROLOGUISTA de POEMAS DE AMOR HISPANOAMERICANO (Instituto del Libro, La Habana, 1969); POESIA TRUNCA. POESIA LATINOAMERICANA REVOLUCIONARIA (Visor de poesía, Madrid).

TEATRO: EL REPORTAJE (1958, Premio del Ministerio de Instrucción Pública de Uruguay); PEDRO Y EL CAPITAN (Nueva Imagen, México, 1979).

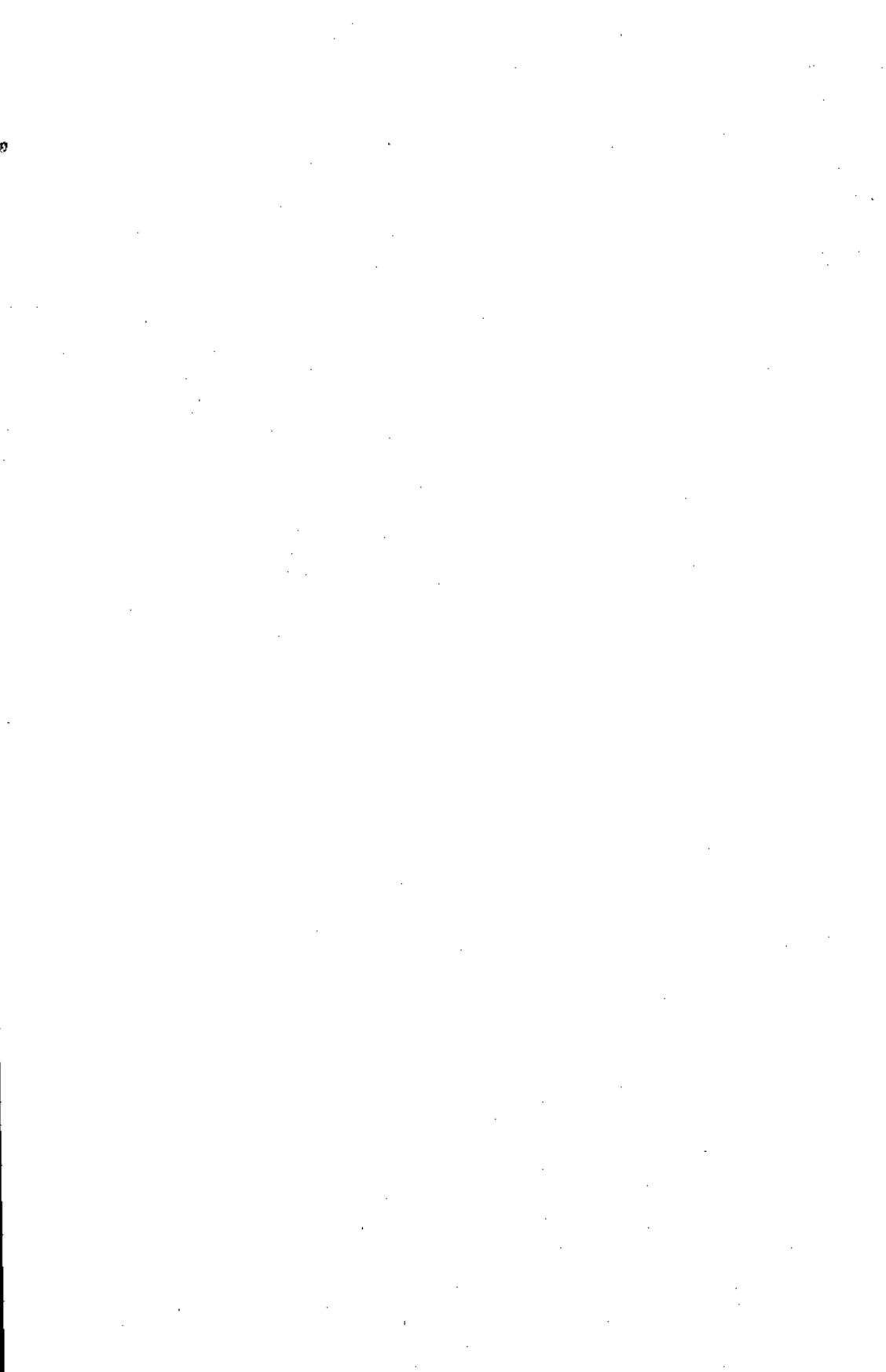
Su novela LA TREGUA ha sido adaptada al teatro, la radio, la televisión y el cine. En 1975 se estrenó LAS SORPRESAS, película basada en tres de sus cuentos. Su pieza teatral PEDRO Y EL CAPITAN se estrenó en México en marzo de 1979 por el grupo uruguayo EL GALPON y fue representada en Venezuela, Cuba, Santo Domingo, México, Panamá, Costa Rica y España (Barcelona 1982).

# “ANTIGONA VELEZ” O LA POESIA CONVERTIDA EN TRAGEDIA

Carme Bosch

(Universidad de Palma de Mallorca)





Es evidente que entre los géneros literarios el lírico ocupa un alto porcentaje en la actividad creadora argentina. Durante la pasada centuria su predominio fue indiscutible y hoy, pese a la escalada de la novela, no puede considerarse superado por ésta.

En los años veinte surgen en Buenos Aires dos grupos de rebelión vanguardista que toman su nombre, respectivamente, de una calle aristocrática: *Florida*, y de una barriada obrera: *Boedo*. Mientras el primero crea una poesía pura para una minoría, el segundo se decanta hacia una literatura social, acusadora y proletaria. Los primeros miran a Europa y a las novedades estéticas de la postguerra, mientras *Boedo* mira a Rusia y se inflama con el sueño de la revolución universal. Ambos son creadores de su propia revista: "Martín Fierro" (1924-7) el primero, "Los pensadores" (1922) y más tarde "Claridad" (1926), el segundo.

Leopoldo Marechal (Buenos Aires, 1900-70) se encuentra entre los jóvenes escritores pertenecientes al grupo *Florida*. Se trata de un grupo de poetas empeñados en aclimatar al suelo porteño el ultraísmo español, introducido por Jorge Luis Borges en 1921, ultraísmo que, enfatizando el uso de la metáfora, estimula el rigor mental y la mesura, poniendo en serio peligro la savia tropical del modernismo. Dedicado a la enseñanza desde 1920 hasta 1940, en que desempeña sucesivamente los cargos de Presidente del Concejo Nacional de Educación de la provincia de Santa Fe, la Dirección General de Cultura en el orden nacional y la Dirección de Enseñanza Artística, en estrecha colaboración con el Justicialismo peronista. Una militancia política que no puede menospreciarse ya que va fuertemente unida a sus desplazamientos a Europa, el del año 1948 concretamente, en que, entre otros países, visita España en calidad de enviado intelectual del Justicialismo, y ligada asimismo a su obra teatral *Antígona Vélez*.

*Antígona Vélez*, escrita en 1950, al tiempo que una adaptación de la *Electra* de Sófocles, tiene su propia historia. En 1951, es solicitada a su autor en vistas a iniciar la temporada teatral en el teatro Cervantes de Buenos Aires. El original, entregado a la primera actriz se pierde y transcurren varios meses sin que nadie se ocupe de la obra. Eva Perón pregunta los motivos de la demora y se lo notifica su

pérdida. Hay contactos con el poeta para que la reconstruya, pues éste afirma candorosamente no tener copia alguna ya que "en casa se acumulan demasiados papeles". Una mañana Eva Perón telefona personalmente al poeta y le pide con insistencia una nueva redacción. Este deseo personal hace que Leopoldo Marechal se dedique a ello con gran precipitación, se envíen los papeles a los actores a medida que la obra se reconstruye, —hay un momento en que desfallece el autor al darse cuenta de la poca fidelidad de lo que va saliendo en relación a la pieza original— y por último, el 25 de Mayo de 1951, se estrena en precarias condiciones de tiempo y ensayos, pero con gran afluencia de público e inmejorable crítica <sup>1</sup>.

Así, fríamente analizadas las palabras de Elbia Rosbaco Marechal, dan la impresión de que *Antígona Vélez* sea una pieza de propaganda política, habida cuenta que algo de eso representó su homónima sofoclea —o al menos durante este siglo bajo este aspecto se ha visto mayoritariamente representada— y del interés de la entonces primera dama argentina por su reconstrucción y estreno. Afortunadamente no se trata de eso. Eva Perón debía reconocer en Leopoldo Marechal al poeta totalmente adicto a su causa, que, al estrenar la obra, mostrase a la vez sus buenas cualidades de dramaturgo, y nos corrobora esta idea el hecho de que el estreno fuera un esperado éxito de público y crítica.

Hay otro aspecto digno de mención. En 1955 cae en desgracia Leopoldo Marechal y pasa una década sólo dedicado a la lectura, relectura, meditación y composición literaria. Se dedica simple y libremente, sin urgencias de tiempo ni reclamos editoriales, a trabajar. Es, como él mismo afirma, el arte por el arte. Se publican entonces, en ediciones particulares, semiclandestinas, muchas de sus obras, entre ellas *Antígona Vélez*, reelaborada y totalmente reestructurada. *El Banquete de Severo Arcángelo* rompe por fin el hielo de su terrible soledad al hacerse merecedor del premio *Forti Giori*, el año 1966, apenas cuatro años antes de su muerte.

En el transcurso de estos años ha ido evolucionando la trayectoria del poeta. Su catolicismo, cada vez más acendrado, aboca en un bautismo evangélico el año 1960. Su poesía, a la par, se impregna de pitagorismo, teosofía y viejas reminiscencias orientales.

*Antígona Vélez*, dentro de la exigua producción teatral de Leopoldo Marechal <sup>2</sup> refleja, a nuestro juicio, el impacto que sobre su autor marcan tres culturas:

- 
- (1) Véase ELBIA ROSBACO MARECHAL, *Mi vida con Leopoldo Marechal*, Buenos Aires, 1973, p. 31-3.
  - (2) No hay que olvidar que Leopoldo Marechal es ante todo un poeta, que además cultiva el ensayo y la novela. CESAR FERNANDEZ MORENO y HORACIO JORGE BECCO en *Antología lineal de la poesía argentina*, Madrid, 1968, pp. 220-1, nos ofrecen abundante bibliografía de su obra publicada y de la crítica, pero no hace referencia alguna a sus obras teatrales. Sabemos que hacia 1951 adaptó una *Electra* de Sófocles, concebida en función de masa y que se presentó al aire libre frente a la Facultad de Derecho con numerosísimo público. Otra obra teatral, *Las tres caras de Venus*, fue estrenada en el teatro Universitario de la Facultad de Derecho. Años después, estrenó *La batalla de José Luna* en el Teatro Alvear.

Grecia, Francia y España y en ellas tres nombres concretos: Sófocles, Jean Anouilh y Federico García Lorca. Influencias, por otra parte, perfectamente lógicas ya que, al referirnos al inmortal tema de Antígona se hace necesario precisar si el punto de partida es el trágico griego, cristalizador del mito, o el dramaturgo francés, recreador del mismo.

Precedentes teatrales clásicos greco-latinos los había tenido Argentina mucho antes cuando Juan Cruz Varela (1794-1839) escribió *Dido* apoyándose en el Canto IV de la *Eneida* de Virgilio y *Argía*, basada en *Antigone* de Vittorio Alfieri, y de modo más cercano, con la influencia en Hispanoamérica de las corrientes literarias francesas renovadoras del mundo heleno-romano, sin olvidar la labor erudita de un Leopoldo Lugones (1874-1938), traductor de Virgilio y Homero, además de ensayista, que tantas afinidades presenta con Leopoldo Marechal.

Federico García Lorca, con su tragedia rural *La casa de Bernarda Alba*, estrenada en Buenos Aires el 8 de marzo de 1945, basada en los antagónicos principios de autoridad y libertad, le dará la pauta más cercana de la vieja tragedia griega, en cuanto ha enraizado el antiguo conflicto helénico en el agro andaluz, lo que ha permitido convertir a Creonte en Bernarda, la madre tirana, a Antígona en Adela, la víctima que se inmola, y todo ello, en el marco imponente y funerario de un velatorio, el del marido de Bernarda. Paralelamente, los pilares en que se asienta la obra marechaliana están constituidos por Facundo Galván, el terrateniente, su víctima, Antígona Vélez y el velorio de dos hermanos: Ignacio y Martín Vélez.

El drama rural había sido cultivado en el teatro sudamericano por Florencio Sánchez (1875-1910), uruguayo, y fuera del estricto campo teatral, hallamos gran número de autores apegados a la tierra y a la raza nativa, pensemos concretamente en Argentina, donde se da el fenómeno del gauchismo literario que cristaliza en el poema de *Martín Fierro*, el único verdaderamente "nacional" del que pueden jactarse los iberoamericanos.

*Antígona Vélez* es una tragedia escueta, desnuda, poética que parece seguir de cerca las consignas de Federico García Lorca. Decía el poeta granadino: *Yo he abrazado el teatro porque siento la necesidad de la expresión en la forma dramática. Pero por eso no abandono el cultivo de la poesía pura, aunque ésta igual puede estar en la pieza teatral que en el mero poema* <sup>3</sup>. Y en otra ocasión: *El teatro es la poesía que se levanta del libro y se hace humana. Y al hacerse humana habla y grita, llora y se desespera. El teatro necesita que los personajes que aparezcan en la escena lleven un traje de poesía y al mismo tiempo que se les vea los huesos, la sangre* <sup>4</sup>. Por último: *Hay que volver a la tragedia. Una tragedia con cuatro personajes principales y coros, como han de ser las tragedias* <sup>5</sup>.

---

(3) FEDERICO GARCÍA LORCA, *Los artistas en el ambiente de nuestro tiempo* en *Obras Completas*, Madrid, 1957, p. 1627.

(4) FEDERICO GARCÍA LORCA, *Declaraciones de García Lorca sobre teatro* en *Obras Completas*, cit. p. 1634.

(5) FEDERICO GARCÍA LORCA, *Federico García Lorca y la tragedia* en *Obras Completas*, cit. p. 1623.

Evidentemente Sófocles no fue el poeta que adaptase un mito trágico, si bien su tragedia deja una puerta abierta a la poesía. Tampoco Jean Anouilh presta atención a otro aspecto que no sea el enfrentamiento del individuo al poder. Sólo Federico García Lorca se plantea la necesidad de expresarse en la forma dramática sin dejar de utilizar la poesía. No cabe duda de que las palabras de García Lorca han calado hondo en el espíritu de Leopoldo Marechal, ante todo un poeta, deseoso de proporcionar un aval clásico a un tema que, por otra parte, deseaba que fuera genuinamente nacional, el *Martín Fierro* de la tragedia pampa.

### ANÁLISIS DE LA OBRA

*Antígona Vélez* está constituida por tres personajes: Antígona Vélez, Don Facundo Galván y su hijo Lisandro, equivalentes a Antígona, Creonte y Hemón. Sólo la primera conserva el nombre originario más el Vélez distintivo. El complemento de esta tríada trágica lo constituyen Carmen Vélez, la hermana, y el sargento, cuya brevísima intervención apenas merece tenerse en cuenta.

El coro presenta un doble aspecto. Hombres, mujeres, capataces y peones por un lado, las Brujas o elemento mágico-oscuro, por otro.

La obra, dividida en cinco cuadros, podría resumirse del modo siguiente:

En la finca *La Postrera* hay el velorio de Martín Vélez. El Coro nos informa acerca de la muerte de los dos hermanos: Martín e Ignacio. Don Facundo Galván, tío de los jóvenes, prohíbe el entierro de Ignacio, que se pasó a los indios. Hay guerra entre ellos. Las dos hermanas se plantean la situación. Las brujas lanzan sus enigmas.

El cuadro segundo nos ofrece una escena guerrera. Don Facundo observa puertas y cañones. Habla con el capataz y los peones. Aparece Antígona y habla con su tío. Nuevos enigmas de las brujas.

Cuadro tercero. El rastreador interrumpe la conversación entre Lisandro y Don Facundo anunciando que el cadáver ha sido enterrado. Las huellas proceden de la casa. Los hombres oyen un grito. Las mujeres, una canción. El rastreador ha hallado a Antígona, autora del delito. Se decreta su castigo.

El cuadro cuarto nos ofrece a Lisandro y Antígona evocando su amor.

Cuadro quinto. Antígona se dispone a cumplir el castigo. Diálogo con el Coro. Tras ella, Lisandro Galván.

Cuadro final. Apoteosis del coro de las Brujas, hombres y mujeres. Traen el cuerpo sin vida de los amantes.

A primera vista, parece que la adaptación del tema clásico gira en torno al problema de la defensa de la tierra, al modo de John Steinbeck, por ejemplo, cosa que por otra parte resulta innegable. Pero, a nuestro juicio, no es ésta su idea principal. El fin primordial que envuelve la obra es fundamentalmente estético y en ella se encuentran todas las constantes poéticas de Leopoldo Marechal.

## PARALELISMO ENTRE ANTIGONA VELEZ Y LA OBRA POETICA DE LEOPOLDO MARECHAL.

### 1. El silencio

Han muerto los dos hermanos. Ignacio, el fiestero, Martín, el que no hablaba. Leopoldo Marechal ha reducido el viejo antagonismo sofocleo entre Eteocles y Polinices a una curiosa diferencia de carácter entre los dos hermanos pampeños. La razón es muy simple, el autor ama el silencio y éste adorna los personajes de su poesía:

*Hombre dado al silencio como a un vino precioso  
te adelantas ahora* <sup>6</sup>.

o como encontramos en *Introducción a la Oda*

*Varón callado y hembra silenciosa  
me dieron la privanza de la tierra:  
El último yo soy, y el que despunta* <sup>7</sup>.

Por esto, en su tragedia, a Ignacio Vélez le toca perder, y su risa de antaño se convertirá en horrible mueca con su castigo.

Antígona Vélez.- *Allá lo han tirado, con la frente al norte y los pies al sur.  
Me arrodillé junto a su cabecera. Los pájaros gritaban en la noche, y su hambre  
tenía razón. Pero yo estaba de rodillas junto a la cabecera, y vi sus ojos y su boca,  
y no grité.*

Mujeres.- *¿No gritaste?*

Antígona Vélez.- *Ya no podía. Sus ojos reventados eran dos pozos llenos  
de luna: miraban las estrellas y no las veían, por más que se abriesen en toda su  
rotura. Pero la boca de Ignacio Vélez reía: ¿No le llamaban el fiestero? Ahora que  
no tenía labios, aquellos dientes reían mejor. Y por eso no grité* <sup>8</sup>.

Y Leopoldo Marechal insiste, impregnada su poesía de ecos manriqueños:  
*¿Qué se hicieron jinetes y caballos,  
amigos de una infancia  
que no aprendió a llorar;  
Y las mujeres altas y fructuosas,  
cuyo silencio anduvo  
tan cerca de la música?...* <sup>9</sup>

---

(6) *A un domador de caballos*, en *Poemas Australes*, 1937. Véase LEOPOLDO MARECHAL, *Antología poética*, Buenos Aires, 1950, p. 66.

(7) *Introducción a la Oda* en *Odas para el hombre y la mujer*, 1929. Véase LEOPOLDO MARECHAL, *Antología poética*, cit. p.23.

(8) LEOPOLDO MARECHAL, *Antígona Vélez, Las tres caras de Venus*, Buenos Aires, 1970<sup>2</sup>, p. 37.

(9) *Gravitación de cielo* en *Poemas Australes*, 1937. Véase LEOPOLDO MARECHAL, *Antología poética*, cit. p. 61.



Sófocles puso en boca de Creonte la ominosa orden de que el cadáver de Polinices no gozara de los honores del llanto. También Bernarda Alba impone silencio al igual que Don Facundo Galván. A la primera se enfrentará la Poncia: *Pero ni tú ni nadie puede vigilar por el interior de los pechos*<sup>10</sup>. Al segundo objetará una simple mujer del coro: *De los labios adentro las palabras no sufren ley: van donde quieren*<sup>11</sup>. Es la rebelión del silencio. Sólo Antígona Vélez puede transgredirlo, porque al igual que hallamos en la poesía de Marechal

*porque el silencio entonces era un gran corazón  
que no debe partirse*<sup>12</sup>

Ella, desde la muerte de sus hermanos lo tiene roto.

Don Facundo.— *¿Qué dice?*

Capataz.— *Que la mitad de su corazón está perdida en el barro*<sup>13</sup>.

Muerte. Castigo. Barro. Grito.

Antígona Vélez: *¡Oigan! Parece un grito de barro*<sup>14</sup>.

Únicamente ella percibe este grito, ella sola acude a su conjuro junto al hermano desnudo y roto bajo la luna y grita a su vez.

El barro en la simbología del poeta es un elemento netamente vivificador:

*El niño amasa el barro, cerca del río joven;  
y entre sus dedos brota  
como de Dios, un pájaro de tierra*<sup>15</sup>.

## 2. Los Caballos

Constituyen el núcleo de la obra poética de Leopoldo Marechal y desempeñan un papel muy importante en la tragedia que nos ocupa. Los hombres sólo conocen el manejo de las lanzas y los potros. Y los indios, los pampas a quienes se ha pasado Ignacio Vélez, vienen del sur, precisamente a robar hembras y caballos. Al caballo, a la doma del primer potro, va ligado el amor de Antígona Vélez y Lisandro Galván.

Lisandro.— *¡No podrías olvidarlo! Fue aquella mañana. Yo tenía quince años y domaba mi primer potro.*

Antígona.— *Sí, sí. ¿No era un doradillo?*

Lisandro.— *Un doradillo era! Una luz, Antígona!*<sup>16</sup>.

---

(10) FEDERICO GARCÍA LORCA, *La casa de Bernarda Alba*, en *Obras Completas*, cit. p. 1428.

(11) LEOPOLDO MARECHAL, *Antígona Vélez*, cit. p. 13.

(12) *Introducción a la Oda en Odas para el hombre y la mujer*, 1929. Véase L. MARECHAL *Antología poética*, cit. p. 23.

(13) L. MARECHAL, *Antígona Vélez*, cit. p. 21.

(14) L. MARECHAL, *Antígona Vélez*, cit. p. 23.

(15) *Del niño y un pájaro en Odas para el hombre y la mujer*. Véase L. MARECHAL, *Antología poética*, cit. p. 27.

(16) L. MARECHAL, *Antígona Vélez*, cit. p. 42.

Y el autor, en una bella evocación de los jóvenes nos relata los pormenores de la doma del caballo.

Lisandro.— *Antígona, cuando subí al doradillo y los hombres me lo soltaron, la tierra me pareció chica. El animal se drremolinaba de un lado a otro: las caras empezaron a dar vueltas!, y yo sólo veía una! Cuando el potro se metió a corcovear, saltaban en el aire hombres y cosas; pero yo sólo veía una cara y un miedo, junto al corral grande. Por fin se me rindió el doradillo y entonces comenzó a volar por la llanura, sordo y ciego. Y yo, enhorquetado en él, vi cómo el horizonte se me venía encima y tiré de las riendas. Pero algo tironeó más fuerte, y eran dos ojos que yo había dejado a mis espaldas, en el corral grande. Aquellos ojos lagrimeaban, ¡y eran los tuyos, Antígona!*<sup>17</sup>.

Descripción paralela hallamos en su universo poético.

*Cuatro elementos en guerra  
forman el caballo salvaje.  
Domar un potro es ordenar la fuerza  
y el peso y la medida:  
Es abatir la vertical del fuego  
y enaltecer la horizontal del agua;  
Poner un freno al aire,  
dos alas a la tierra*<sup>18</sup>.

El amor y la muerte. El castigo de Antígona dependerá también del noble animal. Si en *La casa de Bernarda Alba* era un elemento sensual más en el ambiente trágico, aquí es algo muy querido asociado a la tierna nostalgia de un amor juvenil y a una condena dura e injusta.

Don Facundo.— *Hombres, escuchen. Hoy, al atardecer, ensillarán un caballo.*

Hombres.— *¿Un caballo? ¿Cuál?*

Don Facundo.— *El mejor está en la tropilla de los alazanes. Y ha de ser el mejor.*

Hombre 1º.— *¿El mejor caballo? ¿Para qué?*

Don Facundo.— *Ha de correr una carrera, hoy, en cuanto el sol ande queriendo adentrarse.*

Hombre 1º.— *¿Una carrera?*

Hombres.— *¿Con quién?*

Don Facundo.— *Con la muerte, yo diría.*

Lisandro.— *¿Y quien ha de montar este caballo?*

Don Facundo.— *Antígona Vélez. Ella lo montará en la Puerta Grande, al atardecer.*

Lisandro.— *Padre, no es justo! eso vale tanto como la muerte.*

---

(17) L. MARECHAL, *Antígona Vélez*, cit. pp. 42-3.

(18) *A un domador de caballos*, en *Poemas Australes*, 1937. Véase L. MARECHAL, *Antología poética*, cit. p. 63.

Don Facundo.— *¡Lo podrás jurar? Yo no. Todo estará entre las patas de un caballo. Entre su ley y la mía, que Dios juzgue*<sup>19</sup>.

El entusiasmo por los caballos hace olvidar a los hombres el castigo.

Hombres.— *¡Un flete con el viento entre las patas! ¡Al sol yo le correría en ese alazán tostado!*

Pero Antígona no olvida, ni por un instante. Y serenamente exclama:

*Y a la muerte, ¿le correrías?*<sup>20</sup>.

De hecho, hay algo más en esta inmolación. Todo un simbolismo. Nos referimos al sacrificio del caballo como animal representativo del espíritu del grano. Una víctima ancestral, como la que debía ofrecerse en el sagrado bosque de Aricia o en el Campo de Marte romano, escenario de una fiesta de recolección común, en que el caballo, adornado con una ristra de panes, era sacrificado a Marte con el propósito de lograr buenas cosechas<sup>21</sup>. Tenemos una serie de pruebas en defensa de este argumento. Marechal gusta del simbolismo. En su producción poética, utiliza frecuentemente las uvas y el vino, símbolo de fertilidad y embriaguez, alegría de peso y color. En esta misma tragedia, cuadro cuarto, pretende ofrecernos a Antígona Vélez y Lisandro Galván a la sombra de un ombú como la pareja bíblica de Adán y Eva (la influencia del Antiguo Testamento, por otra parte, está patente en su obra). Este simbolismo agrario parece ser conocido y admitido por la propia Antígona Vélez, como debía ocurrir con las víctimas expiatorias que a lo largo de los siglos han ido sacrificando las sociedades primitivas.

Antígona.— *El hombre que ahora me condena es duro porque tiene razón. El quiere ganar este desierto para las novilladas gordas y los trigos maduros*<sup>22</sup>.

.....

*¡El quiere poblar de flores el Sur! Y sabe que Antígona Vélez, muerta en un alazán ensangrentado, podría ser la primera flor del jardín que busca*<sup>23</sup>.

Rosas y espigas. El poeta queda arrobado ante la fecundidad del desierto.

-----

(19) L. MARECHAL, *Antígona Vélez*, cit. pp. 38-9.

(20) L. MARECHAL, *Antígona Vélez*, cit. p. 49.

(21) Véase SIR JAMES GEORGE FRAZER, *The Golden Bough*, versión española de Elizabeth y Tadeo Campuzano, México, 1969, reimpresión de la 2ª edición en español según la inglesa abreviada, pp. 542-4.

(22) L. MARECHAL, *Antígona Vélez*, cit. p. 46.

(23) L. MARECHAL *Antígona Vélez*, cit. p. 47. Esta declaración y otras similares han movido a que Manuel Fernández Galiano considere esta obra un tanto extraña al implicar a la heroína en una especie de manifiesto socioecológico. La define además como un *breve acabado pastiche*. Es, a nuestro juicio, una opinión equivocada, ya que el simbolismo de Leopoldo Marechal siempre presente en su poesía está una vez más representado en su tragedia. Ciertamente es que roza en ocasiones el melodramatismo, suprimible fácilmente con sólo prescindir de ciertos diminutivos, pero, dentro de su contexto, creo que podemos afirmar que su valoración es altamente positiva. Véase MANUEL FERNÁNDEZ GALIANO, *La "pequeña Antígona" de Friedrich Dürrenmatt*, "Revista de Occidente", nº 121, abril de 1973, pp. 65-89.



*¿Cómo no amarte, corazón de viento?  
¡Que la noche lo diga  
con lengua numerosa!  
¿Cómo no amarte, corazón de viento?  
si en tu mano derecha está la rosa  
y en tu izquierda la espiga?* <sup>24</sup>.

Cuando el sargento, tras dura batalla con los indios, regresa victorioso con el cuerpo sin vida de Antígona Vélez y Lisandro Galván, Don Facundo ordena que se les entierre juntos, pues considera que si bien se mira están casados y al objetarle los hombres del coro que de ellos no tendrá nietos afirma lacónico:

Don Facundo.— *¡Me los darán!*

Hombre 1º.— *¿Cuáles?*

Don Facundo.— *Todos los hombres y mujeres que, algún día, cosecharán en esta pampa el fruto de tanta sangre* <sup>25</sup>.

No podemos dejar de mencionar la gran riqueza de vocabulario en lo que se refiere al mundo de los caballos. Junto al alazán vemos o los overos, moros, cebrunos, redomones y doradillos. El poeta conoce a la perfección este mundo y lo describe barrocamemente en su lenguaje. El viejo mito mediterráneo, salvando siglos y latitudes, asociado a la pampa inmensa y sus caballos, acrecentará su vigor y será mejor comprendido por los suyos, pues ¿quién en el sur no se dolerá en lo más íntimo ante la suerte de estas dos víctimas?.

## PERSONAJES

### 1. Antígona Vélez

Antígona Vélez ofrece unos trazos firmes y serenos, muy semejantes a su homónima griega. Ella admite la muerte de su hermano, pero no el que pretendan castigarle más allá de la muerte. Esta razón, únicamente, le moverá a desafiar a su tío, cuya voluntad señorea la pampa. Es distinta a las demás mujeres. No tiene miedo como Carmen, su hermana, fiel trasunto de Ismene, la pusilánime hermana sofoclea. No asiste al velorio, como hacen las demás. No llora, como es la obligación de todas ellas. Ha criado a sus hermanos. Por tanto su quehacer en la pampa se ha acabado. Sólo le resta cumplir una ley que está por encima de todas las pampas: enterrar a su Ignacio. La noche será su cómplice.

Hombre 1º.— *Todos estábamos juntos y la noche por encima de todos* <sup>26</sup>.

(24) *Primera Canción Elbitense*. Véase L. MARECHAL, *Antología poética*, cit. p. 139.

(25) L. MARECHAL *Antígona Vélez*, cit. p. 58. Veamos el paralelismo con *Antigone* de Jean Anouilh: cuando Créon afirma: *Je les ai fait coucher l'un près de l'autre, enfin! Ils sont lavés, maintenant, reposés. Ils sont seulement un peu pâles, mais si calmes. Deux amants au lendemain de la première nuit. Ils ont fini, eux.* JEAN ANOUILH, *Antigone*, Paris, 1947, p. 128.

(26) L. MARECHAL, *Antígona Vélez*, cit. p. 32.

El poeta es sensible a la noche y la describe amorosamente en su poesía:

*Yo he visto a la impassible Astronomía  
recorrer en silencio  
las praderas del Sur.  
Y al ritmo de su vara pastoril desfilaron  
en círculo juicioso  
las majadas celestes,  
En una noche suspendida  
como un racimo de uvas negras* <sup>27</sup>.

A Antígona Vélez no le importa dejar claras huellas de su acción. Sus pasos provienen de la casa. Lo podría ver el espectador más ingenuo. Ante el joven, amortajado de alas oscuras, se le ha escapado un grito. Cava su fosa y sobre ella pone una cruz de sauce y flores de cardo negro.

La luna será su mudo testigo. La luna, tantas veces cantada por el poeta.

*En torno del Centauro  
crecía la penumbra:  
su cuerpo de novilla  
levantaba la luna* <sup>28</sup>.

Cumplida su trágica misión, regresará cantando. De ahí las contradictorias palabras del Coro. Los hombres, oyen un grito. Las mujeres, una canción. El amanecer acompaña a Antígona en su regreso. Y el poeta tiene una bella imagen para expresar un amanecer.

*Porque el alba es un pez que brota del mar* <sup>29</sup>.

Antígona está enamorada del hijo de su verdugo. Aquí sigue Marechal huellas anouilhianas que no sofocleas. El amor aquí expresado en una hermosa evocación de la adolescencia acompañada de risas, lágrimas y peleas. Todo, envuelto en una gran belleza descriptiva. En un marco apasionado, la doma del caballo, el sol, el agua del aljibe. La Naturaleza, bravía, comparte la pasión recién despertada de dos niños hechos hombres.

Lisandro.— *Te alcancé junto a los álamos, y te sacudí por los hombros, y ya no reías.*

Antígona.— *Y como estábamos en guerra, me abrazaste. ¡El sol arriba estaba como loco!*

Lisandro.— *Y te besé* <sup>30</sup>.

---

(27) *Gravitación de cielo en Poemas Australes*. Véase L. MARECHAL, *Antología poética*, cit. p. 59.

(28) *El Centauro*. Véase L. MARECHAL, *Antología poética*, cit. p. 119.

(29) *Cantada en una lejanía en Odas para el hombre y la mujer*. Véase L. MARECHAL *Antología poética*, cit. p. 39.

(30) L. MARECHAL, *Antígona Vélez*, cit. p. 45. Si bien en un tono más lírico la entrevista amorosa de los amantes sigue más de cerca la obra anouilhiana que la sofoclea, donde la sobriedad y el hieratismo son notas distintivas de su heroína que no hace la menor concesión a debilidades amorosas.

El poeta gusta de la evocación y la nostalgia.

*¿Recuerdas la mañana de tu sed  
junto a los pozos  
recién cavados  
de la delicia,  
y el corazón ardiendo como un puñado de hojas  
aromáticas?*<sup>31</sup>.

Pero Antígona, ante su muerte inminente, pone punto final a su amor, suavemente, como en un hermoso atardecer, y lo hace con breves palabras: *Lisandro, pudo ser!*

Lisandro como Hemón, no abandona a su amada. Con ella correrá hacia la muerte. A pleno sol y no al atardecer, como estaba ordenado. Carrera hacia las tinieblas en un marco de luz cegadora. Sol y muerte. El Coro nos lo relata, en un hermoso poema de ritmo y color.

Mujer 1ª.— *¡Es ella! ¡Galopa contra el sol!*  
Mujeres.— *¡A media rienda va, y el sol de frente!*  
Mujer 1ª.— *¡El alazán es una luz! ¡Y ella le clava las espuelas todavía!*  
Mujeres.— *¡Y la muerte delante!*  
Mujer 1ª.— *¿Quién ha salido ahora?*  
Mujeres.— *¡Lisandro Galván!*  
Mujer 1ª.— *¡En un potro como de tinta!*  
Mujeres.— *¡El obscuro y el alazán se juntan!*  
Mujer 1ª.— *¡Dos parejeros frente al sol! ¡Y la muerte por delante!*<sup>32</sup>.

El contraste del color. Las tinieblas buscadas en el cénit solar, pues

*Clavado en la pradera como una lanza de oro  
fulgura el mediodía*<sup>33</sup>.

## 2. Don Facundo Galván

Don Facundo es un hombre duro, cruel en el castigo que infringe a su sobrina, pero tiene sus razones. En el fondo sólo le mueve el amor a la tierra, el deseo ferviente de seguir poseyéndola, ante el acoso de los pampas, los indios del sur.

Es un hombre como de acero, nos dirá de él el coro. Su consigna fue la de agarrarse al montón de pampa y novillos, hasta que Ignacio y Martín Vélez pudieran manejar un sable contra la chusma del sur y la tierra sin espigas. Su acción, de hecho, es más límpida que la de Creonte. No ha tenido participación alguna en el enfrentamiento de los dos hermanos. Creonte es el hombre astuto, sagaz, intelectualmente más complicado. No en vano se le ha identificado con Pericles<sup>34</sup>. Don Facundo es un hombre de ley, justo a su manera, que lucha por algo muy simple: un pedazo

---

(31) *Gravitación de cielo en Poemas Australes*. Véase L. MARECHAL, *Antología poética*, cit. p. 58.

(32) L. MARECHAL, *Antígona Vélez*, cit. p. 53.

(33) *Cortejo en Poemas Australes*. Véase L. MARECHAL, *Antología poética*, cit. p. 69.

(34) Así opinan CARLO DIANO, *Sfondo sociale e politico della tragedia greca antica*, "Dioniso", XLIII, 1969, pp. 119-30. Cf. V. EHRENBERG, *Sophocles and Pericles*, Oxford, 1954, pp. 54 ss.

de tierra y es consecuente con sus ideas <sup>35</sup>. Como hombre, siente la muerte del sobrino, igual que Antígona, pero desgraciadamente necesitan luchar para poseer la tierra, su tierra.

Don Facundo.— *Ahí está mi razón. Por esto me agarré yo a esta loma y no la suelto. La tierra es del hombre cuando uno puede nacer y morir en ella. ¿Cómo podría yo ser blando con los que la traicionan?. Por esto está el otro allá tendido en su inmundicia* <sup>36</sup>.

El poeta también comprende el esfuerzo de la posesión de la tierra

— *¿Y qué decía el hombre, levantando su trigo?*

— *Me hablaba de la tierra más dura que un castigo* <sup>37</sup>.

Antígona comprende las razones del tirano. En una ley justa, afirma, sólo que quieren darle una triste bandera, un muerto vestido de alas negras en el cañadón. Por esto cuando Lisandro afirma que su padre es injusto, ella objeta con gran serenidad: *¿Por qué no? El toma su quehacer y lo cumple; yo he tomado el mío y lo cumplí. Todo está en la balanza, como siempre* <sup>38</sup>. Por esto Antígona acepta el sacrificio en bien de esta comunidad, como en los ancestrales ritos en que se inmolaba una víctima, la más joven, la más hermosa o la más pura <sup>39</sup>.

El poeta intuye el resultado de su sacrificio:

*Y si la fruta colma tu mano y tu sudor,*

*nunca será en tu mano*

*sino un peso de amor* <sup>40</sup>.

### 3. El Coro

Es uno de los principales elementos de la obra, por otra parte muy complejo ya que está formado por: Coro de hombres, Coro de mujeres, Coro de peones, Capataz (Corifeo), Coro de mozas, Coro de brujas. Todos ellos cumplen una misión. Los dos primeros la tienen especialmente delimitada. Potros y lanzas para

---

(35) Quizás partiendo del propio Eurípides y con la decisiva aportación de Federico Hegel que encontraba en la *Antígona* de Sófocles dos pretensiones igualmente justificadas, el siglo XX es el siglo de la rehabilitación de Creonte. En Anouilh el gobernante, que no el tirano, está disculpado porque hay que ser realista y alguien ha de decir sí en un momento dado. Para Leopoldo Marechal la justificación reside en el hecho de defender la tierra. Sería interesante el estudio de la agresividad para hacer valer los derechos territoriales reflejada en la literatura. Hasta ahora los etólogos y etnólogos han orientado sus estudios, polémicos por cierto y muy numerosos, al análisis de animales y sociedades primitivas. No obstante, no cabe duda de que el hecho literario refleja muy a menudo este comportamiento humano, como es fácil comprobar en *Antígona Vélez*.

(36) L. MARECHAL, *Antígona Vélez*, cit. p. 22.

(37) *Primer encuentro con Amor en Laberinto de Amor*, 1936. Véase L. MARECHAL, *Antología poética*, cit. p. 49.

(38) L. MARECHAL, *Antígona Vélez*, cit. p. 40.

(39) Véase SIR JAMES GEORGE FRAZER, *The Golden Bough*, cit. pp. 492-509, donde se refiere a los sacrificios humanos para las cosechas.

(40) *Abuelo cántabro en Poemas Australes*, 1937. Véase L. MARECHAL, *Antología poética*, cit. p. 74.

ellos, sangre. Lágrimas y rezos para la mujer. También Federico García Lorca delimita muy bien ambas funciones. *Hilo y aguja para las hembras. látigo y mula para el varón*<sup>41</sup>.

Su lenguaje, dialogado, tiene gran fuerza expresiva. No hay largos relatos líricos como en el coro griego. Una vez más hallamos la analogía con los coros lorquianos al utilizar bellas imágenes y metáforas junto a las más corrientes expresiones del tono coloquial.

La vieja.— *Martín Vélez recibió una hermosa lanzada.*

Mujer 2ª.— *Vieja, ¿Cómo lo sabe?*

La vieja.— *Yo misma lavé su costado roto. Con vinagre puro, naturalmente. La lanza del indio le había dejado en la herida una pluma de flamenco.*

Coro de mujeres (se santiguan) *¡Cristo!*

La vieja.— *Eso pensaba yo: como Cristo Jesús, Martín Vélez tiene una buena lanzada en el costado. En fin, ahora está mejor que nosotros*<sup>42</sup>.

Los cuchillos componen el cosmos poético lorquiano. Las lanzas el de Leopoldo Marechal.

*Entre los bailarines y su danza*

*La vi cruzar, a mediodía, el huerto,*

*Sola como la voz en el desierto,*

*Pura como la recta de una lanza*<sup>43</sup>.

El Coro de brujas constituye una aportación original de Marechal al viejo mito griego. La escena en que aparecen por vez primera, nos recuerda muy de cerca una situación muy similar a la tragedia de *Macbeth* de W. Shakespeare. En ambas, hay truenos lejanos, tres brujas o incluso la misma alusión al sapo, Paddock en el inglés, el sapo Juan en el argentino. Las brujas, no obstante, son modernas, contra lo convencional, espigadas y bellas a lo maligno. Su diálogo es grotesco pero al enjuiciar a Antígona Vélez adquiere unos tonos graves y sombríos. Sus enigmas sólo tienen por objeto anticipar la acción que sucederá posteriormente. Ellas vaticinan la heroica acción de Antígona:

Bruja 2ª.— *Al pie del cuarto sauce hay una pala.*

Bruja 3ª.— *Si alguien la viera, no pensaría gran cosa.*

Bruja 1ª.— *Esta noche alguien perderá un carretel de hilo negro.*

Bruja 2ª.— *¿Qué haría un muerto con un carretel de hilo?*

---

(41) FEDERICO GARCÍA LORCA, *La Casa de Bernarda Alba* en *Obras Completas*, cit. p. 1362. Cf. LEOPOLDO MARECHAL, *Antígona Vélez*, cit. p. 21 cuando afirma Don Facundo Galván: *Este pedazo de tierra se ablanda con sangre y llanto. ¡Que las mujeres lloren! Nosotros ponemos la sangre. ¡No es así, hombres!.*

(42) L. MARECHAL, *Antígona Vélez*, cit. p. 9

(43) *De Sophia* en *Sonetos a Sophia*, 1940. Véase L. MARECHAL, *Antología poética*, cit. p. 94.



Bruja 2ª.— *Nada.*

Bruja 1ª.— *Pero Antígona Vélez está despierta* <sup>44</sup>.

Pala para un entierro. Hilo para una cruz.

También ellas preven el castigo de Antígona, consecuencia de su acción.

Bruja 2ª.— *¡Lo estoy viendo! ¡Lo estoy viendo!* —

Bruja 1ª.— *¿Qué ve comadre?*

Bruja 2ª.— *Un caballo de oro, cubierto de sangre hasta las patas.*

Bruja 3ª.— *¿Corre?*

Bruja 2ª.— *¡Galopa! Está galopando, como enloquecido.*

Bruja 3ª.— *¿Y de quién es la sangre?*

Bruja 2ª.— *¡De Antígona Vélez?*

Bruja 1ª.— *Por eso anda ella con los ojos tan abiertos.*

Bruja 2ª.— *Es que la sangre no se duerme, cuando está queriendo salir al sol* <sup>45</sup>.

Las brujas, sus enigmas y profecías, colmarán el fin estético de la tragedia de Leopoldo Marechal. Una vez más, el tema se repite en su poesía:

*(Extranjero vivo en un país grato al mar.*

*tu recuerdo llamó; digo tu historia).*

*Y de pronto, la luz escrita por un ala:*

*tus abuelas atizaban su profecía, gritaron mi nombre.*

*“Punta de flecha, quiere partir su corazón —*

*dijeron—:*

*el día le abrirá siete puertas brillantes”.*

*(Las abuelas atizaban su profecía, cantaron mi nombre.*

*Tu recuerdo llamó y abrí temblando)* <sup>46</sup>.

El mundo fantasmagórico de las Brujas suple las predicciones del ciego Tiresias. Un sol meridiano es presentado en lugar de la caverna oscura que atañó sepultó a Antígona Labdácida. El silencio, elemento preferido del poeta, sólo roto por el galope enloquecido de los caballos, ahoga las palabras mesuradas pero valientes de la heroína griega. Siglos de distancia. Inmensa extensión geográfica. Ante todo y por encima de todo, un mismo mensaje envuelto en un halo de poesía. Ciertamente la tragedia griega aún no ha muerto. Y decimos que no ha muerto porque hoy al asistir a una representación teatral aún de autores considerados clásicos, Lope de Vega, Calderón de la Barca, William Shakespeare, Racine, Molière —naturalmente sin pretender colocar a todos estos mencionados autores en el mismo rasero—

(44) L. MARECHAL, *Antígona Vélez*, cit. p. 18-9.

(45) L. MARECHAL, *Antígona Vélez*, cit. p. 27.

(46) *Cantada en una lejanía en Odas para el hombre y la mujer*, 1929. Véase L. MARECHAL *Antología poética*, cit. p. 38.

vemos cuán decadentes resultan las más veces sus conceptos. Mas al enjuiciar a los tres grandes trágicos griegos el caso es distinto. Su problemática se mantiene en pie, sus conceptos no eran fruto de una moda, eran planteamientos inherentes a la condición humana y la humanidad como tal sigue siendo la misma: los hombres y mujeres angustiados ante situaciones límite, personajes que han de actuar necesariamente ante el drama de la vida aún a riesgo de perder, como Antígona Vélez...

# TEORIA DRAMATICA DE ALFONSO SASTRE

Josefina Manchado

(Universidad de Palma de Mallorca)



- (\*) Este artículo se propone revisar las primeras teorizaciones de Alfonso Sastre acerca del teatro español de postguerra y se completará en el próximo número de esta revista con un segundo artículo referido a la formulación de la "tragedia compleja", resultado práctico de las últimas soluciones dialécticas del autor al teatro realista.



Alfonso Sastre (Madrid, 1926), autor de teatro y ensayista, permanece en una zona semioscura de nuestro panorama cultural de postguerra. Su figura se debate entre el reconocimiento de los valores combativos de su obra dramática, y el distanciamiento cauto por parte de los historiadores del teatro español, quienes contemplan en esa combatividad el menoscabo de sus resultados literarios. No se trata, en estas páginas, de solucionar la disyuntiva planteada, sino de profundizar en uno de los aspectos más olvidados del autor: su paulatina elaboración de una teoría dramática que, desde 1950 hasta hoy, ha intentado aportar soluciones al desarrollo de la escena española <sup>1</sup>.

Alfonso Sastre interesa, en principio, por sus obras dramáticas; sin embargo, al conocer sus escritos teóricos, descubrimos la faceta más interesante de este autor que ocupa un lugar sobresaliente entre los dramaturgos de su generación, poco aficionados a manifestar públicamente sus reflexiones teóricas, limitadas, en todo caso, a colaboraciones esporádicas en la prensa del país.

Aunque Sastre figura como teórico del *social-realismo* de postguerra en algunas historias del teatro español contemporáneo, su labor, en este sentido, no ha sido considerada profundamente por ningún estudioso de nuestro país. Su repercusión exterior, sin embargo, ha sido notable; se han realizado algunos estudios sobre la significación de su teoría teatral en conexión con su propia creación dramática que, por su fecha de elaboración o por su escasa penetración en la materia, resultan todavía parciales e insuficientes.

Oswaldo Obregón presentó en 1972, en Madrid, el trabajo "*Teoría y creación dramáticas en Alfonso Sastre*", con motivo del Curso Iberoamericano para profesores de Lengua y Literatura Española del Instituto de Cultura Hispánica, del que sólo

---

(1) Las manifestaciones teóricas de A. Sastre acerca del teatro, la literatura y el arte en general, han sido publicadas en cuatro volúmenes: *Drama y Sociedad*. Ed. Taurus (Col. Ensayistas de Hoy) Madrid, 1956. *Anatomía del Realismo*. Ed. Seix-Barral. Barcelona, 1965. *La revolución y la crítica de la cultura*. Ed. Grijalbo. Barcelona, 1970. *Crítica de la imaginación*. Ed. Grijalbo. (Col. Nuevo Norte, 23). Barcelona, 1978.

ha sido publicada la parte dedicada a la creación dramática en 1977, en *Etudes Ibériques*, de la Universidad de Haute-Bretagne. Francis Donahue, con los mismos objetivos, publicó en 1973, en Buenos Aires, *Alfonso Sastre, dramaturgo y preceptista*. El enfoque comparativo teórico-práctico de la obra de A. Sastre es, también, el que Magda Ruggeri Marchetti adoptó en su ensayo sobre una de las últimas aportaciones del autor, *La tragedia "compleja": bases teóricas y realizaciones en los dramas inéditos de Alfonso Sastre*. Este estudio se publicó en 1979, en las Actas del VII Congreso de la Asociación de Hispanistas celebrado en Toronto. La misma autora italiana ha publicado con cierta regularidad artículos y estudios sobre el teatro de Sastre, introduciendo las ediciones italianas de algunas de sus obras.

La evidente limitación cualitativa y cuantitativa de los trabajos mencionados hacía necesaria la investigación del pensamiento estético de Alfonso Sastre, de la reflexión del escritor sobre su dedicación a la Literatura, sus motivaciones, su elección de una forma de expresión determinada, sus interrogantes en torno al propio acto de la creación dramática. Sus artículos y ensayos permiten discernir una evolución en su pensamiento que se concreta en dos momentos significativos: el que corresponde a sus primeros años de incursión en el teatro como dramaturgo, al que podemos asignar el calificativo de *período urgente*, y el que coincide con el cuestionamiento de la literatura realista de postguerra y la búsqueda de soluciones al estancamiento cultural y político del país.

En el primer momento, Sastre es un producto de nuestra postguerra. Sus primeros artículos de colaboración periodística, ampliados y complementados posteriormente en *Drama y Sociedad* (1956), su primer teatro polémico y sujeto a los postulados teóricos que los grupos "Arte Nuevo" y "Teatro de Agitación Social" intentaron llevar adelante, sintetizan una primera concepción de la Literatura y de su función esencial para el entorno que la recibe y la produce, básicamente combativa. En este sentido fueron concebidas obras como *Escuadra hacia la muerte* (1954), *El pan de todos* (1960), *La mordaza* (1955) o *Tierra Roja*, escrita en 1954.

En la década de 1950, el teatro es, para Sastre, un vehículo utilizable para incidir en la sociedad española y modificar conductas y estructuras, directamente combatidas desde la militancia política que, en estos años, aún no comprometía a nuestro autor. La preocupación estética por conseguir en la obra escrita una adecuada expresión formal de los contenidos, está lejos de ser racionalizada por Sastre, quien antepone la urgente renovación social del país a la creación de un todo armónico, propiamente artístico y contribuyente a la evolución literaria española truncada tras la guerra civil de 1936. El pensamiento estético de Sastre se alinea, entonces, en posiciones matizadamente marxistas que se deducen generalmente de sus conclusiones particulares sobre la tragedia aristotélica. La función purificadora y revolucionaria que el teatro, a través de la tragedia, debe ejercer en la sociedad, implica un rechazo de las formas poéticas transfiguradoras de la realidad o evasivas, y el de las concepciones formalistas capaces de atentar contra la temporalidad e historicidad del Arte en general, y del teatro en particular.

Desde 1960, el *social-realismo* de A. Sastre se enriquece con nuevas aportaciones teóricas que profundizan y modifican su primitiva visión combativa en una

fórmula realista más compleja. Caracterizan esos años, su ingreso en el Partido Comunista de España, la teorización de la *tragedia compleja* y la incursión imaginativa en su producción (*El escenario diabólico*, (1973), *Las noches lúgubres*, (1964). El realismo dialéctico que define su concepto del drama, en los ensayos *Anatomía del Realismo*, *La revolución y la crítica de la cultura* y *Crítica de la Imaginación*, coincide, en parte, con su comunismo activo. La comprensión total de la realidad, en sus aspectos individuales y sociales, particulares y universales, es lo que Sastre pretende captar en su teatro y en la pequeña muestra de prosa escrita por entonces. Las relaciones del Arte con la Sociedad, la Filosofía, la Historia y la Ideología, apuntadas e insinuadas en el primer momento que he llamado *urgente* son consideradas ahora desde una perspectiva más amplia.

La dialéctica individuo/sociedad, constituye la base de su *tragedia compleja*, superadora del molde aristotélico de la década precedente, y aglutinadora de su concepción del teatro realista, integrador y crítico de las distintas soluciones realistas aportadas en nuestro siglo: teatro político, épico, expresionista español, documental. La representación de situaciones particulares en las que se reconozcan otras generales, y en las que el *distanciamiento* brechtiano procure el grado adecuado de objetividad, lo que Sastre define como el *efecto boomerang*, es el objetivo esencial de sus nuevas tragedias. En última instancia, la nueva fórmula trágica supone la superación de las vanguardias, del drama existencialista y del teatro épico como fenómenos aislados, a la vez que la integración de sus bases primarias, el nihilismo, la esperanza y la apertura de perspectivas socialistas.

La actitud ideológica del autor es la que determina su rechazo a los realismos burgueses (naturalismo y vanguardias), por su ahistoricidad y superficial detallismo; por otro lado, esa misma actitud determina la aceptación crítica de las soluciones realistas contemporáneas derivadas del carácter histórico y social del Arte. Su militancia comunista coincide con la desaparición de la escena española de las últimas obras escritas, las *tragedias complejas*<sup>2</sup>. Sus fechas de escritura permiten contemplarlas como soluciones al estancamiento general del teatro realista, repetitivo de temas y formas, y, sin duda, supusieron una superación del realismo sastriano precedente.

Al iniciarse la década de los setenta, Sastre intenta todavía superar sus planteamientos. Desde su último volumen, *Crítica de la imaginación* (1973) asigna a este concepto una función que, por lo menos desde el punto de vista teórico, soluciona el problema central de su trabajo creativo. La imaginación se convierte en la facultad humana capaz de conectar la doble perspectiva agónico-individual y colectiva, trasladándola a lo puramente literario. La función del Arte así determinada

(2) Bajo esta denominación se agrupan los siguientes dramas: *La sangre y la ceniza* (1962), *El banquete* (1965), *La taberna fantástica* (1966), *Crónicas romanas* (1968), *El camarada oscuro* (1972), de los cuales únicamente el primero fue representado en España años después de su aparición, en 1978.

por Sastre, a partir de la renovación catártico-aristotélica, de la teorización trágico-compleja y de la posibilidad imaginativa más reciente, corresponde esencialmente a la integración de las tres formas habituales de entender el hecho artístico: la comunicación de un conocimiento de la realidad, en forma de juego. En su nivel más perfecto, la imaginación funcionará como elemento aproximativo y distanciador de la realidad, imposibilitando el cumplimiento exacto de la *teoría del reflejo* lukacsiana por cuanto instala la literatura resultante en el terreno de lo alegórico o referencial.

Consideraré, en adelante, los fundamentos del drama social-realista desarrollando en cierta medida los diferentes estadios de su estética conducentes a la profundización de objetivos y perspectivas.

### Del drama social-realista al realismo dialéctico.

La vía social-realista de A.Sastre se inicia poco antes de 1950 y en sus aspectos más significativos, queda recogido su pensamiento en 1956 con la publicación de *Drama y sociedad*.

Entre las diferentes clasificaciones del teatro español de posguerra, sobresalen las que atienden al mayor o menor éxito obtenido entre el público y la crítica. Desde esta perspectiva sólo cabe hablar de un amplio espectro dramático dividido en un teatro público y otro que no lo es, en un teatro de *diversión* y un teatro *comprometido*. Francisco Ruiz Ramón (*Historia del teatro español. Siglo XX*) y William Giuliano (*Buero Vallejo, Sastre y el teatro de su tiempo*) son los autores de las denominaciones mencionadas que nos remiten a una coincidencia exacta entre el alcance público del teatro de diversión y el silencio casi general del drama testimonial, o más específicamente social-realista. Observemos, no obstante, la clasificación especial de Antonio Buero, cuyo testimonio posibilista y alta difusión nos parecen indiscutibles.

Al teatro público pertenecían autores no necesariamente identificados por sus resultados dramáticos (Pemán, Calvo Sotelo, López Rubio, Ruiz Iriarte...), que pretendían mantener la línea costumbrista y moralista de dramaturgos como Benavente, Marquina, Arniches, en un teatro de posguerra nada problemático en sus temas y defensor de los valores morales de la clase dirigente, de la Iglesia y el Estado. Así sucedió incluso con las piezas menos evasivas, que bien podrían calificarse de dramas históricos o de tesis, y cuyos objetivos esenciales atendían al mantenimiento del orden nacional y político.

Contra esta concepción del hecho escénico se inicia, en 1945, la actividad del grupo "Arte Nuevo", en el que trabajaron junto a Sastre, José Ma de Quinto, Alfonso Paso, Medardo Fraile, José Gordon, José M<sup>a</sup> Palacio y otros. Las pretensiones de sus componentes apuntaban al agotamiento de la corriente dramática continuista, pero el grupo se disolvió tras dos años de reducida actividad experimental.

En 1949, con el estreno en Madrid de *Historia de una escalera*, se inicia en "La Hora" una serie de artículos de Sastre que defienden el desarrollo de un teatro social español, y que culminan en el Manifiesto del "Teatro de Agitación Social"



(T.A.S.) de 1950, firmado con José M. de Quinto<sup>3</sup>. En este documento se perfila la primera definición funcional del teatro como *arte social* en nuestra postguerra. La importancia del texto reside, además, en su carácter de primer documento oficial por el que Sastre hace pública su línea dramática, antes de que sus ensayos y artículos fueran publicados de manera organizada.

El T.A.S. obedecía a una situación de urgente renovación teatral encaminada a la crítica reveladora de las circunstancias españolas de estos años; la "agitación social" revolucionaria, que no pasó de mero intento tras la intervención decisiva de las instituciones correspondientes, fue el inicio de una lucha constante por conseguir el normal funcionamiento de un teatro realista español. Las reivindicaciones del grupo se plantearon en los siguientes términos:

1. "CONCEBIMOS el teatro como un "arte social" en dos sentidos:
  - a) Porque el teatro no se puede reducir a la contemplación estética de una minoría refinada. El teatro lleva en su sangre la exigencia de una gran proyección social.
  - b) Porque esta proyección social del teatro no puede ser ya meramente artística.
2. EN EL PRIMER SENTIDO, nos declaramos al margen de los teatros de Ensayo o de Cámara, rechazando como erróneo su enfoque del problema teatral. Un teatro de Ensayo no sirve más que para el aprendizaje del oficio. El T.A.S. no es un teatro de amateurs.
3. EN EL SEGUNDO SENTIDO, rechazamos la vieja concepción de "teatro del Pueblo" como "arte para el Pueblo", "belleza al alcance de todos". El T.A.S. es un "teatro del Pueblo" en un sentido rigurosamente distinto.
4. NOSOTROS no somos políticos, sino hombres de teatro; pero como hombres -es decir, como lo que somos primariamente- creemos en la urgencia de una agitación de la vida española.
5. POR ESO, en nuestro dominio propio, (el teatro) realizaremos ese movimiento, y desde el teatro, aprovechando sus posibilidades de proyección social, trataremos de llevar la agitación a todas las esferas de la vida española.
6. PERO conste que la preocupación técnica por la renovación del instrumental artístico del teatro está orientada a servir la función social que preconizamos para el teatro en estos momentos, y no obedece, de ningún modo, al ímpetu de un cuidado puramente artístico.
7. LO SOCIAL, en nuestro tiempo, es una categoría superior a lo artístico.

(3) La lista de artículos publicados en "La Hora" puede consultarse en mi Tesis de Licenciatura "Teoría dramática de Alfonso Sastre". En cuanto a la significación de los grupos "Arte Nuevo", T.A.S. y "Grupo de Teatro Realista", remitimos también al Capítulo IV del trabajo mencionado en que se describe la "Situación del teatro realista en la postguerra española", no desarrollada aquí por considerar otro el objetivo del artículo.

8. NUESTRA actitud, por otra parte, es plenamente teatral. El camino que estamos trazando es el único por el que las grandes masas volverán al teatro, al drama..."<sup>4</sup>.

La tendencia *social* que proponen los firmantes del Manifiesto, evita por estéril el drama político, excesivamente propagandístico. Entre las creaciones dramáticas nacionales y extranjeras más significativas, recogen un material de trabajo que refleja distintas orientaciones ideológicas y, a pesar de que no consiguieron representar ninguna de las obras seleccionadas, los autores elegidos demuestran un claro intento de renovación escénica Upton Sinclair, Ernst Toller, John Steinbeck, Arthur Miller, Elmer Rice, Jean Paul Sartre, Michael Carroll, Gabriel Marcel, Lope de Vega, Bertolt Brecht, Armand Salacrov, E. O'Neill, Medardo Fraile y el propio Sastre.

Contra el teatro burgués, supuestamente identificado como propiamente "nacional", el T.A.S. se propone ocupar su lugar en el "Estado social".

Estos primeros intentos de socialización del drama se completan con dos documentos que Sastre publicó en 1952 en *Correo Literario* y en la revista *Índice*, respectivamente<sup>5</sup>. El primer artículo al que nos referimos, titulado "*Sobre las formas sociales del drama*", es una respuesta del autor a Eusebio García Luengo, quien, en *Índice*, había publicado un escrito señalando la confusión teórica que afectaba a Sastre respecto a lo *social*. La confusión la recogía García Luengo de una encuesta que él mismo realizara en *Correo Literario*, en 1951, a distintos autores españoles entre los que figuraba Sastre.

En su respuesta Sastre recopila los puntos de vista que le enfrentan a su oponente, insistiendo en algunos aspectos ya declarados en la encuesta del año anterior, y corroborando, sin duda, los fundamentos del T.A.S., silenciado desde 1950. Destaquemos en este artículo la definición social del teatro en los dos sentidos apuntados, el estético y el ético, el artístico y el social en definitiva:

*"Esta dimensión artística hace referencia -decía yo- a lo puramente técnico y teatral de la obra dramática. Es decir, a lo que la obra tiene de 'estructura' de 'juego de efectos', de 'dosificación de interés', etc. por un lado (tecnicidad), y de momentos de emoción dramática, de instantes de suspensión y alivio (...) por otro, (teatralidad)... En realidad, la teatralidad va en función del talento y de la personalidad del dramaturgo"*<sup>6</sup>.

(4) El Manifiesto apareció en "La Hora" en 1950 y ha sido publicado en la edición de *Cargamento de sueños. Prólogo patético. Asalto nocturno*. Ed. Taurus. (Col. El Mirlo Blanco, Teatro, 3). Madrid, 1964. págs. 97-100.

(5) "Sobre las formas sociales del drama". *Correo Literario*. Vol. III, núm. 39, 1952. pág. 14. "Qué es el social-realismo?" *Índice*. Vol. III, núm. 51, 1952. págs. 15-16. Artículo recogido en *Drama y Sociedad* con el título "En el que se llama 'social-realismo' a lo que está pasando en el arte actual", págs. 69-72.

(6) "Sobre las formas sociales del drama", *Correo Literario*, p. 14.





huelga y en 1975 se reedita una de las obras más significativas en la teorización de la estética social-realista, *Anatomía del Realismo*; en 1971 Sastre había publicado *La revolución y la crítica de la cultura* en la que demuestra su continua contribución, pese a las dificultades abundantes, al desarrollo de sus más primitivos móviles de lucha.

Sastre, situado en la encrucijada a la que había conducido la práctica de una literatura realista demasiado esquemática en sus resultados, se preocupa, en adelante, de resolver la intervención fundamental de la ideología del escritor en la obra literaria.

Para el autor, el objeto, la función y los contenidos de la obra, son los que determinan o no su politización; siendo que aquellos deben partir de la realidad, puesto que nos movemos exclusivamente en el terreno de la literatura realista, parecería de todo punto evidente que el Arte se concibiera como instrumento intermedio entre el artista y la sociedad, capaz de comunicar a ésta la *verdad* de esa realidad. Sin embargo, la posición de Sastre no encaja del todo en estas conclusiones; la obra de arte es para él un "aparato de iluminación, una nueva realidad altamente autónoma con relación a los materiales vivenciados de que procede"<sup>9</sup>. El trabajo poético del escritor, que parte de una visión ideológica del mundo y de un esquema filosófico y científico del mismo, debe desembocar en una autonomía de su producción conectada con el público, al que se le ofrecerá el mundo en su *concreción circunstancial*, actual o pretérita (histórica). La no preservación de esa autonomía conducirá al panfleto, a la literatura sometida al poder de la Ideología. *Ideología e Historia* son dos conceptos que, relacionados con el Arte, obligan a Sastre a reflexionar sobre dos posibles formas de concretarse literariamente, dramáticamente: el Teatro Político, en el primer caso, y el Teatro Documento en el segundo.

Por lo que respecta al *Teatro Político*, de Tesis o Ideológico, Sastre empieza a manifestarse en sus primeros artículos recogidos en *Drama y sociedad* (1956). Sus ideas permanecen inalterables hasta sus últimos escritos, aunque no carentes de contradicciones<sup>10</sup>.

El fundamento temático, y a la vez, móvil primero, del Teatro Político es,

- 
- (9) Esta definición aparece en su último volumen, *Crítica de la Imaginación*, cap. VI, pág. 78.
- (10) Los textos imprescindibles para observar la evolución de sus ideas respecto del "Teatro político o de tesis", son: "De cómo el teatro ha servido en muchas ocasiones a la Revolución" *Drama y Sociedad*, cap. VIII, págs. 113-115. "El teatro desde el cero al infinito", *Correo Literario*, núm. 50, 1952, pág. 7. Publicado en *Drama y Sociedad* con el título "En el que se hace patente con un ejemplo el peligro de degeneración del drama por imposición de un propósito político", Cap. IX, págs. 117-120. "El drama y las ideas", *Correo Literario*, núm. 77, 1953, pág. 10. Recogido en *Drama y Sociedad* con el título "Se insiste sobre el juego de las ideas en el Drama", Cap. X, págs. 121-124. Y de Erwin Piscator, *Teatro Político*, el prólogo de Sastre a la edición española, Ed. Ayuso, 1975, págs. 7-21.

en opinión de Sastre, la revolución social, que en el drama se expresa mediante la denuncia de situaciones injustas y la esperanza en nuevas estructuras sociales. Los peligros consecuentes al *engagement*, de nuevo, son precisamente la degeneración del teatro revolucionario en formas melodramáticas, subjetivas y parcialmente expresivas de la realidad objetiva. La toma de partido del dramaturgo no debe superar su intención última de crear un drama, de lo contrario nos encontraríamos frente a un libelo propagandístico cuyo interés sería puramente extraliterario.

Estos principios, manifestados hacia 1950, entran en colisión directa con el peligro mismo que amenazaba a los miembros de T.A.S., cuando en el postulado séptimo de su Manifiesto, recogido en este artículo, afirmaban la superioridad de lo *social* sobre lo *artístico*, en esos momentos especiales necesitados de un *arte de urgencia*. Cabe suponer que las posteriores advertencias de Sastre al respecto van referidas a situaciones socio-históricas no extremadas, en las que el Teatro Político puede contribuir a la transformación de las mismas, sin menoscabo de la dimensión artística que es esencial al Arte. De no ser así, no podríamos entender la crítica de Sastre a Sidney Kingsley por su obra *El cero y el infinito* como ejemplo degenerado de teatro político en el que priva la intención socio ideológica del autor sobre la propia poética dramática. La crítica aparece en 1952 en *Correo Literario*. La obra, que según Sastre, hubiera podido resultar una tragedia aceptable, carece de justificación artística. Personajes, ideas, fuerzas en conflicto, símbolos, componen una serie de elementos trágicos deformados por la adhesión excesiva del autor a unas premisas ideológicas manifiestas:

*"Con lo que el drama pierde siempre grados de fuerza, la trama queda forzada y los caracteres debilitados. Es el peligro general del teatro de tesis. El dramaturgo, fiel a la tesis, ciega la salida de la antítesis, y se queda, naturalmente a cien leguas de la síntesis dramática.*

*El teatro político es artísticamente válido -y sólo al serlo artísticamente lo es socialmente- cuando la consecuencia política es un último resultado que arroja, sin esfuerzo, la trama, la fábula, el mito."*<sup>11</sup>.

La justificación que Sastre utiliza para denegar la entrada directa de las ideas en el drama, es, inevitablemente, en este período temprano de su pensamiento dramático, el pensamiento aristotélico. Del orden mismo que en su *Poética* establece Aristóteles con respecto a la intervención de elementos dramáticos, recordemos la trama de la que se desprenden los caracteres y las ideas; por el contrario, en el teatro de tesis se toma como punto de partida, la idea, configuradora de los restantes factores dramáticos.

Más adelante, al pensamiento aristotélico Sastre añadirá un nuevo elemento; sin negar la influencia ideológica del autor en su trabajo creativo, rechazará todo dog-

— — — ■ ■ ■ . . . . .  
(11) *Correo Literario*, núm. 50, 1952, pág. 7.

matismo y propondrá cierto *distanciamiento*, provechoso para la función que se pretende del drama realista. La función del drama, función didáctica, a través de la distanciamiento ideológica del autor, introducirá solapadamente al espectador su propia ideología. Se trata de una fórmula brechtiana en su esencia, y al respecto señalemos que Sastre conecta con la labor teórico-literaria de Bertolt Brecht a finales de los años cincuenta; lo menciona como teórico por primera vez, en *Anatomía del Realismo*.

En el prefacio a la primera edición de este volumen, destinado al desmenuzamiento de las cuestiones polémicas que el Realismo ha suscitado en nuestro siglo, y con el que tiene mucho que ver la configuración de la *tragedia compleja*, Sastre convierte a Brecht en un segundo gran aliado de su estética realista. El *distanciamiento* brechtiano, será en adelante un componente trágico esencial del teatro de Sastre, junto a la *identificación* aristotélica. Las relaciones entre el pensamiento de Brecht y el de Sastre conducen a la elaboración de la fórmula realista ideal, la *tragedia compleja*, tema que no desarrollé en este artículo por sus numerosas implicaciones con otras fórmulas dramáticas contemporáneas que Sastre aprovecha en el mismo sentido.

Resumiendo brevemente los aspectos brechtianos que el autor considera útiles para la elaboración del drama actual, diríamos que: acepta la función revolucionaria que Brecht pretende adjudicar a su teatro, convirtiéndolo precisamente en épico para destruir la representación ilusoria de una historia propia del drama aristotélico. Lo interesante es que, desde el punto de vista de Sastre, las propuestas de B.Brecht no se contradicen con los principios aristotélicos que el autor alemán pretende aniquilar, sino al contrario, coinciden con conceptos que Aristóteles mismo propone, y que en la tragedia se consideran habituales. Resulta evidente el "distanciamiento" en todos los autores cuya base documental para elaborar su teatro pertenece al pasado, y el pasado fue la base mítica de los trágicos griegos en su mayoría, como después lo fue de Shakespeare o Schiller.

Sastre acepta de Brecht su *distanciamiento*, en tanto en cuanto actúa ya en el teatro dramático, y en cuanto es necesario ya en Aristóteles, como es necesaria la *identificación* en igual medida, pero señala el punto justo en que debe situarse la aportación brechtiana

*"Se practica, en cualquiera de los casos, una distanciamiento que, no sólo no significa la evasión del autor dramático frente a sus contemporáneos, sino que es la conditio sine qua non de una penetración profunda en el medio vecino y de la acción social aquí y ahora. El drama produce ese 'mirar extraño' que a los brechtianos les parece propio y exclusivo del teatro épico (. . .). Y ese doble impacto -extrañeza y reconocimiento- es el motor purificador, catártico, de las acciones humanas a la salida del teatro y después"*<sup>12</sup>

Identificación y distanciamiento, Aristóteles y Brecht, indispensablemente

(12) *Anatomía del Realismo*. Art. V. pág. 67.

equilibrados, permitirán el cumplimiento exacto de la función didáctica del drama realista; la distancia temporal entre el autor y la realidad permitirá una correcta remisión del drama a ésta.

La segunda de las formas dramáticas directamente originadas de la relación estrecha entre Arte e Historia, es el *Teatro Documento*, polémicamente considerado por manifestar directamente las raíces reales que lo sustentan en detrimento de su validez estética.

En 1952, Alfonso Sastre y Gonzalo Torrente Ballester iniciaron una discusión en el diario "Arriba", a propósito del *teatro documento*, a partir de la representación en Madrid de *La muerte de un viajante*, de Arthur Miller. Contra la opinión de Torrente, que suponía la fórmula documental prácticamente caduca por aquellos años, Sastre defendía tal fórmula como una de las variantes "sociales" del drama, vigente en sus valores estéticos.

La construcción dramática sobre bases documentales está avalada por largos años de práctica teatral en este sentido. Sastre propone a su oponente, desde los ejemplos naturalistas a los norteamericanos (Rice, Sinclair, Steinbeck), alemanes (Toller, Brecht). El *Teatro Político* de Erwin Piscator, que fue la base de estas variantes posteriores, proponía, de todas formas, un drama propagandístico-documental con el que Sastre no coincide: el documento histórico en Piscator es desarrollado en sus condicionamientos sociales a nivel de espectáculo. La línea del *Teatro documento* (histórico), como la del *Teatro político* (ideológico), se endureció cuando se prescindió de la imaginación fabulante, del aspecto individual de lo social, y cuando, en definitiva, el contenido se redujo al relato de lo histórico-social<sup>13</sup>. La necesidad de una fórmula teatral piscatoriana se explica únicamente por el proceso de revolución social que acompañó su gestación.

En relación con estas consideraciones fue significativo para la evolución teórica de Sastre el conocimiento de Peter Weiss. Este autor representa, hoy, el teatro documental espectacular. Sastre realizó el 1965 una versión española del *Marat-Sade*, estrenada en Madrid en 1968; en *La revolución y la crítica de la cultura*, le dedica un capítulo como figura máxima del teatro documental, y finalmente le entrevistó en 1971 para la revista italiana "Il Drama", entrevista que apareció en "Primer Acto" al año siguiente.

La divergencia fundamental entre Sastre y Weiss respecto de la fórmula documental es, su consideración secundaria por parte del primero en un teatro del presente, y el carácter primario que le concede Weiss, sobre todo en sus formas más perfectas, en las que el documento recibe un tratamiento creativo de gran calidad.

Sastre observa en la producción de Weiss distintas fases, desde el *Marat-Sade*, pasando por *La indagación*, *Fantoche lusitano*, *Trotsky en el exilio*, hasta el *Höl-*

---

(13) Sobre los errores de la propuesta Piscator, Sastre se muestra definitivo en su prólogo al *Teatro Político*.



derlin que considera conflictivo en la línea general del autor <sup>14</sup>. Para Weiss, en todo caso, Hölderlin y Marat-Sade son las muestras más perfectas del teatro documento, aunque entre una y otra obra se interpongan una serie de piezas documentales que no revelan una evolución paulatina de ese perfeccionamiento. Sus declaraciones pueden explicar concisamente la situación privilegiada de las dos obras mencionadas:

*"... es tan importante cambiar las condiciones sociales y políticas de un país como desarrollar en él todas las facultades del hombre. La acción y la fantasía deben encontrarse en el mismo espacio; deben ir del brazo acción política y desarrollo de la fantasía. Sin esta unión la acción revolucionaria será un fracaso. Así lo dice Hölderlin, mi personaje, y así lo pienso yo. De esta manera el Marat-Sade y Hölderlin pueden ser entendidas en la línea maestra del teatro documento a cuyas propuestas de acción aportarían la expresión de la necesidad de la fantasía"* 15.

Lo más significativo de este texto, desde nuestro punto de vista, es la revelación de Weiss acerca del elemento fundamental de su teatro realista-documental: el ejercicio de la imaginación, la fantasía. Antes de que se produjera tal revelación, Sastre había resumido en 1968 sus puntos de vista respecto del teatro documental, al que encasillaba en una denominación más amplia, el *Teatro de Imaginación Dialéctica* <sup>16</sup>. Recordemos que a principios de los sesenta, la solución imaginativa resolverá la antinomia del Arte, definido por su ser-y-no-ser a la vez (autonomía relativa) *política* o *filosofía*. Al igual que Weiss, Sastre reclamaba la presencia de la acción fantástica contra el arte puramente propagandístico.

Desde este momento, podríamos concluir una línea de desarrollo del *elemento imaginativo en el Realismo de A.Sastre*, que, ausente en sus primeros escritos (años inmediatos a la posguerra), empieza a formar parte de su propuesta hacia 1960 y culmina en *Crítica de la Imaginación*. Si al principio sólo descubrimos en Sastre la certeza de la necesaria adecuación entre Realidad e Imaginación, en su último volumen asistimos a la teorización coherente de sus primeros planteamientos.

En *Anatomía del Realismo*, encontramos ya los postulados, embrionarios, para el esbozo de una *Estética* general que partiría del *medio imaginario* en Literatura. Este *medio imaginario* quedaba definido como *situación* cuya estructura

(14) Ver al respecto *La revolución y la crítica de la cultura*. Cap. III, "Weiss: como un breve análisis a propósito del Teatro documental", págs. 45-49.

(15) "Teatro y Política. En un diálogo con Peter Weiss". *Primer Acto*, núm. 152, 1972.

(16) La acuñación "Teatro de la imaginación dialéctica" aparece en *La revolución y la crítica de la cultura*. Años antes, en *Anatomía del Realismo*, Sastre intentaba resolver "imaginativamente" la caída del teatro realista-social en pura cultura al servicio del socialismo dirigente.

procedería de la síntesis entre *personaje y medio*; su naturaleza dialéctica, que dejó sólo apuntada, posibilitaría su relación con lo Real.

La forma en que Sastre entiende la fase creadora del escritor (en el volumen indicado) enuncia los resultados teóricos de su último tratado, y permite ya establecer la base distintiva entre Literatura Realista-Documental y Literatura Realista Dialéctica. Quizás explique también la elevación artística de las piezas de Weiss, de ahí la necesidad de transcribir sus propias palabras: "*hablo de esta fase creadora como de una fase investigativa: se trata de un asalto a la verdad ejecutado por un método sui generis caracterizado por el hecho de que lo que se pone en marcha a la más alta tensión es la imaginación imaginante*"<sup>17</sup>. En la medida en que se habla de creación como investigación del pensamiento, se explica la definición antinómica, antes citada, del Arte en el aspecto filosófico. Partiendo de la base imaginativa consustancial a la Filosofía, mediante la cual ésta se aproxima a lo Real por vía del ejemplo, se descubre en el Arte otro procedimiento que lo diferencia de lo filosófico: lo imaginativo es aquí lo menos real pero lo más verdadero y constituyente, para Sastre, el elemento básico de la *Materia y Forma* artísticas. Por su naturaleza imaginaria, el Arte se deslinda de la Filosofía, y se relaciona con ella porque es investigación de la Realidad.

La segunda antinomia definitoria del Arte que consideraba su faceta política o ideológica, se explica desde una determinada concepción de las relaciones entre el *Artista* y la *Realidad*, a través del *medio imaginario*. Sastre observa una primera fase en estas relaciones, la *creadora-investigativa* (POETICA) y la *proyectora-política* (ESTETICA), y afirma "la obra —el autor a su través— realiza lo que podríamos llamar una política imaginaria"<sup>18</sup>.

Así que la relación *Autor-Lector* proviene del mutuo acuerdo de instalación en una zona imaginaria. La característica ficticia de esa zona es la que posibilita la relación del compromiso del autor tal como lo plantea Sastre, de manera ambigua, con la propuesta de Jean P. Sartre, quien parte también del destinatario del hecho literario:

*"La operación de escribir supone la de leer como su correlativo dialéctico y estos actos conexos necesitan dos agentes distintos. Lo que hará surgir ese objeto concreto e imaginario, que es la obra del espíritu, será el esfuerzo conjugado del autor y del lector. Sólo hay arte por y para los demás"*<sup>19</sup>.

En ese *Realismo Dialéctico*, resultado del primer realismo-social, debe observarse, tal y como quedó apuntado con respecto a la tragedia, un correcto ajuste entre las dos fases creativas del escritor su situación individual (*fase agónico-creadora*),

(17) *Anatomía del Realismo*, pág. 228.

(18) *Anatomía del Realismo*, pág. 231.

(19) Sastre, Jean-Paul, *Qué es la literatura*. Ed. Losada. Biblioteca Clásica y Contemporánea, 433). Buenos Aires, 1976.

en la que el contenido de la obra se ofrece al lector como propiedad personal adquirida por la experiencia; y su conciencia de individuo histórico-social (*fase práctica*), en la que los contenidos se revelan como proposiciones. Las funciones del Arte contenidas en las dos fases creativas así establecidas, son las que posibilitan un Realismo desvelador de lo que los modos de vida burgueses ocultan.

Los defensores de la Tesis del Arte como juego creador de un mundo ideal, reservan al científico, al político, al teórico o al obrero, las relaciones con la realidad, con el fin de investigar, conocer o transformar. Al contrario, la Tesis realista que define el Arte como conocimiento, o como Política, excluye a la vez ambas actividades; o bien se considera el arte como Política y no como Filosofía, o bien se le supone un trabajo investigador al Arte que excluya la actividad política. En ambos casos, reconozcamos con Sastre que, su intervención en el desarrollo de lo real es nula.

Lo que propone nuestro autor es una salida a la polémica Arte lúdico/ Arte Realista en forma *dialéctica*, definiendo antinómicamente el Arte porque es antinómico en su *esencia*. La relación dialéctica entre conceptos opuestos se concilia mediante la *imaginación*, evitando la instalación categórica de lo Artístico en cualquier otra actividad del pensamiento humano, sea la filosófica, la política, la ideológica, la lúdica, la realidad, en fin. Con todo, pensamos que Sastre consigue integrar en su Estética lo que ha constituido la base del enfrentamiento entre la crítica marxista y la teorización de la literatura evasiva practicada por los partidarios del ludismo artístico (función meramente recreativa del Arte). Incluso unifica posibles tendencias dentro del seno de la Estética marxista, tomando lo que de positivo considera en las tesis cognoscitivas del Arte o en las exclusivamente ideológicas.

Bertolt Brecht, Georg Luckács, Erwin Piscator, Vladimir Ilich Lenin, los dogmáticos del período post-congresista, se aglutinan en este teórico y dramaturgo español que pretende abrir nuevas rutas al limitado campo del Realismo. Dentro de lo que Sastre defiende, con otros, como arte comprometido, desde su propia definición, y postulando responsabilidad social del artista, se observa contradictoriamente la capacidad interventora del Arte en la Realidad de modo absoluto. Si el Arte es una actividad social, lo es por ser también una actividad individual imaginativa.

La forma en que el elemento imaginario se articula con la Realidad en el pensamiento del escritor, es el aspecto que Sastre desarrolla en su último volumen, hasta hoy, *Crítica de la imaginación*, con el que agota la propuesta realista más elaborada en los últimos años por parte de un dramaturgo dedicado a la reflexión profunda sobre el acto creativo. El resultado último de la evolución de la estética de Sastre debe contemplarse en las *Tragedias complejas*, sin duda su mejor teatro. En estas páginas hemos pretendido recoger y ordenar las premisas teóricas que originaron la complejidad trágica de Sastre. Nuestra intención es facilitar la comprensión de una propuesta dramática que, hacia los años setenta continuaba apoyándose en el carácter revolucionario del texto y de la representación dramática.

# APROXIMACION A LA SEMIOTICA TEATRAL

A. Patricia Trapero Llobera

(Universidad de Palma de Mallorca)





*"Le théâtre est un labyrinthe de signes où l'on craint d'avoir toute chance de se perdre et où pourtant le fil d'Ariane de la communication est offert sans reticence au spectateur pour peu qu'il soit capable d'ammagasinier des images et les garder en mémoire assez longtemps pour en exprimer toute la richesse signifiante" \**

Si consideramos el teatro como un fenómeno artístico que forma parte de una determinada cultura definida, de modo general, como un signo cuyos elementos remiten unos a otros y, como tal, capaz de ser formalizada semióticamente, es obvia la licitud del enfoque semiótico del hecho teatral.

En esta afirmación hay implícitos dos aspectos teóricos: en primer lugar, la concepción de la cultura como semiótica y, en segundo lugar, el planteamiento del análisis teatral, diferente en cada uno de los campos semióticos.

El tratamiento de la cultura como signo <sup>1</sup> lleva, de modo innegable, a una teoría cuyos límites serían más o menos "universales" y cuya principal característica sería la interdisciplinarietà, patente en todos los componentes —intelectuales y "no intelectuales"— que conforman la Cultura. En teatro (debo dejar claro que empleo esta palabra no en el plano de identificación teatro=texto, sino, teatro=representación teatral) esta interdisciplinarietà se hace evidente en los elementos de la puesta en escena: pintura, música, escenografía (con todos los fenómenos estéticos que ésta puede llevar consigo), gestualidad, movimiento, literatura, percep-

---

\* CORVIN, MICHEL: *Approche sémiologique d'un texte dramatique. La parodie d'Arthur Adamov*. En, "Littérature", 9.— Paris 1973 pg. 100

(1) Remito al lector a las obras de Umberto Eco, pero especialmente a su *Tratado de Semiótica general*.— Ed. Lumen.— Barcelona 1981, así como LOTMAN, JURIJ Y ESCUELA DE TARTU: *Semiótica de la cultura*.— Cátedra, entre otros.

ción, juntamente con aspectos propiamente extrateatrales que influyen en el espectáculo<sup>2</sup>.

Complejidad es, pues, la palabra idónea para definir una representación teatral, cuyo reflejo es la heterogeneidad y la simultaneidad en la emisión de los sistemas significativos; *la principal característica del hecho teatral es la pluridimensionalidad de la investigación escénica*: la escena es un lugar de interrelación y síntesis significantes entre lenguajes diversos que hacen referencia a distintos sistemas de códigos, no homogéneos entre sí y que deben ser/son aprehendidos de manera global por el espectador.

Por otro lado, no cabe duda de que las respectivas restricciones planteadas por los tres "tipos" de semiótica (de las que me ocuparé a continuación) influyen tanto en los fenómenos analizables —es decir, una mayor o menor amplitud de campos de estudio semiótico— como en los modelos analíticos a aplicar. Estas dos cuestiones son evidentes en el caso de la semiótica teatral.

Indiscutiblemente, la base de la ciencia semiótica es el concepto de signo (que en el caso del teatro debería enfocarse como la búsqueda de la unidad mínima del mismo, llámese "signo", "situación dramática", "unidad performativa", etc.<sup>3</sup>). La mayoría de los autores coinciden en afirmar que el signo es "cualquier cosa que remite a otra". Este concepto tan abstracto ha sido concretado en dos definiciones, a partir de las cuales se han planteado tres teorías "delimitativas" que, en mi opinión, siguen una cadena evolutiva (por llamarlo de algún modo) que no considero definitiva ni, por supuesto, zanjada.

Como se ha dicho, el signo ha sido definido de dos formas diferentes, formulaciones que han tenido su reflejo tanto en la "geografía semiótica" (utilizando términos de Casetti) como en los estudios de semiótica teatral a los que me referiré más adelante.

La primera propuesta fue realizada por FERDINAND DE SAUSSURE quien concibió el signo lingüístico como una entidad dual

*"... hecha con la unión de dos términos (...) lo que el signo une no es una cosa y un nombre, sino un concepto y una imagen acústica (...) proponemos conservar la palabra signo para designar el conjunto y reemplazar conceptos e imagen acústica respectivamente por significado y significante..."*<sup>4</sup>

- 
- (2) La interdisciplinariedad que se da en teatro ha llevado a autores como Ruffini al planteamiento de la necesidad del estudio de los mecanismos de contextualización del texto, o relación de un texto con el conjunto de todos los textos culturales. Estos mismos planteamientos los encontramos en la semiótica de la producción y en teóricos como Bettetini.
  - (3) La unidad mínima teatral ha sido abordada de modos muy diferentes por los distintos estudiosos del tema. Podemos destacar su estudio sintagmático (signo teatral, con autores como Kowzan) y su estudio paradigmático (situación dramática, cuyo principal representante es E. Souriau). vid. a este respecto la bibliografía final.
  - (4) SAUSSURE, FERDINAND DE: *Curso de Lingüística general*.— Ed. Losada, Buenos Aires 1975 (14ª ed.).— Pgs. 127-129.

su estudio estaba reservado a una ciencia aún por crear, la Semiología, ciencia que "estudiaría la vida de los signos en el seno de la vida social". De carácter eminentemente lingüístico, la semiología saussureana tiene en la semiótica de la comunicación, pero, sobre todo, en la de la significación sus principales seguidores.

Por su parte, el americano CHARLES S. PEIRCE (simultáneamente a Saussure) planteó una nueva concepción de signo como entidad triádica formada por un representamen o vehículo de signo (sustrato físico y manipulable del signo), un interpretante (o efecto que el signo produce en la mente del intérprete, sujeto que emite o recibe un signo) y el objeto (aquello acerca de lo que tenemos un conocimiento) <sup>5</sup>. De modo diferente a Saussure, el signo peirceano no es exclusivamente lingüístico sino que se extiende a fenómenos no lingüísticos, sobre todo visuales; su estudio, la ciencia semiótica, ya no formaría parte de la psicología social sino de la Lógica y, por inclusión, de la Ciencia. Peirce tiene en los semióticos de la producción a sus defensores y propagadores.

A pesar de que se pueden establecer multitud de diferencias entre ambas concepciones signícas, la que más interesa a la semiótica teatral es la inclusión, en la teoría de Peirce, de la realidad, de una visión global del fenómeno signico (innegable en el hecho teatral) que se manifiesta en el papel del interpretante/intérprete y que ampliaría el tratamiento exclusivamente formal del signo saussureano, así como en la posibilidad de análisis de los fenómenos sensoriales. En resumen, se propicia una más acentuada independencia con respecto a la ciencia lingüística.

Ambas teorías, como ya se ha dicho, han dado lugar a la existencia de tres "escuelas semióticas": la semiótica de la comunicación, la de la significación y la de la producción. Las dos primeras son de origen saussureano y, por tanto, tendrán como características comunes:

- la concepción dual del signo
- fuerte base lingüística (muchas veces exclusiva).

La semiótica de la comunicación establece la primera delimitación en el campo semiótico ya que lo reduce al estudio de los fenómenos con intención comunicativa —componente informativo— por parte del emisor y reconocida como tal por el receptor (*Buysse, Prieto, Mounin* <sup>6</sup>), postura que ha provocado reacciones como la

---

(5) Ver las teorías de Peirce en: PEIRCE, CHARLES S.: *La ciencia de la semiótica*. Ed. Nueva Visión, Buenos Aires 1974. Se recomienda también la lectura de sus *Collected Papers*, Massachusetts, The Belknap Press of Harvard University Press (1965-66); así como la lectura del trabajo de TORDERA, ANTONIO: *Hacia una semiótica pragmática. El signo en Charles S. Peirce*. — Fernando Torres edit. — Valencia 1978.

(6) Aunque con diferentes matices, vid. las obras de BUYSENS, ERIC: *La comunicación y la articulación lingüística*. — Ed. Eudeba. — Buenos Aires 1978. MOUNIN, GEORGES: "La comunicación teatral", en *Introducción a la semiología*. — Anagrama. — Barcelona 1972. PRIETO, L.J.: *Mensajes y señales*. — Ed. Barral. — Barcelona y del mismo autor, *Pertinencia y práctica*. — Ed. Gustavo Gili. — Barcelona 1977.



de *U. Eco* quien no admite la intencionalidad como algo infalible, ya que puede ser falseada por el emisor y/o malinterpretada por el receptor (pienso que la aportación de Eco es muy útil para el fenómeno artístico en general ya que introduce el tema de la recepción e interpretación por parte del público) o la reacción de *Steen Jansen* (postura que calificaría de “oportuna”), ya referida concretamente al teatro, en el sentido de separar la situación comunicativa “normal” de la que se produce en escena.

Un paso adelante lo da la semiótica de la significación, que amplía considerablemente el campo semiótico al introducir todo lo que el hombre —“homo significans”, como dice Genette— entiende como significativo por ser social: moda, arte, teatro, lingüística...

*“La Semiología tiene por objeto todos los sistemas de signos, cualquiera que fuese la sustancia y los límites de estos sistemas: las imágenes, los gestos, los sonidos melódicos, los objetos y los conjuntos de estas sustancias —que pueden encontrarse en ritos, protocolos o espectáculos— constituyen si no “lenguajes”, al menos sistemas de significación...”<sup>7</sup>*

Se introduce el término de “connotación” (en cierto modo una especie de puente hacia el papel de la creación por parte del receptor) y se estudian los sistemas, los códigos, intentando encontrar los ejes sintagmático (horizontal) y paradigmático (vertical) de cualquier fenómeno estudiado <sup>8</sup>.

Finalmente, el último eslabón de la cadena lo compone la semiótica de la producción, de origen peirceano, cosa que supone:

- el abandono de lo exclusivamente lingüístico en favor de “lenguajes” no verbales
- integración del contexto y del interpretante-intérprete en el interior del signo
- interés por el proceso de construcción del signo (aspecto totalmente rechazado por Saussure)
- dotación de un cariz científico a todos los estudios semióticos (destacando las influencias de Thomas Kuhn y Karl Marx)

por tanto, la concepción del signo como una producción, como trabajo cuyo funcionamiento debe ser estudiado.

---

(7) BARTHES, ROLAND: *Elementos de semiología*.— Alberto Corazón editor (comunicación).— Madrid 1971.— pg. 13.

(8) Vid. a este respecto la nota 3.

Pienso que los tres tipos de semiótica pueden ser vistos como una especie de "superposición" cuyas diferencias se centran en dos aspectos: el progresivo cientifismo de sus concepciones y la introducción, cada vez más importante, del papel del receptor-interpretante (papel que ya encontramos, por ejemplo, en las concepciones estéticas y literarias de los estructuralistas checos) que será de gran utilidad para el estudio de cualquier fenómeno artístico, en este caso, del teatro.

Básicamente, se puede establecer el siguiente esquema:

### CUADRO I

CONCEPCION DEL SIGNO		
<b>SAUSSURE</b> (significante/significado)		<b>PEIRCE</b> (representamen/interpretante/objeto)
SEMIOTICA DE LA COMUNICACION	SEMIOTICA DE LA SIGNIFICACION	y en algunos casos la teoría marxista de la producción.
<i>Buysens</i> (apr. 1940)	<i>Barthes</i> , (apr. 1960-1970)	SEMIOTICA DE LA PRODUCCION
Acto concreto de intercambio de información. Se influye en el receptor. Base comunicativo-informativa.	Estudio de los signos en cuanto hechos significativos. Estudio de la estructuración en sistemas. Relaciones con la Lingüística.	A partir de 1968 sobre todo, <i>Rossi-Landi</i> , <i>Tel Quel</i> , <i>escuela italiana...</i>
		Introducción de la realidad. Interés por la producción significativa, por el trabajo de producción/escritura (el signo como resultado de la transformación de la realidad en producción de significación).

La teoría general que ha sido expuesta resumidamente ha tenido su reflejo en los estudios teatrales.

Como primera definición (provisional y, por supuesto, modificable) podría decirse que la *semiótica teatral estudia la obra teatral -hecho teatral- como un signo global formado por distintos sistemas de signos parciales que son emitidos de forma simultánea*, teniendo como principal handicap la irrepetibilidad del hecho teatral a estudiar.

La semiótica teatral también recoge las diferentes concepciones signícas de Saussure y Peirce, así como los tres campos delimitativos de la semiótica que acababan de ser expuestos y que darán lugar a la aparición de estudios teatrales totalmente divergentes entre sí.

En primer lugar, encontramos los estudios semióticos teatrales de la comunicación (*Mounin, Prieto, Jansen*). La limitación de los estudios semióticos a los fenómenos con intención comunicativa ha hecho que la mayoría de los autores de esta tendencia miraran con reservas o negaran absolutamente el enfoque semiótico del teatro, aludiendo, para ello, que no se establecía una verdadera comunicación entre la escena y la sala (ambos aspectos han sido matizados por *Bettetini* y *M. De Marinis*, entre otros) porque tienen distintos canales (teoría que ha contado con numerosas críticas, entre ellas las de Jansen —en el sentido de separar la comunicación normal de la de la escena— o la de *Bettetini* —quien afirma que no es necesario un mismo canal sino que basta una decodificación por parte del receptor—), limitando la característica comunicativa al lenguaje verbal (rechazando sistemáticamente la posibilidad de desarrollo de otros lenguajes con formalizaciones propias, como afirma *Garroni*) o reduciendo el aspecto comunicativo a las intenciones del emisor, que deben ser captadas como tales por el receptor (puesto en duda por Umberto Eco, entre otros) <sup>9</sup>.

Pienso que un estudio del teatro en términos estrictamente comunicativos es sólo aplicable a textos, no a espectáculos ya que limitar una obra teatral a la intencionalidad del autor/emisor es bastante irreal y elitista —por llamarlo de algún modo— puesto que supone una visión estática de la misma al erigirse alguien en “intérprete oficial” de las intenciones del autor, sin dar pie a nuevas visiones de las obras o propuestas teatrales. En una palabra, dejar de lado el factor interpretativo por parte del receptor o de un posible “producer” en favor exclusivamente de las intenciones del emisor puede llegar a ser un obstáculo para una dinámica de montajes <sup>10</sup>; por otro lado, la intencionalidad del autor no siempre es aprehensible, no siempre existe y es captada de manera diferente por los distintos espectadores, cuya visión de-

---

(9) La postura de Eco ya ha sido comentada anteriormente. Pienso que la aportación de este autor es fácilmente comprobable por el lector ya que seguramente habrá tenido experiencias concretas (bien en obras de teatro, películas, literatura o fenómenos artísticos en general) en que su interpretación difirió considerablemente de otros receptores, en que, siguiendo a *Garroni*, su “percepción” de un determinado fenómeno fue distinto al de otros receptores.

(10) Como podrá comprobar el lector, en estas afirmaciones se plantean una serie de cuestiones básicas para la teoría teatral (ya debatidas en el seno de la misma por autores como Meyerhold, Artaud, Brecht o la creación colectiva, entre otros) como son la supremacía de la puesta en escena o del texto, el papel de los mediadores teatrales —director, actores, dramaturgos, etc.—, adaptaciones teatrales, etc.

Mi actitud es la defensa de una dinámica de montajes, por tanto de espectáculos, y, por consiguiente, de una semiótica del “espectáculo” teatral.

pende de una serie de factores que, de forma muy amplia y con todas las precauciones posibles, podrían llamarse "contextuales" <sup>11</sup>.

Por su parte, la semiótica de la significación ha dado lugar a trabajos clasificatorios de los sistemas sémicos operantes en escena (como los estudios de *Kowzan* o *Pavis* <sup>12</sup>) que son muy útiles como trabajo previo a un análisis productivo del espectáculo, a un análisis de la práctica significativa de la puesta en escena. Creo que uno de los aspectos menos positivos de esta concepción es su excesiva dependencia de la Lingüística, negativa para el estudio de los fenómenos no verbales (pensando en que buena parte del espectáculo teatral está formado por elementos de este tipo).

Llegó, por fin, a la semiótica de la producción, algunos de sus estudios se encuentran en la semiótica italiana (*Betterini, Rossi-Landi, Ruffini*, etc.). Esta concepción tiene sus bases en unas ideas no exclusivamente lingüísticas del fenómeno semiótico —artístico en nuestro caso—, así como la introducción del contexto en el estudio del fenómeno teatral (hecho innegable por lo que se refiere tanto al texto como reflejo posible de la realidad, de una ideología, como por lo que se refiere al factor extra-artístico de los elementos de la puesta en escena) y en el cambio de papel del receptor, que no se limita a captar las intenciones del emisor, sino que le atribuye otras intenciones, le da, en definitiva, su propia interpretación.

Este aspecto ideológico y productivo —con todos los planteamientos que lleva consigo— nos permite, pienso, hablar por primera vez de una figura teatral, Bertolt Brecht, quien reúne en su persona los matices teórico y práctico, así como ideológico del fenómeno teatral. De igual modo, la mayor parte de los temas que componen o deberían integrar una semiótica del teatro (teatralidad, análisis de elementos visuales, relaciones escena-sala, dramaturgia, etc.) son recogidos y planteados por la semiótica de la producción <sup>13</sup>.

Podrían resumirse las aportaciones de la semiótica teatral del siguiente modo:

- 
- (11) A este respecto, es curiosa la anécdota de Eugène Ionesco cuando dice que él conoce aspectos de su obra gracias a lo que le dicen los demás (si bien el contexto de estas afirmaciones se refiere a una censura a la crítica, nos muestra que las intenciones del autor no siempre son captadas por el receptor o viceversa).
- (12) Vid. bibliografía final.
- (13) Recomendaría al interesado en el tema que sus lecturas no se limitaran exclusivamente a los textos propios de semiótica teatral, sino que los ampliara a las obras de los distintos teóricos del teatro (Antoine, Appia, Gordon Craig, Stanislavski, Meyerhold, Brecht, Artaud, Brook, creación colectiva, etc.), así como revistas, biografías, y cuadernos de dirección que caigan en sus manos, ya que se sorprenderá de muchas intuiciones y aportaciones auténticamente válidas (y en muchos casos, superiores) para la semiótica.

CUADRO 2<sup>14</sup>

CONCEPCION DEL FENOMENO ARTISTICO		
<p><b>SEMIOTICA DE LA COMUNICACION Y DE LA SIGNIFICACION</b></p> <p>La obra como sistema autónomamente significativo, como estructura o mensaje basado en un conjunto estable de relaciones "lengua" o código (que difícilmente explican los complejos mecanismos de significación si no se separan las diferentes estructuras).</p>	<p><b>SEMIOTICA DE LA PRODUCCION</b></p> <p>La significación es concebida como un proceso de producción (social).</p>	
CONCEPCION DEL ESTUDIO DEL TEATRO		
<p><b>SEM. DE LA COMUNICACION</b></p> <p>La escena como proceso de comunicación o estudio de los procesos comunicativos de un determinado texto. Aplicaciones a textos. (M. Pilar Palomo, por ejemplo).</p>	<p><b>SEM. DE LA SIGNIFICACION</b></p> <p>División estructural de códigos, sistemas, ejes sintagmático y paradigmático, etc. (Kowzan y Pavis, entre otros)</p>	<p><b>SEM. DE LA PRODUCCION</b></p> <ol style="list-style-type: none"> <li>1. Explicar el significado desde la situación semiótica que converge en un rasgo específico del teatro: escena-público.</li> <li>2. Aplicación del criterio ideológico (ej. Brecht, Piscator, Teatro Radical USA, Teatro Independiente español, etc.).</li> <li>3. Métodos para el análisis de fenómenos visuales.</li> </ol>

(14) La mayor parte de las ideas que recoge este cuadro pueden encontrarse expuestas en TORDERA SAEZ, ANTONIO: *Texto y representación: Historia crítica de la semiótica teatral*. 2 vols. Tesis doctoral. Universidad de Valencia (Facultad de Filología, Departamento de Literatura Española) 1979 y, del mismo autor: "Teoría y Técnica del análisis teatral", en AA.VV: *Elementos para una semiótica del texto artístico*. - Ed. Cátedra.- Madrid, 1980.

Todos estos aspectos me hacen pensar (equivocadamente o no) que se podría llegar a establecer un paralelismo entre la concepción actual del teatro y las distintas ciencias semióticas, sobre todo en sus relaciones con la Lingüística<sup>15</sup>.

Hemos asistido a lo largo de los últimos años a una separación y diferenciación entre la literatura dramática (texto exclusivamente) y espectáculo (esencia del fenómeno teatral que tiene su reflejo en la puesta en escena), es decir, se ha pasado de la concepción de texto-intocable a una idea de teatro total en que, aparte de una modificación sustancial de la concepción de "texto", el actor, los sentidos, el público, han adquirido pleno desarrollo e importancia, no siendo ya meros soportes sino protagonistas absolutos (o casi absolutos) del hecho teatral. La concepción exclusivista verbal ha dado paso a una concepción no verbal en su mayor parte ("poesía del espacio", teatro lineal, alquimia teatral, teatro callejero, happening, ceremonia...). De igual modo, se ha pasado de una visión semiótica exclusivamente comunicativa, reservada al aspecto lingüístico de la comunicación, con medios de análisis exclusivamente lingüísticos (si bien se aplicaron en ciertos momentos a comunicaciones no verbales), a una visión productiva en la que el trabajo (actor-director-dramaturgo), la comunicación no verbal (puesta en escena) juntamente con la verbal ("texto"), el intérprete (público) y el contexto (realidad y sus distintas variantes) han sido reivindicados, en oposición a unos métodos exclusivamente lingüísticos y ampliando a otros fenómenos la posibilidad de análisis semiótico, a otros lenguajes que precisan de un método propio para su formalización.

Creo que el teatro y la semiótica tienen una problemática similar en el sentido de que el primero tiene que superar el lastre del exclusivismo literario de un tipo concreto de texto (que aún se sufre) y la segunda debe ir más allá de la influencia de la Lingüística, útil gran número de veces pero que no es de ningún modo aplicable a todos los fenómenos semióticos.

La naturaleza dual que se da en el fenómeno teatral entre el texto y representación, a la que acabo de hacer mención, se refleja en los distintos temas de la semiótica teatral, tratados de forma común por las tres semióticas estudiadas. Pueden verse dos tipos de "reflexiones" en el campo teatral: referidas al texto y referidas al espectáculo relacionado con el texto.

En el primer grupo podemos incluir los estudios dedicados a las funciones del lenguaje en el teatro (*Ingarden*, semiótica checa y rusa en general), los modelos actanciales del personaje (*Ph. Hamon*), de la acción (*F. Rastier*), de la situación (*E. Souriau*), el modelo actancial múltiple (*A. Ubersfeld*) y los modelos matemáticos (*S. Marcus*). Por lo que se refiere a los segundos, son destacables los intentos de estudio de la relación texto-representación por parte de *Jansen* (criterios glose-

---

(15) Actualmente, pese a las expectativas que pudieron crear algunos textos de semiótica teatral, se siguen aplicando los modelos lingüísticos al estudio del teatro; me remito a la gran cantidad de comunicaciones presentadas en el Coloquio de Semiótica Teatral celebrado en Roma (25-27 de Noviembre de 1983) que se orientaban hacia el estudio de los actos ilocutivos en el teatro.

máticos), Serpini, (criterios performativos), *Kowzan* (criterios estructurales) y, sobre todo, *Anne Ubersfeld* (con elementos y criterios diversos).

Creo que ambos grupos de estudios son muy útiles a la hora de hacer un análisis previo del texto y de sus relaciones con el fenómeno teatral; de hecho, es uno de los medios para comprobar la adecuación/transgresión del montaje con respecto al texto, es el "trabajo de mesa" que podemos ver en compañías como el TEC de Cali, La Candelaria o Ditirambo por citar algunos. Sin embargo, nunca se llega a hacer un análisis del espectáculo en sí.

Observo, pues, un desfase entre los planteamientos teóricos (basados en la necesidad de análisis del espectáculo, abandonando la sumisión al texto) y los análisis prácticos que, de forma casi exclusiva, se centran en los textos<sup>16</sup> si bien debo decir que comprendo la dificultad que entraña el análisis de un fenómeno irreplicable, simultáneo, sin sistemas de transcripción adecuados y sin una teoría propia, ya que depende o se le ha hecho depender de la Lingüística. Por este motivo no he mencionado, como habrá podido observar el lector, ningún estudio del espectáculo teatral en sí

Los temas que, en mi opinión, debería abarcar la semiótica teatral son los siguientes:

- desviación/adecuación del montaje con respecto a un texto
- la dramaturgia
- el papel mediador del director entre un texto y la puesta en escena
- la semiótica del actor (la gestualidad en base a la proxémica y la kinésica)
- el estudio de la escenografía y de los elementos de la puesta en escena
- la búsqueda de las unidades mínimas del espectáculo
- el público como productor significativo

Algunos de ellos tienen una tradición investigadora más amplia, que puede ser asimilada al componente textual del teatro, sin embargo, pienso que los temas de más interés son los referidos al espectáculo y, por tanto, mi propuesta se basa en:

1. Desarrollo de un lenguaje propio diferente --aunque no necesariamente reñido-- al lingüístico, ya que el funcionamiento de los signos teatrales es diferente al de los signos lingüísticos (apuntado ya, aunque de forma más amplia, por Mukarovsky) así como sus situaciones comunicativas son divergentes.
2. Teniendo como principal problema de irrepetibilidad y la simultaneidad, se deben desarrollar sistemas transcriptivos idóneos que permitan captar tanto los movimientos generales de la obra, como la ges-

---

(16) Se pueden ver algunas muestras de estos análisis en DIEZ-BORQUE, JOSE MARIA Y GARCIA LORENZO, LUCIANO: *Semiología del teatro*. - Ed. Planeta.- Barcelona 1975 en los que se podrá comprobar la extrema dependencia con respecto al texto teatral.

tualidad del actor, no realizada y cuya labor sería la de abordar la dimensión escénica de la relación actor-personaje a través de su gestualidad, pudiendo ser propiciada por los estudios proxémicos y quinésicos.

El método de transcripción es indispensable, en mi opinión, para un análisis del fenómeno teatral. Si bien la transcripción cinematográfica es muy útil como recordatorio de las obras y, por qué no reconocerlo, para contemplar detalles que pueden haber pasado inadvertidos, pienso que este sistema no es apropiado puesto que se necesita un modo de transcripción basado en el movimiento (ya que la misión principal sería recoger el movimiento de los actores, su gestualidad y el movimiento grupal, pudiendo quizá ser un punto de partida el sistema de notación coreográfica<sup>17</sup>) y capaz de recoger la simultaneidad de la representación, cosa que no hace un sistema cinematográfico).

3. Desarrollo del estudio de los elementos de la puesta en escena como organización de una serie de sistemas de significación (producción significativa), de un conjunto global que es el hecho teatral. Esto incluiría:

a) El Actor.

La semiótica teatral, por lo que respecta al actor, debe tratar la relación que éste mantiene con su personaje (cosa que se complica extraordinariamente a partir de la creación colectiva ya que el actor interpreta varios personajes a la vez, normalmente diferentes entre sí), es decir, la construcción del(os) personaje(s).

Pienso que este aspecto es similar al que se plantea con el trabajo del director ya que es necesario el conocimiento de los problemas de la interpretación, del propio actor, y de los condicionamientos contextuales que puedan condicionar la construcción de un determinado personaje.

Muy ligado a este aspecto de la actuación va el tema de la determinación del estatuto del personaje (como ha hecho, por ejemplo, Solomon Marcus), así como la adecuación o desviación que el actor pueda hacer del mismo.

La semiótica del actor va muy ligada al desarrollo de un sistema transcriptivo propio.

b) El Director.

En este apartado se podrían distinguir dos aspectos, tendentes ambos a su papel mediador entre texto y espectáculo. Estos dos elementos serían:

— el trabajo del director: conocimiento de su sistema de trabajo (supone un profundo conocimiento por parte del semiótico del trabajo de dirección teatral), cosa que tiene como base el contacto que, de forma personal, pueda tener el investigador con el director, así como con cuadernos de dirección y material en general.

---

(17) Se ha mencionado con frecuencia el sistema de Rudolf von Laban; la Labanotation, como uno de los más "propicios" para la transcripción teatral.



— el reflejo de su teoría en el espectáculo (cómo ha enfocado la producción, el ritmo, el tiempo, la velocidad del espectáculo, cómo quiere que reaccione el público, etc.), trabajo que completaría el apartado anterior y que, juntamente con éste, serviría para establecer una comparación entre la propuesta inicial y el resultado final del espectáculo (aunque siempre deben tenerse en cuenta los demás elementos de la puesta en escena: las aportaciones de los actores, inconvenientes de escenografía, etc.).

c) La puesta en escena.

Bajo este término genérico se enmarcaría, evidentemente, tanto al actor en sus relaciones con los demás elementos del espectáculo, como al director-mediador.

Los elementos de la puesta en escena deben ser estudiados como contribuyentes al sentido global del hecho teatral, como productores de sentido; por ello, es preciso un conocimiento exacto de la intencionalidad del espectáculo, a través de las conversaciones con los protagonistas del mismo <sup>18</sup> (que, por otra lado, corresponde a uno de los sistemas de transcripción propuesto por *Bettetini*), así como un conocimiento del funcionamiento de cada uno de los elementos de la puesta en escena (lo que llevaría a la figura de un semiótico “teórico-práctico”).

Los aspectos más usuales de la puesta en escena son, sin duda, los visuales y los sonoros. Se ha intentado el estudio de los primeros (decorados, dispositivos, iluminación, color, proyecciones cinematográficas, accesorios, etc. <sup>19</sup>) en términos peirceanos —icono, índice, símbolo— propuesta que, por ahora, me parece adecuada, si bien es precisa una mayor definición de conceptos —me refiero a la polémica sobre el Iconismo—; por otro lado, los elementos sonoros no verbales poseen disciplinas propias, como es el caso de la Música o de la Paralingüística, ésta última plicable también a los elementos sonoros verbales.

La idea imprescindible del análisis semiótico de la puesta en escena es la captación de estos elementos como conformadores de un todo, no de forma individual.

d) El Público.

El público deber se analizado como productor significante, como partícipe

---

(18) Siempre que hablo de intencionalidad del espectáculo lo hago en vistas a constatar una adecuación o transgresión del montaje con respecto a las intenciones del espectáculo por parte de los “autores” (en el sentido más amplio de esta palabra).

(19) Por lo que se refiere al tratamiento del espacio, es particularmente interesante la distinción que hace A. Tordera entre espacio escénico (formado por los diferentes signos puestos al servicio de la narración, de la acción teatral que se organiza dramáticamente) y espacio dramático (que se formaría durante la representación en la conciencia de los espectadores, siendo la fuerza que da unidad a los componentes del teatro).

y modificador del espectáculo. Pienso que este apartado debe enfocarse desde dos aspectos: primero, un estudio cuantitativo del público y, segundo, una visión cualitativa de modificación (por medio de conversaciones con los miembros del grupo, compañía, director, con el fin de que el semiótico valore los cambios —de intención, duración, interpretación...— que se han debido hacer a causa de la intervención del público) y valoración del espectáculo (por medio, entre otros modos, de la recogida de críticas, opiniones e impresiones de los espectadores).

Si quisiéramos resumir la historia y aportaciones de la semiótica teatral, podríamos hacerlo con estos dos cuadros, el primero de ellos recoge las fases de estudios teóricos de la semiótica teatral <sup>20</sup>, el segundo es un esquema, una visión sucinta de las aplicaciones y temas de una semiótica teatral.

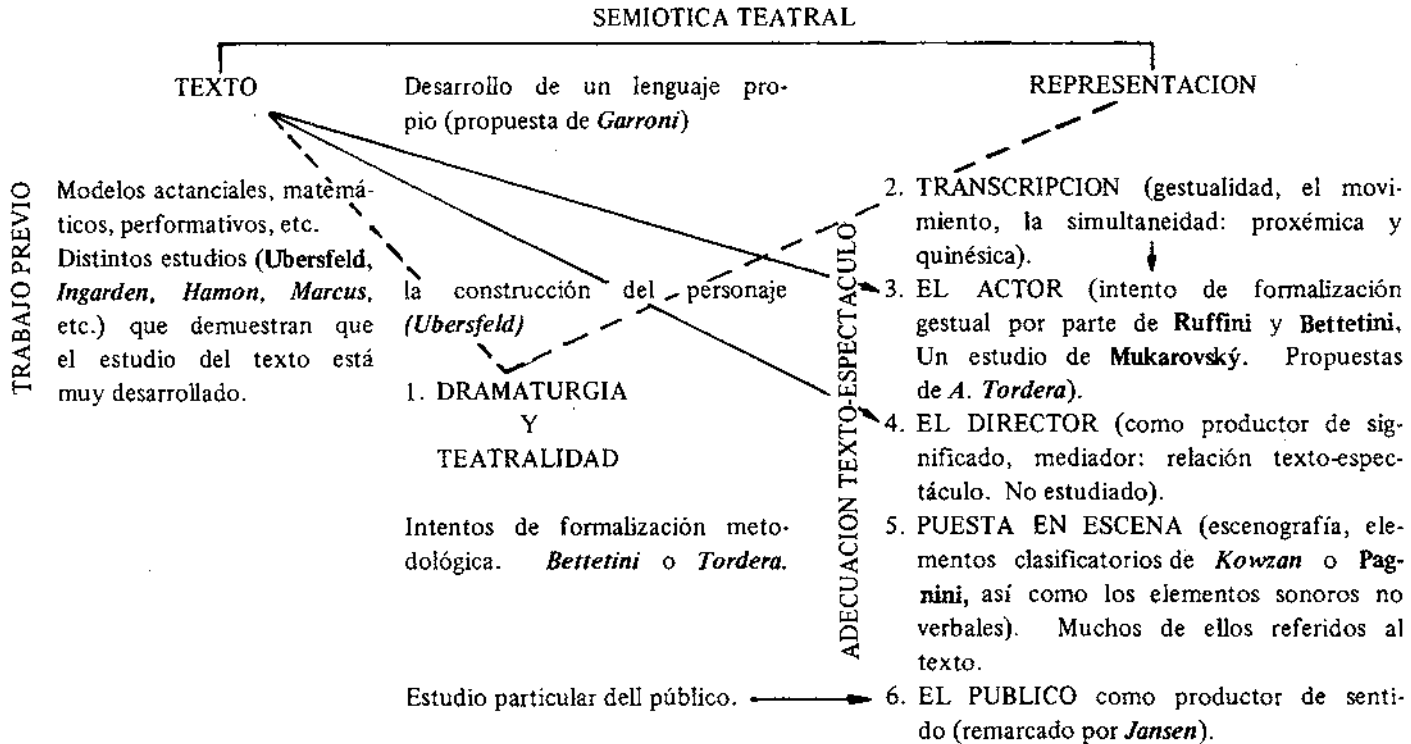
### CUADRO 3

<p style="text-align: center;">PRIMERA FASE</p> <p>(mediados de la década de los 20 hasta el estallido de la guerra)</p> <p>Producción: área eslava</p> <p>Epicentro: Checoslovaquia</p> <p>Teatro:</p> <ol style="list-style-type: none"> <li>a) Concepto del arte como estructura de signos.</li> <li>b) Énfasis en el momento de la representación escénica.</li> <li>c) Tendencia hacia el enfoque dialéctico del sistema teatral.</li> <li>d) Revalorización del carácter específico del teatro frente a su definición como mera suma de otras artes.</li> <li>e) La incorporación de la experiencia de la práctica teatral en la que, entre otras cosas, se insistía en la experimentación con los signos y la inclusión del público.</li> </ol>	<p>SEGUNDA GUERRA MUNDIAL</p>	<p style="text-align: center;">SEGUNDA FASE</p> <p>(a partir de 1945)</p> <p>Difusión de Jakobson y Mukarovsky</p> <p>Lugar: Europa occidental continental</p> <ol style="list-style-type: none"> <li>a) Énfasis de la dimensión autónoma de la estructura.</li> <li>b) Se potencia la aplicación de la metodología y conceptos lingüísticos con perjuicio de los aspectos escénicos del teatro.</li> <li>c) Se insiste en la segmentación y taxonomía</li> <li>d) El análisis se decanta hacia el texto dramático (influencia del análisis del relato).</li> <li>e) Se apoya en una concepción comunicacional del arte (influencia de la Teoría Matemática de la Información).</li> <li>f) La teoría se produce desconectada casi siempre de la práctica teatral.</li> </ol>
--	-------------------------------	---

(20) Para la elaboración del cuadro 3 he utilizado la tesis de Antonio Tordera *Texto y representación: Historia crítica de la semiótica teatral*, sobre todo su primera parte, titulada "Elementos para una historia de la semiótica del teatro" a la que remito al lector para tener una visión mucho más completa del tema que nos ocupa, así como a la bibliografía de la misma.

CUADRO 4

*Esquema-resumen de las aportaciones de la semiótica teatral (también los temas que deberían incluirse en ella).*



De manera incomprensible, teoría y práctica teatrales son radicalmente disociadas, siendo —en mi opinión— necesario hacer una semiótica teatral desde dentro del teatro, no desde fuera como ocurre en la mayoría de las ocasiones. Propugno, pues, la figura de un semiótico que practique, que “produzca” teatro o que, en su defecto, tenga relaciones con un(os) grupo(s) teatral(es) concreto(s) de modo que sea partícipe de la producción significativa y tenga un profundo y perfecto conocimiento del funcionamiento real del teatro.

Repito una vez más que la semiótica teatral debe ser una mezcla de teoría y práctica, como se recoge en estas palabras:

*“sin duda la antinomia que se establece entre teatristas y semiólogos se irá reduciendo con el tiempo. Los primeros deberán irse acostumbrando a lo que Mounin llama la “verdad científica” del teatro. Después de la aportación de Brecht y sus seguidores parece menos viable esta posición tendente a la improvisación que ha sido habitual en el hombre de teatro occidental durante el siglo XIX y parte del XX. Por otro lado, el semiólogo deberá enamorarse del teatro”<sup>21</sup>.*

---

(21) Prólogo de Ricard Salvat a HELBO, ANDRE ET ALT.: *Semiología de la representación*. — Gustavo Gili edit. — Barcelona 1978. — Pg. 20.

## BIBLIOGRAFIA.

No quisiera acabar estas líneas sin dar una noticia bibliográfica (no tan amplia como fuera de desear), útil para quien quiera introducirse en el tema de la semiótica teatral.

- ALLEGRI, LUIGI: *Teatro, spazio, società*.— Rebellato Editore.— Venezia 1982
- BARTHES, ROLAND: *Elementos de semiología*.— Alberto Corazón editor (comunicación).— Madrid 1971.  
*Literatura y significación*. En, *Ensayos críticos*.— Ed. Barral. Barcelona 1977.— Pgs. 309-330.
- BETTETINI, GIANFRANCO: *Producción significativa y puesta en escena*.— Gustavo Gili edit.— Barcelona 1977.
- BOGATYREV, PETR: *Les signes du théâtre*, en, "Poétique", 8.— Ed. du Seuil.— Paris 1971.— Pgs. 517-530.
- CORVIN, MICHEL: *La détermination des unités en sémiologie théâtrale*. En, AA. VV. "Regards sur la sémiologie contemporaine". Travaux XXI, C.I.E.R.E.C. Université de Saint Etienne 1977, pgs. 99-109.
- DAVIS, FLORA: *La comunicación no verbal*.— Alianza Editorial.— Madrid, 1981 (5ª ed.).
- DIEZ-BORQUE, J.M. Y GARCIA LORENZO, L.: *Semiología del teatro*.— Ed. Planeta.— Barcelona 1975.
- FABREGAS, XAVIER: *Introducció al llenguatge teatral*.— Ed. 62.— Barcelona 1973.  
*Iconologia de l'espectacle*.— Ed. 62.— Barcelona 1979.
- GARRONI, EMILIO: *Proyecto de semiótica*.— Ed. Gustavo Gili.— Barcelona 1975.
- HAMON, PHILIPPE: *Pour un statut sémiologique du personnage*, En "Littérature" nº 6. Ed. Larousse.— Paris. Mai 1972.— Pgs. 86-110.
- HELBO, ANDRE ET ALT.: *Semiología de la representación*.— Ed. Gustavo Gili.— Barcelona 1978.
- INGARDEN, ROMAN: *Les fonctions du langage dramatique*. En "Poétique", 8.— Ed. du Seuil.— Paris 1971.— Pgs. 531-538.
- JANSEN, STEEN: *Esquisse d'une théorie de la forme dramatique*.— En: "Langages" 12, Larousse Paris 1968.— Pgs. 71-93.  
*Appunti per l'analisi dello spettacolo*.— Centro Internazionale di Semiotica e di Linguística (Documenti di lavoro e prepublicazione, 68). Università di Urbino.— Novembre 1977.
- KOWZAN, TADEUSZ: *Littérature et spectacle*.— P.W.N. Editions Scientifiques de Pologne/Mouton.— Warszawa 1975.
- LARTHOMAS, PIERRE: *Le langage dramatique*.— P.U.F. Paris 1980.
- MARINIS, MARCO DE: *Semiotica del teatro, L'analisi testuale dello spettacolo*.— Bompiani.— Milano 1982.
- MICHAUD, GUY: *L'oeuvre et ses techniques*.— Ed. Nizet.— Paris 1983 (sobre todo la tercera parte, pgs. 179-262).
- MOUNIN, GEORGES: *Introducción a la semiología*.— Anagrama.— Barcelona 1972.

- PAVIS, PATRICE: *Problèmes de sémiologie théâtrale*.— Presses de l'Université de Québec.— Montréal 1976.  
*Dictionnaire du théâtre*.— Ed. Sociales.— Paris 1980.  
*Langages of the stage; Essays in the semiotics of theatre*.— New York, Performing Art Journal Publications.
- PEIRCE, CHARLES S.: *La ciencia de la semiótica*.— Ed. Nueva Visión.— Buenos Aires 1974.
- ROSSI-LANDI, FERRUCCIO: *Semiótica y estética*.— Ed. Nueva Visión.— Buenos Aires 1976.
- RUFFINI, FRANCO: *Semiótica del teatro: ricognizione degli studi*.— Biblioteca teatrale, 9 pgs. 34-81.  
*Semiotica del teatro: per una epistemologia degli studi teatrali*.— Biblioteca teatrale 14, pgs. 1-27.  
*Semiotica del testo. L'esempio teatro*.— Bulzoni editores (biblioteca teatrale, 24).— Roma 1978.
- SAUSSURE, FERDINAND DE: *Curso de Lingüística general*.— Ed. Losada.— Buenos Aires 1975 (14ª ed.).
- SOURIAU, ETIENNE: *Les 200.000 situations dramatiques*.— Ed. Flammarion.— Paris 1950.
- SZONDI, PETER: *Tableau et coup de théâtre*, en: "Poétique" 9.— Ed. du Seuil.— Paris 1972.— pgs. 1-14.
- TEL QUEL: *Teoría de conjunto*.— Ed. Barral.— Barcelona 1971.  
 (se recomienda también la lectura de las obras de los principales teóricos de este grupo: Kristeva, Derrida, Sollers, etc.).
- TORDERA SAEZ, ANTONIO: *Hacia una semiótica pragmática. El signo en Charles S. Peirce*.— Fernando Torres ed.— Valencia 1978.  
*Actor, espacio, espectador: el Teatro*. En: "Lenguaje y espacio". Cuadernos de Filología de la Universidad de Valencia I: Lenguajes. Noviembre 1979.— Pgs. 143-157.  
*Texto y representación: Historia crítica de la semiótica teatral*. 2 vols. Tesis doctoral.  
 Universidad de Valencia (Facultad de Filología. Departamento de Literatura española) 1979.  
 "Teoría y técnica del análisis teatral", en AA.VV. *Elementos para una semiótica del texto artístico*.— Cátedra.— Madrid 1980.— pgs. 157-199.
- UBERSFELD, ANNE: *Lire le théâtre*.— Ed. Sociales.— Paris 1978.  
*L'école du spectateur*.— Ed. Sociales.— Paris.
- VS (VERSUS), Quaderni di studi semiotici, 21: *Teatro e semiótica*.— Bompiani.— Milano, settembre-dicembre 1978.

# HACIA LA VIDEOLIBERTAD DE LOS TELEÑECOS

Cathy Sweeney

(Universidad de Palma de Mallorca)







Aparte de la adjetivación propiamente dicha, las lenguas germánicas disponen de varios recursos para la determinación de sustantivos mediante equivalentes de adjetivos. Si tomamos como ejemplo el inglés, encontramos los siguientes:

1. Sustantivos (*a flower garden*)
2. Participios y gerundios (*a broken arm; the coming week*)
3. Frases preposicionales (*a swim in the moonlight*)
4. Adverbios (*the above statement*)
5. Genitivos (*the man's nose*)
6. Relativos (*the girl who lives next door*)

Con excepción del genitivo, para el cual tienen una solución analítica con frase preposicional (esp. *la nariz del hombre*; fr. *le nez de l'homme*; port. *o nariz do homem*; cat. *el nas de l'home*), las lenguas románicas disponen en general de los mismos recursos, aunque no son todos igualmente productivos. En las lenguas germánicas los grupos nominales con el núcleo determinado por otro(s) sustantivo(s) se forman muy libremente. En inglés, los sustantivos pueden aparecer separados (*a flower garden*), unidos con guión (*birth-control*), o formando una sola palabra (*a doorbell*), y se pueden encontrar los mismos elementos combinados de manera distinta: *a flower garden* (un jardín de flores) y *a garden flower* (una flor de jardín). Solo el orden funcional de los elementos es fijo: el (o los) determinante(s) siempre precede(n) al sustantivo determinado. En este trabajo me propongo rastrear la vitalidad de este tipo de determinación en las lenguas románicas.

La construcción del latín clásico permitía el uso frecuente del hipérbaton, que fue cultivado especialmente por los poetas, pero el uso vulgar prefería situar juntas las palabras determinadas y las determinantes. Así, encontramos tres procedimientos para la combinación de sustantivos:

a) Subordinación: el sustantivo determinante estaba en genitivo, frecuentemente pospuesto al determinado (*aquavitae, aquamanus*) aunque también se encuentra antepuesto (*aqueductus, terrae motus, lectisternium*). Algunas formaciones de este tipo son hipotéticas, exigidas por las formas evolucionadas encontradas en las lenguas románicas: *\*pedis ungula* > esp. *pezuña*, *\*auri faber* > fr. *orfèvre*.

b) Yuxtaposición: los dos sustantivos estaban en nominativo: *acer arbor, malva hibiscum, avis struthio*.

c) Unión con una -i- intercalada: por influencia de la -i- del genitivo, presente en muchas combinaciones del tipo a), en el habla ordinaria se encuentran formaciones con una -i- postiza: *stutiloquus* (el que dice necedades), *versutiloquus* (el que habla con afectación), *piscicapi* (pescadores), *larifuga* (el que no tiene hogar). Que esta

tendencia estaba muy extendida lo demuestran las correcciones del Appendix Probi 22 "*aquae ductus non aquiductus*" y 159 "*terrae motus non terrimotium*".

En las lenguas románicas estos tres procedimientos sobreviven de la manera siguiente:

a) Subordinación:

- (i) se mantiene la forma sintética, aunque ya no se sienten como compuestos: it. *acquavite, acquedotto*, esp. *acueducto, terremoto*.
- (ii) se evoluciona a una forma analítica con la preposición *de, a*, etc. fr. *eau-de-vie, pot-au-feu, chemin de fer*, it. *pomodoro, barba di becco*. Es el caso más frecuente: al debilitarse las declinaciones latinas se sintió la necesidad de especificar las funciones gramaticales mediante el apoyo de las preposiciones.

b) Yuxtaposición:

- (i) los dos sustantivos son indeterminantes: esp. *coche-bomba, mujer pantera, barco fantasma*, fr. *bateau-mouche, chou-fleur*, cat. *cartó pedra, café-concert*
- (ii) el determinante se pospone al sustantivo determinado: it. *crocevia, capocuoco*, port. *escola-modêlo, navio-chefe, navio-mãe*, cat. *filferro*, esp. *pedra pómez*
- (iii) el sustantivo determinante se antepone al determinado: esp. *astronave, ferrocarril*. Al desaparecer las flexiones casuales, esta solución coincide formalmente con las formaciones por subordinación - a) (i), arriba - con el genitivo antepuesto.

c) Con *-i-* intercalada: por imitación culta, sobre el modelo de *agricultor, agricultura* se han formado: rum. *pomicultor, viticultor*, esp. *avicultor, apicultor, agrimensur, agrimensura*, etc.

Como se ve, el tipo de composición que interesa aquí - sustantivo determinante + sustantivo determinado - se remonta a tres procedimientos distintos del latín - a) (i), b) (iii) y c) - cuya evolución, perdidas las distinciones de caso, resulta en una convergencia formal de los tres. En la conciencia de los hablantes actuales de las lenguas románicas, formaciones como esp. *aguaducho, astronave y viticultor* son el producto del mismo procedimiento de composición. Sin embargo, se pueden agrupar estos compuestos de acuerdo con algunas características propias de las lenguas románicas, así:

a) compuestos en que ambos elementos son de los llamados "dobletes morfológicos", es decir, que no existen en la lengua actual independientemente como tales sino en forma evolucionada, reservándose la forma culta, más próxima al latín, precisamente para la formación de compuestos. En este grupo se incluyen:

- esp. *viticultor* (cultivador de la vid)
- esp. *horticultor* (cultivador del huerto)
- esp. *apicultor* (el que cría abejas)
- esp. *acueducto* (forma evolucionada: *aguaducho*)
- esp. *terremoto* (movimiento de tierra), etc.

b) compuestos en que uno de los elementos tiene forma culta:

- esp. *ferrocarril* (*ferrum* > hierro)

esp. *genuflexión* (*genu* fue sustituido en latín vulgar por el diminutivo *genulucū* >hinojo que, por colisión homonímica con hinojo <*fenūctulu*, fue ssustituido por rodilla < *rotella*, diminutivo de *rota* > rueda)

esp. *vallenato* (nacido o hijo del Valle de Upar, región colombiana)

c) compuestos en que ambos elementos existen como tales en la lengua:

esp. *astronave*

esp. *claustrofobia* (de procedencia griega)

esp. *cosmovisión* (calco semántico del alemán *Weltanschauung*)

esp. *drogadicto* (con elisión de una -a-)

cat. *lletraferit*

d) formaciones populares con -i- intercalada:

esp. *carricoche*

esp. *puticlub* (formación híbrida con un sustantivo tomado del inglés pero de evidente sabor popular español)

esp. *culiparlante* (neologismo que recuerda *stultiloquus*, *versutiloquus*, utilizado por Víctor Márquez Revidiego, cronista parlamentario de *La Calle*, para los diputados que intervienen en los debates sin levantarse de su asiento).

Todos los ejemplos anteriores, con la excepción de *puticlub* y *culiparlante*, pertenecen a las llamadas voces patrimoniales de la lengua en cuestión. Son compuestos de derivación latina o grecolatina que se encuentran ya dados en la lengua y el rendimiento del determinante para la formación de nuevos compuestos es prácticamente nulo. Para encontrar un procedimiento de composición del tipo sustantivo determinante + determinado hay que recurrir a los llamados "prefijoides" o pseudo-prefijos. Estos son prefijos de origen griego o latín que han sufrido un proceso de sustantivación al quedar íntimamente asociados a un cierto compuesto que después se abrevia en lo que era prefijo, quedando éste como palabra independiente, libre para la formación de otros compuestos con un sentido distinto de su sentido etimológico como prefijo.

Así, el prefijo de origen griego *auto-*, "mismo", es prefijo y conserva su sentido etimológico en fr. *autodidacte*, rum. *autocritică*, esp. *autonomía*. Formada con el mismo prefijo, la palabra *automobile* se encuentra por primera vez en francés como adjetivo en 1866, *voiture automobile* se encuentra en 1875, y la forma abreviada sustantivada *automobile* en 1896<sup>1</sup>. Del francés la palabra pasó al español y al italiano y con su uso cada vez más frecuente quedó abreviada en *auto*, forma común en rumano, francés y español de América aunque ha sido sustituido por *macchina* en italiano y por *coche* en español, quizá por colisión homonímica con *auto* <*actu*, teatral o jurídico<sup>2</sup>. Al desarrollarse la industria del automóvil y universalizarse su uso se construyeron nuevas vías de tránsito y lugares de reparación y de abasteci-



(1) Helmut Lüdtke, *Historia del léxico romántico*, Madrid: Gredos, 1974, p. 142.

(2) Helmut Lüdtke, *Historia del léxico romántico*, p. 143.

miento de combustible, se crearon centros de aprendizaje para su conducción, establecimientos de compra-venta, alquiler, etc. Todo ello acarreó la necesidad de un nuevo vocabulario, gran parte del cual está formado con el sustantivo abreviado *auto* como elemento determinante de un compuesto. Así encontramos esp. *autorru-ta*, *autocarril* (Chile), esp. y cat. *autopista*, port. *auto-estrada*, rum. *autostradă*, fr. *autoroute*, *autostrade*, todos aparentemente prestados o calcados del it. *autostrade*. Los centros que preparan a los futuros conductores reciben el nombre de esp. *auto-escuela*, fr. *auto-école*, port. *auto-escola*. El que no tiene coche propio puede tener el uso de uno pagando la tarifa diaria o semanal en un lugar de port. *auto-lotação*. El que prefiere arriesgar su suerte en la carretera para aprovechar el coche de otro hace esp. fr. *auto-stop* y se llama esp. *autostopista*, fr. *auto-stoppeur*. Diversos tipos de vehículos inventados a partir de la técnica del automóvil reflejan en su nombre este origen port. *autocarro*, *autociclo*, *auto-ônibus*, esp. *autocar*, *autobús*, *auto-taxi*, cat. *autocar*, *autoòmnibus*, *autobús*, fr. *autobus*, siendo esta última - de donde cat. y esp. *autobús* - una formación supersintética, de la doble abreviación *auto(mobile)+ (omni)bus*. En el caso de esp. *auto-taxi* no está muy claro si está formado como los ejemplos anteriores o si efectivamente se trata del prefijo *auto-*, "mismo", es decir, si se trata de un taxi conducido por su propietario. Esta posibilidad de confusión, siempre latente, parece ser la causa del deslizamiento semántico de *auto-servicio*, que ha pasado de su sentido original - calcado del inglés *self-service* - de "establecimiento donde el cliente se sirve solo" al sentido de "lugar para la reparación y abastecimiento de automóviles". La creación norteamericana de lugares donde se puede asistir a la proyección de una película sin abandonar el coche recibe el nombre de esp. *auto-cine*.

Al ser menor en general su popularidad, la motocicleta, abreviada en *moto*, no ha dado tantos frutos. Su uso, sobre todo deportivo, da esp. y port. *motociclismo*, fr. *motocyclisme*, cat. *motociclisme* y sus usuarios esp. cat. *motociclista*. El que se dedica a su reparación es un esp. *motomecánico*.

Las técnicas de impresión desarrolladas a partir de la fotografía han dado lugar a una serie de palabras formadas con *foto*, no ya en su sentido etimológico de "luz" sino con el sentido de "imagen" como abreviación de *fotografía*. Así encontramos esp. *fotocopia*, *fotocopiadora*, *fotoescultura*, *fotograbado*, port. *fotocópia*, *fotoscultura*, *fotogravura*, *fotocerámica*, *fotominiatura*, *fotominiaturista*, fr. *photocopie*, *photocopieur*, *photographeur*, *photogravure*, cat. *fotocòpia*, *fotocopista*, *fotogravat*, *fotogravador*, *fotominiatura*. La posibilidad de "trucar" las imágenes da esp. *fotomontaje* del fr. *photomontage* y la distribución de un texto con el procedimiento del *offset* se llama fr. *photocomposition*. A cierto tipo de historias, generalmente sentimentales, narradas con muchas imágenes y muy poco texto se da el nombre de esp. *fotonovela*. En francés, por analogía con *autostoppeur*, se ha formado *photostoppeur* para aquél que fotografía a los transeúntes para luego venderles su retrato.

La importancia cada vez mayor de los medios de comunicación de masas en la vida actual es un factor primordial para la creación de nuevas palabras. Siendo la radiodifusión el medio de más larga tradición, no es extraño que su forma abrevia-

da *radio* sea fuente de la mayor profusión de compuestos. Si partimos de dos elementos básicos en cualquier proceso de comunicación, emisor y receptor, encontramos esp. *radioemisora*, *radiotransmisor*, *radiodifusora*, *radiorreceptor*, port. *radioemissor*, fr. *radiorecepteur*. La persona o entidad oficial responsable del proceso se puede denominar esp. *radiocadena*, *radiocentro*, el destinatario esp. *radioyente*, *radioescucha*, cat. *radiooient*, port. *radiouvinte* y el usuario particular de las ondas esp. *radioaficionado*. Las ondas utilizadas son en port. *radiofrequência* y la comunicación en sí port. *radioemissão*, fr. *radiocommunication*. La transmisión de un esp. port. cat. *radio (tele) grama*, fr. *radio (télé) gramme* requiere la esp. cat. port. *radiotelegrafía*, *radiotelefonía*, fr. *radiotélégraphie*, *radiotéléphonie* y los servicios de un esp. port. cat. *radiotelegrafista*, fr. *radiotélégraphiste*, *radiotéléphoniste*. Uno de los programas de entretenimiento más populares es quizá el esp. *radio teatro*, rum. *radioteatru*, *radiopiesă*, mientras que, en tiempo de crisis sobre todo, es innegable la importancia del esp. *radioperiódico* (Colombia), fr. *radiojournal*, rum. *radiojurnal* compuesto de los fr. *radioreportages* proporcionados por los fr. *radioreporters*. La navegación por mar y aire se ha facilitado con la fr. *radionavigation* operada por un fr. *radionavigant*; asimismo el servicio de taxi a domicilio se facilita llamando a un esp. *radiotaxi*. Cualquier avería en el sistema se puede arreglar recurriendo a un fr. *radio-électricien*.

Aquí, como en el caso de *auto*, hay posibilidad de confusión entre estos y otros compuestos con *radio* que no es la forma abreviada de *radiodifusión* sino la forma culta de *rayo*. Así, esp. *radioterapia*, fr. *radiothérapie*, *radiodiagnostic*, no es una terapia o un diagnóstico dado por la radio sino mediante la aplicación de rayos X.

En comparación, el primer medio de comunicación de masas visual, esp. *cine* del fr. *ciné*, abreviación de *cinéma*, abreviación a su vez de *cinématographie*, perfeccionada por los hermanos Lumière en 1895, ha sido muy poco productivo en la formación de compuestos: esp. *cine-club*, *cine-forum*, *cine-montaje*, el primero tomado del fr. *ciné-club*, el último formado por analogía con *fotomontaje*, también del francés.

Más prolífica ha sido la televisión, abreviada en *tele*, cuyo contenido se engloba en los esp. *teleprogramas*, que pueden ser de entretenimiento: esp. *teletfilm(e)*, *telenovela*, *telecomedia*, fr. *télécinéma(tographe)* o informativos: esp. *telediario*, *telereportaje*, *teledaporte*, fr. *téléenseignement*. El que mira los programas es un esp. *telespectador*, *televidente*, port. *telespectador*, fr. *télespectateur*, aunque los que avisan contra los peligros de ver demasiada televisión lo llamarían un esp. *teleadicto*, por analogía con *drogadicto*, víctima de la esp. *teleadicción*. La omnipresencia de la televisión en el hogar es tal que las diversas personalidades que aparecen en la pantalla llegan a hacerse tan familiares como los vecinos, generando un chismorreo sobre su vida pública y privada que se recoge en la prensa bajo el lema de esp. *telecosas*. Con la introducción reciente de pequeñas terminales de computadora en el hogar, cualquier ciudadano puede tener a su disposición informaciones de todo tipo a través del sistema de esp. *teletexto*. La formación supersintética, ya señalada en fr. *autobus* < *auto(mobile)* + (*omni*)*bus*, se da en el caso de los simpáticos personajes conocidos como los esp. *teleñecos*, formado con *tele(visión)* + (*mu*)*ñecos*.

En los compuestos con *tele* se dan unos pocos casos de posible ambigüedad por homonimia con la abreviación de teléfono y telégrafo. Así, fr. *téléimprimeur*, *télescripteur* son aparatos telegráficos, fr. *téléinformatique* es un circuito telefónico o telegráfico y esp. *teletaxi* no es un taxi con televisión ni que sale en la televisión (aunque nada impide que pueda llegar a cubrir tales sentidos) sino un taxi equipado con teléfono, también llamado esp. *fonotaxi* por otro proceso de composición.

El último invento en medios audiovisuales, el *video* - neologismo formado a partir del latín *video*, "veo" - a pesar de su absoluta novedad, o quizá precisamente por ello, es fuente de gran número de nuevas formaciones. En una cat. *VideoTenda* se pueden comprar el aparato y sus accesorios: esp. *videocinta*, *videodisco*, *videojuego*, fr. *vidéocassette*, *vidéodisque*. Los que prefieren alquilarlos o intercambiarlos, reduciendo así el coste, pertenecen a un esp. *video-club*; el aficionado que quiere aprovechar al máximo el invento puede hacerse una idea de sus conocimientos sometién dose a un esp. *videotest* o asistir a clases en una esp. *VideoAula*, siempre con el riesgo de convertirse en esp. *videoadicto*. Muchos cantantes y conjuntos promocionan sus discos a través de programas *videomusicales*, y una tienda madrileña especializada en la distribución de estas cintas pregrabadas se llama *VideoMúsica*. Los resultados de las últimas elecciones municipales y autonómicas fueron conocidos con celeridad gracias al uso del esp. *videotexto*. El intento de Antonio Garrigues Walker de utilizar de manera pirata las ondas televisivas para la campaña electoral de su partido dio lugar a un artículo de prensa bajo el título de *Videolibertad*. Al contrario de las demás palabras comentadas, ésta también admite la combinación como elemento determinado, en esp. *televideo*.

Creo que queda suficientemente comprobada la existencia en las lenguas románicas de dos grandes grupos, muy diferentes, de palabras compuestas con determinante+determinado: por una parte, los que podemos llamar compuestos fijos, generalmente de formación culta o semiculta, con un determinante de bajo rendimiento (*astronave*, *cosmovisión*, *drogadicto*) y, por otra, los compuestos con un determinante, generalmente una abreviación, que permite la formación más o menos libre de múltiples palabras nuevas; tal es el caso de *auto*, *moto*, *foto*, *cine*, *radio*, *tele* y *video*. No es por casualidad que el índice de rendimiento más alto pertenece a palabras que designan algunos de los adelantos técnicos más significativos de aproximadamente los últimos cien años. Las lenguas se rigen hasta cierto punto por la ley del mínimo esfuerzo, que funciona en dos direcciones: una vez creado, el invento recibe su nombre técnico, generalmente una palabra larga que rápidamente queda abreviada por el hablante común, por otra parte, todos los accesorios y subsidiarios del invento original reciben un nombre derivado del nombre de éste, generalmente en su forma abreviada. A la profusión de nuevos inventos a partir de la revolución industrial corresponde la profusión de un léxico nuevo hecho a su medida.

De los ejemplos recogidos en este trabajo se pueden señalar algunas tendencias. Interlingüísticamente es notable la coincidencia de términos en todas las lenguas románicas, reflejo de la difusión de los mismos aparatos y medios en todo el ámbito. El que muchos de los inventos procedan de países de habla inglesa resulta en una coincidencia internacional de términos —adaptados fonológica y ortográficamente—.

compartidos por lenguas románicas y no románicas. Intralingüísticamente, el impacto de la rápida difusión de los inventos se hace sentir en una mayor flexibilidad creativa. Si comparamos las palabras compuestas en español a partir de *auto*, *foto* y *radio* con las compuestas a partir de *tele* y *video*, comprobamos que entre las primeras hay un mayor porcentaje de tecnicismos, mientras que en las segundas predominan designaciones más cotidianas. Esto se explica, creo yo, por la gran diferencia en accesibilidad al ciudadano medio entre los primeros inventos y los últimos. La televisión se ha convertido en un elemento tan básico en cualquier hogar como una cocina o una mesa, pero la relación establecida es evidentemente más íntima, y frecuentemente de dependencia afectiva, lo que provoca en el hablante-vidente la necesidad de crear libremente un vocabulario que cubra sus experiencias televisivas. La televisión se siente casi como un miembro de la familia y no como un aparato técnico cuyo vocabulario queda bajo la autoridad de los técnicos. Otro tanto pronto se podrá decir del vídeo. La tendencia libertaria se nota en su doble función de determinante o determinado: *videolibertad*, *televideo*; la tendencia afectiva-creativa queda patente en *teleñecos*<sup>3</sup>.

-----

(3) Gran parte del léxico comentado ha sido recogido de la siguiente bibliografía: I. Iordan y M. Manoliu, *Manual de lingüística románica*, Madrid: Gredos (Manuales 29), 1972; R. Lapesa, *Historia de la lengua española*, Madrid: Gredos (Manuales 45), 1980; H. Lüdtke, *Historia del léxico románico*, Madrid: Gredos (Manuales 33), 1974; V. Väänänen, *Introducción al latín vulgar*, Madrid: Gredos (Biblioteca Universitaria 4), 1979. Asimismo he consultado diversos diccionarios, en especial el *Petit Larousse* para los ejemplos en francés, y diarios y revistas de actualidad (*El País*, *Diario de Mallorca*, *Cambio 16*, etc). Otro aporte significativo lo representan mis conversaciones con amigos, cuyas experiencias puntualizan mis propias observaciones.

# L'“ESTRUCTURA PROFUNDA” A LA GRAMATICA GENERATIVA Y TRANSFORMACIONAL

Bartomeu Bauça





PRELIMINAR.- He de començar confessant que aquest article no té res d'original. Tot quant diré aquí és fruit d'una lectura atenta de Noam Chomsky, especialment d'*Aspectes de la teoria de la sintaxi*, i de l'estudi d'alguns col·legues o deixebles seus, així com de diverses introduccions a l'estudi de la Gramàtica Generativa i Transformacional.

M'ha motivat a emprendre aquesta tasca el fet de comprovar com, durant aquests darrers anys, s'han introduït als estudis sobre el llenguatge —fins i tot a nivells força elementals— conceptes i terminologia de la Gramàtica Generativa. Innovacions que són benvingudes quan s'exposen correctament i exactament, i —per damunt de tot— amb totes les conseqüències; malvingudes, quan responen només a l'ús d'unes formes per 'épater' el lector. He dit abans "amb totes les conseqüències"; això és, que si per exemple ens posam a practicar "transformacions" seguint les pautes generativistes, cal tenir present que les hem d'aplicar daixo daixo, perquè hi ha un ordre d'aplicació intrínsec i un d'extrínsec, i dins aquest darrer, una hipòtesi d'aplicació epicíclica i una de cíclica... <sup>1</sup>. Convé saber-ho, encara que probablement no ho hàgim d'explicar. I és que voler estar al dia comporta sempre uns riscos positius i negatius, i l'esnobisme n'és un dels negatius.

Tota aquesta moralització prèvia l'he feta a propòsit d'una noció molt emprada actualment: la d'Estructura Profunda. Qui més qui manco en parla, i són molts els alumnes —pos per cas els de batxiller— que l'usen amb una alegria que fa feredat (si és que sentir parlar de gramàtica pot fer pell de gallina, si és que els alumnes de batxillerat parlen "alegremment" de sintaxi). Avui, un dia qualsevol de l'any 1981, el concepte d'Estructura Profunda no és exactament el mateix que fa setze anys, i

---

(1) NADAL, J.M.- "Sobre l'ordre d'aplicació de les transformacions en una gramàtica generativa i transformacional", a "Els Marges" nº 9, 1977. Els generativistes han parlat, a més, de transformacions pre-cícliques i post-cícliques.

per a alguns —generativistes per més senyes— ni tan sols “és”. És clar que les coses semblen així i són així deçà, que les aparences enganyen i que hem d’anar a cercar en profunditat l’explicació dels fets superficials. Però aquesta dicotomia (superfície/profunditat) és més vella que el món i està present a les preocupacions filosòfiques des dels orígens dels temps. En general, es pot parlar d’estructures profundes tant com es vulgui; però nosaltres hem de tenir molt clar que parlem de llenguatge i que ho feim des d’una determinada gramàtica: la Generativa i Transformacional (encara que, lògicament, la dicotomia “superfície/profunditat” ha estat a l’origen del plantejament generativista d’una Estructura Profunda per a les oracions).

No ajuda certament a clarificar la situació, el tractament que alguns llibres de text donen del tema, mesclant sovint conceptes de pensament i conceptes de llenguatge i trascolant d’un camp a l’altre amb la major naturalitat <sup>2</sup>.

Sempre he pensat que s’ha d’esser coherents en la tasca pedagògica. I es pot esser coherent dins l’estructuralisme, i es pot esser coherent dins el generativisme (fill, al cap i a la fi, de l’estructuralisme nord-americà), per citar dos corrents lingüístics actuals. Més difícil, encara que probablement més avançada pel que pot suposar de superació de fronteres, em sembla una coherència des de l’eclecticisme. En canvi, si espipellam d’aquí i d’allà, aviat l’horitzó es tintarà de negre... Coherència que és limitació. Com són limitades les distintes concepcions gramaticals, cap de les quals no ha pogut explicar suficientment aquest fenomen anomenat llenguatge. Com son limitats nosaltres, i com és limitat també, no ho oblidem, l’alumne que ens escolta.

Aquest article pretén només fer de vehicle divulgador (una col·laboració a una revista es llegeix amb més facilitat que un llibre, si més no perquè és més curta) del concepte d’Estructura Profunda, repetint el que ja ha dit la Gramàtica Generativa. Malgrat que un tenguí idees formades sobre les diverses gramàtiques, aquí no he pres postura ni a favor ni en contra de la necessitat de l’Estructura Profunda a les anàlisis gramaticals d’oracions: he intentat, tan sols, fer una síntesi objectiva del que s’ha dit del tema. He simplificat, per tant, molts d’aspectes, incorrent de segur en alguna deformació. Però, què hi farem! , com sol dir un quan no en sap més.

- 1 Una Gramàtica Generativa i Transformacional <sup>3</sup> (GGT) és un sistema de regles que relaciona el so d’una frase amb el sentit que té aquesta frase. El parlant sap

---

(2) Al *Curso de Lengua Española* (COU), ed. Alhambra, de qui són autors F. ABAD, A. TERRAZ i L. GOMEZ, es delimita clarament la noció d’Estructura Profunda a les pàgs. 21-22 i 34, per dir després senzillament, a la pàg. 34, que “Ya dijimos que la Estructura Profunda englobaba el nivel de lo ‘pensado’ o ‘significado’”. L. CARRETER i V. TUSON, al *Curso de Lengua Española* (COU), ed. Anaya, diuen: “Llamamos al primer nivel (lo pensado), estructura profunda” (pàg. 41). Si tot fos així de fàcil, hauríem resolt de cop i volta un dels problemes més obtusos del coneixement: la relació llenguatge-pensament.

(3) Deim “una” GGT perquè, per a Chomsky, les úniques gramàtiques que actualment poden explicar amb un cert grau d’exigència la relació so-sentit són les generativo-transformacionals.

per intuïció que una frase com “Es necessiten homes o dones de vint anys” pot tenir dues significacions; una GGT ha de descriure i explicar racionalment, per tant, aquest saber intuïtiu del parlant.

De la capacitat de l'ésser humà per associar una determinada interpretació semàntica amb uns determinats sons, se'n diu “competència”. La tasca central de la lingüística serà, per a Chomsky, la descripció d'aquesta competència, i una etapa preliminar per dur a terme l'esmentada tasca és la descripció estructural de les oracions. Una GGT: no és així altra cosa que una gramàtica explícita, que enumera explícitament —ahora que les respectives descripcions estructurals— totes i només les oracions gramaticals d'una llengua <sup>4</sup>.

La teoria clàssica generativa, des de la publicació d'*Aspects* <sup>5</sup>, concep tres components dins una GGT: el Component Sintàctic, el Component Semàntic i el Component Fonològic. El Component Sintàctic és generatiu; els altres dos, interpretatius.

2 Parlar d'Estructura Profunda (EP) exigeix quatre precisions inicials:

2.1 La noció EP apareix descrita operativament i delimitada a *Aspects* (1965) i a alguns articles posteriors del mateix Chomsky i altres generativistes com Jackendoff, Dougherty, Emonds...

2.2 Parlaré, al llarg de l'article, de l'EP tal com és concebuda dins la “Teoria Estàndard” (TE) —que es correspon bàsicament a la teoria presentada a *Aspects*—, i que es diferencia en certa manera de l'EP de la “Teoria Estàndard Ampliada” (TEA) —que és com s'anomena, als voltants del 1970, la reformulació de la TE— <sup>6</sup>.

2.3 Alludiré als Components Semàntic i Fonològic i al Subcomponent Transformacional quan serà imprescindible fer-ho per a una millor comprensió; no els explicaré, emperò, perquè l'EP s'escau dins el Component Sintàctic.

2.4 Més que un concepte rigorosament definit <sup>7</sup>, l'EP és un nivell operacional clarament delimitat dins la sintaxi.

3

3.1 El camí que dugué Chomsky i els seus col·laboradors a formular el concepte d'EP arranca de les Estructures Superficials (ES) de les frases. Fou un procés des de la va-

---

(4) RUWET, N. *Introducción a la gramática generativa*, Gredos, Madrid, 1974.

(5) CHOMSKY, N. *Aspectos de la teoría de la sintaxis*, Aguilar, Madrid, 1971 (edició original en anglès a l'any 1965). Des d'ara sempre que em refereixi a aquesta obra ho faré amb el títol *Aspects*, i les citacions que en trauré només assenyalaran la pàgina.

(6) Ambdues teories, la TE i la TEA, (de les que és capdavanter Chomsky), es poden englobar dins el terme “Teoria clàssica”.

(7) Vegeu BAEZ, V. *Introducción crítica a la gramática generativa*, Planeta, Barcelona, 1975 (pàgs. 181-186), on insisteix argumentalment en la no-definició del concepte.

rietat d'ES, varietat que obligà a plantejar un nivell de Transformacions i a descobrir immediatament la noció d'EP.

Chomsky, a la pàg. 18 d'*Aspectes*, diu :

*"El componente sintáctico de una gramática debe especificar, para cada oración, una "estructura latente" (subyacente) ('deep structure')<sup>8</sup> que determina su interpretación semántica, y una "estructura patente" (superficial) ('surface structure'), que determina su interpretación fonética".*

I a *Temes teòrics de gramàtica generativa* llegim :

*"Definamos la "estructura profunda de una oración" como el aspecto de la DE (descripción sintáctica) que determina su interpretación semántica, y la "estructura superficial de una oración" como el aspecto de la DE que determina su forma fonética (...) La incapacidad de la estructura superficial para indicar relaciones gramaticales semánticamente significativas (es decir, para servir como estructura profunda) es un hecho fundamental que motivó el desarrollo de la gramática generativa transformacional"<sup>9</sup>.*

D'aquestes dues citacions podem deduir-ne una sèrie de conclusions inicials:

— que l'EP i l'ES pertanyen al Component Sintàctic de la gramàtica; en altres paraules: que el Component Sintàctic genera i interrelaciona ambdues estructures, la profunda i la superficial.

— que en la producció d'una frase l'EP conté totes les dades que permetran determinar el contingut semàntic de l'oració<sup>10</sup>.

— que l'ES conté tots els elements que permetran arribar a la forma fonètica de la frase<sup>10</sup>.

— que la GGT ha partit, en les seves investigacions, des de les ES.

La distinció esmentada entre EP i ES és la hipòtesi bàsica de la gramàtica que Chomsky proposa a *Aspectes*.

3.2 La TE (basada, recordem-ho, en la teoria d'*Aspectes*) formula una GGT que es pot esquematitzar de la manera següent<sup>11</sup>: (fig. a)

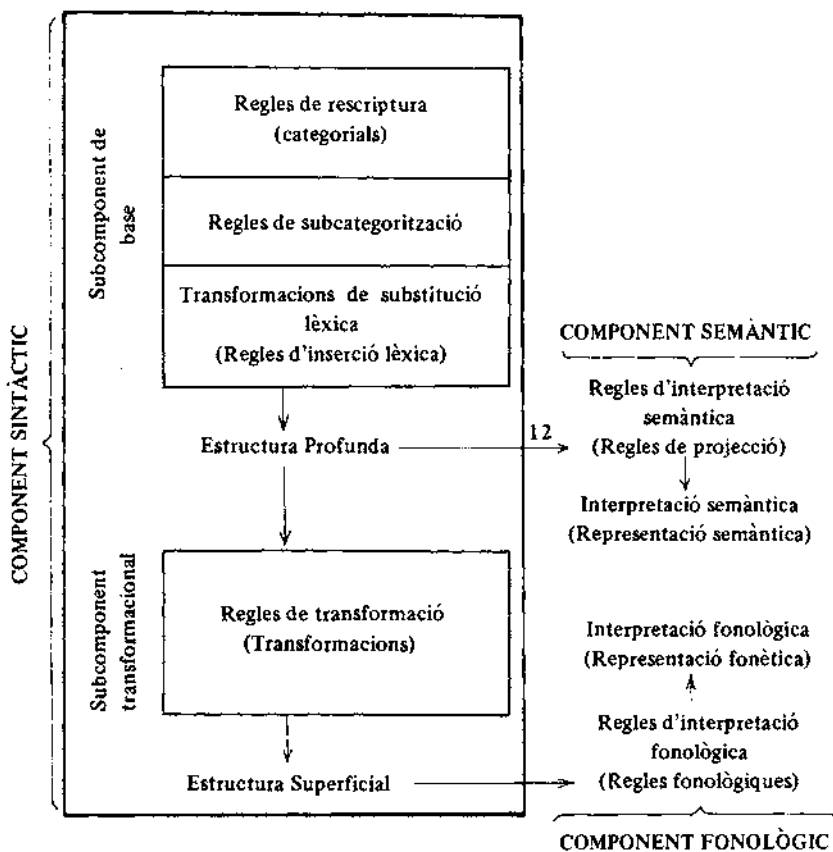
---

(8) A aquest article usaré sempre el terme EP, que sembla haver-se popularitzat més que els altres.

(9) CHOMSKY, N. *Problemas actuales en teoría lingüística. Temas teóricos de gramática generativa*, Siglo XXI editores, Madrid, 1978 (pàgs. 136-137) (per a *Temas...* l'edició original en anglès és de 1966).

(10) NIVETTE, J. *Principios de gramática generativa*, Fragua, Madrid, 1973.

(11) L'esquema aprofita els que presenten NIQUE, C. *Introducción metódica a la gramática generativa*, Cátedra, Madrid, 1975 (pàg. 163) i DANIEL QUESADA, i. *La lingüística generativo-transformacional: supuestos e implicaciones*, Alianza Universidad, Madrid, 1974 (pàg. 60).



(Com es pot veure, tot l'aparell teòric que apareix a l'esquema intenta relacionar un so (representació fonètica) amb un sentit (representació semàntica)).

3.3 "Una regla rescriptural<sup>13</sup> es una regla de la forma  $A \rightarrow Z/X - Y$  donde  $X$  e  $Y$  son cadenas de simbolos (posiblemente nulas),  $A$  es un solo simbolo categorial, y  $Z$  es una cadena-de-simbolos no-nula. Esta regla se interpreta en el sentido de que la categoria  $A$  se realiza como la cadena  $Z$  cuando está en

(12) Malgrat el sentit d'aquesta fletxa, cal dir que les Regles d'interpretació semàntica es projecten sobre l'EP per tal de donar la interpretació semàntica, com fa observar BAEZ, V. obra citada (nota al peu de la pàg. 156).

(13) L'aplicació d'un conjunt de Regles de rescriptura es diu "gramàtica ahormacional". Per a una ampliació informativa sobre Regles de rescriptura es pot consultar *Aspectes* (pàgs. 61 i ss.), els estudis introductoris a la GGT esmentats a aquest article, o també LYONS, J.-Chomsky, ed. Grijalbo, Barcelona, 1974, i especialment LOPEZ MORALES, H. *Introducció a la Lingüística Generativa*, col. Romania, ed. Alcalá, Madrid, 1974.

el entorno que consta de *X* a la izquierda e *Y* a la derecha. La aplicación de la mencionada regla rescriptural a una cadena ...*XAY*... convierte a ésta en la cadena ...*XZY*..."<sup>14</sup>.

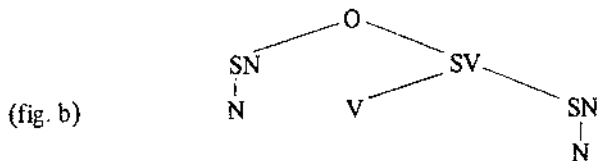
Donades les Regles de rescriptura (1) d'una gramàtica

- O (axioma)  
 $O \rightarrow SN + SV$   
 (1)  $SN \rightarrow N$   
 $SV \rightarrow V + SN$

podem arribar, aplicant a cada línia una sola regla, a una derivació com (2)

- O  
 SN + SV  
 (2) N + SV  
 N + V + SN  
 N + V + N

que podria adoptar la forma del següent diagrama arbori:



"... la función de estas reglas —diu Chomsky— es (...) definir un cierto sistema de relaciones gramaticales que determinan la interpretación semántica y especificar un orden subyacente abstracto de elementos que hace posible el funcionamiento de las reglas transformacionales" (pàg. 134).

Les relacions gramaticals vénen donades pels símbols categorials (O, SN, SV...) i per les funcions gramaticals (el SN que depèn directament de O és Subjecte, el SN que depèn directament del SV és Objecte, etc.). Insisteix Chomsky a *Temes teòrics...*:

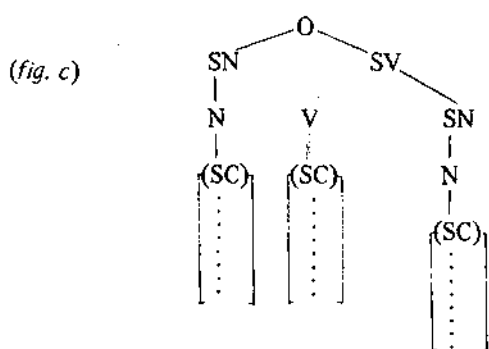
"Son las relaciones gramaticales y las funciones gramaticales representadas en los marcadores de frase básicos que subyacen a una oración los que son decisivos para su interpretación semántica (por ejemplo, no es el 'sujeto gramatical' de la pasiva sino más bien su 'sujeto lógico' el que es el sujeto en el sentido pertinente para la interpretación semántica"<sup>15</sup>.

(14) CHOMSKY, N.- Aspectos... (pàg. 64).

(15) CHOMSKY, N.- Problemas actuales... (obra citada) (pàg. 177).

Quant a l'especificació d'un ordre —de què parlava Chomsky a la penúltima citació— podria plantejar-se una alternativa entre la forma concatenada  $SN \mp SV$  i la forma conjuntica de la lògica formal  $\{SN, SV\}$ . Chomsky es decideix per la forma concatenada ja que a totes les llengües conegudes l'ordre de les paraules representa sempre un determinat paper <sup>16</sup>.

3.4 <sup>17</sup> Les Regles de subcategorització configuren els símbols complexos (SC) que apareixen en els nusos categorials finals dels diagrames arboris. La *fig. b* s'ampliaria, doncs, així:



(El SC és constituït d'un conjunt de trets sintàctics especificats. La darrera cadena d'aquesta figura es denomina 'cadena pre-terminal')

Les Regles de subcategorització són de dues castes: independents del context i dependents del context. Les independents del context subcategoritzen al nom introduint trets inherents; serien del tipus (3) <sup>18</sup>:

- (3)  $N \rightarrow SC$   
 $SC \rightarrow [+N, \pm \text{comú}]$   
 $+ \text{comú} \rightarrow [\pm \text{animat}]$   
 $+ \text{animat} \rightarrow [\pm \text{humà}]$   
 etc.

Les Regles de subcategorització dependents del context subcategoritzen el verb i l'adjectiu <sup>19</sup>, introduint trets contextuals, i són de dos tipus: estrictes (utilitzen símbols categorials) i seleccionals (utilitzen trets sintàctics).

(16) CHOMSKY, N.- *Aspectos...* (pàgs. 118-121).  
 (17) Aquest epígraf i el següent són tractats en profunditat a NIQUE, C.- *obra citada* (pàgs. 121 i ss.) i a BAEZ, V.- *obra citada* (pàgs. 163 i ss.). S'ha de dir que la subcategorització i el 'lexicon' no són nocions fàcilment manejables perquè presenten alguns clivells i molts d'amagatalls; en conseqüència, la interpretació no sempre és uniforme, i en els comentaris de diversos autors s'hi poden observar algunes diferències de matís.  
 (18) NIQUE, C.- *obra citada* (pàgs. 125-126).  
 (19) *idem* (pàgs. 129 i ss.).



Una Regla de subcategorització estricta marcaria el verb 'menjar', per exemple, amb el símbol [+ — SN], com a l'expressió 'menjar pa', o el verb 'creure' amb [+ — que — 0], com a 'crec que arribarà tard'. (Per a Chomsky, cap contextura que no és part del SV no és pertinent per a la subcategorització estricta del verb).

Les Regles seleccionals <sup>20</sup> subcategoritzarien, per exemple, un verb com 'beure amb els trets [+animat —], [+ — líquid] o permetrien distingir les diferències significatives de 'mirar' a (4) i (5) <sup>21</sup>.

(4) Este muchacho mira 1 al mar

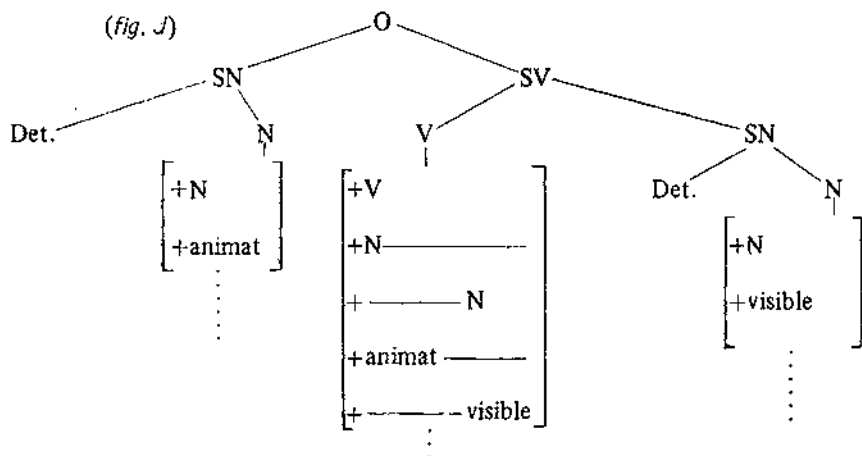
(5) Este muro mira 2 al mar

on ens trobam que 'mira 1' tendria els trets [+animat —], [+ —  $\emptyset$  visible] i 'mira 2' seria [+ — concreta —], [ — animat —] i [+ — visible], permetent així (6) però no (7)

(6) Este muchacho mira

(7)\* Este muro mira

El diagrama arbori de la fig. c es podria ampliar ara segons la fig. d



Chomsky, a *Aspectes*, comenta que després d'aplicar una Regla de subcategorització per formar un SC, sembla que no es pot aplicar després cap Regla de rescriptura a aquest SC; així mateix, una Regla de subcategorització estricta pareix que no pot aplicar-se a aquest mateix SC després d'haver-li aplicat una Regla de subcategorització seleccionals.

Les Regles de subcategorització poden plantejar alguns interrogants:

a) El motiu de no aplicar Regles de subcategorització estrictes i seleccionals al Subjecte i a l'Objecte, i Regles de subcategorització independents del context al Verb (en altres paraules, per què és el Verb el que selecciona al Subjecte i a l'Objecte i no aquests que seleccionen el verb), l'argumenta Chomsky a les pàgs. 109-110 d'*Aspectes*.

(20) Per a Chomsky, les Regles seleccionals assignen al Verb trets del Subjecte i de l'Objecte.

(21) Els exemples són de NIQUE. obra citada. Les Regles de subcategorització estricta també distingirien 'mira 1' [+ — SN] de 'mira 2' [+ — SN] 'mira 1'

b) A les pàgs. 147-148 d'*Aspectes*, Chomsky presenta una alternativa: considerar Regles de rescriptura només les ramificants (tipus  $O \rightarrow SN + SV$ ) i assignar al 'lexicon' les Regles de subcategorització. Encara que l'alternativa no és resolta, Chomsky creu preferible considerar les Regles de subcategorització com a Regles de rescriptura. (Encara que per fer el gràfic més explícit i exhaustiu les Regles de rescriptura i les de subcategorització estiguin separades a la *fig. a*, Chomsky inclou —seguint la hipòtesi més correcta, com acabam de veure— dins el conjunt de Regles de rescriptura les Regles ramificants i les Regles de subcategorització. Essent puristes, doncs, i tret lògicament de les citacions textuais de Chomsky, on dic Regles de rescriptura hauria de dir "Regles de rescriptura ramificants" i on dic Regles de subcategorització hauria de dir "Regles de rescriptura subcategoritzadores").

c) Referint-se a trets com  $\pm$ animat,  $\pm$ contable, etc., Chomsky diu:

*"En primer lugar, no es obvio hasta qué punto esta información debe ser suministrada en absoluto por el componente sintáctico. En segundo lugar, es una cuestión interesante si, o hasta qué punto, son pertinentes las consideraciones semánticas al determinar subcategorizaciones como las de (este tipo)"* (pàg. 72)

Més endavant Chomsky creu que es podria proposar excloure de la sintaxi les Regles seleccionals (es deu referir a les de subcategorització independents del context i a les de subcategorització seleccional) i atribuir la seva funció al Component Semàntic; i segueix:

*"Este cambio haría muy poca violencia a la estructura de la gramática que acabo de describir. Naturalmente, los rasgos que las reglas seleccionales utilizan e introducen seguirán apareciendo en los artículos léxicos de las cadenas. Es decir, 'boy' sería especificado como [+humano] y 'frighten' (asustar) como Verbo que permite Sujeto Abstracto y Objeto Animado, etc, en los artículos léxicos para estos elementos"* (pàg. 145).

perquè una vegada establert que el Component Semàntic és purament interpretatiu

*"... toda la información utilizada en la interpretación semántica debe ser presentada en el Componente Sintáctico de la gramática."* (pàg. 73).

A la *fig. e* he fet l'esquema de les classes de Regles de Subcategorització perquè recordar-les sigui més fàcil:

(*fig. e*) Regles de subcategorització

{	no contextuais	{	estRICTES
	contextuais		seleccionals

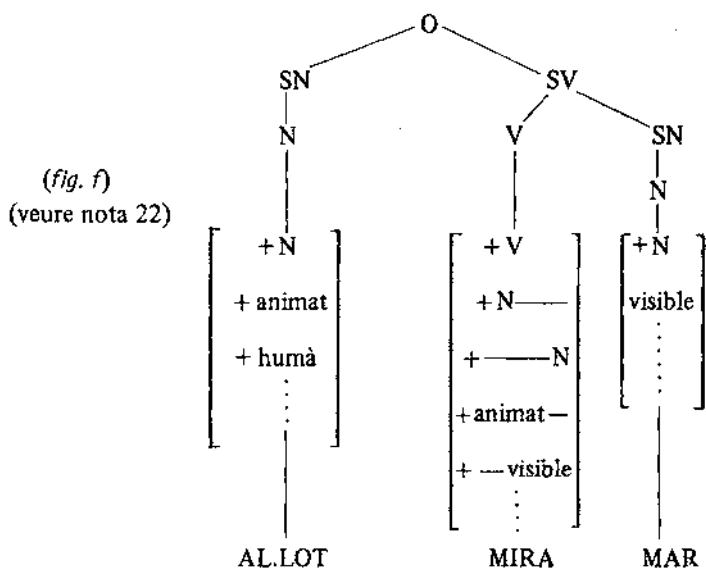
3.5 El 'lexicon' és un conjunt inordenat d'articles lèxics (D,C), on D és una matriu

de trets distintius fonològics i C una col·lecció de trets sintàctics (i semàntics) <sup>22</sup>. En els articles lèxics <sup>23</sup> apareixen totes les propietats d'un formant (cada un dels elements constitutius d'una cadena pre-terminal o terminal) que són essencialment idiosincràtiques, no les que les regles generals poden predir (o sigui, regles de redundància fonològica i, paral·lelament, regles de redundància lèxica, mitjançant les quals, donat un tret és previsible un altre tret).

Una 'cadena pre-terminal' es converteix en 'cadena terminal' quan operam amb la següent Regla lèxica:

*"Si Q es un Símbolo Complejo de una cadena preterminal y (D,C) es un artículo léxico, donde C no es distinto de Q, entonces Q puede ser reemplazado por D". (pàg. 82)*

Així, si tenim un SC amb els trets {+N}, {+animat}, {+humà}, etc., i al 'lexicon' un (D,C) on C és {+N} [animat], {+humà}, etc. i D és {+vocal}, {+oberta}, etc., essent C=SC aleshores podem substituir SC per D (a D, hi apareixerien, per exemple, els trets fonològics de 'al.lot'). Operant sobre la cadena preterminal de la fig. d, tendriem



(22) He posat 'semàntics' entre parèntesi perquè és un problema que el mateix Chomsky ha considerat (vegeu 3.4.c). BAEZ, V.- *obra citada* (pàg. 175), quan estudia la composició de les unitats del 'lexicon', parla d'un sector "al que no me atrevo a llamar semántico, pues los generativos clásicos no lo hacen, pero que se compone de marcas como ±concreto, ±viviente, ±humano, etc."

Cal dir també que el 'lexicon' no conté només formants lèxics (com serien els corresponents a 'al.lot', 'mirar', 'mar'), sinó també formants gramaticals (com 'auxiliar verbal', 'demostratiu', etc.).

(23) A l'article lèxic d'un verb transitiu com 'llegir' apareixerà el tret sintàctic ±elisió d'objecte ('En Joan llegeix'/'En Joan llegeix un llibre'), tret que no apareixerà al verb transitiu 'donar' (\*'En Joan dona'/'En Joan dona menjar als animals').

AL.LOT, MIRA i MAR s'han d'entendre com a matrius de trets distintius fonològics (el que hem anomenat D) i que per simplificar i per comoditat reproduïm amb lletres.

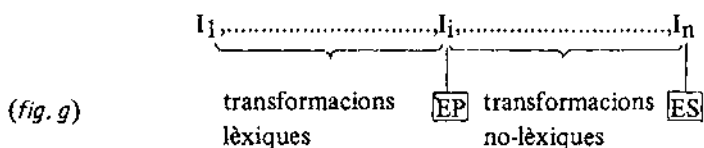
La darrera cadena, operada la substitució lèxica, és una 'cadena terminal'.

3.6 Aquesta cadena de la *fig. f* representaria el que es coneix amb el nom 'd'indicador sintagmàtic subjacent' (N. Ruwet) o 'Ahormant de la base configurador d'una cadena terminal' (N. Chomsky). És a dir, estan davant l'EP d'una frase <sup>24</sup>.

Només en el cas que aquest Ahormant generat per les Regles de la base derivi —després d'aplicar-li les Transformacions— en una ES ben formada, podem dir que l'esmentat Ahormant constitueix una EP. Es també palès que l'EP és una cadena abstracta d'elements. Chomsky a "*Algunos problemas empíricos de la teoría de la gramática transformatoria (1970-1972)*" delimita una mica més la noció d'EP, referint-se a la TE (recordem: 'Teoria Estàndard'):

"... la estructura profunda de una derivación,  $\Sigma = (I_1, \dots, I_n)$ , es el indicador sintagmático  $I_j$ , tal que, para  $j \leq i$ ,  $I_j$  se forme a partir de  $I_{j-1}$  por medio de una transformación lèxica, y para  $j > i$ ,  $I_j$  se forme por medio de una transformación no-lèxica (pàg. 454) <sup>25</sup>.

Podríem representar-ho mitjançant un esquema com el de la *fig. g*:



fent constar que les transformacions lèxiques s'han vist a l'epígraf

i les transformacions no-lèxiques corresponen al Subcomponent Transformacional de la *fig. a*.

L'EP és, en conclusió, el nivell sintàctic generat pel Subcomponent de base (vegeu *fig. a*), nivell sobre el qual insereixen les Regles d'interpretació semàntica d'una banda, i on operen les Transformacions del Subcomponent Transformacional de l'altra.

Al·ludiré finalment, a l'analogia de l'EP amb les estructures de la lògica formal. Efectivament, com diu J. Nivette, a l'EP s'hi troben tres principis de base de la lògica: a) la divisió en "classes" (el lèxic), b) "relacions" (les relacions gramaticals entre els

(24) Configuracions d'EP les trobam per tot arreu als estudis sobre GGT. En tenim, pos per cas, a la pàg. 105 d'*Aspectes* o a la pàg. 173 de BAEZ, V.- *obra citada*.

He de dir que aquesta EP (la de la *fig. f*) no està totalment especificada, faltant-hi trets (p.e. 'determinat').

(25) Recollit a *Semántica y sintaxis en la lingüística transformatoria*, I, compilació de Víctor Sánchez de Zavala, Alianza Universidad, Madrid, 1974 (pàgs. 444 i ss).

diferents elements del lèxic), i c) "funcions" (les funcions gramaticals que provenen de les Regles de rescriptura).

Constatam així, segons N. Ruwet, que és més assequible relacionar EP amb sistemes lògics, que no pas relacionar-hi ES.

- 4 <sup>26</sup> El Component Semàntic, actuant sobre l'EP, ens dóna la interpretació semàntica de l'oració. La tasca del Component Semàntic és la d'elaborar la significació d'una oració, partint de les significacions dels elements terminals de l'indicador sintagmàtic (*fig. f*) combinant-les amb l'ajuda del sistema de relacions representat a l'indicador <sup>27</sup>. La interpretació semàntica d'una oració, dit d'una altra manera, està determinada per les propietats semàntiques intrínseques dels elements lexicals i per la xarxa de relacions gramaticals que els interconnecta <sup>28</sup>.

Aquesta interpretació semàntica la donen les Regles de Projectió, regles definides a distints treballs de Katz, Fodor i Postal. Chomsky les incorpora a la gramàtica d'*Aspects*:

*"... las reglas de proyección del componente semántico operan sobre la Estructura Latente (...) asignando una interpretación semántica ('una lección') a cada constituyente, sobre la base de las lecciones asignadas a sus partes".*  
(pàg. 136).

O com diu Nique:

*"Las reglas de proyección especifican las combinaciones posibles de piezas léxicas en determinadas estructuras sintácticas, e interpretan el sentido de tales combinaciones"* <sup>29</sup>.

- 5 El Component Transformacional converteix les EP en ES. Les Transformacions <sup>30</sup> són regles formals i no poden canviar el significat de l'oració a la qual s'apliquen. A més, no operen sobre cadenes (com les regles que hem vist fins ara) sinó sobre Ahormants (indicadors sintagmàtics) convertint-los en uns altres Ahormants; per tant les transformacions s'apliquen coneixent la història derivacional d'una oració, història que ens ve donada per l'Ahormant. (Això fa que, per exemple, un element

---

(26) Donat que els Components dels epígrafs 4,5 i 6 operen ja sobre EP formades (tenen com a 'input' l'EP) i no constitueixen per tant el tema d'aquest treball, els tocaré només de rampallada.

(27) J. J. KATZ. *The Philosophy of Language*, en RUWET, N.- obra citada.

(28) CHOMSKY, J.- *Problemas actuales...* (obra citada).

(29) NIQUE, C.- obra citada (pàg. 193). Per veure de forma pràctica com operen les Regles de projecció es pot consultar el mateix NIQUE (pàgs. 190 i ss.) o GALMICHE, M.- *Sémanitique Générative*, Larousse université, Paris, 1975 (pàgs. 26-27) (trad. al castellà a ed. Gredos, Madrid, 1980).

(30) RUWET, N.- obra citada (pàgs. 224 i ss) fa un ample estudi sobre les Transformacions.

elidit mitjançant una transformació pugui ser recuperat acudint a l'Ahormant anterior a l'aplicació de l'esmentada transformació)<sup>31</sup>.

Si les EP eren indicadors sintagmàtics subjacents (Ahormants de la base que donaven cadenes terminals), ara els indicadors que resulten de l'aplicació d'una o més Transformacions s'anomenen, segons Ruwet, indicadors sintagmàtics derivats; l'indicador sintagmàtic corresponent a la seqüència T-terminal, és a dir a una seqüència que no ha de ser transformada més, s'anomena indicador sintagmàtic derivat final<sup>32</sup>.

- 6 El Component Fonològic<sup>33</sup>, aplicant les Regles d'interpretació fonològica a l'ES, ens dona la representació fònica de l'oració.

Recordem que encara que, als indicadors sintagmàtics subjacents de la EP hi apareguin paraules —com ocorre a la majoria d'exemples— és per simplificar, perquè

*"... en realidad se trata de una cadena de matrices fonológicas"*<sup>34</sup>.

- 7 Relacions de les nocions d'EP i ES amb altres concepcions lingüístiques. Les nocions d'EP i ES tenen molta afinitat —i Chomsky ha insistit en el tema moltes vegades— amb concepcions paral·leles abocades a les pàgines de la *Grammaire générale et raisonnée* de Port-Royal (1660). En efecte, diu Chomsky:

*"... el lenguaje tiene un aspecto interno y otro externo (para la Gramática de Port-Royal). Se puede estudiar una frase desde el punto de vista de cómo exprese un pensamiento o desde el punto de vista de su apariencia física, es decir, desde el punto de vista de su interpretación semántica o (desde el) de su interpretación fonética"*<sup>35</sup>.

I continua un poc més endavant:

*"...(para la Gramática de Port-Royal) la principal forma de pensamiento es el juicio, en el que algo se afirma de alguna otra cosa. Su expresión lingüística*

- 
- (31) Es poden veure exemples de com actuen les transformacions a qualsevol de les obres esmentades sobre GGT, o també a *Aspectes* (pàgs. 122 i ss.). Indicadors sintagmàtics subjacents que són alhora Ahormants generalitzats ( Ahormants de la base que configuren cadenes terminals corresponents a oracions que inclouen dins elles altres oracions, CHOMSKY.- *Aspectes* (pàgs. 127-128) ) n'hi ha a la pàg. 161 de BAEZ, V.- *obra citada* o a la 185 de CHOMSKY.- *Problemas actuales...* (obra citada).
- (32) RUWET, N.- *obra citada* (pàg. 321).
- (33) Sobre el Component Fonològic, veure *Aspectes* (pàgs. 78 i ss.). Un estudi fonològic interessant, des de la perspectiva generativista, es troba a CHOMSKY-HALLE.- *Principes de Phonologie Générative*, ed. du Seuil, Paris, 1973 (els exemples són de l'anglès).
- (34) J. DANIEL QUESADA.- *obra citada* (pàg. 59).
- (35) CHOMSKY, N.- *Lingüística cartesiana*, ed. Gredos, Madrid, 1972 (pàg. 78).

*es la proposición, cuyos dos términos son "el sujeto, que es de quien se afirma", y el "atributo, que es lo que se afirma" "*<sup>36</sup>.

Així, i usant un concepte generativista, la *Grammaire* deia que a l'EP d'un enunciat com "Déu invisible ha creat el món visible" hi havia tres proposicions: "Déu és invisible", "Déu ha creat el món" i "El món es visible". Aquests dos nivells d'anàlisi, l'extern i l'intern, el so i el sentit, són els que Chomsky ha posat en relació amb els d'ES i EP.

Malgrat tot, N. Ruwet fa veure les diferències entre una concepció i l'altra. Chomsky ja havia notat que per als de Port-Royal semblava no establir-se una distinció clara entre l'estructura abstracta subjacent i l'oració per si mateixa; per a la *Grammaire*, allò que ara anomenam EP eren aleshores oracions efectives més simples i senzilles que no les de l'ES corresponent (que normalment eren més complexes). La diferència més essencial emperò, la planteja Ruwet així

*"(la divergencia) reside -y es curioso que Chomsky no lo mencione en su libro- en el punto de partida mismo del método (...) En la Gramática de Port-Royal se parte evidentemente, del orden lógico psicológico: se parte de los procesos mentales -los juicios- y se sitúa la estructura subyacente, sin análisis previo de las estructuras superficiales (...) El punto de partida de la gramática generativa es diferente por completo. Herederos de los distributivistas americanos -especialmente de Harris-, Chomsky y sus colaboradores arrancan del análisis, puramente formal, de las estructuras superficiales"*<sup>37</sup>.

I són precisament les insuficiències explicatives d'aquestes anàlisis superficials les que obliguen als generativistes a formular unes Regles transformacionals, i immediatament, un nivell d'EP.

## 7.2 Chomsky ha assenyalat també altres connexions dels conceptes de EP i ES:

*"Los conceptos de 'estructura profunda' y 'estructura superficial' pretenden dar explicaciones de los conceptos humboldtianos de 'forma interna de una oración' y 'forma externa de una oración' (...) La terminología ha sido sugerida por el uso familiar en la filosofía analítica contemporánea ('gramática de la profundidad' y 'gramática de la superficie') (p.e. en Wittgenstein (...)). C. F. Hockett también utilizó estos términos (Curso de lingüística moderna (...))<sup>38</sup> aproximadamente en el mismo sentido"*<sup>39</sup>.

(36) ídem (pàg. 79).

(37) RUWET, N.- obra citada (pàg. 454).

(38) Hockett distingeix 'gramàtica interna'/'gramàtica externa', partint d'un exemple del xinès (ed. Eudeba, Buenos Aires, 1971, (pàgs. 250-256) ).

(39) CHOMSKY, N.- *Problemas actuales...* (obra citada) (pàg. 137).

Ruwet, per la seva banda, fa veure la impossibilitat d'identificar la distinció entre la 'forma del contingut' i la 'forma de l'expressió' que fan els glossemàtics (Hjelmslev, Togeby) amb l'EP i l'ES dels generativistes <sup>40</sup>.

8 Dins la GGT, la concepció d'EP i ES també ha tengut —i té— la seva pròpia història:

8.1 La distinció entre EP/ES no apareix a la primera formulació de la GGT, la de *La estructura lògica de la teoria lingüística* (1955) i la d'*Estructures Sintàctiques* <sup>41</sup> (1957), ambdues de Chomsky, encara que a la introducció a l'edició espanyola d'*Estructures...* l'autor veu en el 'Transformant de l'oració generada' una noció anàloga a la d'EP.

D'altra banda, és evident que hi ha una relació entre els nivells (dic 'nivells', no 'concepcions') d' 'Oracions nuclears' (oracions declaratives simples)/'Oracions complexes' d'*Estructures...* i els nivells d'EP/ES d'*Aspectes*. (Vegeu l'esquema que de la gramàtica d'*Estructures...* fa Sebastià Serrano al pròleg de l'edició espanyola d'Emmon Bach.- *Teoria sintàctica* <sup>42</sup>).

8.2 Més o manco a partir de 1967 comença a apuntar una escissió dins la GGT. Als voltants d'aquest any, generativistes com P. Postal, G. Lakoff, J. D. McCawley, J.R. Ross, assimilen el nivell de l'EP al de la interpretació semàntica. En definitiva, l'EP serà la representació semàntica.

Ja abans, al 1965, Gruber postulava l'existència d'un nivell de representació previ a la inserció de peces lèxiques: 'convertir-se en dur'—'endurir-se'.

Al 1968, Fillmore proposarà un model de base semàntica, amb el qual model els estudis subsegüents de Lakoff i McCawley es relacionaran.

Així és com es va aglutinant i conformant un corrent, dins la GGT, del qual se'n dirà "Semàntica Generativa" (SG). Les dues tesis bàsiques de la SG són:

— prescindir del concepte d'EP, atès que la teoria gramatical compta només amb dos punts extrems indiscutibles: 1) la representació semàntica de l'oració; 2) l'estructura sintàctica en superfície. Aleshores, tot nivell intermedi entre el sentit i el so s'ha de justificar (i l'EP no es justifica).

— allò que la TE anomena EP ha de ser d'índole semàntica, no sintàctica.

Seguint Nique <sup>43</sup>, podem fer un esquema de la teoria de la SG (*fig. h*) per veure'n més clarament les diferències amb el model de la TE que apareixia a la *fig. a*:

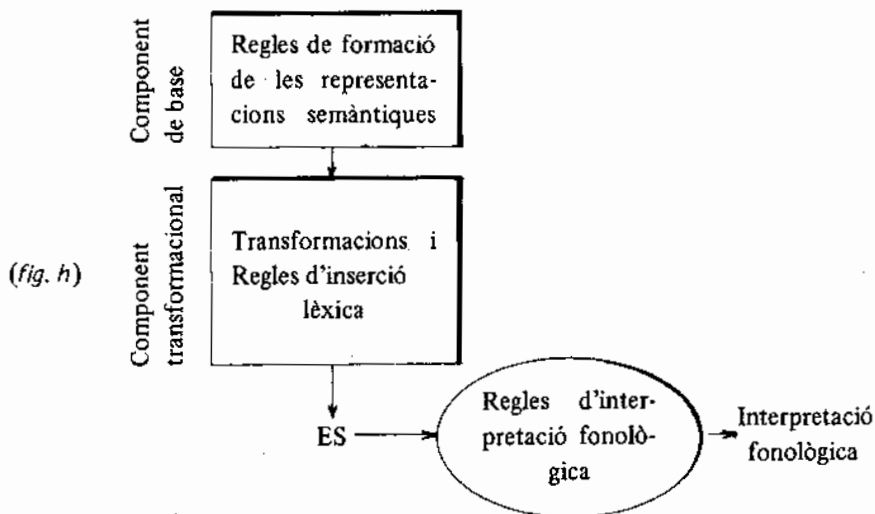
(40) RUWET, N.- *obra citada* (pàgs. 446 i ss).

(41) Apuntem que les grans ausències de la gramàtica proposada a *Estructures* foren el lèxic i la semàntica, components que varen ser incorporats per Chomsky a la teoria d'*Aspectes*, seguint bàsicament els estudis de Katz, Fodor i Postal (1963-1964).

(42) ed. Anagrama, Barcelona, 1976 (pàg. 11).

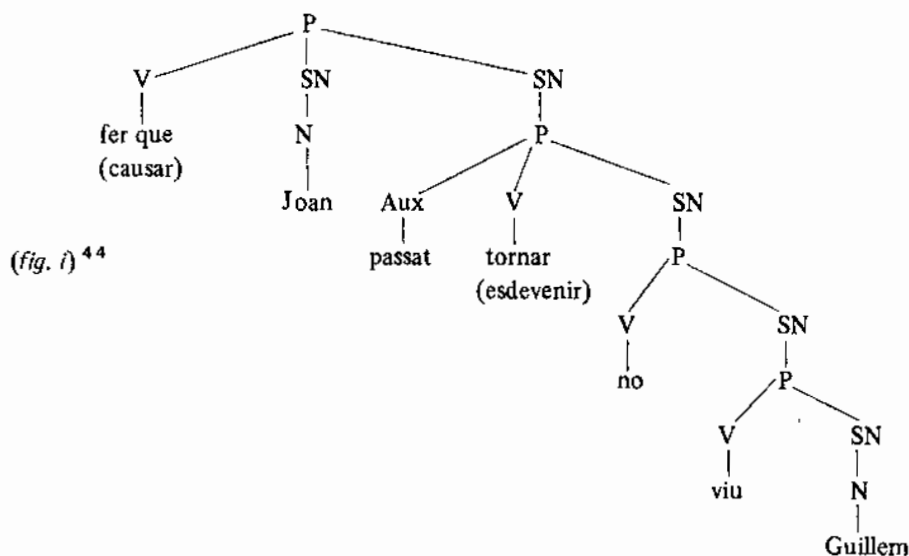
(43) *obra citada* (pàg. 209).





on veim que 1) el component de base és semàntic; 2) que ha desaparegut el nivell d'EP; 3) que es poden donar Transformacions abans de la inserció lèxica (a la fig. g veiem que per a la TE totes les Transformacions van després de les transformacions d'inserció lèxica).

Una representació semàntica, substitutiva d'una EP, de l'oració "En Joan ha mort en Guillem" seria per a McCawley així:

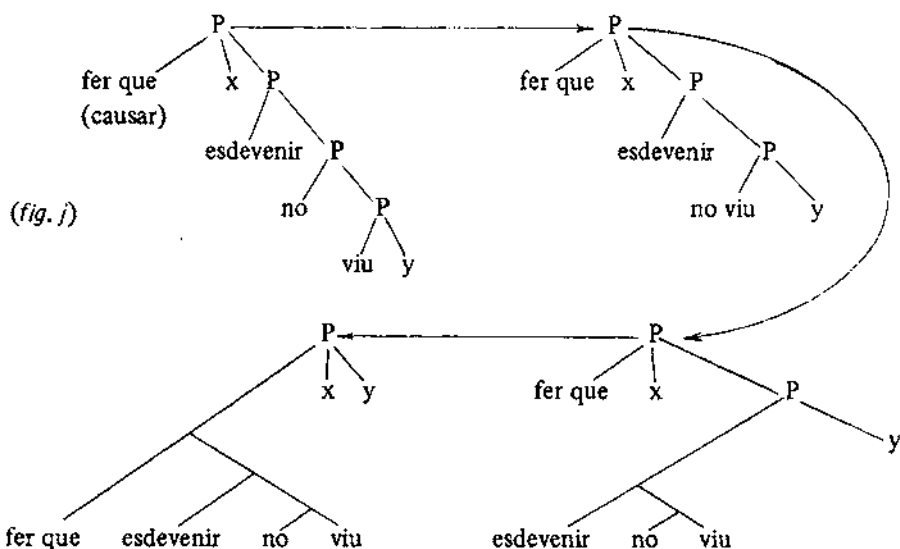


(Veim que, per als semàntics generativistes, les úniques categories profundes

(44) GALMICHE, M.-obra citada.

pertinents són P, SN, V, que es corresponen a conceptes lògics: P=proposició i funció proposicional; V=predicat; SN=argument).

En general, una oració de la forma "x matar y" tendria, per a McCawley <sup>45</sup>, la següent història semàntica:



on 'x' i 'y' serien els arguments; una transformació pre-lèxica aniria aglutinant els predicats fins que 'fer que esdevenir no viu' es correspongués a l'ítem lèxic 'matar' (notem que l'existència d'aquestes transformacions pre-lèxiques és l'argument essencial contra la noció clàssica d'EP, com ja he dit <sup>46</sup>). Chomsky considera que la teo-

(45) "La inserción léxica en las gramáticas transformatorias sin estructura profunda" a *Semántica y sintaxis...* (obra citada) (pàgs. 259-275).

(46) FAYE, J.P. al Prefaci "El transformacionalismo y la crítica" de CHOMSKY, EMONDS Y OTROS.- *La teoría Estándar Extendida*, Cátedra, Madrid, 1979, diu a la pàg. 13: "(las posturas de los semántico-generativistas) equivalían a aplastar la problemática del sentido -de la interpretación semántica- contra el plano de las estructuras sintácticas, reducidas al cálculo lógico de las proposiciones: era una forma de anular la distinción misma entre estructura profunda y estructura superficial en la sintaxis (...). Es manifiesto que este aplastar el lenguaje contra el plano de su "lógica" viene a aplastar a la vez el volumen interno de la lengua, gracias al cual respira en ella lo que es preciso llamar la "función poética". Pues la posibilidad de ésta nace del doble hecho siguiente: que el juego de las ambigüedades en la superficie del lenguaje encubre un proceso subyacente de configuraciones latentes (teoría estándar), y que los choques de réplica del "juego fónico" repercuten sobre el sentido (teoría estándar extendida). Choques que sólo posibilita esta diferencia de niveles. Pues la interpretación semántica no está determinada mecánicamente por las figuras sintácticas: las formas fónicas de superficie actúan por rebotes, por encima de la sintaxis latente, sobre el sentido. Si las figuras sintácticas latentes llevan el juego de las ambigüedades a la superficie, las formas (y el furor, que decía Roman Jakobson) del juego fónico de superficie tallan en la trama sintáctica latente sus efectos de sentido".

ria de la SG complicaria en un grau molt elevat les regles transformacionals que permetessin passar de les representacions semàntiques a les ES, donada la distància formal que separa unes de les altres. Enfront de la SG, treballs successius de Jackendoff, Dougherty, el mateix Chomsky, etc. van donant forma a la que s'ha anomenat "Semàntica Interpretativa" (SI) <sup>47</sup>, que continua fidel a un dels principis bàsics de la gramàtica d'*Aspectes*: que el Component Semàntic és purament interpretatiu. A més la SI defensa la necessitat d'un nivell d'EP, ja que

*"...arguyen (que) en el significado de las frases entran (...) tantos y tan variables factores psicológicos, sociológicos, etc., que es enteramente quimérico pensar que podamos expresarlo con las llamadas representaciones semánticas: de la estructura que 'realmente' tengan éstas en la mente de los hablantes oyentes no sabríamos casi nada o nada; y por ello habríamos de conformarnos con el nivel que los hechos sintácticos permiten alcanzar, el de la estructura profunda; por más que -conceden- tal vez sea preciso retocarlos"* <sup>48</sup>.

I és aquesta modificació de l'EP apuntada al final de la citació precedent, l'origen d'un canvi qualitatiu dins la TE, canvi que donarà lloc a la Teoria Estàndar Ampliada (TEA). Com assenyala J. P. Faye

*"Lo que interviene dialécticamente -al término del "debate de la semántica generativa" ("semántica interpretativa") (...) recibirá el nombre (...) de "Teoría Estándar Ampliada". Noam Chomsky la define (...) postulando "que la representación semántica es determinada por la estructura profunda y la estructura superficial"* <sup>49</sup>.

Es a dir, que la interpretació semàntica no depèn ja sols de l'EP (segons la TE) sinó també de l'ES (segons la TEA). Jackendoff ha adduït proves en el sentit que molts de fenòmens semàntics poden explicar-se partint de trets de l'ES; per exemple, l'EP no aportaria res a la diferència de significació entre (8) i (9)

(8) No moltes fletxes han ferit el blanc

(9) Moltes fletxes no han ferit el blanc

(8) significa essencialment 'poques fletxes han ferit el blanc' i (9) 'moltes fletxes no han ferit el blanc'. Veim aleshores, que el significat varia segons la situació del 'no' a l'ES.

Els diferents estudis sobre el tema han fet veure que conceptes com "focus" i "pressuposició", "correferència", "presència de quantificadors a l'ES", "col.locació de la negació"... són pertinents per a la interpretació semàntica. D'aquestes consideracions n'ha sortit la TEA <sup>50</sup>.

(47) La història d'aquest debat (SG/SI), a més de a la compilació de Víctor Sánchez de Zavala (*obra citada*), es pot veure a RIGAU I OLIVER, Gemma.- " 'Linguistic Inquiry' i la gramàtica generativa transformacional, II", a la revista "Els marges" n<sup>o</sup> 5, 1975.

(48) *Semántica y sintaxis...* (*obra citada*). Introducció de V.S. de Zavala (pàg. 21).

(49) FAYE, J. P.- *article citat* (pàg. 12).

(50) Amb la TEA la GGT s'acosta als postulats de l'Escola Lingüística de Fraga (BAEZ, V.- *obra citada*).

(Darrerament, Joan Bresnan, a "Reflexions sobre el llenguatge", ha mostrat que l'accentuació de la frase anglesa ha de tenir en compte no només l'ES, sinó també les estructures d'entremig i l'EP; en conseqüència, la interpretació fonològica no dependrà sols de l'ES <sup>51</sup>).

FINAL.- La GGT no és la panacea per resoldre tots els problemes que d'antuvi ha plantejat el llenguatge. Chomsky és el primer en reconèixer la provisionalitat i el caràcter d'hipòtesi que tenen els estudis de GGT quan diu

*"... aquí sólo podemos indicar los problemas y subrayar el hecho de que hay muchas cuestiones-de-principio sin respuesta que podrían muy bien afectar a la formulación de incluso aquellas partes de la teoría de la gramática que parecen relativamente bien establecidas"* (pàg. 152).

Un exemple de qüestió per resoldre és que, mentre entre (10) i (11) hi ha una relació de sinonímia

(10) Fou ahir quan ell vengué

(11) Ell vengué ahir

corroborada per una anàlisi transformacional que parteix d'una mateixa EP, entre (12) i (13)

(12) Joan va comprar un llibre a Guillem

(13) Guillem va vendre un llibre a Joan

es dona una relació de significat propera a la paràfrasi que, això no obstant,

*"no es expresable en términos transformacionales (...) ni tenemos ningún mecanismo para expresar este hecho"* (pàg. 153).

Cal, però, reconèixer a la GGT, d'una banda, l'inconformisme crític dels seus components sempre replantejant-se problemes; d'altra banda, el descobriment de nous horitzons des dels quals podem enfocar qüestions gramaticals concretes proporcionant al lector inclús un cert atractiu (és el cas, dins del nostre àmbit, d'alguns estudis de Josep M<sup>a</sup> Nadal, M<sup>a</sup> Lluïsa Hernanz, Salvador Bastida, Joan Argente, Violeta Demonte, M<sup>a</sup> Luisa Rivero, i un llarg etcètera).

Per acabar transcriuré unes paraules de Chomsky aclaridores del que és una GGT, gramàtica a la qual, en visions superficials, se li ha volgut atribuir un paper que no ha presumit mai d'interpretar. Aquesta citació lliga amb el que deia al PRELIMINAR i a l'epígraf 1, servint així de cloenda:

*"(La descripción) de la forma del componente sintáctico puede parecer extraña si uno considera las reglas generativas como MODELO para la construcción real de una oración por un hablante. Parece absurdo, p. ej., suponer que el hablante forma primero un Ahormante generalizado mediante reglas de la*

---

(51) Com fa constar MITSOU RONAT a *Conversaciones con Chomsky*, Granica editor, Barcelona, 1978.

base y luego trata de comprobar si está bien-formado aplicando las reglas transformacionales para ver si da, a la postre, una oración bien-formada. Pero este absurdo es sencillamente corolario del absurdo más profundo de considerar el sistema de reglas generativas como un modelo punto por punto para la construcción real de una oración por un hablante. Considérese el caso más simple de una gramática ahormacional, sin transformaciones (...). Sería evidentemente absurdo suponer que el "hablante" de tal lengua, al formular una "locución", primero selecciona las categorías primordiales, luego las categorías en que aquéllas son analizadas, y así sucesivamente, seleccionando a la postre, al fin del proceso, las palabras o símbolos que va a usar (decidiendo aquello de lo que va a hablar). Concebir la gramática generativa en estos términos es tomarla como modelo de la actuación más que como modelo de la competencia, malentendiendo así totalmente su naturaleza. Cabe estudiar modelos de la actuación que incorporan gramáticas generativas, y algunos resultados han sido obtenidos en tales estudios. Pero una gramática generativa tal como es no tiene más de modelo del hablante que de modelo del oyente. Más bien hay que considerarla (...) una caracterización de la competencia o conocimiento tácito intrínseco que subyace la actuación real.

Las reglas de la base y las reglas transformacionales establecen ciertas condiciones que tienen que ser satisfechas para que una estructura cualifique como estructura latente que expresa el contenido semántico de una oración bien-formada. Dada una gramática que contenga una base y un componente transformacional, cabe desarrollar innumerables procedimientos para construir realmente estructuras latentes. (...) la gramática define la relación "la estructura latente A subyace la estructura patente bien-formada A' de la oración S" y, derivativamente, define las nociones "A es una estructura latente", "A' es una estructura patente bien-formada", "S es una oración bien-formada" y muchas otras (...). La gramática en sí misma no proporciona ningún procedimiento razonable para hallar la estructura latente de una oración dada, o para producir una oración dada (...). Simplemente define estas tareas de un modo preciso. Un modelo de la actuación debe incorporar ciertamente una gramática; pero no debe ser confundido con la gramática". (págs. 132-133) (El subratllat és meu).

# SOBRE EL TIPO DE COMPOSICIÓN ROMANCE 'PORTA-PLUMAS'

Antonio Vaño-Cerdá

(Universidad de Palma de Mallorca)









### 1.1.1.

#### *Verbo + sustantivo.*

Es el tipo mejor representado y el que ofrece el mayor número de combinaciones y funciones. Los sustantivos pueden ser tanto abstractos como concretos, masculinos como femeninos y pueden aparecer tanto en plural como en singular; he aquí una breve selección:

cast. *pasagonzalo*  
*pasacóllica*  
*picarrelincho*  
*sabelección*  
*tragafees*  
*andalotero*  
*quitasol*  
*quitasolillo*  
*Cantagallo*  
*Gallocanta*

cat. *picadivendres*  
*picaport*  
*pixa-sang*  
*esclata-sang*  
*pregadéu*  
*trencaòs*  
*ploracossos*  
*xuclamel*  
*Cantallops*

### 1.1.2.

#### *Verbo + adjetivo/participio*

Este segundo tipo de compuestos es menos frecuente y ofrece muchas menos posibilidades de combinación que el anterior:

cast. *andaboba*  
*cantaclaro*  
*cortafrió*  
*calabobos*  
*pisaverde*  
*deshonrabuenos*  
*desentierramuertos*  
*rompenecios*  
*engañabobos*

cat. *bada-badoc*  
*cagadur*  
*estaferm*  
*matablanc*  
*matasans*  
*picatort*  
*pixafreda*  
*pixapolit*  
*vogamari*

### 1.1.3.

#### *Verbo + pronombre*

Es el tipo más reducido en esta clase de palabras compuestas que estamos presentando:

cast. *matasiete*  
*andadós (Aragón)*  
*bienmesabe*  
*sepancuantos*

cat. *trencatot*  
*passatú*

### 1.1.4.

#### *Verbo + Verbo*

Se trata de un tipo de composición en el que aparecen dos o más formas verbales unidas por yuxtaposición o coordinación mediante la conjunción 'y', escrita como 'i'. La segunda forma verbal es, en general, una pretendida 3a. pers. sing. del indicativo, aunque también puede figurar la 2a pers. sing. del futuro, del imperativo e, in-

cluso, la forma del gerundio. Pese a estar formados por dos elementos verbales, estos compuestos son sustantivos:

cast. *arrancasiega*  
*ciaboga*  
*duermevela*  
*cantimplora*  
*chiticalla*  
*muerdisorbe*  
*pasapasa*  
*picapica*  
*trincafía*  
*chitacallando*  
*matalascallando*

cat. *cerca-cerca*  
*passavolant*  
*pixavagant*  
*tira-tira*  
*toca-toca*  
*vaive*

### 1.5. Verbo + adverbio

Es un tipo de composición de características semejantes al de 'verbo + pronombre':

cast. *catalejo*  
*mandamás*  
*tornatrás*  
*tirafuera*  
*bogavante*  
*pasavante*

cat. *botafora*  
*passavant*  
*botavant*

### 1.6. Verbo + sintagma

Se trata de un modelo de composición formado por un elemento verbal y un sintagma integrado, en general, por artículo + sustantivo o pronombre, aunque también se da el sintagma compuesto de preposición + sustantivo, de prep. + pronombre, etc.:

cast. *zampalopresto*  
*cenaoscuras*  
*cagalaolla*  
*tentempié*  
*tentenaire*  
*matalascallando*  
*Cantalapiedra*  
*Cantalarrana*  
*Cantaelgallo*  
*montambanco*  
*sabelotodo*  
*metomentodo*

cat. *cerca-les-totes*  
*picalapuça*  
*vaitot*  
*viva-el-rei*  
*trencalòs*

1.2. Una vez presentados los posibles modelos de este tipo de composición, tenemos que pasar, por razones de metodología, a definir el concepto de 'palabra compuesta' en orden a delimitar el objeto de nuestro estudio y a eliminar al mismo tiempo de este objeto aquellos vocablos que podemos calificar de "pseudocompuestos".

1.2.1. Para poder definir adecuadamente el concepto de 'composición' hemos de situarnos necesariamente en una perspectiva diacrónica ya que se trata de estudiar el resultado (vocablo compuesto) de un proceso constituyente a partir de elementos simples y efectuado entre dos fases históricas, por muy cercanas que estén la una de la otra: la fase en donde los elementos o lexemas estaban sueltos y aislados y la fase en donde dichos elementos se hallan unidos formando el compuesto.

Por 'compuesto' o 'palabra compuesta' entendemos un complejo lexemático cuyos constituyentes inmediatos, por una parte, funcionan o pueden funcionar también, independientes y aislados, en la sintaxis de la lengua en cuestión y, por otra, mantienen en el compuesto el mismo significado que tienen cuando van aislados en una frase. Así, por ejemplo, *bocacalle*, *cabrecama*, *cantautor*, *ajoaceite* son compuestos, ya que sus constituyentes pueden aparecer libres y con el mismo significado en las siguientes frases o sintagmas

*la boca de la calle; algo que cubre la cama; alguien que canta y, a la vez, es autor de lo que canta; un producto hecho, entre otras cosas, de ajo y aceite.*

Por el contrario, no consideramos a una palabra como compuesta, cuando por lo menos uno de sus supuestos constituyentes no puede funcionar libre en la frase o cuando se da un cambio de significado entre el lexema unido en la composición y este mismo lexema libre en una frase. Así, no consideramos compuestas las palabras *errabundo*, *gravedad*, *peñascoso*, ya que *'bundo'* no aparece libre en ninguna frase castellana; *'dad'*, que sí podría aparecer libre (imperativo de 'dar': *dad vosotros*), tendría un significado diferente al que tiene en la composición y, finalmente, *'coso'*, que también podría darse libre en la frase ('el coso de un castillo, de una ciudad', etc.), poseería así mismo un sentido diferente al que tiene en el compuesto.

1.2.2. Según esta concepción de 'compuesto' y desde una perspectiva diacrónica tenemos que excluir de nuestro campo de estudio las palabras aparentemente compuestas del tipo:

*aguzanieves*: no es un vocablo constituido por 'aguzar' + 'nieves', sino que es una "alteración de *auze de nieves* 'pájaro de nieves', así llamado por su costumbre de dejarse ver andando por la nieve; *auze* era sinónimo antiguo de *ave*, que se sacó de *auziella* <lat. *avicella*" (J. Corominas, Diccionario etimológico...).

*pisasfalto*: tampoco está compuesto de 'pista' + 'asfalto', ni significa alguien que 'pisa asfalto', sino que es "una variedad de asfalto de consistencia parecida a la pez (del lat. *pissasphaltos*, y éste del gr. *pissásphaltos*; de *píssa*, pez y *ásphaltos*, asfalto)" (Real Academia. Diccionario...).

*tragacanto*: no es un compuesto del tipo 'tragaluz', 'tragavenado' o 'tragavino', sino que es una masculinización de 'tragacanta' especie de arbusto espinoso. "(Del lat.

*tragacantha*, y éste del gr. *tragákantha*; de *trágos*, macho cabrío, y *ákantha*, espina)" (Real Academia. Diccionario).

*sacabuche* "Instrumento músico de metal... que se alarga y se acorta... para que haga la diferencia de voces que pide la música. (Del fr. *saquebute*, del ant. *saquer*, sacar, y *buter*, meter)" (Real Academia. Diccionario). Como vemos, no se trata de un compuesto de 'sacar' + 'buche', sino de una alteración del fr. *saquebute* o *sacqueboute*. *Sacabuche*: como verdadero compuesto lo tenemos cuando significa 'renacuajo', por su abultado 'buche' o estómago, o cuando significa 'cuchillo de punta', por la propiedad que tiene de ser empleado para 'sacar buches' o estómagos.

*miramolí*: no es tampoco una palabra compuesta en catalán como 'mirasol' (cast. 'girasol'), sino que se trata de una "forma catalana utilizada pels cronistes medievals del títol àrab (*amir al-mu'minin*) dels califes" (Enciclopèdia Catalana. Diccionari de la Llengua Catalana).

Todos estos 'pseudocompuestos' quedan, pues, excluidos de nuestro campo de estudio por no ser compuestos genuinos, ya que en cada caso alguno de sus componentes posee un significado distinto cuando aparece libre en alguna frase.

1.2.3.

Frente a lo que acabamos de decir, sí que entendemos como compuestos los vocablos que presentamos a continuación, pese a que uno de sus constituyentes inmediatos no aparezca nunca libre en la sintaxis —por lo menos en la forma o grafía con que figura en el compuesto. Se trata de substantivos compuestos del tipo *pasa-porte* (del fr. 'passeport'), *picaporte* (del cat. 'picaportes', plur. de 'picaporta'), *cava-cote*, *estafermo*. En estos casos, el segundo elemento es desconocido en la lengua castellana como lexema independiente y libre; no obstante, cualquier castellanoparlante entiende no sólo lo que significan dentro del compuesto, sino que es capaz de identificarlos semánticamente con los lexemas libres castellanos con los que se corresponden, o sea con 'puerta' o 'puerto', con 'tostón' o 'tostar', con 'coto' y con 'firme' respectivamente.

2.0.

Una de las dificultades que más han ocupado y preocupado a los estudiosos de este tipo de composición ha sido la de determinar la naturaleza del primer constituyente o elemento verbal. ¿ Se trata de una forma verbal o de una forma nominal provista de un sufijo cero?. Si se trata de un verbo, ¿ corresponde a la 3a. pers. sing. pres. indicativo o a la 2a del imperativo?.

2.1.

F. Diez <sup>4</sup>, A. Darmsteter <sup>5</sup>, L. F. Meunier <sup>6</sup> y otros neogramáticos como

(4) *Grammatik der romanischen Sprachen*. Bonn, 1838, II, 360.

(5) *Traité de la formation des mots composés dans la langue française comparée aux autres langues romanes et au latin*. Paris, 1875.

(6) *Les mots composés qui contiennent un verbe à un mode personnel en français, en italien et en espagnol*. Paris, 1975.

H. von Osthoff <sup>7</sup> y Meyer-Lübke <sup>8</sup> opinan que el segmento verbal es un claro imperativo. De esta misma opinión son L. Spitzer <sup>9</sup> y Menéndez Pidal <sup>10</sup>.

El parecer de estos autores se vería reforzado —suponemos— por la existencia de los compuestos castellanos del tipo *tentetieso*, *tentenlaire*, *tentempié*, *tentemozo*, que ostenta una clara morfología de imperativo.

Frente a esta concepción está la de aquellos que ven en el primer componente una forma del presente de indicativo la 3a. pers. sing.; así F. Tollemache <sup>11</sup> C. Merlo <sup>12</sup> y otros. Como representante de esta corriente, he aquí la opinión de F. Ynduráin:

*"Existe en el sistema de la lengua española, desde los textos primitivos y en todo su ámbito geográfico actual un esquema para composición de nombres formado con un verbo en tercera persona del singular, presente de indicativo, más un nombre en función de complemento directo de aquél"* <sup>13</sup>.

2.2. Opuesta a estas dos opiniones existe una tercera sostenida por autores como J. Marouzeau <sup>14</sup>, H. Lewicka <sup>15</sup> y K. Kreutzer <sup>16</sup>, entre otros, quienes consideran al segmento verbal como una forma verbal pura, independiente y desprovista de cualquier morfema de persona, tiempo o modo:

*"Tout se passe comme si nous étions en présence d'un élément extérieur au paradigme, étranger aux notions de personne, de temps, de mode, ayant pour basse la forme la plus réduite du verbe, celle de la 3<sup>e</sup> personne de l'indicatif. C'est la définition même du thème verbal..."* <sup>17</sup>

Para estos autores, pues, el elemento verbal, que posiblemente tuvo su origen en expresiones de tipo afectivo-apelativo (cfr. el compuesto romance cast. *abrojo* > *abreojos* < lat. *aperi oculos* > cat. *obriülls*), no es otra cosa que un principio grama-

- 
- (7) *Das Verbum in der Nominalkomposition im Deutschen, Griechischen, Slawischen und Romanischen*. Jena, 1878.
- (8) *Grammaire des langues romanes*, II. Paris, 1895, 625.
- (9) "Sur quelques emplois métaphoriques de l'impératif", en *Romania*, LXXIII (1925), 42-61.
- (10) *Manual de gramática histórica española*. 13 Edición. Madrid 1968, 88.
- (11) *Le parole composte nella lingua italiana*. Roma, 1945.
- (12) *Lingua nostra* X (1949), 17.
- (13) Op. cit. pág. 301.
- (14) *Notre langue*. Paris, 1955, 75-93 y 144-157.
- (15) *La langue et le style du théâtre comique français, II, Les Composés*. Warsovia, 1968, 123.
- (16) Op. cit. pág. 199.
- (17) Marouzeau, op. cit., pág. 93.



(b) por su tendencia a la idiomatización o demotivación de construcciones en un principio motivadas, tendencia difícilmente registrable en la sintaxis; así, por ejemplo, el compuesto *zafarrancho* (de *zafar*, desembarazar, limpiar, y *rancho*, cada una de las secciones de una embarcación) hoy día a casi nadie le llama la atención como palabra compuesta; esto es un indicio de que la frontera entre sus componentes, como lexemas separables, se va difuminando cada vez más y el conjunto se va idiomatizando o demotivando, de modo que aparece a la conciencia de los hablantes como una palabra simple; esto mismo le ocurrió al antiguo compuesto *franhuoso* (de *frañer*, romper, y *hueso*), el cual además de despalatalizar la consonante del primer elemento (señal de que no se le sentía como verdadera forma verbal de 3a. persona singular, cfr. más abajo), se hizo irreconocible como palabra compuesta, causando posiblemente el nacimiento de un vocablo compuesto nuevo, más expresivo por sentirse motivado: *quebrantahuesos*. En la sintaxis, sin embargo, terreno de la formación de frases y oraciones gramaticalmente correctas, resulta imposible el fenómeno de la demotivación o idiomatización, ya que cada elemento constituyente tiene una función específica a cumplir dentro de una frase.

(c) por el hecho de que el sistema de la formación de palabras es abierto y su mecanismo formativo puede entrar en conflicto con la norma lingüística de una lengua concreta, cosa que nunca ocurre en el terreno de la sintaxis; así, por ejemplo, según el modelo de '*sacar + sustantivo*' se han formado *sacamuélas*, *sacadineros*, *sacamanchas*, *sacabucho*, *sacaclavos*, etc.; ahora bien, si se continúa operando según este mismo mecanismo, existe el peligro de realizar construcciones que atenten contra la norma reinante en el castellano en el caso, por ejemplo, que se quiera designar a la abeja con el nombre de \**sacamiel*, el cual no existe en la norma castellana. Igualmente se atentará contra la norma si, por analogía a *aguafiestas*, calificamos a un sujeto inoportuno de \**aguarreuniones*, \**aguaclases*, \**aguaviajes*, etc. En el terreno de la sintaxis, por el contrario, no puede darse este tipo de atentado contra la norma: "*aquel sujeto nos agüó la fiesta, nos agüó la reunión, nos agüó el viaje*, etc." o también "*la abeja saca miel de las flores*".

Por otra parte, la formación de palabras se diferencia igualmente de la lexicología:

(a) en que las palabras que pertenecen a aquéllas son transparentes, esto es, dejan ver a través de ellas, en su interior, los elementos que las constituyen (dos o más lexemas = compuestos; lexemas + sufijos = derivados; prefijos + lexemas = modificaciones prefijadas; lexemas + sufijos diminutivos = modificaciones diminutivas, etc.) y son reconocidos como tales por los hablantes de esa lengua, quienes en la mayoría de los casos —no en todos— captan el significado del compuesto o derivado a partir de los elementos integrantes (sin que esto quiera decir que el significado de una palabra formada sea el mero producto de la suma de sus integrantes): así, *sacacorchos* (de *sacar* + *corcho*, tapón), *perdonar* (de *perdón* + *morfema verbal*), etc. En la lexicología, en cambio, tenemos palabras opacas, que no dejan ver ningún constituyente al través; por este motivo, su contenido semántico se ha de obtener por oposición a otras palabras opacas que pertenezcan al mismo campo semántico o léxico.

(b) en que en las palabras formadas pueden aparecer elementos que evoquen o recuerden rasgos sintácticos y flexivos, mientras que en las palabras del léxico esto resulta imposible por ser opacas; así, en los compuestos *parlaembalde*, *saltambarca*, *sabelotodo*, cat. *trencalòs*, *vaitot*, *pregadéu*, *besamà* o *besamans* figuran una serie de rasgos que conocemos de la sintaxis o de la flexión y nos hacen pensar en ellos, como prep. *en*, art. *el/la*, pron. *lo*, adv. *hi*, prep. *a*, la *-s* signo de plural, etc. (pero, repetimos, no estamos en el terreno de la sintaxis, de ahí el estado rudimentario en que aparecen estos rasgos sintácticos en la formación de palabras: *salta(e)mbarca*, *va(h)itot*, *trencal(')òs*, *prega(a)déu*, etc.). En la lexicología, en cambio, estos rasgos rudimentarios de tipo sintáctico o flexivo no se llegan ni a sospechar: piénsese en *adiós*, donde la prep. *a* y el subst. *Dios* han perdido su identidad semántica y sintáctica (pl. *los adioses*), en *hidalgo*, donde la prep. *de* se ha desfigurado y ha desaparecido de la conciencia actual de los hablantes junto con los otros componentes de la palabra (ant. *fijo d'algo*) o en fr. *le lierre*, donde no se sospecha la fusión del artículo con el sustantivo (*l'ierre* < lat. 'illa hederá').

(c) y en que los elementos que constituyen las palabras formadas transparentes se hallan en una relación sintagmática (la cual se pone de manifiesto al parafrasear la palabra formada en cuestión), mientras que las relaciones que se dan en el campo de la lexicología son de tipo paradigmático.

Ahora bien, el que los elementos constituyentes de una palabra formada se encuentren en una relación sintagmática no quiere decir que éstos sean unidades completas y funcionales de la sintaxis, esto es, unidades provistas de todo y cada uno de los morfemas flexivos que los capacitan para las funciones sintácticas (concordancia, régimen, etc.), como es la opinión de los autores que ven una clara persona gramatical (con su correspondiente morfema de tiempo y modo) en el elemento verbal de los compuestos que estamos estudiando.

2. Desde una perspectiva sincrónica y desde el punto de vista de la palabra compuesta, nos es imposible considerar el elemento verbal como una persona gramatical, puesto que para nosotros todos y cada uno de los morfemas flexivos y sintácticos, no sólo de dicho componente verbal sino también del componente nominal (y adverbial), están neutralizados en el marco de la palabra compuesta, por hallarse ésta fuera del ámbito de la sintaxis.

2.1. Neutralización del acento y entonación. Cuando aparece la forma verbal trabada en el compuesto, carece del acento y línea melódica que posee cuando va libre en la frase; en el marco de la palabra compuesta se pierden en favor del segmento que le sigue, ya sea un sustantivo, adjetivo, verbo o adverbio. Así, no pronunciamos ni entonamos:

<i>espántapájaros</i>	(como en 'espanta tú pájaros'),	sino <i>espantapájaros</i>
<i>pícapíca</i>	(como en 'pica que pica'),	sino <i>picapíca</i>
<i>sábelotódo</i>	(como en 'lo sabe todo'),	sino <i>sabelotódo</i>
<i>téntempié</i>	(como en 'tente tú en pie'),	sino <i>tentempié</i>



2.3.2.2. Neutralización del número. Cuando el compuesto es pluralizable, no se cambia a la 3a. persona plural en los casos en que el elemento nominal desempeñaría la función de sujeto en una paráfrasis de dicho compuesto (cfr. más abajo). Así :

sing. un <i>tentemozo</i>	-	plur. varios <i>tentemozos</i> ,	no	teneosmosos
" un <i>andaniño</i>	-	" varios <i>andaniños</i> ,	no	andadniños
" una <i>saltrarregla</i>	-	" varias <i>saltrarreglas</i> ,	no	saltranreglas
" un <i>picapedrero</i>	-	" varios <i>picapedreros</i> ,	no	picanpedreros

2.3.2.3. Neutralización de la diptongación. En algunos compuestos, el elemento verbal no presenta la diptongación propia de las terceras personas del pres. indicativo (o segunda del imperativo), que se observa cuando dicha forma aparece libre en una frase. Así, se dice :

<i>erramundo</i> ,	no	<i>yerramundo</i>
<i>tentabuey</i> ,	no	<i>tientabuey</i>
<i>rodaplancha</i> ,	no	<i>ruedaplancha</i>

En el caso de 'a volapié' tenemos tanto *volapié* como *vuelapié*.

2.3.2.4. Neutralización del morfema de persona. Existen en castellano compuestos cuyo constituyente verbal carece del morfema *-e*, propio de la tercera persona del pres. indicativo; en su lugar figura la *-i-* del tema de infinitivo. En catalán, por otra parte, tenemos compuestos cuyo elemento verbal presenta una morfología muy distinta a la de la correspondiente 3a. persona de la conjugación verbal :

cast. <i>batihaja</i>	<i>baticulo</i>	(batir : bato
<i>baticabeza</i>	<i>bationdeo</i>	bates
<i>baticor</i> (ant.)	<i>baticola</i>	bate)
cat. <i>cobrellit</i>	<i>cobricel</i>	(cobrir : cobreixo
<i>cobrecadena</i>	<i>cobriespatlles</i>	cobreixes
<i>cobretaula</i>	<i>cobrijunta</i>	cobreix)
<i>batigor</i>	<i>batiport</i>	(bater : bato
<i>batifulla</i>	<i>baticul</i>	bats
<i>batifuller</i>		bat)

2.3.2.5. Neutralización de la idea de imperativo. Pese a que esta clase de compuestos haya podido tener su origen en una construcción latina del tipo 'vademecum' o 'aperi oculos' (> *abreojos* > *abrojos*, *obriülls*), repárese en lo absurdo que resultaría, desde el punto de vista sincrónico actual, considerar el elemento verbal como una forma de imperativo mediante la cual se ordenara a alguien comportarse o actuar

de un modo negativo determinado, o se mandase realizar una acción a un ser inanimado, como se desprendería de los siguientes casos :

<i>aguafiestas</i>	<i>destripacuentos</i>	<i>rompeolas</i>
<i>matasanos</i>	<i>deshonrabuenos</i>	<i>calabobos</i>
<i>parlaembalde</i>	<i>matamaridos</i>	<i>matasellos</i>

Quedan por esclarecer los casos en que gramaticalmente tenemos ante nosotros una clara forma de imperativo, como son *tentetieso*, *tentemplé*, *tentemozo*, *tentenlaire*. A pesar de la evidencia morfológica de estos compuestos, seguimos sosteniendo la tesis formulada más arriba por Kreutzer y J. Marouzeau, según la cual el primer elemento expresa el "mero tema verbal" exento de cualquier morfema de persona, de tiempo y de modo. Repárese que en estos cuatro casos se trata de un verbo reflexivo ('tenerse'), que 'ten' es la forma más reducida del paradigma de este verbo y que, a su vez, coincide con la raíz lexemática del mismo. Estos tres son, a nuestro parecer, los motivos por los que a-parece esta forma gramatical. Hay que tener en cuenta que en esta supuesta persona y forma de imperativo, los cuatro compuestos ostentan una configuración morfológica de palabra unitaria —por razones de acento, ritmo y, sobre todo, por la inclusión del pronombre reflexivo en el interior de la palabra compuesta— más acabada y perfilada que lo sería si el elemento verbal presentase la forma de indicativo y si además no se incluyera al pronombre reflexivo en el interior de la palabra: \**tienestetieso* o \**te tienes tieso*, \**tienesetieso* o \**se tiene tieso*; \**tienestemozo* o \**te tienes mozo*, \**tienesemozo* o \**se tiene mozo*; etc.

Estas construcciones no son aceptables como palabras compuestas unitarias, sino que más bien presentan un carácter de grupo de palabras o de frases, precisamente por la posición del pron. reflexivo al principio del conjunto, lo cual rompe el ritmo y el perfil compacto de palabra morfológica.

La inclusión del pronombre en el interior de la palabra por motivos de acento y ritmo y por razón del carácter unitario de la palabra compuesta lo seguimos teniendo en otros casos, en donde no figura una clara forma de imperativo: *pesamedello*, *metomentodo*, *sabelotodo*, *sanalotodo*, *zampalopresto*, etc. Contrástese la unidad ritmico-acental y morfológica de estas palabras con sus eventuales modificaciones respectivas si se antepone el pronombre \**me pesa dello*, \**me meto en todo*, \**lo sabe todo*, \**lo sana todo*, \**se zampa lo presto*. Con el pronombre antepuesto, estas construcciones tendrían un carácter de frase sintáctica, no de palabra compuesta.

Por todo lo que precede sostenemos que el elemento verbal de *tentemozo*, *tentenlaire*, etc. no es ninguna 2a persona del modo imperativo sino una forma verbal pura y neutra que representa el tema verbal lexemático —'tenerse', 'mantenerse'— y aparece en los compuestos porque permite con más facilidad y adecuación la inclusión del pronombre reflexivo (que tampoco es una segunda persona pese a la morfología de 'te', ya que está igualmente neutralizada, pues estos compuestos se aplican

paradójicamente a las terceras personas gramaticales <sup>19</sup>) en el interior de la palabra compuesta, además de ser la forma más breve de todo el paradigma del verbo 'tenerse'.

Em-pleando las palabras de A. Pagliaro, podemos concluir este apartado diciendo que "in tutti questi casi si tratta sicuramente di un puro tema verbale che affiora nella coscienza linguistica libero da qualsiasi elemento sintattico" <sup>20</sup>.

2.3.2.6. Neutralización de la voz y valencias del verbo. Una última prueba de que el elemento verbal que aparece en estos compuestos no es una persona verbal (1a 3a. o 2a. del pres. ind. o imperativo respectivamente) tal como se la entiende a ésta en el campo de la sintaxis, es el hecho de que en este tipo de compuestos se llegan a neutralizar categorías eminentemente sintácticas, como son la voz del verbo (activa, pasiva y medio-refleja) y las valencias verbales (transitividad, intransitividad y reflexividad). En efecto, desde un punto de vista sincrónico actual y partiendo de los compuestos, tal y como aparecen en el diccionario, no se puede saber si el elemento verbal está en la voz activa, pasiva o medio-refleja, ya que en ellos sólo figura la forma verbal más breve del paradigma. La voz en que se encuentran dichos elementos la podemos poner de manifiesto situándonos en el terreno de lo diacrónico mediante la realización de una paráfrasis del compuesto, esto es, situándonos en una fase posterior al compuesto e interpretativa del mismo, gracias a la cual se evidenciarán las funciones y propiedades sintácticas de los elementos que lo constituyen.

Así, en una palabra como *cavacote*, donde aparentemente figura una forma verbal en voz activa, tenemos más bien la voz pasiva, ya que el significado de dicha palabra ("De *cavar*, y *coto*: Montoncillo de tierra hecho con la azada para que sirva de mojón". Real Academia. Diccionario) indica que se trata de un "*cote o coto (que ha sido) cavado con la azada*".

Lo mismo sucede con *picatoste* ("De *picar*, cortar, y *tostar*: Rebanadilla de pan tostado frita". Academia. Diccionario), con una supuesta forma en voz activa, cuando en realidad se trata de la voz pasiva: "*toste o tostón (que ha sido) picado (cortado)*".

Idéntico estado de cosas tenemos en *cagafierro* ("De *cagar* y *fierro*, hierro: Escoria del hierro". Academia. Diccionario), donde así mismo tenemos la voz pasiva, pese a la forma activa en el compuesto: "*Aquello, lo (que ha sido) cagado por el hierro*".

En el caso de *pegamoscas*, en cambio, donde vemos una voz activa, tenemos en realidad una neutralización de la voz medio-refleja, pues lo designado por este compuesto no es algo que "pega" a las moscas (esto sería voz activa), sino "una planta, cuya flor tiene el caliz cubierto de pelos pegajosos en que quedan pegados los insectos que se posan en ellos" (M. Moliner. Diccionario) o sea "*una planta en don-*

— — — — —  
(19) cfr. *Voy a tomar un tentempié* (3a persona gramatical). *Esto es un tentemozo* (3a. persona): no se dice \* *Tu eres un tentemozo*, ni tampoco \* *Tu eres un tentempié*.

(20) A. Pagliaro: *Sommario di linguistica arioeuropea*. Roma 1930, pág. 161.

de se pegan o quedan pegadas las moscas" (mitad pasiva, mitad activa, es decir voz medio-refleja expresada esta vez mediante la forma reflexiva o el verbo 'quedar' <sup>21</sup>).

Por otra parte, hay que tener en cuenta que los casos en que pudiéramos ver una clara voz activa, como en *guardamuebles*, *guardaropa*, *guardapelo*, *lavafrutas*, *portapaz*, etc., etc., se pueden interpretar o parafrasear tanto en voz activa como en pasiva:

*guardamuebles* "lugar donde alguien guarda muebles", o también, "lugar, donde los muebles se guardan o son guardados (por alguien)".

*lavafrutas* "recipiente, en donde alguien lava la fruta", o también, "recipiente, en donde se lava la fruta o donde la fruta es lavada".

3.2.7. Neutralización de las valencias del verbo. Al igual que la voz, en estos compuestos también se neutraliza la transitividad, la intransitividad y la reflexividad del verbo, como se puede ver en los ejemplos siguientes, representativos de otros muchos más:

*cuelgacapas* (percha) igual se puede entender "el lugar donde colgamos las capas" (transitivo) que "el lugar donde cuelgan las capas" (intransitivo).

*escurreplatos* (escurridera) se puede interpretar como "mueble donde escurrimos los platos" (transitivo) como "mueble donde los platos escurren" (intransitivo).

*enganxa-roques* (catalán, de *enganxar*, enganchar, y *roques*, rocas "Peix... que amb les aletes ventrals transformades en ventosa s'agafa a les roques <sup>22</sup>". Hay que interpretarlo como "Un pez que se engancha con las aletas a las rocas" ('enganxa' reflexivo y 'roques' complemento circunstancial de lugar).

2.4. Una neutralización paralela a la observada en los elementos flexivos y sintácticos del componente verbal (persona, tiempo, modo, voz y valencias) es la que se da así mismo en el elemento nominal de este tipo de compuestos y que afecta al número y al género de los respectivos substantivos o adjetivos.

2.4.1. La presencia o ausencia del signo de plural (cast. -s, -es; cat. -s, -es, -ns, -os, etc.) no expresa —en general— la pluralidad o singularidad de designados, sino que obedece a los más diversos motivos (diacrónicos, dialectales, diastrácticos, fonéticos, etc.) muy difíciles, si no imposibles, de controlar. En efecto, resulta poco menos que imposible determinar, desde un punto de vista semántico y actual, por qué tenemos unas veces el morfema de plural y, otras el de singular:

(21) Para la expresión de la voz medio-refleja en la historia del castellano, cfr. A. Vañó-Cerdá, *Ser y Estar + Adjetivos. Un estudio sincrónico y diacrónico*. Tübingen: Narr 1982. 259-267.

(22) Fundació de la Enciclopèdia Catalana: *Diccionari de la Llengua Catalana*. Barcelona, 1982.

<i>guardalobo</i>	(planta)	pero	<i>matalobos</i>	(otra planta)
<i>matabuey</i>	(planta)	"	<i>matacabras</i>	(otra planta)
<i>matajudío</i>	(pez)	"	<i>matagallegos</i>	(planta)
<i>portalápiz</i>	(instrum.)	"	<i>portaplumas</i>	(instrum.)
<i>quitasueño</i>		"	<i>quitamiedos</i>	

Repárese en lo ilógico que resultaría interpretar como plurales casos como los siguientes, los cuales designan objetos no pluralizables en la realidad:

<i>rascacielos</i>	<i>quitanieves</i>
<i>juzgamundos</i>	<i>tragafees</i>

Cuando un niño cumple su primer año, tiene su *cumpleaños*, no su *cumpleaño*.

Obsérvese así mismo la inconsecuencia lógica de ciertos compuestos con morfema de singular que designan objetos múltiples en la realidad:

<i>guardabarrera</i>	"Persona que... en un paso a nivel... cuida de que <i>las barreras</i> ... estén cerradas o abiertas" (Academia. Diccionario).
<i>guardabosque</i>	"Persona destinada a guardar <i>los bosques</i> " (Idem).
<i>saltrarregla</i>	"Instrumento formado de <i>dos reglas</i> móviles..." (Id.)

Por lo demás, son muchos los compuestos que presentan tanto la forma singular como la plural sin que con ello se indique una diferencia de cantidad en el objeto designado; así, igual se dice:

<i>sacadinero</i>	que	<i>sacadineros</i>
<i>engañamundo</i>	que	<i>engañamundos</i>
<i>portalámpara</i>	que	<i>portalámparas</i>

Para referirse al 'descorchador' igual se emplea *sacacorchos* que *sacatapón*; el 'pájaro carpintero' es conocido también como *picaposte* y como *picamaderos*; el 'tirados de gomas' o *tirachinas* también se llama *tirabola*.

En catalán tenemos el mismo estado de cosas; para cerciorarse de ello baste —aparte de los casos como *besamà* y *besamans*— con la contraposición de algunos compuestos de idéntico significado, que hemos recogido de los dos diccionarios que seguimos para nuestra exposición <sup>23</sup>

Moll *estaca-rossins* / *mataparents* / *matallop* / *paracaigudes*  
 Cat. *estaca-rossí* / *mataparent* / *matallops* / *paracaiguda*..

(23) Francesc de B. Moll, *Diccionari català-castellà*. Tercera edició. Palma de Mallorca, 1980. (citas: Moll, dicec).  
 Fundació de la Enciclopèdia Catalana: *Diccionari de la Llengua Catalana*. Barcelona, 1982. (citas: Enc, dicec).

4.1.1. Ahora bien, hay que tener bien presente que la presencia del signo de plural no siempre es irrelevante, ya que existen numerosos casos en donde aquélla comporta un cambio de significado con respecto a la forma en singular. Por un lado, los casos en que se indica la pluralidad de designados cuando el compuesto es pluralizable; así

cast. un <i>alzacuello</i> ,	pero	dos <i>alzacuellos</i>
“ <i>cubrecama</i> ,	”	” <i>cubrecamas</i>
“ <i>pasacalle</i> ,	”	” <i>pasacalles</i>
“ <i>guardapolvo</i> ,	”	” <i>guardapolvos</i>

cat. un <i>picamà</i>	pero	dos <i>picamans</i>
<i>picaporta</i>		<i>picaportes</i>

A la vista de los ejemplos precedentes tenemos que corregir la afirmación de Anca Giurescu, según la cual “... dans toutes les langues romanes étudiées ( français, espagnol, italiano y rumano), les synthèmes (léase ‘compuestos’) constitués d’un verbe et d’un nom sont invariables, qu’ils neutralisent donc l’opposition singulier-pluriel <sup>24</sup>”.

4.1.2. Por otro lado están aquellos casos en donde el signo de plural ya no es un morfema que indique pluralidad de designados, sino que, en cierto modo, viene a ser un elemento de carácter fonemático, ya que cumple la misma función que los fonemas: la de distinguir significados dentro de un sistema binario de oposiciones. En efecto, en los casos que siguen a continuación, dos palabras morfológicamente idénticas se distinguen en su significado o designación gracias a la presencia del “signo de plural -s” frente al “signo singular -Ø” (De cada compuesto daremos una breve indicación de su significado, sacada de alguno de los cuatro diccionarios que seguimos en nuestra exposición <sup>25</sup>).

<i>catavino</i>	“Jarrillo o taza destinado para dar a probar el vino”
<i>catavinos</i>	“Persona que tiene por oficio catar los vinos”

<i>sacabala</i>	“Pinzas de cirujano para sacar las balas de las heridas”
<i>sacabalas</i>	“Instrumento para sacar los proyectiles de un fusil”

<i>guardabrisa</i>	“Fanal de cristal donde se colocan las velas”
<i>guardabrisas</i>	“Parabrisas del automóvil”

(24) A. Giurescu, op. cit. pág. 71.

(25) a: Real Academia de la Lengua, *Diccionario de la Lengua Española*. Madrid, 1970. (Citas: Acad, dice).

‡ b: María Moliner, *Diccionario de uso del español*. Madrid, 1970. (Citas: Moliner, dice)

c: Enc, dice.

d: Moll, dice.

<i>buscapié</i>	“Sacamentira dicho para que alguien opine sobre algo”
<i>buscapiés</i>	“Cohete que corre entre los pies de la gente”
<i>matacandil</i>	“Planta: <i>sisymbrium irio</i> ”
<i>matacandiles</i>	“Planta: <i>ornithogalum nutans</i> ”
<i>matarrata</i>	“Juego de naipes”
<i>matarratas</i>	“Aguardiente de ínfima calidad y muy fuerte”
<i>tapaboca</i>	“Golpe en la boca con la mano”
<i>tapabocas</i>	“Bufanda”

Este mismo fenómeno se da igualmente en la lengua catalana, a tenor de los ejemplos siguientes

<i>matabou</i>	“Arbust de la familia de les umbel·líferes”
<i>matabous</i>	“Insecte, <i>Bombus hortorum</i> ; abejorro”
<i>picapedra</i>	“el picapedrero”
<i>picapedres</i>	“Ocell, <i>Bernat pescaire</i> ”
<i>(portantveu</i>	“el portavoz”
<i>(portantveus</i>	“el portanveces, teniente o vicario de otro”)

#### 2.4.2.

Al igual que el número, también se neutraliza el género del elemento verbal en el tipo de compuestos que estamos estudiando; y esto en un doble sentido. En primer lugar, porque en estos casos el género del compuesto se orienta según el género gramatical que tiene la cosa o realidad designada y no según el género que posee el elemento nominal cuando va libre en la frase. Así, compuestos como ‘el *pasamano*’, ‘el *buscavida*’, ‘el *salvavidas*’, ‘el *rabiazorras*’, ‘el *abrecartas*’, ‘el *lavafrutas*’, etc. vienen determinados por el artículo masculino, ya que designan realidades que en la lengua presentan un género gramatical masculino ‘listón’, ‘hombre’, ‘aparato’, ‘viento’, ‘utensilio’ y ‘recipiente’ respectivamente. Una palabra como ‘(la) *pelarruecas* (esa)’, en cambio, presenta el artículo femenino, no por motivos del elemento nominal (‘rueca’), sino porque designa a una “mujer que se gana la vida ‘pelando ruecas’”; y lo mismo ocurre con *atropellaplatos*, que es del género femenino por designar a una “criada o fregona torpe”.

Y en segundo lugar, tenemos neutralización del género porque los signos conocidos como morfemas masculinos (o/os) y morfemas femeninos (a/as) de los sustantivos o adjetivos que forman el elemento nominal, no se refieren respectivamente a seres sexuados masculinos y femeninos de la realidad, sino que se les aplica indistintamente. Así la lluvia *calabobos* puede “calar o mojar tanto a bobos como a bobas”, el *matasanos* igual puede “matar a los sanos que a las sanas”, el silbato con que se anuncia el capador de animales llamado *castrapuercas* o *castrapuercos*, indistin-

tamente, igual afecta a los machos que a las hembras y, finalmente, el tirador de gomas, conocido como *tirachinos* o *tirachinas*, lo mismo dispara chinas que chinos.

Existe, por último, un caso de oposición binaria en donde tanto el morfema de número como el de género intervienen con función distintiva en la diferenciación del significado de cada uno de los compuestos.

*matagallina* (sing. femen.) "Planta torvisco"  
*matagallos* (plur. mascul.) "Planta aguavientos"

Otro caso semejante lo tenemos en catalán con

*matagallina* "Matapoll planta, *Evonymus vulgaris*"  
*matagall* "Planta *Salvia verticillata*; *Salvia castellana*"

Una característica de este tipo de palabras compuestas que estamos estudiando es el hecho de que lo designado por el compuesto es o algo muy distinto a la realidad designada por cada uno de sus constituyentes por separado o algo más que la suma de los objetos designados por ellos, también por separado; se trata de un "tertium" o muy diferente o bastante distinto de la mera suma de los sumandos respectivos. Este "tertium", sin embargo puede contener y de hecho contiene muchos elementos o semas de los propios elementos constituyentes; de otro modo resultaría imposible hablar de palabras compuestas o transparentes. Así, por ejemplo:

*cantarrana* no es una rana que canta, sino "un juguete... que produce un ruido semejante al croar de la rana".  
*girasol* no es un sol que gira, sino una planta "cuya flor tiene la propiedad de irse volviendo hacia donde el sol camina".  
*andaniño* no es un niño que anda, sino una "pollera, para que los niños aprendan a andar".  
*guardamuebles* no son muebles que guardan, sino el "lugar destinado a guardar muebles" y también la "persona que cuida o guarda los muebles".  
*tornaviaje* puede ser un viaje que "torna", esto es el "viaje de regreso al lugar de donde se salió" y también "lo que se trae al regresar de un viaje".

Esta característica nos pone ante la doble problemática capital de este tipo de compuestos: la de localizar, por una parte, el designado extralingüístico al que se refieren estas construcciones y, por otra, la de determinar la naturaleza del compuesto, es decir, la de señalar la relación gramático-semántica que guardan entre sí los respectivos constituyentes de cada palabra compuesta. El primer problema tiene fácil solución, ya que el designado se puede localizar en cualquier diccionario medianamente extenso, caso de que no nos sea conocido aquél ya de antemano.



3.1. El segundo problema resulta algo más difícil de solucionar, ya que para poder determinar la naturaleza del compuesto es necesaria una interpretación de la naturaleza y de las funciones de los constituyentes dentro del compuesto. El discípulo de Saussure, Charles Bally, creyó dar solución a la problemática de este tipo de palabras interpretándolas no como compuestas, sino como derivadas:

“Un composé ne peut pas être dérivé, et un dérivé ne peut pas être composé. En effet d'une part, *pot à lait*, all. *Milchtopf*, étant de la même catégorie que le mot simple *pot* (Topf) ne sont pas dérivés; inversement, *porte-plume* (chose qui porte une plume) et all. *Federhalter* (etwas(-er), was eine Feder hält) sont des dérivés, le premier au moyen d'un suffixe implicite, le second par le suffixe *-er*; il s'ensuit que le suffixe est le *t* (déterminé) de l'ensemble du radical complexe, lequel equivaut à une unité *t'*”<sup>26</sup>.

3.2. En fechas recientes, Eugenio Coseriu considera compuestas esta clase de palabras, sólo que provistas de un “morfema cero” o “Nullmorphem”, que daría razón de la naturaleza del compuesto:

“El tipo francés y romance *c o u p e - p a p i e r* representa una combinación de sendos tipos, puesto que implica una composición genérica con “morfema cero” (*c o u p e u r* → *c o u p e*, con el mismo significado que *c o u p e u r*, “ce qui coupe”) y una composición específica (el compuesto genérico *c o u p e - + p a p i e r*)”<sup>27</sup>.

De esta misma opinión es Christian Rohrer<sup>28</sup>, quien asigna un “Nullsuffix” o “sufijo cero” al elemento verbal (*'garde + Ø + magasin'*; Ø: 'homme qui', luego *gardemagasin*: 'homme qui garde le magasin') y ve, además, un paralelismo entre esta clase de palabras y las construcciones del tipo 'metteur-en-scène'.

3.3. La posición defendida por estos autores nos parece insostenible a la luz de los hechos reales que ofrece la lengua; téngase en cuenta que ellos no hacen otra cosa que “interpretar” una realidad lingüística (el compuesto) viendo en ella o atribuyéndole elementos (“suffixe implicite”, “Nullmorphem” o “Nullsuffix”) que en verdad no figuran en la misma; estos elementos —llamémosles— artificiales se los sacan de

— — — — —  
(26) Charles Bally, *Linguistique générale et linguistique française*. 4. Edición. Francke Berne, 1965, 158.

(27) Eugenio Coseriu, *Einführung in die strukturelle Betrachtung des Wortschatzes*. TBL, Narr Tübingen, 1973. Pág. 122.

(28) Chr. Rohrer, *Die Wortzusammensetzung im modernen Französisch*. TBL, Narr Tübingen, 1977. Pág. 128 ss.





*pasamontañas* <sup>33</sup> (suf. Ø, impl.: -dero?, -dera?, -ante?) cosa, con la que (compañía?, no instrumento) pasamos (por) las montañas.

Esta breve selección de casos bastará, por un lado, para evidenciar lo conflictivo y ambiguo que resulta el recurso a un supuesto morfema o sufijo ya sea cero ya sea implícito (repárese en los signos de interrogación, que no tienen otra finalidad que la de indicar nuestra indecisión a la hora de concretizar e interpretar el correspondiente morfema o sufijo en cuestión) y, por otro, para evidenciar que lo más importante en este tipo de compuestos es, además de la realidad designada por ellos —localizable en los diccionarios—, el determinar y analizar la relación gramático-semántica que guardan entre sí los distintos constituyentes del compuesto.

Es por todo lo expuesto y tratado hasta aquí por lo que no podemos ver en el elemento verbal ni una persona del paradigma del verbo (con su correspondiente modo, tiempo, voz y valencias) ni un derivado verbal con sufijo cero o implícito ni tampoco un compuesto provisto de morfema cero, reiteramos nuestro convencimiento de que se trata de un tema lexemático verbal puro y exento de todo morfema flexivo o derivativo y dirigimos el interés de nuestro estudio hacia el análisis y clasificación de las relaciones entre los componentes de este tipo de palabras compuestas. Este objetivo lo vamos a realizar mediante el procedimiento de la paráfrasis del compuesto en cuestión.

El Diccionario de la Real Academia de la Lengua define el término 'paráfrasis' como "Explicación o interpretación amplificativa de un texto para ilustrarlo o hacerlo más claro o inteligible". Si parafraseamos —valga la redundancia— la definición académica de paráfrasis, obtendremos la definición lingüística que presidirá nuestra propia forma de proceder: por paráfrasis lingüística entendemos *un procedimiento heurístico con cuya ayuda podemos "explicar" o "interpretar" adecuadamente las relaciones gramático-semánticas de los elementos de una palabra compuesta ("texto" allí), "para ilustrarlas o hacerlas más claras o inteligibles"*. Para poder realizar "adecuadamente" esta tarea heurística sobre los compuestos son necesarios tres requisitos: (a) la paráfrasis ha de tener lugar en forma de frase completa y correcta, en la cual aparecerán todos los constituyentes del compuesto en cuestión, pues sólo de este modo se evidenciarán las relaciones existentes entre dichos constituyentes a partir de las funciones que desempeñen ellos en la frase parafrástica; (b) la paráfrasis debe ser semánticamente equivalente y adecuada a la palabra compuesta y (c) tiene que estar guiada por el contexto y por el conocimiento perfecto de la realidad designada a la que se refiere el compuesto, ya que únicamente así se podrá evidenciar la motivación (morfológica o semántica) del contenido significativo de la palabra compuesta en cuestión.

Nuestra forma de proceder en una operación parafrástica estará dirigida por el principio metodológico desarrollado por la Escuela de Praga y conocido con el nombre

(33) "Montera que sólo descubre los ojos y la nariz" (Idem).





*guardadamas* "Empleado de la casa real que iba a caballo junto al estribo del coche de las damas" (Moliner. Diccionario), que podemos parafrasear como: "Alguien que guarda a las damas", donde 'damas' es objeto o complemento directo de 'guarda'. Veamos ahora un par de ejemplos con sujetos inanimados:

*tornaguía* "Parte de una guía de conducción de mercancías que se devuelve al remitente como resguardo de que han sido entregadas al destinatario" (Moliner. Diccionario). Según esta definición y según la realidad designada, tenemos que el elemento no-verbal ('guía') desempeña en este caso la función de sujeto paciente de la pasiva 'ser tornada o devuelta' y nuestra paráfrasis sería: "Guía que es tornada o devuelta al destinatario". La función de este elemento, en esta ocasión, es diferente a la que constatamos en

*tornatrás* "Descendiente de dos individuos de distinta raza que tiene los caracteres de una sola de ellas" (Moliner, Dicc.), donde el elemento no-verbal realiza la función de complemento circunstancial de lugar o de dirección. Y finalmente un último ejemplo:

*pasacólica* "Cólico pasajero" (Academia, dicc.) o sea, "un cólico que pasa rápidamente", según nuestra paráfrasis, en donde 'cólica' hace la función de sujeto, muy distinta a la realizada por el elemento no-verbal en:

*pasamontañas* "Montera que sólo descubre los ojos y la nariz" (Academia, dicc.), que podemos parafrasear del siguiente modo: "especie de montera que sirve para pasar (por ?) las montañas"; en este compuesto, el elemento 'montañas' puede ser tanto un complemento directo de 'pasar' (si es verbo transitivo) como complemento circunstancial de lugar (si, intransitivo: 'a través de').

Los cuatro ejemplos, con que hemos introducido esta sección, bastarán para evidenciar el error que comete A. Giurescu al sostener: "Un nombre extrêmement réduit de synthèmes (= compuestos) possèdent une structure profonde constituée d'un verbe précédé du groupe nominal sujet. Les synthèmes de ce type sont caractérisés par le trait sémantique (+Abstrait), implicitement (-Animé), (-Humain), (-Objet) it. *tremacuore*, dont la structure profonde est it. *il coure trema*"<sup>35</sup>. De entre las cuatro lenguas romances que estudia A. Giurescu (rumano, italiano, francés y español) sólo consigue aportar un único caso de palabra compuesta del tipo 'elemento verbal' + 'substantivo' (en función de sujeto) ital. *tremacuore*; de ahí que se atreva a caracterizar este concreto y preciso subtipo de compuestos con los rasgos (+Abstracto, -Animado, -Humano, -Objeto). Sin embargo, a la vista de los ejemplos castellanos presentados arriba

(35) Anca Giurescu, op. cit, Pág. 142.

*picapedrero* (–Abstracto, + Animado, + Humano, –Objeto),  
*guardamujer* (–Abstracto, + Animado, + Humano, –Objeto),  
*tornaguía* (–Abstracto, – Animado, –Humano, + Objeto) y  
*pasacólica* (+ Abstracto, – Animado, –Humano, –Objeto), y de la multitud de casos –procedentes de las lenguas castellana y catalana– que presentaremos a continuación, se pone de manifiesto lo injustificado de la postura defendida por A. Giurescu.

Dentro de este apartado, dedicado a los compuestos con elemento no-verbal en función de sujeto, distinguimos las siguientes tematizaciones:

#### 4.1. Tematización de la persona, animal o cosa que hace la acción expresada por el elemento verbal.

- guardarraya* designado (“Linde de una heredad”. Academia, dicc.)  
 paráfrasis “Una *raya* que *guarda* (a) una heredad”
- saltarregla* des. (“Instrumento... con dos reglas movibles, alrededor de un eje, que trazan angulos...”. Idem)  
 par.. “Una *regla* que *salta*, que se aparta de la otra”.
- tentemozo* d. (“Muñeco, que movido en cualquier dirección, vuelve a quedar derecho, tentetieso”. Idem)  
 p. “Un *mozo* o muñeco que *se tiene* derecho”

Ejemplos de la lengua catalana

- vogamarí* design. (“Erizo de mar”. Moll, dicc.)  
 parafr. “Erizo ‘*marino*’ que *voga*”
- picapunt* des. (“Motiu de renyina en que juga primordialment l’amor propi”. Enc. dicc.)  
 par. “Un *punto* que *pica* al amor propio”

#### 4.2. Tematización de la persona, animal o cosa que realiza una acción parecida a la expresada por el elemento verbal.

- andalotero* d. (“Alguien que callejea mucho”. Acad. dicc)  
 p. “Alguien que anda como *anda* el *lotero* o el que vende lotería, es decir, de calle en calle”
- cantarrana* d. (“Juguete que produce un ruido semejante al croar de la rana”. Acad, dicc)  
 p. “Juguete que canta como *canta* la *rana*”

Ejemplos de la lengua catalana

- badabadoc* d. ("De *badar* encantarse mirando algo, y *badoc* mirón)  
 p. "Alguien que se *encanta* mirando algo como se *encanta* un '*badoc*'"

3. **Tematización de una acción (acto, proceso, lance, golpe, etc.) idéntica o no a la acción expresada por el elemento verbal.**

- andaboba* d. ("Parar el juego de cartas". Acad. dicc)  
 p. El acto de parar el juego de cartas, durante el cual la carta *anda boba*"

Ejemplos de la lengua catalana

- baticor* d. ("El fet de bategar fortament el cor". Enc. dicc)  
 p. "El hecho de que el corazón *bate* o late con fuerza"  
*giracampana* d. ("Voltereta" Moll, dicc)  
 p. "La acción de girar como *gira* una *campana*"  
*vaitot* d. ("El fet d'arriscar un jugador en una jugada toto el diner que té". Enc, dicc)  
 p. "El hecho de que *todo* el dinero *vaya en una jugada*"

4. **Tematización del modo como se realiza una acción relacionada con la acción expresada por el elemento verbal.**

- a pasatoro* d. ("Manera de dar una estocada al pasar el toro y no recibiendo-lo o a volapié". Moliner, dicc)  
 p. "Forma de matar al toro mientras *pasa*"  
*a volapié* d. ("Modo de herir de corrida el espada al toro cuando éste se halla parado". Acad. dicc)  
 p. "Forma de matar al toro moviéndose o *volando* los *pies* del torero"  
*a vuelapluma* d. ("Manera de escribir sin pensar mucho sobre lo que se escribe". Moliner, dicc)  
 p. "Manera de escribir como si la *pluma volase*"

Ejemplo de la lengua catalana

- a esclata-cor* d. ("A todo correr, con todo el alma". Moll, dicc)  
 p. "Forma de correr tan rápida que el *corazón estalla* o revienta"

5. **Tematización del lugar en donde se realiza la acción expresada por el elemento verbal.**



- pagamoscas* d. ("Planta, cuya flor tiene... pelos pegajosos, en los cuales quedan pegados los insectos". Acad. dicc)  
p. "Flor donde las *moscas* quedan *pegadas*"
- escurreplatos* d. ("Mueble... para poner a escurrir la vajilla". Idem)  
p. "Mueble donde los *platos* *escurren*"

#### Ejemplos de la lengua catalana

- marxapeu* d. ("Part inferior de l'obertura d'una porta". Enc. dicc)  
p. "Lugar por donde *marcha el pié*"
- pixacà* d. ("Bolet pudent; bolet de femer". Enc. dicc)  
p. "Seta (maloliente) sobre la que el *perro ha meado*"

En este mismo apartado cabe incluir los nombres compuestos que designan alguna localidad, región o accidente geográfico, pues en estos lugares se realiza la acción expresada por el elemento verbal:

- Cantagallo* d. ("Lugar de la provincia de Salamanca")
- Gallocanta* d. ("Lugar y laguna de la provincia de Zaragoza")  
p. "Lugar donde *canta el gallo*"
- Cantarranas* d. ("Lugar de la provincia de Málaga")  
p. "Lugar donde *cantan las ranas*"
- Cantallops* d. ("Localidad de la provincia de Gerona")  
p. "Lugar donde *cantan los lobos*"

#### 4.6. Tematización del tiempo en que se realiza o acontece la acción expresada por el elemento verbal.

- tornaboda* d. ("Día después de la boda; celebración de este día". Acad. dicc)  
p. "Día en que *torna* de nuevo la *boda*"

#### 4.7. Tematización de la cosa (instrumento, utensilio, dispositivo, etc.) que posibilita, permite o que hace que se realice la acción expresada por el elemento verbal.

- rabiazorras* d. ("Viento del saliente, solano, viento seco". Acad. dicc.)  
p. "Viento que hace que las *zorras rabien*"
- andaniño* d. ("Pollera, para que los niños aprendan a andar". Acad. dicc)  
p. "Pollera que posibilita que el *niño ande*"

#### Ejemplos de la lengua catalana

- paratrama* d. ("Mecanisme del teler mecànic que el para automàticament en trencar-se la trama..." Enc. dicc)  
 p. "Un mecanismo que hace que la *trama pare* el telar"

4.8. **Tematización del producto resultante de la acción expresada por el elemento verbal.**

- cast. *cagafierro* y cat. *cagaferro* d. ("Escoria del hierro" Acad. dicc); p. "La escoria, o sea, lo *cagado por el hierro*"

4.9. En este mismo apartado dedicado a la función de sujeto desempeñada por el elemento no-verbal, se pueden incluir, por una parte, también aquellos casos en que dicho elemento es un predicado nominal de las oraciones atributivas, como en

- cat. *estaferm* d. (" 1. Ninot de fusta... 2. Persona aturada que fa nosa". Enc. dicc)  
 p. "Alguien o algo que *esta firme*, parado"

y, por otra parte, aquellos compuestos en los que se tematiza a una persona o cosa relacionadas de una forma muy indirecta con la acción expresada por el elemento verbal, como en:

- cat. *viva-el-rei* d. ("Tremolina, zipizape". Moll, dicc)  
 p. "Tremolina parecida a la que se produce cuando una multitud de gente grita '*viva el rey*'"

5.0. **Compuestos, cuyo elemento no-verbal desempeña en la paráfrasis la función de complemento circunstancial de lugar, tiempo, modo, instrumento, etc.**

Tan numeroso y variado como el que acabamos de ver es el grupo de palabras compuestas, cuyo elemento no-verbal (substantivo, adjetivo, verbo, sintagma, etc.) realiza la función de un complemento circunstancial, cuando parafraseamos lo designado por el compuesto en cuestión. Se trata de un tipo de composición bastante descuidada —si no, incluso, desconocida— por los autores que se han ocupado de las palabras compuestas en lenguas romances: A. Giurescu<sup>36</sup> no la registra en su estudio y Ulrich Wandruszka<sup>37</sup> únicamente señala un caso para el francés, recogido de otros autores<sup>38</sup>.

(36) Anca Giurescu, op. cit.

(37) "Kein direktes Objekt sondern ein Adverb repräsentiert das Determinans des sowohl adjektivisch als auch substantivisch verwendbaren Kompositums (*voiture couche-dehors* (véase: Blochwitz/Runkewitz op. cit))".

Ulrich Wandruszka, *Probleme der neufranzösischen Wortbildung*. Romanistische Arbeitshefte, 16. Niemeyer. Tübingen, 1977. Pág. 104.

(38) W. Blochwitz/W. Runkewitz, *Neologismen der französischen Gegenwartssprache, unter besonderer Berücksichtigung des politischen Wortsatzes*. Akademie Verlag. Berlin, 1971.

5.1. Tematización de la persona, animal o cosa que realiza la acción expresada por el elemento verbal, complementada con una indicación de modo.

- cantaclaro* d. ("Persona que no tiene reparo... en decir a otras lo que piensa". Acad, dicc)  
p. "Persona que *canta claro*"
- pisaverde* d. ("Hombre presumido y afeminado, que anda vagando todo el día en busca de galanterías". Acad, dicc)  
p. "Hombre que actúa como si *pisara* la fina y delicada hierba *verde*"

Ejemplos de la lengua catalana

- pixapolit* d. ("Barbilindo, pisaverde" Moll, dicc)  
p. "Persona que *mea pulida* y finamente"
- passavolant* d. ("Transeúnte, volandero". Moll, dicc)  
p. "Persona que *pasa volando*"

5.1.1. Dentro de este apartado podemos incluir aquellas palabras compuestas de dos elementos verbales, uno de los cuales —el segundo— realiza una función modificadora (intensiva) de la acción expresada por el primer elemento verbal

- picapica* d. ("Polvos... que aplicados sobre la piel, causan una gran comezón". Acad. dicc)  
p. "Polvos que *pican muy intensamente*"
- matalascallando* d. ("Persona de ánimo apocado pero que no pierde la ocasión de su provecho". Acad. dicc)  
p. "Alguien que *mata las ocasiones callando*"
- trincafía* d. ("De *trincar*, atar, y *fiar*, asegurar atadura muy segura y resistente". Acad, dicc)  
p. "Atadura que *trinca* (ata) con mucha *fianza* (seguridad)".

Ejemplos de la lengua catalana

- cantimplora* d. ("Del cat. 'cantimplora', posiblemente por el sonido que produce vasija para llevar agua en los viajes". Moliner, dicc)  
p. "Vasija que *canta llorando*"
- cerca-cerca* d. ("Buscón, buscapié" Moll, dicc)  
p. "Alguién que *busca intensamente*, que *busca y busca*"

5.2. Tematización de la persona, animal o vegetal que realiza la acción expresada por el elemento verbal, complementada con una indicación de lugar.

- salatrás* d. ("Descendiente de mestizos que ofrece por atavismo caracteres propios de una sola raza originaria, tornatrás". Acad, dicc)  
p. "Alguien que *salta hacia atrás*"
- tentenlaire* d. ("Hijo de cuarterón y mulata". Acad, dicc)  
p. "Alguien que *se tiene en el aire* entre cuarterón y mulata"
- girasol* d. ("De *girar* y *sol*, por la propiedad que tiene la flor de esta planta de irse volviendo hacia donde el sol camina; la planta de tornasol". Acad, dicc)  
p. "Planta, cuya flor *se gira hacia el sol*"
- trepatroncos* d. ("Pájaro que trepa por los troncos de los árboles con mucha agilidad". Acad, dicc)  
p. "Pájaro que *tropa por los troncos*"
- chotacabras* d. ("De *chotar*, mamar el choto, y *cabra* pájaro que gusta mucho de los insectos que se crían en los rediles, a donde acude en su busca, por lo cual se ha supuesto que mamaba de las cabras". Acad, dicc)  
p. "Pájaro que *chota -mama leche- de las cabras*"

#### Ejemplos de la lengua catalana

- enganxa-roques* d. ("Peix... que amb les aletes ventrals transformades en ventosa s'agafa a les roques". Enc, dicc)  
p. "Pez que *se enganxa a las rocas*"
- rodamón* d. ("El qui va de poble en poble... per guanyar-se la vida". Enc, dicc)  
p. "Persona que *va rodando por el mundo*"

### 3. Tematización de la persona que realiza la acción expresada por el elemento verbal, complementada con una indicación de tiempo.

- cantamañanas* d. ("Persona informal, chismoso")  
p. "Persona que *canta por las mañanas*"

### 4. Tematización del ser animado que realiza la acción expresada por el elemento verbal, complementada con una indicación de instrumento.

- cortapicos* d. ("De *cortar* y *picos*, pinzas de los crustáceos o picos de ave: insecto... con abdomen terminado por dos pinzas córneas que forman una especie de alicates. Es muy dañoso para las plantas. Todas sus especies son fitófagas". Acad. dicc)  
p. "Insecto que *corta* plantas con sus *picos*"



- tirafondo* d. ("Instrumento... que sirve para extraer del fondo de las heridas los cuerpos extraños". Acad, dicc)  
 p. "Instrumento con el que alguien *tira* —saca— algo *del fondo*"

#### Ejemplos de lengua catalana

- cercapous* d. ("Peça de ferro proveïda de ganxos que serveix per a pescar les coses caigudes al fons d'un pou". Enc, dicc)  
 p. "Instrumento con el que alguien *busca en los pozos*"
- cercavila*  
*passavila* d. ("Marxa musical que toquen els musiccs pels carrers de les poblacions". Enc, dicc)  
 p. "Marcha musical con la que los músicos *pasan* por las calles de la *villa*, *buscando* gente para la fiesta"

5.8.

Tematización de la cosa con la que uno realiza —en sentido muy amplio— la acción expresada por el elemento verbal, consistente en preservar a alguien o algo de (circunstancia de separación o alejamiento) una cosa (de carácter negativo o molesto), indicada por el elemento no-verbal.

- guardapolvo* d. ("Sobretudo de tela para preservar el traje de polvo y manchas". Acad, dicc)  
 p. "Cosa con la que alguien *guarda* algo *del polvo*"
- guardarruedas* d. ("Pieza de hierro a los lados del umbral en las puertas cocheras para que los quicios no sean rozados por las ruedas". Acad, dicc)  
 p. "Cosa con la que alguien (res)*guarda* algo de los golpes de las *ruedas*"
- limpiabarros* d. ("Utensilio a la entrada de las casas para limpiarse el barro del calzado". Acad, dicc)  
 p. "Una cosa con la que alguien *limpia* el calzado *quitándole el barro* a él pegado"
- dragaminas* d. ("De *dragar*, limpiar con la draga, y *mina*: buque destinado a limpiar de minas los mares". Acad, dicc)  
 p. "Buque con el que alguien *limpia de minas* el mar"

#### Ejemplos de lengua catalana

- guardafred* d. ("Abrigall que hom es posa sobre els altres vestits". Enc, dicc)  
 p. "Abrigo con el que alguien se (res)*guarda del frío*"
- salvailançadora* d. ("Dispositiu del teier que serveix per a aturar la llançadora en cas de que aquesta salti" Enc, dicc)  
 p. "Dispositivo con el que alguien se *salva de la lanzadera*"

5.9. Tematización de la acción expresada por el elemento verbal y complementada con una indicación de modo.

- pasavolante* d. ("Acción ejecutada con ligereza". Acad, dicc)  
p. "La acción de *pasar volando*"
- bationdeo* d. ("Temblor o agitación de una tela sacudida por el viento". Moliner, dicc)  
p. "La acción de *batir ondeando, en forma de ondeo*"
- pasavoleo* d. ("Lance del juego de pelota que consiste en pasarla por encima de la cuerda..." Acad, dicc)  
p. "La acción de *pasar la pelota al voleo*"

Ejemplo de lengua catalana

- giravolta* d. ("Acció de giravoltar; cadascuna de les revolucions completes d'un cos que giravolta". Enc, dicc)  
p. "La acción de *girar algo dando una vuelta completa*"

5.9.1. En este mismo apartado cabe incluir aquellos compuestos cuyo segundo elemento es así mismo una forma verbal, como *duermevela*, *passa-passa*, etc.; la función desempeñada por este segundo elemento es la de modificar el contenido semántico del primero y equivale claramente a un gerundio de modo.

- arrancasiega* d. ("Acción de arrancar y segar algo". Acad, dicc)  
p. "Acción de *arrancar algo segándolo*"
- duermevela* d. ("Sueño fatigoso y frecuentemente interrumpido": Idem)  
p. "Acción de *dormir velando*"

Ejemplos de lengua catalana

- passa-passa* d. ("Truc de prestigitor que consisteix a fer passar un objecte d'un lloc a un altre sense que els espectadors se n'adonin". Enc, dicc)  
p. "Acción de hacer *pasar algo rápidamente*"
- toca-toca* d. ("Donant i rebent en canvi, a tocateja, despacio". Moli, dicc)  
p. "Acción de *tocar (una cosa) tocando (la otra)*"

6.0. Compuestos, cuyo elemento no-verbal desempeña en las paráfrasis la función de objeto o complemento directo —en raras ocasiones, de complemento indirecto— de la acción expresada por el elemento verbal.

Este tipo de palabras compuestas es el más numeroso en todas las lenguas romances y ha sido el más estudiado, en detrimento de los otros dos (sujeto y com-

plemento circunstancial), ya que los investigadores se han centrado en él como si fuera el único o el más importante, cuando en realidad tan sólo es el más extenso. Dentro de esta sección distinguimos las siguientes tematizaciones:

1. **Tematización de la persona que realiza la acción expresada por el elemento verbal.**

En el marco de este apartado hay que separar los compuestos que denotan simplemente oficios y profesiones de aquellos que designan actividades realizadas por personas, pero que al mismo tiempo connotan algún aspecto de ironía o rasgo negativo en dichas personas.

1.1. **Compuestos que denotan oficios y profesiones:**

*limpiabotas* d. ("El que tiene por oficio limpiar botas". Acad. dicc)  
p. "Alguien que *limpia botas*"

Otros casos	<i>mondapozos</i>	<i>portavoz</i>
	<i>echaperros</i>	<i>cascapiñones</i>
	<i>portanuevas</i>	<i>portacartas</i>
	<i>metesillas</i>	<i>matafuego</i>
	<i>metemuertos</i>	<i>avisacoches</i>
	<i>sacamuertos</i>	<i>catavinos</i>
	<i>sacabancos</i>	<i>guardabanderas</i>
	<i>alzapuertas</i>	<i>guardacuños</i>
	<i>batihaja</i>	<i>guardaespaldas</i>

Ejemplos de lengua catalana

*ploracossos* d. ("Ploramorts, ploraner". Enc, dicc)  
p. "Alguien que *llora los cuerpos* (de los) muertos"

*picaferro* d. ("Home que treballa el ferro". Enc, dicc)  
p. "Alguien que *pica el hierro*"

Otros casos	<i>picapedra</i>	<i>guardasegels</i>
	<i>batifulla</i>	<i>guardamagatzem</i>
	<i>escurabasses</i>	<i>adobacamins</i>
	<i>portanoves</i>	<i>escombra-xemeneies</i>
	<i>estanyapaelles</i>	<i>portacreu</i>
	<i>arrencaquixals</i>	<i>portaencenser</i>

Al parafrasear este tipo de compuestos hay que tener bien presente aquellos casos que, por polisemia, pueden designar tanto la persona que desempeña un oficio como la cosa o instrumento con el que se realiza una actividad o el sitio donde dicha actividad tiene lugar; por ejemplo



- quitamanchas* d. (1. Persona que tiene por oficio quitar las manchas de la ropa.  
2. Producto para quitar manchas". Acad, dicc)  
p. "1. Alguien que *quita manchas*"  
"2. Cosa con la que alguien *quita manchas*"
- guardamuebles* d. ("1. Empleado de palacio que guardaba los muebles.  
" 2. Lugar destinado a guardar muebles". Acad, dicc)  
p. "1. Alguien que *guarda muebles*"  
"2. Lugar donde alguien *guarda muebles*"
- Otros casos: *matafuego* (persona que... e instrumento con el que...)  
*portavoz* (persona que..., instrumento bocina)  
*cascapiñones* (persona que... e instrumento para...)

6.1.2. Compuestos que connotan algún rasgo irónico o negativo de la persona que realiza la acción expresada por el elemento verbal.

Prescindimos ahora de la paráfrasis por ser ésta muy fácil de deducir y nos limitamos a poner entre paréntesis el designado de estas palabras compuestas

a) persona, que no domina o no realiza bien su profesión

<i>desuellacaras</i> (barbero)	<i>sacamuélas</i> (dentista)
<i>matasanos</i> (médico)	<i>tapagujeros</i> (albañil)
<i>rascatripas</i> (violinista)	<i>saltatumbas</i> (clérigo)

Ejemplos de lengua catalana

<i>escanyabarbes</i> (desuellacaras)	<i>pintamones</i> (pintamonas)
<i>matasans</i> (matasanos)	<i>picaplets</i> (picapieitos)

b) persona que actúa negativamente

<i>aguafiestas</i> (inoportuno)	<i>desentierramuertos</i> (criticón)
<i>rompegalas</i> (desaiñado)	<i>destripacuentos</i> (inoportuno)
<i>rompenecios</i> (aprovechado)	<i>mandamás</i> (mandón)
<i>escanyamarits</i> (matamaridos)	<i>afeitapagesos</i> (estafador)
<i>escanyamullers</i> (al revés)	<i>afonacases</i> (dilapidador)

c) persona inútil, adúladora, pobre o sin oficio

<i>rompepoyos</i> (holgazán)	<i>quitamotas</i> (adúlador)
<i>ganapán</i> (pobretón)	<i>pelarruecas</i> (mujer pobre)
<i>ablindahigos</i> (vago)	<i>destripaterrones</i> (labriego pobre)
<i>afeitapobres</i> (pordiozero)	<i>escalfacadires</i> (comodón)
<i>pelacanyes</i> (pobretón)	<i>escombracarrers</i> (vago, desocupado)

d) persona irónicamente caracterizada

*arrancapinos* (hombre pequeño)

*tragasantos* (beato)

*sabelotodo* (pedante)

*somiatruites* (soñador)

*arrencapins* (arrancapinos)

*tragafees* (traidor a la fe)

*cagatintas* (oficinista)

*saltacharquillos* (camina con  
afectación)

*esgarrapacristos* (santurrón,  
beato)

*llepafils* (escrupuloso en la  
comida)

2.

**Tematización del animal que realiza la acción expresada por el elemento verbal.**

Se trata en este apartado de animales que verdaderamente realizan dicha acción o de animales a los que la gente se la atribuye; en ocasiones, sin embargo, resulta muy difícil —si no imposible— descubrir a ciencia cierta la motivación real que llevó a constituir algunos compuestos.

*engañapastores* d. (“Chotacabras : pájaro que gusta de los insectos que se crían en los rediles, a donde acude en su busca, por lo cual se ha supuesto que mamaba de las cabras y ovejas”. Acad, dicc)

p. “Pájaro que *engaña a los pastores*”

*revuelvepiedras* d. (“Ave marina que se alimenta de moluscos que busca entre las piedras”. Acad, dicc)

p. “Ave que *revuelve las piedras*”

*quebrantahuesos* d. (Los diccionarios que seguimos no señalan la motivación que haya podido llevar a tal compuesto; sin embargo, sabemos que se trata de un ave de rapiña que se alimenta de la médula de los huesos de animales, los cuales lanza desde gran altura con el fin de que se quiebren y pueda comerles la médula)

p. “Ave que *quebranta los huesos* de animales”

*matacán* d. (“Liebre que ha sido ya corrida de los perros”. Acad, dicc; “Llamose assi por que los —a los perros— cansa y molesta”. Diccionario de Autoridades)

p. “Liebre que *mata, cansa, a los canes*”

*torcecuello* d. (“Ave... que, si teme algún peligro, eriza las plumas, tuerce el cuello... y lo extiende”. Acad, dicc)

p. “Ave que *tuerce el cuello*”

**Ejemplos de lengua catalana**

*llepapedres* d. (“Lampres” Moll, dicc; pez que vive asido a las peñas, a las que se agarra con la boca”. Acad, dicc)



- detienebuey* d. ("Gatuña, planta muy común en los sembrados; se ha empleado como aperitivo". Acad, dicc)  
p. "Planta que hace que el *buey se detenga a comerla*"
- abreojos* d. ("Planta, cuyo fruto está armado de muchas y fuertes púas". Acad, dicc)  
p. "Planta que hace que alguien (segadores?) *abra los ojos* al tocarla"

#### Ejemplos de lengua catalana

- obriülls* ("abreojos, abrojos)
- eixorba-rates* d. ("Mata en forma de coixí espinós". Enc, dicc)  
p. "Planta que *deja ciegas a las ratas* —hace que las ratas se vuelvan ciegas— al pincharse aquellas con las púas de ésta".

#### 6.5. Tematización del vegetal con el que alguien realiza la acción expresada por el elemento verbal.

- quebrantapiedras* d. ("Planta... común en España; se ha usado contra el mal de piedra". Acad, dicc)  
p. "Planta con la que alguien *quiebra las piedras* de los cálculos en las vías urinarias"
- matacallos* d. ("Planta, cuyas hojas se emplean para curar los callos" Acad, dicc)  
p. "Planta con la que alguien *mata los callos*"

#### Ejemplos de lengua catalana

- assotacrist* d. ("Planta... d'aspecte de card, de fulles piloses i espinoses i de flors purpurines". Enc, dic)  
p. "Planta con la que se *azotó a Cristo*"
- estroncasang* d. ("Herba sanguinaria" Moll, dicc)  
p. "Hierba con la que alguien *corta el flujo de sangre*"

#### 6.6. Tematización del vegetal en donde algún ser vivo realiza la acción expresada por el elemento verbal.

- sacatinta* d. ("Arbusto de cuyas hojas se extrae un tinte azul que usan los indios para pintarrajearse la piel". Acad, dicc)  
p. "Hojas de donde alguien *saca tinta*"
- xuclamel* d. ("Melisa bastarda" Moll, dicc; 'Melisa', del griego melissa, abeja, por ser planta de que gustan las abejas". Acad. dicc)  
p. "Planta de donde las abejas *chupan miel*"

6.7. Tematización de la cosa que realiza la acción expresada por el elemento verbal.

- cortacircuitos* d. ("Aparato que automáticamente interrumpe la corriente eléctrica cuando es excesiva". Acad, dicc)  
p. "Aparato que *corta automáticamente el circuito*"
- baticola* d. ("De *batir*, rozar, y *cola*: correa sujeta a la silla de montar, que termina en una especie de ojal, donde entra el maslo de la cola del caballo". Acad, dicc)  
p. "Ojal que *bate, roza, la cola* del caballo"
- chupapiedras* d. ("Juguete compuesto por un círculo de cuero. Aplicándolo mojado sobre una piedra plana, hace de ventosa y la atrae". Acad, dicc)  
p. "Juguete que *chupa piedras*"

Ejemplos de lengua catalana

- cercadits* d. ("Panadizo" Moll, dicc; "inflamación del tejido celular de los dedos, principalmente de su primera falange, desde donde puede propagarse". Acad, dicc)  
p. "Enfermedad que *busca los dedos* (en dirección hacia arriba)

6.8. Tematización de la cosa (instrumento, herramienta, máquina, dispositivo, acción, aparato, etc. —desde un líquido a un barco—, abstracta o concreta) con la cual un ser animado realiza la acción expresada por el elemento verbal.

- matacán* d. ("Composición venenosa para matar perros". Acad, dicc)  
p. "Veneno con el que alguien *mata a los canes*"
- catalicores* d. ("Pipeta para tomar pruebas de un líquido". Acad, dicc)  
p. "Pipeta con la que alguien *cata los licores*"
- zampalopresto* d. ("Salsa que se aplica para recalentar sobras de carne o pescado". Acad, dicc)  
p. "Salsa con la que alguien *se zampa lo que ya está presto* (las sobras de carne o pescado)"

Otros casos castellanos

<i>cazatorpedero</i>	<i>paraguas</i>	<i>pasatiempo</i>	<i>recogemigas</i>
<i>portaaviones</i>	<i>sacacorchos</i>	<i>mondadientes</i>	<i>cuentagotas</i>
<i>rompehielos</i>	<i>afilalápices</i>	<i>tajamar</i>	<i>taparrabos</i>

Ejemplos de lengua catalana



6.10. Tematización de la cosa que se emplea con ocasión de que alguien realice la acción expresada por el elemento verbal.

- castra<sup>+</sup>puercos/cas* d. ("Silbato compuesto de varios cañoncillos unidos de que usan los capadores para anunciarse". Acad, dice)  
p. "Silbato con que se anuncia la llegada del que *castra los puercos*"

6.11. Tematización del tiempo en que alguien realiza la acción expresada por el elemento verbal.

- cumpleaños* d. ("Aniversario del nacimiento de una persona". Acad, dice)  
p. "Día en que uno *cumple los años*"

6.12. Tematización de la acción expresada por el elemento verbal.

- zafarrancho* d. ("De *zafar*, desembarazar, y de *rancho*, cada una de las secciones en las embarcaciones; acción y efecto de desembarazar una parte de la embarcación, para dejarla dispuesta a determinada faena". Acad, dice)  
p. "La acción misma de *zafar un rancho*"
- baticulo* d. ("De *batir* y *culo*: golpe en el culo". Acad, dice)  
p. "La acción de *batir el culo*"
- cantamisa* d. ("En América, México: acto de cantar su primera misa el sacerdote". Acad, dice)  
p. "La acción misma de *cantar la primera misa*"
- rapapolvo* d. ("De *rapar*, quitar con violencia, y *polvo*: reprensión áspera". Acad, dice)  
p. "La acción de *rapar violentamente el polvo* a uno (sacudirle el polvo)

Ejemplos de lengua catalana

- mataporc* d. ("Matança del porc; matanza". Moll, dice)  
p. "La acción misma de *matar el cerdo*"

*besamans* (besamanos)

6.13. Tematización del resultado de la acción expresada por el elemento verbal, es decir, tematización del mismo complemento directo o elemento no-verbal.

- cavacote* d. ("De *cavar* y *coto*: montoncillo de tierra hecho con la azada para que sirva de señal o mojón (coto)" Acad, dice)  
p. "Cote —o coto— que ha sido hecho *cavando* con la azada"

5.14. Tematización de la modalidad de una acción que tiene lugar al realizar alguien la acción expresada por el elemento verbal.

- a rodeabrazo* d. ("Adv. dando una vuelta al brazo para arrojar una cosa". Acad. dicc)  
p. "Modo de arrojar una cosa *rodeando o rodando el brazo*"
- a tocateja* d. ("Entregando en el acto el dinero de que se trata; manera de pagar al contado". Moliner, dicc)  
p. "Modo de pagar algo *tocando teja*"

Ejemplos de lengua catalana

- a estiracabells* d. ("La manera com diferents persones es disputen una cosa prenent-se-la de les mans uns dels altres". Enc, dicc)  
p. "Modo de disputarse una cosa distintas personas *estirándose mutuamente de los cabellos* o como si se estiraran de los cabellos"
- a tornajornals* d. (De *tornar*, devolver, y *jornal*, sueldo o jornal "Fent l'un a l'altre segons que aquest faci a aquell". Enc, dicc)  
p. "Modo de actuar una persona según como actúe la otra, o sea, *tornándole o devolviéndole el mismo jornal* o la misma paga"





## LECTURA DE ROCA FUSTER

por Francisco J. Díaz de Castro

Cuando la crítica especializada habla de las pinturas de Roca Fuster no deja de referirse a conceptos de épocas diversas que son ya, en la pintura de hoy, como en la literatura, maneras. Prerrafaelismo, simbolismo, modernismo, surrealismo... clasificaciones que sirven de poco para adentrarse en la compleja sencillez expresiva del realismo poético, del mundo intuitivo del pintor.

Hay maneras, en su pincel sensible a la vivencia personal de determinados momentos de la historia de la pintura. Y son, claro es, las que la crítica detecta. Pero eso es sólo gesto, forma exterior. La voz sale de lo profundo, del mundo intraducible a palabra, imagen de los sueños, de los deseos, de las intuiciones sobre el hombre, y por ello hay algo más que símbolos y surrealismo en los conceptos de Roca Fuster.

La realidad exterior, histórica, no queda fuera del cuadro; está tan presente en él como las flores, las aves, la lágrima no vertida por las figuras solitarias. Sólo que está detrás, y antes. Detrás del mundo embellecido que refleja, y detrás de la mano del pintor. El pintor se deja llevar por el pincel y la intuición, encerrado en su casa cubierto por la música que suena siempre en su estudio y que tiene no poca parte en su arte. Pero la génesis de cada cuadro es anterior: se gesta en la prensa, en la calle, en el contacto y en la soledad. Lo individualiza su sensibilidad personalísima.

El poeta no es romántico, ni impudicamente sentimental; no se queja con grito. Tal vez lo sentimental, lo manierista, si se me permite la palabra, lo fríamente técnico se dé en sus obras menores. Cuando pinta el gran cuadro que siempre está pintando mientras vierte su exceso de impulso en otros simultáneos, cuando pinta el gran cuadro, óleo, pastel o boceto insuperable, el creador vence al artesano. El creador se limita en su queja y en su dolor, tan histórico como el de cualquiera, si bien menos provocativo. Su juego es diferente: del fondo de su paleta emerge un mundo bellísimo de línea, de color, de transparencias. Hermosos paisajes irreales, más que de sueño, como de transcendencia. Luminosidad que aflora de todos los ángulos, planos lisos que surgen de entre las flores, de entre los seres que se escapan por las esquinas hacia la contención del marco. Cuerpos sensuales y a la vez intangibles, rostros delicados. Y en los rostros, en los gestos, la paradoja de la belleza, el silencio, la soledad de las figuras, casi siempre plurales, la añoranza, el olvido, la muerte, más presente cuanto más desdibujada en el misterio de los labios.

Su dolor real, histórico, se transfigura así en una belleza más clasicista que clásica, que va insinuando un sentimiento profundo. Es la depurada imitación con pinturas de un sentimiento ante el mundo y ante la propia realidad: el dolor contenido. De ahí, paradójicamente, el clasicismo y la modernidad. De la contención de lo conceptual. Que, si se profundiza, destaca más aún por el dulce tormento de la acumulación de belleza ante los ojos. Es un engaño al espectador polifémico: la verdad está en la profundidad del cuadro.

#### CONCEPTO DE BELLEZA.-

La belleza, para Roca Fuster, está detrás de la forma estereotipada, más allá de la técnica. Por eso evoluciona lentamente sin que se pierda la unidad de su concepto de lo bello. De los primeros años, en los que los espacios múltiples y las imágenes plurales se concretaban con materiales pastosos y abundantes, etapa de búsqueda a mediados de los años sesenta, su pintura pasa luego por inspiraciones variadas. Una progresiva depuración, que es su proceso formal ininterrumpido hasta el presente, le lleva de un figurativismo surrealista y simbólico a una etapa de inspiración renacentista —hay un importante viaje a Italia—, para acercarse luego a la lectura de lo clasicista hecha por los modernistas.

Y en cada etapa, en el momento genial, de lo renacentista se le escapará un cuadro barroco, de lo simbolista, un cuadro expresionista. Eso, para mí, es lo que se mantiene con más firmeza en su obra como concepto de belleza, y lo que destaca por la cantidad en sus cuadros más recientes. Hay que referirse al impacto que le produjo el espectáculo "Flowers", cuya asimilación abrió en su pintura el camino hacia la

tragedia, que de lo artístico se le escapa hacia lo vital, y de lo vital hacia lo artístico. La tragedia del pintor que se va cortando la técnica para acariciar con las manos desnudas la belleza sin mancharla de facilidades.

El concepto de belleza, así, es a la vez cambiante, en función de las formas que mejor vayan expresando su propia situación pre-creadora; y también es firme, resistente a las maneras, a la pura forma: persiste la belleza dramática del sufrimiento humano por detrás de la apariencia bella de la paloma del sexo, de la flor de la presencia y de la idea, del espejo profundo de la sinceridad del solitario.

#### MIRADA Y TRANSFIGURACION.-

El pintor no teoriza: mira y crea. A lo largo del tiempo cambian los modelos, los rostros de su estudio. Pero apenas importa. El pintor observa frente a sí rostros, cuerpos, gestos, ropajes. Pero la mirada atraviesa los objetos humanos. Así como el fondo, el escenario, es una clave, el modelo es un pretexto. Detrás del modelo el pintor halla su propio rostro interior, y la pintura en el lienzo se vuelve contra el intento de copiar la realidad. La vivencia y la intuición se hacen sensibles ante la provocación de lo exterior, del modelo, generalmente ajeno al proceso de transfiguración, frío; a veces cálido y amado.

Esa transfiguración se opera también, en ocasiones, en el tema del cuadro. El personaje, enfrentado a su existencia plástica, se redefine, se halla a sí mismo en su propia complejidad en los perfiles plurales que se despliegan en varios planos en el interior del espacio pictórico. Y esa dialéctica interna del objeto, del cuadro, le transmite movimiento interno, vida, dimensión de realidad transfigurada.

#### LO HUMANO COMO TEMA.-

Todo cuadro nos mira. En todos los cuadros esa es la coordenada primordial de la sensibilidad. Los ojos buscan un conocimiento interior en los personajes de Roca Fuster. Así como las manos, acariciantes, crispadas o posadas inertes sobre el silencio, nos están diciendo un estado de ánimo, o nos alejan con su gesto de soledad. Los ojos entrecerrados se preguntan hacia el interior del ser sobre la nada, sobre el porqué del silencio, sobre el motivo de la soledad y de la muerte.

Ante todo es la presencia del dolor, del gesto íntimo del sufrimiento, de la ternura que se escapa hacia más allá de la realidad sensible, lo que atrae la atención del pintor. El protagonista, siempre, es el hombre. O, mejor, lo humano. Hoy estamos lejos de los bellos momentos necrofilicos de las Ofelias simbolistas, llenos de poesía maldita, de literatura. Los seres que protagonizan hoy el mundo pictórico de Roca Fuster siguen siendo sensuales pese a su dolor y a su silencio. Y predominan las figuras femeninas, más por su delicadeza esencial que por su sexo. La sensibilidad del artista une la presencia de lo humano a la nota característica de delicadeza. Incluso en los escasos momentos en que junto a las muchachas y los pequeños seres mágicos que pueblan las historias de los cuadros, aparece una imagen masculina, es apenas un rostro más oscurecido de largos cabellos, apenas una sugerencia de la realidad de dos sexos en la historia que nos cuenta. Porque en el protagonista, en los protagonistas, lo decisivo es el mensaje que transmiten. Mensaje de delicada nostalgia en el ges-

to amoroso, de tristeza infinita en la mirada perdida hacia fuera del cuadro, de soledad afilada en la raicilla de la conciencia cuando el espejo le señala a uno mismo.

### EL AMOR, EL SILENCIO Y LA MUERTE.-<sup>1</sup>

Incluso en los retratos artísticos o literarios ese concepto de soledad radical que es fuente del dolor y presagio de la muerte, matiza las lecturas de Roca Fuster: Apollinaire, Proust, Azorín, Greta Garbo. O algún hermoso personaje real y cercano. O el símbolo y el mito: la Traviata, La Dama del Lago, La Balanguera. En todos ellos el reflejo de lo real es transfigurado por el tono característico del pintor o, en este terreno, del poeta de la imagen. Muy frecuentemente es el espejo de los sueños —a través del cristal azogado o sobre lechos— el escenario que posibilita la identidad del personaje con su dolor particular, con su marca peculiar: el amor, el silencio, la muerte, diversas formas de soledad y de fracaso último.

Los seres enamorados de algunos cuadros se entregan la paloma sexual sobre flores de caricia o beso. Y eso tal vez es sólo el rito, la ceremonia inconsciente de los cuerpos. Pero siempre algo en el cuadro, como un escenario vacío, o un distinto espacio, dimensión diferente para cada personaje, impide la fusión y la entrega. A veces, incluso el otro, el tú, está, como en una viñeta aparte, materializado sólo por el deseo del personaje, que el poeta pinta como deseo imposible, por inalcanzable, o por ya terminada la existencia del objeto deseado. Otros seres, ajenos, símbolos de la impavidez del tiempo, suelen contemplar las escenas más dramáticas. En ellos, el pintor materializa el silencio exterior, la soledad opaca. La frialdad de los cristales, en los cuadros de espejos, o la transparente gasa que es tejido eterno de la araña de la muerte, son otros elementos siempre presentes. Son premonición muchas veces, pues los protagonistas están vivos hacia el acabamiento, y entretanto, sufren.

La muerte es el estado final, el término del proceso, de la historia única que Roca Fuster nos cuenta con muy diferentes matices y modulaciones. No recuerdo muchos seres muertos en su pintura. Acaso una docena entre muchas obras a lo largo de trece años. Pero todos ellos son siempre el mismo, con los orificios del rostro entreabiertos, comunicando el frío interior al espacio, que, en estas ocasiones, se caracteriza por la sobriedad ornamental. En este espacio tan sólo el rostro, la lasitud de los miembros expresa todo el mensaje. Y apenas unas flores mínimas entibian la atmósfera gélida de la composición.

### PINTURA Y POESIA.-

Cuando me he referido a la cualidad poética de la pintura de Roca Fuster, lo he hecho en relación con la capacidad de evocación de mundos interiores en la historia que se nos hace intuir. En unos cuadros que tienen como protagonista la figura humana en estados límite de la sensibilidad, ya sea por intensidad o por acabamiento, el espectador no inventa apenas. Otro tipo de pintura requiere que el lector reconstruya la intención y la anécdota. En nuestro pintor, el espectador apenas debe efectuar otra operación que la de mirar hacia dentro de sí mismo. En el cuadro está patente la historia que nos cuenta el poeta, quien deja volar su fantasía en líneas

y ornamentos. Pero no deja ningún cabo suelto que permita al espectador escaparse hacia interpretaciones diferentes: sólo varían los matices.

### EL BARROCO ENTRE TODOS LOS ISMOS.-

Es indudable que el pintor utiliza a lo largo de su trayectoria técnicas provenientes de distintos movimientos pictóricos. Algunas de ellas arraigan más hondo y se mantienen, como sucede con lo simbolista, lo surrealista, lo prerrafaelista y, más recientemente, con lo expresionista. Sin embargo, si analizamos esencia de forma y contenido, si vamos a lo más depurado de la expresión pictórica, como compuesto de línea, color, manera y tema, advertimos una densidad conceptual que es a la vez crispación del gesto pictórico, desajuste entre expresión exterior y expresión interior, choque entre realidades parciales dentro de la unidad del cuadro, que podrían calificarse de plenamente barrocas, al margen del contenido histórico del concepto.

El sueño en apariencia tranquilo, la autocontemplación silenciosa, el contacto de manos de los personajes, la sonrisa, a veces, del protagonista solitario rodeado de imágenes oníricas, son expresión de sí mismos y de su antítesis interior tras el sueño, la ausencia, tras el espejo, el cuerpo distendido de la inanidad del propio yo, entre las manos que se buscan, el muro inmaterial, detrás de la sonrisa, el recuerdo de lo ido. Detrás del renacentismo de la forma, con su contenida artificiosidad y su experimento cromático centímetro a centímetro, la hondura del sentimiento existencial, el rasguño afectivo. Lo demás son ismos por los que se desliza el pintor, simple comedia del arte.

### LA TRAGEDIA DEL ARTE.-

Hoy el arte pictórico de Roca Fuster muestra una impresionante y difícil madurez. Alejado de una repetición vacía de técnicas y tonos expresivos, en dirección opuesta a aquellos que acaban acariciándose el dedo con el que antes hurgaban en el misterio del mundo, Roca sorprende con una obra reciente que se evada de la sutil red que le tenderá siempre su propio dominio de la técnica. Hay, en general, una mezcla de expresionismo y de influencias conceptuales del Greco. Pero hay algo más todavía la tragedia del artista comprometido consigo mismo frente a cada nueva creación, frente a la influencia vivificadora de lo biográfico. A fuerza de imaginarse espacios artísticos, cuerpos cada vez más sinceros, aparta ornamentos y se encara con espacios planos que requieren una elaboración más compleja de su sencillez aparente. Hasta el punto de que con el óleo consigue calidades de pastel, por ejemplo. El tema se le impone progresivamente hasta esclavizar su técnica en dirección a un misterio en cada nueva obra. Es otra forma de comportamiento barroco; el desajuste expresivo de formas y temas va cediendo paso a un naturalismo de la expresión formal, que es así como lo vemos en estos últimos cuadros porque así de poética es su sensibilidad conceptual. Y la sensibilidad interior contagia, poco a poco la forma exterior. Esa es la grandeza y la tragedia del artista, que se aleja de un público fácil a medida que va más hondo en su andadura artística.

## BIOGRAFIA

- 1961 Primer Premio "Pintura Joven".
- 1962 Primer Premio Dirección General de Bellas Artes.
- 1963 Se le otorga el título de Bellas Artes.
- 1964 Bienal de Ibiza.
- 1966 Accésit del "Gran Premio San Jorge". Diputación Provincial de Barcelona.  
Medalla del Mérito "Salón de Primavera". Mahón.  
Tercera Medalla "Salón de Otoño". Madrid.  
Primera Medalla "Salón de Otoño". Palma de Mallorca.
- 1967 Primer Accésit "Gran Premio San Jorge". Diputación Provincial de Barcelona.  
Segunda Medalla "Salón de Otoño". Madrid.  
Segunda Medalla "Salón de Otoño". Palma de Mallorca.  
Representa a España en la Feria Internacional. Nueva York.  
Premio extraordinario. Primera Bienal internacional. Barcelona.
- 1968 Participa en la Bienal de Bilbao. Exposición Nacional de Bellas Artes. Primera Medalla pintura "Salón de Otoño". Madrid. Y premio "Agustín de la Herán".  
Importantes colecciones particulares. Suecia, Inglaterra, Sud-Africa, Norteamérica, Francia, España, Centro Europa, Bélgica, etc.
- 1969 Participa en el Concurso Nacional de Bellas Artes y Salón de Otoño de Madrid.
- 1970 Es seleccionado para representar a España en la Bienal Internacional de Mentón, Francia.
- 1973 Exposición en "Sala Nonell". Barcelona.  
Realiza por encargo el retrato de Sara Montiel.
- Expone y presenta su primera serie de litografías en Antibes, Francia.
- 1975 Realiza por encargo de la Excma. Diputación de Barcelona el cuadro sobre San Jorge.
- 1976 Participa en la exposición inaugural de la "Sala Nonell" en Madrid. Exposición en Barcelona en la "Sala Nonell".
- 1977 Feria Internacional de Basilea.
- 1978 Feria Internacional de Basilea. Homenaje a Joan Miró. Palau Solle-rich. Palma de Mallorca.
- 1980 Feria Internacional de Basilea. Mostra Internacional. Los Angeles. USA.
- 1981 Mostra Internacional. Nueva York. USA.

## EXPOSICIONES INDIVIDUALES

- 1965 Palma de Mallorca y Madrid. Grifé & Escoda.
- 1966 Londres. Don Quixote Gallery. Palma de Mallorca. Galería Ariel.
- 1967 Barcelona. Grifé & Escoda.
- 1968 Madrid. Galería Dá Vinci.
- 1969 Palma de Mallorca. Galería Ariel.
- 1970 Estocolmo. Galería Latina. Barcelona. Grifé & Escoda.
- 1971 Estocolmo. Galería Latina. USA. Oklahoma. Jean Marais Gallery.
- 1972 USA. Chicago. Petite Galerie. Madrid. Galería Bética.
- 1973 Exposición conjunta Picasso, Dalí, Miró, Roca-Fuster, Antibes Art Club. Barcelona. Sala Nonell.
- 1974 Exposición privada retratos Sara Montiel. Maite Comodoro. Madrid. Antibes. Art Club.
- 1976 Barcelona. Sala Nonell.
- 1978 Bruselas. Galerie Simone Van Dormael.
- 1979 Lyon. Francia.
- 1980 Barcelona. Sala Nonell.
- 1981 Palma de Mallorca. Galería Bearn.







