

CALIGRAMA

REVISTA INSULAR de FILOLOGÍA



Universitat de les Illes Balears

Núm. 5

11C

CALIGRAMA



Universitat de les
Illes Balears
Servei de Biblioteca i
Documentació



UNIVERSITAT DE LES ILLES BALEARS



5101535020

CALIGRAMA
revista insular de filología

Volumen 5



ÍNDICE

Algunas indagaciones sobre la teoría tradicional de la metáfora
en la crítica literaria contemporánea

Rosa Romojaró

9

Subject position in old spanish prose: El Conde Lucanor

John England

21

Notas para una biografía del poeta Jaime de Oleza y Calvó (1552-1604)

Jaume Garau Amengual

45

La promoción de Leandro Fernández de Moratín: el memorial de Conti de 1782

Philip Deacon

57

Análisis semántico de los tipos humanos que aparecen
en la Greguerías de Ramón Gómez de la Serna

María del Carmen Serrano Vázquez

65

Ironía y algunas técnicas de la novela policíaca en
El desnudo impecable y otras narraciones de Pedro Salinas

José Servera Baño

81

Itinerario poético de Concha Zardoya

Ana María Fagundo

97

Pisándole los talones a la fantasía

Edgar O'Hara

111

El laberinto de Fortuna de J. M. Caballero Bonald.

Problemas de lengua y estilo

F. Caimari Frau

123

Roberto Arlt, espacio y símbolo

M^a Angélica Semilla

147

Teixeira de Pascoaes: mentor místico d'en Vigoleis Thelen
Germà Garcia i Boned
157

Literatura femenina en Portugal: una visión panorámica
de las escritoras portuguesas contemporáneas
José A. Sabio
179

Un sacerdote en la Corte de Mme. Bovary
Carmen Ruiz Martínez
187

El espacio en la novela y el cine
Gonzalo Navajas
199

Pragmática del lenguaje y perspectiva sociológica
Juan Miguel Piquer Montoro
211

En torno a Góngora
J. Garau
221

Paraíso, Isabel: El comentario de textos poéticos.
José Servera Baño
225

Guillén, Claudio: Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada.
J. Servera Baño
231

Poeti cancioneriles del sec. XV
J. Garau
235

AAVV: Romanticismo 3-4. Atti del IV Congresso sul Romanticismo spagnolo e
ispanoamericano
José Servera Baño
241

El barrio de Isabel
Pedro Martínez Martínez
251

Algunas indagaciones sobre la teoría tradicional de la metáfora en la crítica literaria contemporánea

Rosa Romojaro
Universidad de Málaga



El concepto de metáfora como traslación, su diferencia con el "símil" -considerados ambos, en general, como dos manifestaciones formalmente diversas de una misma función comparativa de los signos¹-, así como el cotejo de delimitación con los otros "tropos" del lenguaje, constituyen fundamentos en los que se basa gran parte de las opiniones de teóricos y críticos al enfrentarse a este fenómeno en la obra literaria. Nos proponemos en el presente trabajo ofrecer algunos ejemplos incidiendo en distintas posiciones de la teoría literaria contemporánea.

Conectando con las definiciones más clásicas de la metáfora, W. Kayser la tiene por la más importante de las formas lingüísticas "impropias", en la que el significado de una palabra se emplea en un sentido que no le corresponde inicialmente². Por su parte, Dámaso Alonso atenderá a dos conceptos, *imagen* y *metáfora*. La *imagen* será la "relación poética establecida entre elementos reales e irreales cuando unos y otros están expresos"³, por tanto, constituirán imagen tanto el símil (o comparación), como la metáfora impura, frente a la metáfora pura, en la que el elemento real está ausente; a su vez, definirá ésta como "la palabra que designa los elementos irreales de la imagen, cuando los reales quedan tácitos"⁴. Estos mismos planteamientos encontramos en los que de una u otra forma siguen a Dámaso Alonso en estas cuestiones: así, entre otros, G. Díaz-Plaja⁵, R.H. Castagnino⁶ o J. M. Díez Borque⁷.

1) Existen, no obstante, opiniones que conceden diferencias de intensidad expresiva entre metáfora y símil (comparación propiamente dicha): vid. S. Ullmann, *Lenguaje y estilo*, Madrid, Aguilar, 1.968, pp. 213-214 (ed. orig. *Language and style*, Oxford, Basil Blackwell, 1.964); T. Vianu nos ofrece una serie de consideraciones que harían distinguir la metáfora y el símil desde distintos puntos de vista: "La metáfora, en verdad, es una comparación abreviada o sobreentendida. Pero, desde el punto de vista psicológico y de sus orígenes, no puede en modo alguno asimilársela a la comparación. Se podría afirmar, incluso que el papel de la metáfora es evitar la comparación (...). Desarrollar una metáfora en una comparación sería como explicar una palabra ingeniosa: todo su encanto se comprometería. La metáfora, en consecuencia, es el producto de una operación mental más rápida que la comparación" (*Los problemas de la metáfora*, Buenos Aires, EUDEBA, 1.971, 2ª ed., pp. 28-29-ed. orig. *Problemele Metaforei Si Alte Studii de Stilistica*, Bucarest, Editura de Stat Pentru Literatura Si Arta, 1.957-). Ph. Wheelwright afirma que "lo que realmente importa en una metáfora es la profundidad psíquica a la que las cosas del mundo, reales o fantásticas, son transportadas por la serena vehemencia de la imaginación", en este sentido, se niega a la distinción gramatical entre metáfora y símil, ya que hay casos en los que "hay más vida tensiva, mayor vitalidad metafórica" en ciertos símiles frente a ciertas metáforas (*Metáfora y realidad*, Madrid, Espasa-Calpe, 1.979, pp. 71-73 (ed. orig. *Metaphor and Reality*, Indiana Univesity Press, 1.962).

(2) Vid. *Interpretación y análisis de la obra literaria*, Madrid, Gredos, 1.972, 4ª ed., pp. 165-166 (ed. orig. al. 1.948). Más que a escuelas o tendencias específicas de la teoría literaria contemporánea, atendemos, de forma individualizada, a algunas personalidades concretas interesadas por este fenómeno desde distintas perspectivas. Conscientemente, evitamos profundizar, por ejemplo, en las consideraciones sobre la metáfora del New Criticism que requerirían un estudio aparte.

(3) En nota 19 a su artículo *Poesía arábigoandaluza y poesía gongorina*, en *Estudios y ensayos gongorinos*, Madrid, Gredos, 1.970, 3ª ed., pp. 31-65 (1ª ed. 1.955), publicado anteriormente en "Escorial", X (1.943), pp. 181-212, y en *Ensayos sobre poesía española*, Madrid, 1.944, pp. 29-67.

(4) En *Estudios y ensayos*, cit., p. 40, nota 19.

(5) Vid. "Poesía y realidad" en *Ensayos sobre literatura y arte*, Madrid, Aguilar, 1.973, pp. 1056 y ss. (publicado anteriormente en *Poesía y realidad. Estudios y aproximaciones*, Madrid, Revista de Occidente, 1.952).

(6) Vid. *El análisis literario. Introducción metodológica a una estilística integral*, Buenos Aires, Nova, 1.976, 10ª ed., pp. 296 y ss. (1ª ed. 1.953).

(7) Vid. *Comentario de textos literarios. Método y práctica*, Madrid, Playor, 1.978, pp. 106 y 108-110.

Para C. Bousoño, metáfora, imagen y símil, se diferencian sólo en la mayor o menor intensidad de la trasposición, y coinciden, de manera esencial, en que suponen una comparación, frente a otros fenómenos afines; no hace, pues, distinciones cualitativas entre estas tres posibilidades comparativas, a las que atiende bajo el nombre de imágenes, ya sean tradicionales o visionarias⁸. Incorporan estas teorías a sus estudios sobre la obra literaria, entre otros, P. H. Fernández⁹ y A. López-Casanova y E. Alonso¹⁰.

J. A. Martínez, que difiere en sus interpretaciones de Dámaso Alonso y C. Bousoño, define la *imagen* como "un contenido de signo unicontextual (y no sancionado por los usos), creado 'in actu' por la ocasional suspensión de ciertos rasgos semánticos (...) y la adición de otros (...) de referencia patentemente imaginaria y de difícil, si no imposible, re-formulación en términos denotativos", y amplía el campo de aplicación de la imagen: "(...) la Imagen (identificación de dos invariantes de contenido, su 'comparación') no es atributo ni de la Metonimia ni (...) de la Metáfora (...) no es ni siquiera un atributo de la Desviación en general"¹¹; por otra parte, considera al *símil* o *comparación* como una fórmula sintáctica portadora del nexo comparativo que conlleva imagen¹².

Como ejemplo de una perspectiva filosófico-antropológica en el estudio de la metáfora, citaremos a Ph. Wheelwright, quien la considera como un "movimiento semántico" (*phora*), en un "doble acto imaginativo de sobrepasar lo obvio y combinar" que es, según el autor, su rasgo esencial. Aunque la eficacia de la metáfora se fortalece

(8) Vid. *Teoría de la expresión poética* II, Madrid, Gredos, 1970, 5ª ed., pp. 139 y ss. (1ª ed. 1.952)

(9) Vid. *Estilística. Estilo. Figuras estilísticas. Tropos* Madrid, Porrúa Turanzas, 1.975, 3ª ed., pp. 106 y ss. (1ª ed. 1.971).

(10) Vid. *El análisis estilístico. Poesía/Novela* Valencia, Bello, 1975, pp. 20 y ss. (Existe edición ampliada publicada en la misma editorial, 1.982).

(11) Vid. *Propiedades del lenguaje poético*. Oviedo, Universidad, 1975, pp. 295-297.

(12) *Ibíd.*, p. 298. Para otras interpretaciones de la imagen en las que están presentes, con mayor o menor intensidad, tendencias psicologistas sobre este fenómeno asociativo, *vid.*, entre otros, R. Wellek y A. Warren, *Teoría literaria*, Madrid, Ctedos, 1.974, 4ª ed., pp. 221 y ss. (ed. orig. *Theory of Literature*, New York, 1.968); S. Ullmann, *Lenguaje y estilo*, Madrid, Aguilar, 1968, pp. 206 y ss. (ed. orig. Oxford, Basil Blackwell, 1.964), y *Significado y estilo*, Madrid, Aguilar, 1978, pp. 77 y ss. (ed. orig. *Meaning and Style*, Oxford, Basil Blackwell, 1.973); H. Morier, "Dictionnaire de poétique et de rhétorique", París, Presses Universitaires de France, 1.981, 3ª ed., p. 201 (1ª ed. 1961), pp. 545-549 (para el símil, como un tipo de comparación múltiple compuesto de una serie de imágenes, *vid.* pp. 995-1005). Tendencias filosóficas, psicológicas y psicoanalíticas encontramos en la concepción de la imagen, y su desarrollo poético, en G. Bachelard (*La Psychanalyse du Feu*, París, Gallimard, 1937 -trad. esp., Madrid, Alianza, 1966-; *L'Eau et les Rêves*, París, Corti, 1942 -trad. esp., México, FCE, 1978-; *L'Air et les Songes*, París, Corti, 1943 -trad. esp. México, FCE, 1958; *La Terre et les Rêveries du Repos*, París, Corti, 1.948; *La Terre et les Rêveries de la volonté*, París, Corti, 1.948; *La dialectique de la durée*, París, Presses Universitaires de France, 1950 -trad. esp., Madrid, Villalar, 1.978-; *La poétique de l'espace*, París, Presses Universitaires de France, 1.957 -trad. esp., México, FCE, 1.965; *La Poétique de la Revêrie*, París, PUF, 1.960), y, asimismo, en la actual "psico-crítica" francesa y direcciones afines (*vid.*, entre otros, Ch. Mauron, *Des Métaphores obsédantes*; P. Ricoeur, *Le conflit des interprétations. Essais d'herméneutique*, París, Seuil, 1.969; *Finitude et Culpabilité*, 2 vols., París, Aubier, 1960; G. Durand, *Structures anthropologiques de l'imaginaire*, París, Presses Universitaires de France, 1960; *La Imagination Symbolique*, París, Presses Universitaires de France, 1.964 -trad. esp., Buenos Aires, Amorrortu, 1971.

cuando estos dos elementos se refuerzan mutuamente, Wheelwright los individualiza, en realidad son dos tipos de metáfora: *epifora* (referida a la superación y extensión del significado mediante la *comparación*), y *diáfora* (referida a la creación de nuevos sentidos mediante la yuxtaposición y la síntesis)¹³.

Al ser una parcela fundamental en las especulaciones sobre la lengua viva, S. Ullmann se ocupa, en principio, de la metáfora desde el punto de vista lingüístico, y la define como "comparación abreviada", basando, pues, la distinción formal entre *comparación* (=símil) y *metáfora*, en el esquema tradicional nexo/ausencia de nexo, considerándolas como formas del lenguaje figurado: "el más potente artificio léxico utilizable con propósitos emotivos y expresivos"¹⁴, más tarde marcará las diferencias esenciales entre el símil y la metáfora en la distinta densidad y concentración entre ambas, de importantes consecuencias en la fuerza expresiva, determinante de rasgos de estilo¹⁵; resalta, igualmente, Ullmann, los tres elementos que comporta la metáfora: "la idea a nombrar (*sic*), la idea que cede su significante y el rasgo de semejanza que permite la aproximación", ésta puede estar basada en la semejanza objetiva y en la afectiva¹⁶; adopta la terminología de I. A. Richards en la denominación de los tres componentes de la metáfora: *tenor*, *vehicle* y *ground*, cifrando su eficacia en la distancia entre el tenor y el vehículo¹⁷; clasifica las metáforas en antropomórficas, animales, de lo concreto a lo abstracto y "sinestéticas"¹⁸; del mismo modo, a lo largo de sus investigaciones, vemos englobadas, dentro del concepto más amplio de *imagen*, a la metáfora, el símil, la metonimia y otras figuras afines, cifrando el acierto poético de la imagen en el efecto de asombro que produzca la asociación entre los elementos comparados: si están muy próximos no se efectuará la *doble visión*, condición indispensable en toda imagen¹⁹.

René Wellek y Austin Warren,²⁰ conciben la metáfora como figura de semejanza, frente a las figuras de contigüidad, perteneciente a los tropos poéticos, reduciendo ya el aspecto figurativo clásico a dos grandes bloques, por una parte, la metáfora, y por otra, la metonimia, fundamentalmente, y la sinécdoque²¹; al mismo

(13) Vid. *Metáfora y realidad*, Madrid, Espasa-Calpe, 1.979, p. 73 (ed. orig. Indiana University Press, 1.962).

(14) Vid. *Introducción a la semántica francesa*, Madrid, CSIC, 1.965, pp. 377-379.

(15) En *Lenguaje y estilo*, cit., pp. 213-214.

(16) *Ibid.*, p. 376

(17) En *Semántica. Introducción a la ciencia del significado*, Madrid, Aguilar, 1.976, 2ª ed., p. 241 (ed. orig. Oxford, Basil Blackwell, 1.962). R.A. Sayce acuñó la frase "ángulo de la imagen" para denominar la distancia entre los dos términos relacionados en la metáfora (*Style in French Prose. A Method of Analysis*, Oxford, 1.953, pp. 62 y ss.). Conceden, asimismo, gran importancia a este factor, entre otros, I.A. Richards, *The Philosophy of Rhetoric*, New York, Oxford University Press, 1.936, pp. 123 y 125. La noción de distancia se radicaliza en J. Cohen, *Estructura del lenguaje poético*, Madrid, Gredos, 1.974 (ed. orig., *Structure du langage poétique*, Flammarion, París, 1.966).

(18) En *Introducción*, cit., pp. 379 y ss; *Semántica*, cit., pp. 241-246; *Lenguaje y estilo*, cit. pp. 97 y ss.

(19) En *Lenguaje y estilo*, cit., p. 212.

(20) En *Teoría literaria*, cit. pp. 221 y ss.

(21) *Ibid.*, p. 231. En su ensayo sobre la prosa de B. Pasternak (1935), Jakobson había institucionalizado los dos grandes bloques sosteniendo que el verso gravita hacia la metáfora, mientras que la prosa favorece la metonimia. Vid. V. Erlich, *El formalismo ruso*, Barcelona, Seix Barral, 1974 (ed. orig. 1969).

tiempo se ocupan de la imagen, fenómeno tanto psicológico como literario: de la amplitud con que entienden la imagen, se deriva el que ésta pueda presentarse como "descripción", metáfora o símbolo²²; basan su concepción de la metáfora en cuatro elementos: la analogía, la doble visión, la imagen sensorial reveladora de lo imperceptible, y la proyección animista; elementos que no se dan juntos en igual medida, sino que varían según las naciones y épocas estéticas.

Una de las teorías sobre la metáfora de mayor aceptación por parte de la crítica, formalista o no, fue la acuñada por R. Jakobson, que basa el *proceso metafórico* en el funcionamiento de las relaciones de similaridad, frente al *proceso metonímico* que se establece en las relaciones de contigüidad, y conecta los fenómenos de estilo con las alteraciones psicológicas del desarrollo lingüístico: alteraciones de la facultad de selección y sustitución, que deterioran las operaciones meta lingüísticas, o de la facultad de combinación y de contextura, que hacen imposible mantener la jerarquía de las unidades lingüísticas: en el primer caso se suprime la relación de similaridad (no es posible la metáfora), el hablante manifiesta una tendencia a la metonimia; en el segundo caso, se suprime la relación de contigüidad (no es posible la metonimia), el hablante presenta una fuerte tendencia a la metáfora²³. Al mismo tiempo, distingue dos tipos de estilos literarios según las inclinaciones lingüísticas personales a estas dos modalidades de conexión (similaridad y contigüidad); del mismo modo deslinda en la contigüidad dos aspectos: el aspecto exterior ("la metonimia en el sentido propio de la palabra") y el aspecto interior ("la sinécdoque, que se aproxima a la metonimia y, sin embargo, que opera con la parte por el todo o el todo por la parte, se distingue netamente de la proximidad metonímica")²⁴.

Directamente de los planteamientos de Jakobson parte Le Guern en su estudio sobre la metáfora y la metonimia: en principio, intenta delimitar los hechos lingüísticos que, como la metáfora "se desprenden de la realización de una relación de similaridad", y los hechos conectados con el proceso metonímico, ligados a la actividad de combinación -entre los primeros se ocupa del símbolo, la sinestesia y la comparación-²⁵. Distintas posiciones estructuralistas parten, asimismo, de Jakobson al enfrentarse a la metáfora: J. Cohen, que estudia el fenómeno dentro de la tradicional catalogación de figuras por *cambio de sentido* o *tropo*, sitúa, siguiendo a R. Jakobson, este proceso metafórico en el eje paradigmático: "Aunque la metáfora sea una figura, no pertenece a la misma clase de las demás, tales como la rima, la elipsis, el epíteto de naturaleza o la inversión (...), todas estas figuras son desviaciones sintagmáticas, mientras que, por el contrario, la metáfora es una desviación paradigmática"²⁶; llega a afirmar Cohen que la metáfora "no sólo no pertenece al mismo plano lingüístico, sino que además es complemento de todas las demás (...), todas las figuras tienen por fin el provocar el

(22) *Ibid.*, pp. 223-224.

(23) *Vid.* "Les pñles métaphorique et métonymique" en *Essais de Linguistique générale*, París, Minuit, 1963, pp. 61-67 -citamos por la reproducción del texto en P. Guiraud y P. Kuentz, *La stylistique*. Lectures, París, Klincksieck, 1970, pp. 173-178-, publicado anteriormente en *Fundamentals of Language*, La Haya, 1956.

(24) *Linguística, poética, tiempo. Conversaciones con Krystina Pomorska*, Barcelona, Crítica, 1981, p. 138 (ed. orig. *Dialogues*, París, Flammarion, 1980).

(25) *Vid. La metáfora y la metonimia*, Madrid, Cátedra, 1976 (ed. orig. *Sémantique de la métaphore de la métonymie*, París, Librairie Larousse, 1973).

(26) En *Estructura del lenguaje poético*, cit., p. 114.

proceso metafórico" ²⁷, definiendo la figura como "un conflicto entre el sintagma y el paradigma entre el discurso y el sistema", y la metáfora como "una transmutación del sistema o paradigma" ²⁸; no es para Cohen la metáfora un simple cambio de sentido: "Es cambio de tipo o de naturaleza de sentido, paso del sentido nocional al sentido emocional" ²⁹; el considerar como exclusivamente poética la metáfora subjetiva, le lleva a la negación del *tertium comparationis*: "Entonces, y sólo entonces, en ausencia de toda analogía objetiva, surge la analogía subjetiva, el significado emocional o sentido poético" ³⁰. Más adelante, define la *imagen*, ciñéndose a lo psicológico, como "lo sensible, ese residuo de formas, colores, sonidos, olores, etc. (...) que la idea o concepto no posee" ³¹. Por su parte, Tz. Todorov ³², atiende a la teoría de la desviación de J. Cohen, al considerar las figuras como infracciones a las reglas lingüísticas, dentro de los intentos de dotar de una base más coherente al legado de la antigua retórica. Al enfrentarse al discurso literario como un *continuum* perteneciente a un *registro específico del habla*, aborda el tema de las figuras retóricas consideradas como relaciones *in praesentia*, distinguiéndolas de los tropos, relaciones *in absentia* ³³. Define la metáfora como "una anomalía combinatoria", junto a la metonimia y a la sinécdoque ³⁴, y, en otro lugar, como "el surgimiento, en una determinada cadena significativa, de un significante que llega desde otra cadena", o, más tradicionalmente, como "el empleo de una palabra en un sentido parecido, y sin embargo diferente del sentido habitual" ³⁵.

En este intento de rescatar la retórica clásica desde bases más actuales, surge el estudio del Groupe μ , que justamente toma su nombre de la inicial de la palabra "qui désigne, en grec, la plus prestigieuse des métaboles"; ya desde la presentación del libro, pues, los integrantes del grupo patentizan la importancia que conceden a la metáfora, a la que, considerando como producto de dos sinécdoques, subordinarán todas las demás figuras. Para estos "neoretóricos", la metáfora no será una sustitución de sentidos, sino "une modification du contenu d'un terme" ³⁶. Esta modificación será el resultado de dos operaciones de base: la adición y supresión de semas, o, en otras palabras, "le produit de deux synecdoques". Explicando el proceso metafórico mediante el esquema $D > (I) > A$, en el que D es el término de partida (*départ*); A, el término de llegada (*arrivée*); mientras que el tránsito de uno a otro se efectuaría por medio del término intermediario I, ausente, siempre del discurso, que constituye la *intersección sémica*. Descompuesta en estos términos, la metáfora se presenta como el resultado de dos sinécdoques: I será

(27) *Ibid.*, p. 113.

(28) *Ibid.*, p. 132.

(29) *Ibid.*, p. 211.

(30) *Ibid.*, p. 211.

(31) En *El lenguaje de la poesía. Teoría de la poeticidad*, Madrid, Gredos, 1982, p. 128 (ed. orig. *Le Haut Langage. Théorie de la poéticité*, París, Flammarion, 1979).

(32) *Vid. Quest-ce que le structuralisme? Poétique*, París, Seuil, 1.968; citamos por la traducción española (Buenos Aires, Losada, 1975).

(33) *Ibid.*, pp. 45-49.

(34) En *Littérature et signification*, París, Larousse, 1967; citamos por la edición española, Barcelona, Planeta, 1.971, p. 225.

(35) *Vid. O. Ducrot y Tz. Todorov, Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*, Buenos Aires, Siglo XXI, 1.973, 3ª ed., pp. 396 y 318 (ed. orig. París, Seuil, 1972).

(36) *Vid. Rhétorique générale*, París, Larousse, 1970; citamos por la ed. de Seuil, 1.982, p. 106. Existe edición española publicada en Barcelona, Paidós Ibérica, 1987.

la sinécdoque de D, y A, una sinécdoque de I; al tratar los grados de presentación de la metáfora, utilizando los términos de la antigua retórica, consideran que la metáfora verdadera es la metáfora *in absentia*, y más adelante, afirman que la presentación de las metáforas *in praesentia*, revisten una forma gramatical que introduce relaciones de comparación, equivalencia, similitud, identidad u otras derivadas: "A la limite, la marque d'identité la plus péremptoire est la substitution pure et simple et nous avons la métaphore *in absentia*"³⁷. De esta manera, el Groupe μ encuadra, en la sección reservada a la comparación, todas las formas que no conllevan esta sustitución³⁸.

Sigue estas líneas de investigación sobre el lenguaje figurado a través de métodos más lingüísticos, J.A. Martínez, de quien ya citamos su definición de *imagen*, en su libro *Propiedades del lenguaje poético*, bajo el epígrafe "Desviaciones: metonimia, metáfora y figuras afines"³⁹. Para Martínez, la *imagen* como "identificación de dos invariantes de contenido, su 'comparación", es atributo de la *desviación* en general": para definir estos conceptos implica el término *reducción*, como "actividad (...) por la cual se asigna un sentido (o varios) a una expresión semánticamente desviada que, 'literalmente' carece de él"⁴⁰; la metáfora *in absentia* sería un caso de reducción por *metasemia* (cuando alguno de los términos de la desviación cambia de significado); el *reductor*, para Martínez, coincidirá con el *tercer término* (I) del Groupe μ o fundamento (*ground*) de I.A. Richards, de la metáfora; con respecto a la 'similaridad' que detecta en textos metafóricos y metonímicos "no prexiste al texto mismo, no se necesita que haya ninguna característica común ni en los contenidos, ni en las realidades designadas por los términos para que éstos puedan 'identificarse': ésta es una *similaridad creada en y por el texto mismo*"; a esta *similaridad creada* es a lo que Martínez llama *Imagen*: "Los términos 'comparante' y 'comparado' no son realmente, términos de la Metáfora, sino de la *Imagen*"⁴¹; en cuanto a los dos tipos de metáfora, piensa Martínez que no difieren entre sí esencialmente, ya que ambos son reducibles por metasemia (frente a la metonimia y figuras afines); concluye, que es absurdo hablar de dos tipos de metáfora, habría que hablar de dos tipos de imagen: *in absentia* e *in praesentia*.

Semiólogos de muy distinto signo vuelven la vista, asimismo, hacia la antigua retórica: al respecto, es esclarecedor el trabajo de Roland Barthes sobre estos estudios: "*L'Ancienne Rhétorique*"⁴². Respecto a la metáfora, R. Barthes la define como "sustitución de un significante por otro, teniendo ambos el mismo sentido, si no el mismo valor"⁴³; sigue a Jakobson en su distinción de metáfora (orden del sistema) y metonimia (orden del sintagma), sintetizando sus conclusiones y ampliando una serie de notas respecto a los tipos de discurso que rigen el lenguaje metafórico y metonímico⁴⁴.

U. Eco también parte de Jakobson en la distinción de la metáfora (sustitución sobre el eje del paradigma) y la metonimia (sustitución sobre el eje del sintagma): en un código donde las relaciones paradigmáticas se establezcan entre ejes semánticos y sus

(37) *Ibid.*, p. 112.

(38) *Ibid.*, pp. 113 y ss.

(39) *Op. cit.*, pp. 271-434.

(40) *Ibid.*, p. 301.

(41) *Ibid.*, p. 353

(42) *Recherches Rhétoriques*, Communications n° 16, París, Seuil, 1.970; existe edición española publicada en Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, 1974.

(43) En *Essais Critiques*, París, Seuil, 1962; seguimos la ed. esp., Barcelona, Seix Barral, 1977, p. 277.

(44) *Vid. Elementos de semiología*, Madrid, Alberto Corazón, 1971, pp. 62-63 (ed. orig. "*Eléments de semiologie*", Communications, 4, pp. 91-135).

parejas connotativas fijas, si sustituimos una entidad de uno de los ejes semánticos por otra del otro, esta sustitución constituirá un ejemplo de metáfora ("una entidad está en lugar de otra en virtud de cierta semejanza"); sin embargo, U. Eco señala, y en esto se aparta de Jakobson, que "la semejanza se debe al hecho de que en el código existían relaciones de sustitución ya fijas que de alguna manera unían las entidades sustituidas con las sustituyentes"⁴⁶, y, aun cuando la metáfora consiga el impacto y la agudeza de la metáfora atrevida, al estar distantes los términos sustituidos de los sustituyentes, la metáfora siempre se produce "por el hecho de que en el código existían conexiones, y, por lo tanto, contigüidad". Esta reflexión lleva a Eco a afirmar que "la metáfora reposa en la metonimia"⁴⁷.

Yu. M. Lotman, por su parte, que utiliza un procedimiento contrastivo en el estudio del lenguaje literario considerado como sistema secundario que se construye sobre la lengua natural, sitúa la base explicativa de los tropos y de la metáfora, en especial, en "la combinación de unidades léxico-semánticas prohibida (incorrecta) en la lengua corriente y permitida en el lenguaje de la poesía"⁴⁸; define la metáfora (y el tropo en general) como "una tensión entre la estructura del lenguaje del arte y de la lengua natural"⁴⁹; al distinguir entre metáfora, alegoría y símbolo, señala que la metáfora se construye como "acercamiento de dos unidades semánticas autónomas", y la alegoría y el símbolo, "como profundización en el significado de una unidad", sintetizando la diferencia entre estos conceptos en la que existe entre los ejes sintagmático y paradigmático de la organización del texto artístico⁵⁰.

Partiendo, asimismo, de las tesis de Jakobson, se nos presentan las opiniones sobre la metáfora de A.J. Greimas y J. Courtés, que intentan establecer el concepto de metáfora, o más bien el de *metaforización*, desde esta perspectiva, delimitándolo semántica y semióticamente; coinciden con Jakobson al considerar paradigmático el procedimiento de la metaforización: "En este sentido, puede decirse que todos los sememas de una lengua que posean, al menos, un sema en común (o idéntico) constituyen, virtualmente un paradigma de términos sustituibles"⁵¹; objetan a Jakobson el que éste sólo contemple las relaciones paradigmáticas de semejanza y no las de diferencia. Atendiendo a ambas se centran en estos procedimientos de sustitución como *conectores de isotopías*: la metáfora no llega a ser un hecho discursivo si no constituye una *isotopía figurativa transfrásica*; de esta manera, los procedimientos de sustitución

(45) Vid. *La estructura ausente. Introducción a la semiótica*, Barcelona, Lumen, 1978, pp. 196-199 (ed. orig. Milán, Bompiani, 1968).

(46) *Ibid.*, p. 197.

(47) *Ibid.*, p. 198.

(48) En *Estructura del texto artístico*, Madrid, Istmo, 1.978 (ed. orig. Moscú, Iskusstvo, 1970).

(49) *Ibid.*, p. 259.

(50) *Ibid.*, p. 260.

(51) En *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*, Madrid, Gredos, 1.982, p. 256 (ed. orig. franc., 1979).

paradigmática "se presentan como los enganches de isotopías, y luego, a intervalos regulares, como los que mantiene o conectan isotopías, vinculándolas unas a otras"⁵².

No podemos soslayar, para finalizar esta exposición, los puntos de vista de dos compendios actuales sobre el lenguaje figurado, que refunden las concepciones más clásicas sobre la metáfora con otras de índole más renovadoras: nos referimos a los manuales de H. Lausberg y de H. Morier⁵³; el uno, exponente de las teorías grecolatinas sobre la materia, el otro, asimilador de planteamientos estilísticos y psico-lógicos con enfoques estructuralistas sobre la lengua literaria.

Lausberg estudia la metáfora entre los *tropos por salto* que son los que muestran entre la significación *proprie* de la palabra sustituida y la significación *proprie* de la palabra que sustituye trópicamente, o una relación análoga (metáfora) o una relación de oposición (ironía). De esta manera considerada, define la metáfora como la sustitución de un *verbum proprium* por una palabra cuya propia significación *proprie* está en una relación de analogía con la de la palabra sustituida⁵⁴.

En sus dos densos ensayos, basados fundamentalmente en la retórica y poética clásicas (Aristóteles, Cicerón, Quintiliano, etc.), Lausberg delimita el fenómeno de la metáfora oponiéndola a otros con los que guarda relación: *comparatio, similitudo, allegoria, exemplum, metonymia, synecdoque*. Nos resume distintas consideraciones sobre el proceso metafórico apoyando sus conclusiones ya en ejemplos tomados en los tratadistas clásicos sobre la materia, ya en los propios textos creativos. Así, nos presenta a la metáfora como *comparación abreviada* en la que lo comparado se identifica con la analogía⁵⁵. Distingue, según la tradición, la metáfora de la *similitudo*; frente a ésta, tiene la *virtus brevitatis*: "Debido a la brevitatis la metáfora es más 'oscura', pero también más inmediata e incisiva que la comparación. Pero por ello mismo, la metáfora plantea a la capacidad receptiva del público mayores exigencias"⁵⁶; si dejamos a un lado el pensamiento propiamente dicho de la formulación breve, de la *similitudo* se origina la metáfora, frente a la formulación breve del *exemplum*, que, según Lausberg, da lugar a la *autonomasia vossiana*⁵⁷.

Morier, por su parte, registra la definición tradicional de metáfora, considerada como una comparación elíptica en la que se confrontan dos objetos o realidades, más o menos conectadas, omitiendo el signo explícito de la comparación (como, así que, tal,

(52) *Ibid.*, p. 257. Exponentes del creciente interés de la crítica literaria por el hecho lingüístico de la metáfora son los estudios recogidos en *Poétique*, 5 (1971) y en *Langages*, 54 (1979), así como que *Langages*, 51 (1978), dedicado a poética generativa, le conceda más de la mitad de su extensión. Se ocupan, por otra parte de la metáfora desde su perspectiva semántica y sintáctica, entre otros: Ch. Brooke-Rose, *A Grammar of Metaphor*, London, Secker and Warburg, 1958; T. Pavel "Notes pour une description structurale de la métaphore poétique", *Cahiers de linguistique théorique et appliquée*, I (1962), pp. 185-207; J.L. Tato, *Semántica de la metáfora*, Alicante, Instituto de Estudios Alicantinos, 1975; y, desde la perspectiva de la semántica generativa, S.R. Levin, *The Semantics of Metaphor*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1977. Ignacio Bosque ofrece una documentación reciente sobre la metáfora en "Bibliografía sobre la metáfora: 1971-1982", *RLit*, 92 (1984), pp. 173-194.

(53) H. Lausberg, *Manual de retórica literaria*, Madrid, Gredos, 1.983, 3 vols. (ed. orig. Munich, M.H. Verlag, 1.960) y H. Morier, *Dictionnaire de Poétique et de Rhétorique*, cit., Cfr. H. Lausberg, *Elementos de retórica literaria*, Madrid, Gredos, 1.975 (ed. orig. Munich, M.H. Verlag, 1963).

(54) *Elementos*, cit., p. 17.

(55) *Ibid.*, p. 118. Cfr. *Manual*, II, cit., pp. 61-62. Sigue Lausberg a Aristóteles (*Ret.* III, 4, 1406 b 20, 10, 1410 b 17), Cicerón (*De or.* 3, 39) y Quintiliano (*Ins. orat.* 8, 6).

(56) *Manual*, II, cit., p. 62. Hemos recogido en nota 1 algunas opiniones al respecto.

(57) *Elementos*, cit., pp. 109, 201 y 205; *Manual*, I, cit., p. 352; II p. 84.

semejante a, etc.), que se reserva para manifestar comparaciones mediante un proceso más lógico y ordenado del pensamiento, que da lugar a figuras menos rápidas (la comparación propiamente dicha, y los paralelismos o símiles). En este sentido la comparación se opone a la metáfora: una manifiesta una operación discursiva ajena al misterio; la otra, se reserva el privilegio de la intuición poética que capta las afinidades de las cosas "*dans les éclairs de la génialité*"⁵⁸.

Morier cuestiona el que la diferencia entre comparación y metáfora sea puramente formal (la supresión del adverbio comparativo) e intenta definir la metáfora mediante un estudio profundo de sus elementos y funciones.

Con el propósito de precisar la definición de metáfora, Morier la concibe como un procedimiento de estilo que confronta, sin recurrir a ningún signo comparativo externo, el objeto del que se trata, "*le comparé*" (A), con otro objeto, "*le comparant*" (B), mediante aposición (A,B; B,A), yuxtaposición directa o parataxis (AB;BA), por la asimilación de uno a otro (A de B), o por atribuir al comparado la virtud simbólica del comparante (B de A), o bien, elidido el comparado, el comparante (B) se confirma como sustancia imaginada en estado puro, ofreciéndose a la conjetura de su interpretación metafórica⁵⁹.

Coincide Morier con la retórica tradicional en basar el proceso metafórico en un *salto*: "Dès que l'image se présente à la pensée comme un donné immediate de la sensibilité ou de l'intuition, dès que nous apercevons au travers de l'objet réel un objet image, nous pouvons prendre l'un pour l'autre. Au nom d'une identité partielle, nous faisons un bond et affirmons l'identité absolue" $A \approx B \text{ } A=B$ "⁶⁰. Por otra parte, considera que la comparación metafórica exige que entre los objetos comparados exista a la vez un parecido (*simile* en la retórica tradicional) y una diferencia (*dissimile*). Para el *tertium comparationis*, como propiedad común de los términos que ofrecen *simile*, Morier lo identifica con el *nudo*, *nexo* o *corazón* de la metáfora, definiéndolo como lugar de encuentro ("*lieu de rencontre de la métaphore*"), explicándolo como la *intersección* de los dos conjuntos con los que se puede representar el comparado (A) y el comparante (B)⁶¹. La imaginación rechazará todos los elementos que no están incluidos en la intersección: "La plus simple des métaphores agit selon ce principe de sélection"⁶².

(58) *Dictionnaire*, cit., pp. 670-671.

(59) Para Morier la metáfora, destinada a sacar a la luz los elementos comunes del comparado y el comparante, se manifiesta portadora de resonancias de valores estéticos, intelectuales y morales (Ibid., p. 671).

(60) Ibid., p. 672.

(61) Ibid., p. 675. Morier llama también al *nudo* de la comparación "*teneur*", que traducimos como 'contenido de la comparación', a fin de desligar este término de tenor, la referencia -el comparado- para I.A. Richards (*The Philosophy of Rhetoric*, cit., pp. 96 y ss. y 117).

(62) H. Morier, *op. cit.*, p. 676.

Subject position in
old spanish prose:
El Conde Lucanor

John England
University of Sheffield



In recent years analysis of word order has become one of the central concerns of linguistics, and the basic principles which make some language-types (SVO, SOV) more common than others (OVS) have been clearly demonstrated.¹ However, it is still the case that relatively little is known about word order in many individual languages, particularly as far as historical development are concerned, and this is especially true of Spanish. It is often assumed, for example, that modern Spanish is becoming increasingly rigid in its word-order patterns,² and that this is part of a process which has been going on for many centuries; the data which would confirm or disprove this hypothesis has not been analysed. As far as literary Spanish is concerned, little is known of the expressive possibilities available to writers of any period, to the extent that we cannot talk with confidence of the differences between prose and verse.³ I have recently published three studies which aim to describe some of the basic features of word order in Old Spanish,⁴ and the present article is intended to continue this process.

The position of the elements already studied, namely the direct object, the indirect object, and the subject complement, varied little in Old Spanish, as all three elements normally followed the verb, and preceded the verb only under conditions which can be quite clearly identified. The position of the subject, however, is much more complex, as it could readily precede or follow the verb, with a variety of pressures favouring subject anteposition or subject postposition, and writers varied the order of elements even in similar contexts with considerable freedom, as the following formulaic introductions to the stories of *El Conde Lucanor* illustrate:⁵

'Un día fablava EL CONDE LUCANOR con Patronio...' (74.22)
 'El CONDE LUCANOR fablava un día con Patronio...' (112.17)
 'Otra vez fablava EL CONDE LUCANOR con Patronio...' (77.20)
 'EL CONDE LUCANOR fablava una vez con Patronio...' (143.14)

- (1) See most recently Russell S. Tomlin, *Basic Word Order. Functional Principles* (London-Sydney-Wolfeboro, 1986). There are valuable comments on word order in Latin and various Romance languages in Martin Harris and Nigel Vincent (eds.), *The Romance Languages* (London-Sydney, 1988), especially pp.59-66, 103-4, 114-16, and 156-9.
- (2) This is assumed, for example, by Andrew Terker, 'On Linear Order in Spanish', in *Papers from the XIIIth Linguistic Symposium of Romance Languages*, ed. Philip Baldi (Amsterdam-Philadelphia, 1984), pp. 275-86. A more detailed presentation of the case is made by Georg Bossong, in 'Diachronie und Pragmatik der spanischen Wortstellung', *Zeitschrift für Romanische Philologie*, C (1984), 92-111, although his sample of Old Spanish material is small. Carmen Silva-Corvalán, in 'Subject Expression and Placement in Mexican-American Spanish', published in *Spanish in the United States. Sociolinguistic Aspects*, ed. Jon Amestae and Lucia Elias Olivares (Cambridge, 1982) shows that Mexican-American Spanish is becoming more rigidly SVO.
- (3) For this reason, the section on word order in Brian Powell, *Epic and Chronicle. The 'Poema de mio Cid' and the 'Crónica de veinte reyes'* (London, 1983), pp. 74-6, is tentative; whilst Carmen Silva-Corvalán, 'Semantic and Pragmatic Factors in Syntactic Change', in *Historical Syntax*, ed. Jacek Fisiak (Berlin-New York-Amsterdam, 1984), pp. 555-73, suggests on p. 563 that the language of the *Poema de mio Cid* is closer to the spoken language than is that of *El Conde Lucanor*, *La Celestina*, and *Lazarillo de Tormes*.
- (4) See 'The Position of the Direct Object in Old Spanish', *Journal of Hispanic Philology*, V (1980), 1-23; 'Word Order in Old Spanish Prose: The Indirect Object', *Neophilologus*, LXVII (1983), 385-94; 'Word Order in Old Spanish Prose: The Subject Complement', *Neophilologische Mitteilungen*, LXXXV (1984), 385-400.
- (5) All quotations are from Don Juan Manuel, *El Conde Lucanor*, ed. José Manuel Blecua, 2nd ed. (Madrid, 1971).

The following analysis is based on the whole of part 1 of *El Conde Lucanor*, excluding the verse couplets at the end of each story, using only declarative sentences; the small number of interrogatives, imperatives, and optatives have been excluded from consideration. I have also excluded from this analysis all subject pronouns, as there is a marked difference between the position of subject pronouns and that of subjects which have a noun as their head-word.⁶ In order to set usage in *El Conde Lucanor* in the context of medieval prose-writing, I give below the overall statistics for subject position in seven texts from the thirteenth, fourteenth, and fifteenth centuries,⁷ but for reasons of space the detailed analysis of the other six texts will be made in a separate study. *El Conde Lucanor* is the most suitable text with which to begin as it is the least influenced by external sources in Arabic or Latin, and the work of a careful stylist such as Juan Manuel should offer a good guide to fourteenth-century literary usage.

As can be seen from these figures, Juan Manuel showed a preference for the

TABLE 1: Subject Position in independent clauses

Text	Order S - V	Order V - S
<i>Calila</i>	594 (32%)	1259 (68%)
<i>Engaños</i>	181 (41%)	262 (59%)
<i>Castigos</i>	948 (60%)	634 (40%)
<i>Lucanor</i>	652 (60%)	432 (40%)
<i>Gatos</i>	298 (52%)	278 (48%)
<i>A B C</i>	733 (66%)	369 (34%)
<i>Espéculo</i>	1085 (52%)	989 (48%)

TABLE 2: Subject Position in dependent clauses

Text	Order S - V	Order V - S
<i>Calila</i>	680 (57%)	520 (43%)
<i>Engaños</i>	83 (48%)	90 (52%)
<i>Castigos</i>	770 (58%)	562 (42%)
<i>Lucanor</i>	988 (67%)	495 (33%)
<i>Gatos</i>	148 (62%)	89 (38%)
<i>A B C</i>	448 (68%)	209 (32%)
<i>Espéculo</i>	579 (45%)	705 (55%)

(6) The relatively small samples of text analysed and the failure to distinguish between different types of subject limit the validity of the conclusions of D.M. Crabb, *A Comparative Study of Word Order in Old Spanish and Old French Prose* (Washington D.C., 1955), and Virginia Pardo Huber, 'El orden de los elementos oracionales en la prosa castellana de los siglos XII y XIII' (unpublished Ph.D. dissertation, University of Tulane, 1973). Similarly, Marfa del Carmen Hoyos Hoyos, *Contribución al estudio de la lengua de "El Conde Lucanor"* (Valladolid, 1982), pp. 61-3, presents statistics on subject position, but without distinguishing between different types of subject, clause, etc.

(7) For full details of each text, see 'The Position of the Direct Object', pp.2-3; see above, note 4.

TABLE 3: Combined Totals (Independent and dependent clauses)

Text	Order S - V	Order V - S
<i>Calila</i>	1274 (42%)	1779 (58%)
<i>Engaños</i>	264 (43%)	352 (57%)
<i>Castigos</i>	1718 (59%)	1196 (41%)
<i>Lucanor</i>	1640 (64%)	927 (36%)
<i>Gatos</i>	446 (55%)	367 (45%)
<i>A B C</i>	1181 (67%)	578 (33%)
<i>Espéculo</i>	1664 (50%)	1694 (50%)

order S - V in both dependent and independent clauses, and in an attempt to discover which factors are relevant to the choice of V - S, I analysed the following nine factors:⁸

(i) The influence of adverbs

The relevance of the presence of an adverb to the position of the subject in Old French prose and verse has long been appreciated, but this aspect of word order has been virtually ignored for Old Spanish, even by Crabb and Pardo Huber (see above, note 6), and more recently Contreras has affirmed that in modern Spanish subject position is not affected by the presence of an adverbial expression.⁹ In *El Conde Lucanor*, an adverb appears to have considerable influence on the position of the subject.

I have divided adverbial expressions into the following three types:

- 1 Verbless adverbial phrases
- 2 Adverbial clauses
- 3 Participial phrases

In determining the number of elements in a clause, I have included object pronouns and the negative *non* within the verb phrase, as both cluster around the verb and do not usually carry separate stress.

1 Verbless adverbs

In independent clauses containing only the three elements subject, verb, and adverb, the following orders are found:

- S - V - Adv : 26
- Adv - V - S : 21
- Adv - S - V : 2
- V - Adv - S : 2
- V - S - Adv : 3

(8) Some lines of enquiry proved fruitless; for example, Henry and Renée Kahane, 'The Position of the Actor Expression in Colloquial Mexican Spanish', *Language*, XXVI (1950), 236-63, find that in modern Spanish the order V - S is much more likely than S - V in two-element expressions followed by a coordinating conjunction, a factor which does not operate in any of the Old Spanish texts which I have analysed. Similarly, I could find no evidence to suggest that a long subject is more likely to follow the verb.

(9) Heles Contreras, *A Theory of Word Order with Special Reference to Spanish* (Amsterdam-New York-Oxford, 1976), p.22.

Exemples:

S - V - Adv: '*Et DON ALVAR HAÑEZ fuesse adelante...*' (163.27)

Adv - V - S: '*... dende adelante, acorriol DIOS...*' (115.27)

Adv - S - V: '*Et çiertamente, señor conde, LOS TALES COMMO VOS, ET AUN LOS OTROS QUE NON SON DE TAN GRAND ESTADO COMMO VOS la devedes catar...*' (102.21)

V - Adv - S: '*...et yvan ý MUCHAS TROMPAS ET TABALES ET OTROS STRUMENTOS*' (140.30)

V - S - Adv: '*... et yvan AMOS de pie...*' (64.4)

Thus in expressions which contain the three elements subject, verb, and adverb, when the adverb precedes the verb, the subject follows the verb in 21 of the 23 examples (91%); when the adverb follows the verb, the subject precedes the verb in 26 of the 31 examples (84%).

In dependent clauses containing only the three elements subject, verb, and adverb, the following orders are found:

S - V - Adv : 38

S - Adv - V : 10

Adv - V - S : 21

Adv - S - V : 3

V - Adv - S : 18

V - S - Adv : 12

An adverb preceding the verb again increases the likelihood of subject postposition, as in such expressions the subject follows the verb in 21 of the 34 examples (62%), as against the overall figure of 33% for subject postposition in dependent clauses. However, an adverb which follows the verb does not increase the likelihood of subject anteposition, as the subject precedes the verb in only 38 of the 68 examples (56%), which is somewhat below the overall figure of 67% for subject anteposition in dependent clauses.

An analysis of these examples also reveals that not all adverbs exert equal pressure; whilst preceding adverbial expressions of time, manner, and extent frequently occur in clauses with the order V - S, sentence-modifiers such as *por aventura*, *çiertamente*, *sin dubda*, and *otrosí*, which do not closely modify the verb, freely occur with either anteposed or postposed subjects.

The choice between the orders V - S - Adv and V - Adv - S appears to depend largely on the nature of the adverb; of the 12 examples of the order V - S - Adv in dependent clauses, all are prepositional phrases (*de pie*, *para siempre*, *por cima dellos*, *en el salto*, *en este cántico mismo*, *en pos dél*, *en su eslección*, *contra arriba*, *a otra villa*, *por la tierra*, *en la villa*, *en Castiella*); of the 18 examples of the order V - Adv - S, the majority are single-word adverbs, and there are no prepositional phrases (*çiertamente*, *ý* (twice), *mucho* (4 times), *abreviadamente* (3 times), *allí adelante*, *ende*, *allá*, *aquí*, *cras*, *muy fieramente*, *más*, *aquel día*). Many of the single-word adverbs are closely linked to the verbs (e.g. *mucho*, *más*), and this may partly explain their position next to the verb, but the following contrasting pairs with locative and direction adverbs suggest that the relative length of subject and adverb is also an important factor:

'...sintió que estaba OTRO OMNE en pos dél...' (91.31)

'Dízenme que anda aquí UM OMNE LOCO...' (259.17)

'...dixole que fuessen AMOS a otra villa çerca daquela...' (186.20)

'...mandó que saliessen allá TODOS LOS OMNES DE ARMAS...' (142.9)

2 Adverbial clauses

Contrary to the findings of Crabb (*A comparative Study*, p.21), who analysed only 21 such examples, a preceding adverbial clause exerts considerable pressure for subject postposition in *Lucanor*; using as an illustration of this all independent clauses preceded by a qualifying adverbial clause, the orders found are:

Adv - V - S : 92 (65%)

Adv - S - V : 38

S - V - Adv : 12

The overall figure for subject postposition in independent clauses is 40%. The following pairs of expressions from *Exemplo XLIII* clearly illustrate the influence of a preceding adverbial clause:

'Et EL MAL dixo que era bien que...' (213.24)

'Et desde que parieron, dixo EL MAL que...' (213.25)

'...et EL BIEN dixo al Mal que...' (213.18)

'Et juego que las oveias fueron paridas, dixo EL MAL al Bien que...' (213.14)

It is in fact adverbial clauses of time which most influence subject position:

TABLE 4: Preceding adverbial clauses and the position of the subject

Type of Clause	Order S - V	Order V - S
<i>Cuase</i>	11	13
<i>Concession</i>	7	7
<i>Condition</i>	4	2
<i>Manner</i>	1	3
<i>Time</i>	27	67

3 Gerunds and absolute constructions

When an independent clause is preceded by a gerund or an absolute construction, the following orders are found:

Adv - V - S : 30 (71%)

Adv - S - V : 6

S - Adv - V : 6

This is again much higher than the overall figure of 40% for subject postposition in independent clauses. The following examples are characteristic:

'Et seyendo al pie de la forca, llegó DON MARTIN...' (225.10)
'Et esto acabado, fuesse EL ANGEL para nuestro señor Dios...'
(261.32)

(ii) The direct object

Excluding object pronouns, which are dealt with by Ramsden,¹⁰ and noun clause objects, which always follow the verb, and analysis of direct object position in *Lucanor* can best be made by dividing direct objects into two groups: demonstrative pronouns, and all other direct objects.¹¹

A direct object which consists of a demonstrative pronoun usually precedes the verb in *Lucanor* and does not bring about postposition of the subject. The orders found are:

O - V - S : 8
S - O - V : 50 (86%)
O - S - V : 0

The vast majority of the examples occur in temporal clauses with a verb of perception in the preterite, in a way which is almost formulaic, as is illustrated by the following examples:

'Quando SALADIN esto oyó...' (149.22)
'Quando EL ESCUDERO esto oyó...' (249.2)
'Quando EL REY esto oyó...' (257.1)

As will be seen in the forthcoming analysis of the other medieval texts, this quasi-formulaic construction does not form a part of the narrative prose style of any of the other *exemplum*-collections.

With other types of direct object preceding the verb, the examples are fewer:

O - V - S : 11 (50%)
S - O - V : 11
O - S - V : 0

The number of examples is not sufficient to allow any firm conclusions, but the percentage of examples with the order V - S (50%) is higher than the average for subject postposition (36%), and the tendency towards subject postposition is much greater if one includes the fixed order O - V - S with verbs of speech interpolated within direct speech.

'Señor conde Lucanor -dixo PATRONIO...' (54,17, *et passim*)

When the direct object follows the verb, the orders found are:

S - V - O : 212 (77%)
V - S - O : 51
V - O - S : 13

(10) H. Ramsden, *Weak-pronoun Position in the Early Romance Languages* (Manchester, 1963).

(11) Full details are given in 'The Position of the Direct Object'; see above, note 4.

A following direct object thus appears to exert some pressure towards subject anteposition. When both subject and object follow the verb, the subject stands next to the verb unless the verb and direct object form a closely linked semantic unit such as *fazer mengua, fazer mal, fazer vida, haver nonbre, poner recabdo*. The only example of the order V - O - S in which this is not so is the following:

'Et acaesçió que ovo una vez aquel señorío UN OMNE QUE FUE DE MEIOR ENTENDIMIENTO ET MAS APERÇIBIDO QUE LOS QUE LO FUERON ANTE.' (241.36)

In this case, the relative length of object and subject is one determining factor; the other is that the verb and object are given material (thematic), and the subject is the new material (see below, section vii).

(iii) The subject complement

When the subject complement precedes the verb, the orders found are:

Cs - V - S : 17 (74%)

S - Cs - V : 6

Cs - S - V : 0

When the subject complement follows the verb, the orders found are:

S - V - Cs : 264 (83%)

V - S - Cs : 32

V - Cs - S : 21

As with the direct object and the adverb, there is a preference for a distribution of elements on either side of the verb.

The choice between V - S - Cs and V - Cs - S depends largely on the relative lengths of the subject and subject complement; of the 21 examples of the order V - Cs - S, the subject is the longer element in all cases, including 12 which have a qualifying clause. In none of the 32 examples of the order V - S - Cs is the subject qualified by a clause, and in only 11 cases is the subject longer than the subject complement.

(iv) Intransitive verbs

In addition to the structural factors analysed above, there are several semantic factors which play a major part in determining the choice between subject anteposition and subject postposition. The most apparent is the difference in word-order patterns between the subjects of transitive and intransitive verbs, and one aspect of this difference in modern Spanish was the object of an excellent study by Anna Granville Hatcher.¹² In particular, the first chapter of this monograph ('The Existential Sentence and the Inversion of the Subject in Spanish') shows the potential value of a classification of expressions according to semantic criteria, isolating in this case the 'existential'

(12) *Theme and Underlying Question: Two Studies of Spanish Word Order*, (Supplement to *Word*, XII (1956), Monograph N^o 3); see also Margarita Suñer, *Syntax and Semantics of Spanish Presentational Sentence-types* (Washington, 1982).

sentence; in such sentences, the order V - S is overwhelmingly dominant, and the predominance of this order is related to the function of the sentence, which is to assert or deny the existence or presence of something, as in the examples below. Among the categories enumerated by Hatcher, the following are found in *Lucanor*:

Existence - presence

'... *et fizo estos viessos en que está avreviadamente TODA LA SENTEN-
ÇIA DESTE EXIEMPLO.*' (67.13)

Absence

'...*et por esso nos mengua LA SOGA...*' (225.29)

Beginning

'... *et comiença EL INVIERNO..*' (136.17)

Continuing / Remaining

'*Por estas maneras durará EL AMOR entre vós...*' (135.9)

'... *por que fincasse del FAMA para sienpre...*' (202.5)

Ocurrence

'*Mas a don Alvar Hãñez contesçió EL CONTRARIO DESTO...*' (160.9)

Appearing

'... *et salió PESO DE DOS DOBLAS DE ORO*' (124.35)

Coming

'... *un dia llegaron al arçobispo MANDADEROS DEL PAPA...*' (96.25)

Sound

'... *suená EL AGUA quando beven...*' (232.36)

In most of these examples, the subjects of the verb carry greater semantic weight than the verbs, many of which are semantically weak (e.g. *estar*, *fincar*); this would suggest that, at least in existential sentences, there is a tendency to place elements which are semantically weak before those which are semantically strong.¹³ It should be understood, however, that this is no more than one factor in the choice of word order, and the following contrasting pairs of examples indicate that even in existential expressions, freedom of word order is still possible:

'*Et tanto duró esta porçia, fasta que llegó DOÑA VASCUÑANA.*'
(165.19)

(13) Dwight L. Bolinger has in three articles on modern Spanish suggested that semantically strong elements tend to be placed at the end of the sentence; see 'Linear Modification', *Publications of the Modern Language Association of America*, LXVII (1952), 1117-44; 'English Prosodic Stress and Spanish Sentence Order', *Hispania* (Baltimore), XXXVII (1954), 152-6; and 'Meaningful Word Order in Spanish', *Boletín de Filología* (Chile), VIII (1954-55), 45-56.

'Et porfiaron tanto sobresto, fasta que DOÑA VASCUÑANA llegó.'
(166.1)

'... cada quel acaesçié ALGÚN ENBARGO...' (117.16)

'... pocas son las cosas en que ALGUN CONTRALLO non puede acaesçer...' (63.2)

Despite this freedom, verbs of motion, happening, appearing, remaining, lasting and living are all used with postposed subjects more frequently than with anteposed subjects.

There are in addition two types of transitive verb which should be considered in this context. Firstly, there are a number of idiomatic expressions consisting of *fazer* + noun, synonymous with intransitive verbs such as *vivir* and *sonar*, which are used to predicate the existence of the subject:

'... viniendo el diablo de aquel logar do fazían vida AQUEL OMNE ET AQUELLA MUGER...' (208.7 and 208.11)

'... dixole que bien le paresçia sinon quel fazían muy grand roydo AQUELLOS ESTRUMENTES.' (141.3)

Secondly, a small number of verbs such as *tomar*, used with personal direct objects and a subject denoting either a physical or an emotional state, are used regularly with subject postposition, and this is probably because they are acting almost as presentative verbs (i.e. serving to announce the subject):

'Et a poco rato començol a tomar LA RABIA DE LA MUERTE...'
(160.4)

'...cada quel tomasse TALANTE DE SE DESENBARGAR DE AQUELLAS COSAS SOBEIANAS...' (228.5)

'Desdeque vio que non le respondió ninguno, tomol TAN GRAND SAÑA...' (255.37)

(v) Transitive and copulative verbs

Because of the dominance of the orders S - V - O and S - V - CS, discussed in sections (ii) and (iii), the vast majority of transitive and copulative verbs tend to have the subject preceding them: of all such verbs used more than 10 times, only *dezir* shows a high proportion of postposed subjects.¹⁴ Even with *dezir*, if we exclude the examples when it is interpolated within direct speech with a fixed V - S order (see section (ii), above), the order S - V occurs 142 times, the order V - S 91 times (39%). This is, in fact, quite different from usage in other prose-texts, in which subject position with *dezir*, again excluding interpolations within direct speech, is as follows:

(14) The findings of Crabb and Pardo Huber that certain verbs are prone to subject postposition are largely as a result of their small samples. Crabb (*A comparative Study, passim*) finds that *fazer*, *dezir*, and *tener* are three such verbs; Pardo Huber ('El order de los elementos', p. 29) finds that verbs of perception tend to favour subject postposition.

TABLE 5: 'Dezir' and the position of the subject

Text	Order S - V	Order V - S
<i>Calila</i>	37	685
<i>Engaños</i>	53	108
<i>Castigos</i>	60	166
<i>Gatos</i>	17	135
<i>ABC</i>	91	122
<i>Espetáculo</i>	338	489

The main reason for this difference is the flexibility of sentence-structure in *Lucanor*; *dezir* is used in a range of different environments (in independent and a wide variety of dependent clauses, with preceding and following adverbial phrases and clauses, with and without the direct object expressed, with both direct and indirect speech), whereas in four of the other texts, it is most frequently used in the construction *dixo* + subject + direct speech. In expressions containing these three elements only, the orders found are:

TABLE 6: 'Dezir' + subject + direct speech

Text	Order S - V	Order V - S
<i>Calila</i>	4	515
<i>Engaños</i>	32	80
<i>Castigos</i>	11	8
<i>Lucanor</i>	7	0
<i>Gatos</i>	2	79
<i>A B C</i>	19	63
<i>Espéculo</i>	38	76

Many passages from *Calila*, *Engaños*, *Gatos*, and *A B C* have a highly repetitive word order:

'E dixo OTRO: "Non creades que el feziere tal cosa." Dixo OTRO "Pesquisese la verdat que saber conoçer los omnes fuert cosa es". Dixo OTRO: "Las poridades non se saben tan de rraez..." (Calila, 5197-5200)

'E dixo EL ALCALLE: - Pues derecho te pide.

E dixo EL OMNE que lo non queria sacar...

E dixo EL YNFANTE: - Señor, non te di este enxemplo sinon porque sepas las artes del mundo.

E dixo EL REY: - ¿Commo fue eso?

E dixo EL YNFANTE: - Oy dezir de una muger...' (Engaños, 1459-68)

'E dixo EL GATO: - ¿Por que gritas tanto?

Respondio EL MUR: - Porque non puedo salir.
E dixo EL GATO: - Si te yo saco, quiero que des esto: que vengas a mi
quantas vegadas te llamare.
E dixo EL MAR: Esto vos prometo que fare.
E dixo EL GATO: Quiero que me jures'. (Gatos, 1777-84)

'E dixo EL JUDIO: - Pues, ¿por que non guardas tu fe...?
Dixo EL SABIO: - ¿Commo se devia de fazer esto?
E dixo EL JUDIO: - Yo soy fijo de tu linaje...
Dixo EL SABIO: - Verdat es.' (A B C, 4952-8)

Juan Manuel does not use this rapid dialogue as part of his narrative technique, and on the few occasions on which he does use this type of expression, it is always with the order S - V:

'Et PATRONIO dixo: - Señor, assi contesçió que...' (62.23)

(vi) The tense of the verb

The only tense which is used with an unusually high proportion of postposed subjects is the split form of the future and conditional tenses. As the number of examples in *Lucanor* is small, I give below the figures for all seven prose-texts:

TABLE 7: The split future and conditional tense forms

Text	Order S - V	Order V - S
<i>Calila</i>	3	18
<i>Engaños</i>	2	0
<i>Castigos</i>	6	16
<i>Lucanor</i>	1	5
<i>Gatos</i>	1	2
<i>A B C</i>	0	0
<i>Espéculo</i>	1	11
Total	12	52 (81%)

The synthetic forms of the future and conditional tenses show no such preference for subject postposition; in *Lucanor*, the subject precedes the synthetic forms 45 times, and follows 40 times.

The nom is thus that of the following example:

'...et qualquier de nós que allá vaya (primero), cobraría la villa, et perdería ha EL OTRO...' (116.17)

The one exception in *Lucanor* is:

'...et vós ayudatvos quanto pudierdes, et DIOS ayudarvos ha.' (226.23)

The number of examples is not high (64 in the seven texts), and it is possible that an analysis of seven other texts would produce the opposite result, but it is remarkable that none of the texts has a preference for subject anteposition with this tense. The reasons for this are not clear: the verbs involved are transitive, intransitive, and copulative, and the examples do not have a high proportion of preceding adverbs, direct objects, or subject complements. There are also examples of subject postposition when an object pronoun could have been interpolated between the infinitive and the auxiliary *haber*, but was not:

'Et por aventura... non se movrá EL OTRO contra vós...' (111.36)

(vii) The nature of the subject

1 Thematic / thematic subjects

Theme and rheme are defined as follows by Helcs Contreras:

'...the theme contains those elements which are assumed by the speaker to be in the addressee's consciousness; the rheme, those elements which the speaker tries to bring to the addressee's consciousness.' (*A Theory of Word Order*, p. 16)

In languages in which grammatical order does not determine the sequence of elements, the tendency is for the theme to precede the rheme, to proceed from a known element to a new element, or from the expected to the unexpected, and thus to proceed towards constituents with greater communicative force.¹⁵ The extent to which this was operative in Old Spanish can best be observed in the usage of subjects which contain a demonstrative adjective. For example, when the subject has as its head-word a noun qualified by a part of *este*, it precedes the verb 66 times, and follows 5 times (7%). Thus in the vast majority of examples, the 'given' element, to which reference has already been made, precedes that part of the expression which is new, as the following examples illustrate:

'... et fizoles tanta onra et tanta merçet porque ellos, et todos los que dellos vinieron, fueron muy bien andantes entre todos sus vezinos.

ET TODO ESTE BIEN acaesçio por la vondat daquela buena dueña...'
(252.11)

'-Patronio, sabet que estó en muy grand quexa et en grand roydo con unos omnes que me non aman mucho; et ESTOS OMNES son tan reboltosos...'
(151.27)

The five 'exceptions' are as follows:

'¡Vet, amigas, lo que faze ESTE OMNE!' (104.1)

(15) See, for example, Josef Dubský, 'L'inversion en espagnol', *Sborník Prací Filosofické Fakulty Bruenské University*, IX (1960), 111-21.

'...*Qualuier desta cosas que mengüie non se pod(r)ia fazer ESTE ORO.*'
(124.29)

'... *si las unas señales muestran lo uno, muestran las otras el contrario; pero a lo más, segund son ESTA SEÑALES, así recuden las obras.*' (139.1)

'*Et así passó ESTE PLEITO, fasta que vino una grand fiest.*' (181.10)

'*Et tanto duró ESTA PORFIA, fasta que llegó doña Vascañana.*'
(165.19)

Three of the examples (124.29, 181.10, 165.19) have preceding adverbial expressions, but they may be better explained by Contreras' theory of emphatic order,¹⁶ which depends on the reversal of the normal theme-rheme order. As it is not possible to ascertain the placement of sentential stress in an Old Spanish text, the explanation can be no more than tentative; but the contexts of the first, second, fourth, and fifth examples above support such an explanation.

When head-word of the subject is a noun modified by the other frequently used demonstrative, *aquel*, the subject precedes the verb 74 times and follows 30 times (29%), slightly below the overall average of 36% for subject postposition. The differences between *aquel* and *este* are best explained by the fact that subjects modified by *aquel* are less closely related to what has gone before than are subjects modified by *este*, and are therefore not as clearly thematic subjects. As an illustration of this, observe the distance between *ellos* and *aquellos maestros* in the following example:

'...*quando el rey vio que ELLOS non texian et dezian de qué manera era el paño, et él, que non lo veyá et que lo avian visto los otros, tóvose por muerto, ca tovo que porque non era fijo del rey que él tenía por su padre, que por esso non podía ver el paño, et rezeló que si dixiesse que lo non veyá, que perdería el regno. Et por ende (comenzó) a loar mucho el (paño) et aprendió muy bien la manera como dizian AQUELLOS MAESTROS que el paño era fecho.*'
(180.11-19)

Aquellos maestros, whilst not a new subject in the story, have disappeared from view, and are being re-introduced, whereas subjects modified by *este* tend to refer to items already mentioned. Indeed, *aquel* may modify a totally new subject:

'*Et un día...el diablo... topó con una veguina. Et desde se conosçieron, preguntol que por qué vinía triste. Et él díxole que vinía de aquella villa do fazian vida aquel omne et aquella muger et que avía muy grand tiempo que andava por poner mal entrellos et nunca pudiera; et desde lo sopiera AQUEL SU MAYORA...*' (208.7-14)

In this story, the *mayoral* has not previously been mentioned.

With subjects which do not contain a demonstrative adjective, there is still a clear tendency for a thematic subject to precede the verb:

(16) *A theory of Word Order, chapter X.*

...plazerme ya mucho que sopiessedes lo que contesçió a un senescal de Carcaxona.

El conde le preguntó cómo fuera aquello.

-Señor conde -dixo Patronio-, UN SENESCAL DE CARCASSONA adolesçió'. (200.33-201.5)

The order of the last clauses quoted is theme ('un senescal de Carcassona', already announced by Patronio as the subject of the whole story), followed by rheme ('adolesçió', what happened to the 'senescal').

Exemplo XXII opens in a similar way:

'...plazerme ya mucho que sopiessedes lo que conteçió al león et al toro.

El conde le rogó quel dixiesse cómo fuera aquello.

-Señor conde Lucanor -dixo Patronio- EL LEON ET EL TORO eran mucho amigos, et porque ELLOS son animalias muy fuertes et muy reças, apoderávanse et enseñorgavan todas las otras animalias; ca EL LEON, con el ayuda del toro, apremiava todas las animalias que comen carne; et EL TORO, con el ayuda del león, apremiava todas las animalias que paçen la yerva'. (132.5-14)

In four successive clauses, the theme ('el león et el toro', 'ellos', 'el león', 'el toro') precedes the rheme.

Many of Juan Manuel's tales succeed artistically because of their symmetrical framework,¹⁷ and this symmetry often results from a repetition of the theme-rheme structure, where greater brevity could have been achieved by the omission of a thematic subject. This can best be seen in *Exemplo XXXV*, in which the bridegroom demands water from three domestic animals, and finally his bride; these demands, all made in direct speech, are each followed by the same structure of thematic subject followed by rhematic predicate:

'EL PERRO non lo fizo' (189.27)

'EL GATO non lo fizo...' (190.9)

'EL CAVALLO estudo quedo.' (190.31)

'LA MUGER... levantóse...' (191.15)

If the subject of the verb is the new element in the expression, then it will tend to follow the verb:

'Desde vio que en ninguna manera non lo pudiera librar de muerte, dixo a los alcaldes que non quería levar pecado de aquel mançebo, que sopiessen que aquel mançebo non matara el omne, mas que lo matara UN SU FJO SOLO QUE EL AVIA'. (238.29.239.1)

(17) See John England "'¿Et non el día del lodo?': The Structure of the Short Story in *El Conde Lucanor*", in *Juan Manuel Studies*, ed. Ian Macpherson (London, 1977), pp. 69-86.

The subject of *matara* on the first occasion ('aquel mançebo') is thematic, having been mentioned in the previous clause; the subject on the second occasion ('un su fijo solo que él avía') is a completely new element within the story, a *Deus ex machina* on both the narrative and allegorical levels. Although the two clauses have different structures in one respect (S-V, V-S), each has the structure theme-rheme.

The postposition of rhematic subjects can again be observed best in one of the symmetrically constructed tales, namely *Exemplo XI*; each time that Don Yllán goes to the Dean of Santiago to request a position in the church hierarchy for his son, the Dean replies thus:

'Et el electo dixol quel rogava quel quisiesse consentir que aquel deanadgo que lo oviesse UN SU HERMANO...' (96.17-19)

'... et el arçobispo le rogó que consentiese que lo oviesse UN SU TIO, HERMANO DE SU PADRE.' (93.31-2)

'Et el cardenal rogol quel consentiese que oviese aquel obispado UNSU TIO, HERMANO DE SU MADRE...' (97.15-18)

In each case, the verb and direct object are thematic, and the various relatives of the Dean are the new elements.

However, as with all the other influences on subject position analysed so far, the theme-rheme order is not fixed; it is most frequently broken when a preceding adverbial phrase or clause appears to bring about postposition of a thematic subject:

'Et quando fueron por sancto Domingo, entendió SANCTO DOMINGO que...' (106.1)

'Otro día mañana, armáronse TODOS TRES...' (109.10)

'Et por todo esto, nunca se movió EL RAPOSO...' (172.28)

(Cf. *'Et RAPOSO non se movió'*, 172.33 and 173.3)

'Et desde todo fue fecho, dixo EL REY que...' (141.33)

(Cf. *'Et EL REY dixoles que...'*, 139.32)

'...dixo al fijo mayor que otro día grand mañana quería cavalgar et que fuesse con él. Otro día, vino EL INFANTE MAYOR al rey...' (140.1-3)

This contrasts with the similarly thematic subject 'el infante' in the following in which there is no preceding adverb:

'Et a cabo de otros días, mandó al infante menor, su fijo, que fuesse con él de grand mañana. Et EL INFANTE madurgó...' (141.10-12)

Much more infrequent is the order rheme-theme with a rhematic subject and a thematic verb; the clearest example occurs in *Exemplo III*:

'...et seyendo ya desto seguro, pidió a Dios por merçed quel mostrasse quien avía de seer su compañero en Parayso... et envióle dezir por su ángel que EL REY RICHALTE DE INGLATERRA ET EL serían compañeros en Parayso.' (70.10-16)

In the last clause, the subject is the new element, the verb and complement the

given material. Contreras (*A Theory of Word Order*, chapter X) describes the order rheme-theme in modern Spanish as emphatic order, but that does not seem to apply to many of the examples just quoted, and the same is true of the following:

'Et tanto duró esta porfía, fasta que llegó DOÑA VASCUÑANA.'
(165.19)

'Pero porfiaron tanto sobresto, fasta que DOÑA VASCUÑANA llegó.'
(166.1)

'Et quando Ramayquía la vio, començó a llorar. Et preguntó EL REY por qué llorava.' (174.28-30)

'...et quando Ramayquía lo vio, començó a llorar; et EL REY preguntó por qué llorava.' (175.8-10)

'Otro día, por otra cosa que se (le) antojó, començó a llorar. Et EL REY preguntó por qué lo fazía.' (175.23-4)

The similarities and differences in the last three expressions from *Exemplo XXX* are typical of Juan Manuel's narrative style; the first two are almost identical verbally, but the word order is different ('Et preguntó EL REY por qué llorava' - 'et EL REY preguntó por qué llorava'), whereas in the third examples the word order is the same, but the wording is altered ('llorava', 'lo fazía'). Although repetition is fundamental to Juan Manuel's narrative technique, exact repetitions are usually avoided either by means of synonymous expressions (e.g. *Exemplo II*), or by varying the word order.¹⁸

2 Unqualified nouns

If the subject of the verb is an unqualified common noun, it usually follows the verb; in *Lucanor*, there are 12 examples of the order V - S, and one of the order S - V. The same tendency is true of the other texts analysed, although it should be noted that in *Lucanor* they are used mainly in presentative expressions, which usually have the order V - S:

'...pero siempre fiat en l' tanto de que vos non pueda venir DAÑO.'
(122.10)

'...los malos e aquellos que se (les) non sigue PRO de aquella cosa...'
(66.12)

The only example of an unqualified noun subject which precedes the verb occurs in *Exemplo XII*:

'Nunca LOGAR se puede tomar sinon subiendo por el muro con escaleras o cavando el muro...' (102.14-15)

In the examples of subject postposition, the subject is rhematic; in the example of anteposition, *logar* is a thematic subject.

(18) See England, '¿Et non el día del lodo?.'

3 El uno al otro

When the subject of the verb is *El uno / los unos* used in one of the idiomatic expressions such as *el uno al otro*, *los unos con los otros*, there is a tendency for the expressions to stand together as a unit after the verb:¹⁹

'Et de que hablaron en uno et se partieron LOS UNOS de los otros...'
(64.6-7)

'...ca tantas cosas son que nasçen LAS UNAS de las otras...' (83.26)

'...el león et el toro los apremiavan por el ayuda que fazían EL UNO al otro...' (132.15-17)

'...fueron bien seguros EL UNO del otro...' (89.25)

'...et poco a poco fuéronse legando EL UNO al otro.' (89.6)

The only examples of this type of subject preceding the verb are:

'...et si EL UNO DE NÓS se desvaría del otro...' (87.15)

'...por el amor et el ayuda que EL UNO tomava del otro...' (134.2)

The use of singular verb-forms when *el uno* precedes the verb shows that it is closely related to the verb, whereas when the whole phrase *el uno al otro* follows the verb, the verb is plural, with logical rather than grammatical concord, which suggests that the link between subject and verb is much less close; indeed, they can in some case be read as afterthoughts, with a pause between verb and subject.

4 Amos, entramos

When the subject of the verb is *amos* or *entramos*, the subject follows the verb in 9 of the 11 examples; the number of examples is small, but the same tendency can be observed in the other works to be analysed. The examples of the order S - V are formally similar to the examples of subject postposition:

'...bien sabes que quando salimos de nuestra casa, que AMOS vaníamos de pie...' (67.17-28)

(Cf. *'...dixo a su fijo que fuesen AMOS allá...'*, 64.1)

'...et AMOS eran mucho amigos...' (188.32)

(Cf. *'...eran ENTRAMOS muy amigos...'*, 88.23)

As with *el uno al otro*, one factor involved may be that *amos* and *entramos* are not always closely linked to the verb; *'que fuesen amos allá'* quoted above would be perfectly intelligible without *amos*, which is used here almost adverbially, with a meaning of 'together'.

(viii) The type of clause

As indicated in Tables 1 and 2 above, there is a greater tendency towards subject anteposition in dependent clauses (67%) than in independent clause (60%); the difference is particularly striking in the case of adverbial clauses of time:

(19) This is true of many other languages; see Otto Jespersen, *The Philosophy of Grammar* (London, 1963), p. 224.

TABLE 8: Subject position in adverbial clauses of time

Conjunction	Order S - V	Order V - S
<i>ante que</i>	8	2
<i>cada que</i>	3	2
<i>de que</i>	20	1
<i>después que</i>	7	0
<i>desque</i>	74	11
<i>fasta que</i>	14	7
<i>luego que</i>	9	0
<i>quando</i>	118	9
<i>en quanto</i>	2	1
Totals	255	33 (12%)

Several of the pressures which tend to bring about subject postposition in other contexts are not operative in temporal clauses: with a preceding direct object, the subject also precedes in 46 of the 51 examples; preceding adverbs such as *así* occur in the order S - Adv - V; and the intransitive verbs which tend to have subject postposition in independent clauses are used more frequently with a preceding subject in temporal clauses:

'...ponet ý recabdo, ante que EL DAÑO vos pueda acaesçer...' (83.3)
'Et el infante madurgó ante que EL REY despertasse...' (141.11)

The tendency toward subject anteposition in temporal clauses is one aspect of word order in which there is continuity between Latin and Romance texts.²⁰ Explanations of this phenomenon have not been convincing: Marouzeau, for example, sees the causes of this in the secondary, inessential nature of dependent clauses, which are thus not given the same variety and flexibility as independent clauses, and Nissen (p. 73) adds that dependent clauses, which complicate the sentence structure, need to have a more fixed word order in order to preserve the clarity of the expression.

The following pair of contrasting examples, presenting the arrival of night-time, suggest a rather different explanation:

'Quisiéralos matar luego, pero acordándose del seso que costara una dobla, non se ar(r)ebató.

Et desdeque llegó LA TARDE, assentáronse a comer. De que el mercadero los vio así estar, fue aún más movido por los matar, pero por el seso que conprara non se ar(r)ebató.

Mas, quando vino LA NOCHE et los vio echar en la cama, fizosele muy grave de soffrir...' (194.30-195.6)

'Quando la hermana esto sopo, dixo a su hermana que ella queria yr con él aquella noche para traer aquellos con que aquel omne avían enterrado.

(20) See J. Marouzeau, *L'Ordre des mots dans la phrase latine* (4 vols., Paris, 1922-53), vol. I, p. 49; and Harald Nissen, *L'Ordre des mots dans La Chronique de Jean d'Outremerse* (Uppsala, 1943), pp. 66-73.

Desde LA NOCHE vino, fueron el mançebo et su hermana a la fuessa del muerto...' (233.14-18)

In the first extract, *la tarde* and *la noche* are not prepared for, but are wholly new stages in the narrative: they are rhematic subjects. In the second extract, *la noche* has already been the focus of attention, and is being awaited; *la noche* is there a thematic subject, and the new information is presented in the verb, *vino*. In looking at the examples of temporal clauses with the subject expressed, one is struck by the predominance of thematic subjects in such clauses, as is clearly illustrated by the following:

'...el cuervo falló una vegada un grant pedaço de queso et subió en un árbol porque pudiese comer el queso más a su guisa et sin reçelo et sin embargo de ninguno. Et en quanto EL CUERVO así estava...' (78.20-24)

'...avrió el pico para cantar. Et desde EL PICO fue avierto para cantar...' (80.24-5)

'...fizo llamar a sus parientes et a sus amigos; et desde TODOS fueron con él, envió por su muger et sus fijos...' (75.17-19)

Once more, however, it must be stressed that a thematic subject does occasionally follow the verb:

'...en una tierra avían por costumbre que cada año fazían un señor. Et en quanto durava AQUEL AÑO, fazían todas las cosas que él mandava...' (241.31-2)

Causal clauses also show a predominance of the order S - V (133 examples) over the order V - S (42 examples), as do concessive clauses (32 examples of S - V, 2 of V - S), and conditional clauses (54 examples of S - V, 9 of V - S). These types of clause all contain a low number of preceding adverbial expressions, and a high number of thematic subjects.

Subject postposition predominates in three types of dependent clause: indirect questions (99%), adverbial clauses of manner (73%), and clauses introduced by *do(nde)* (79%), both adjectival and adverbial. In indirect questions, the proportion of subject postposition is extremely high (79 out of 80 examples), and must be associated with the fact that in direct questions introduced by *cómo*, *por qué*, *qué*, etc., the subject normally follows the verb. The only example with a preceding subject is:

'...más él nin ninguno de sus hermanos, nin omne del mundo, non sabié nada de la razón porqué EL REY fazia esto.' (142.2-4)

The majority of clauses introduced by *do(nde)* consist of two elements, the subject and a verb such as *ser*, *estar*, or *vivir*, in a presentative function:

'...et luego dio de las espuelas al cavallo et saltó en la mar contra la ribera do estavan LOS MOROS.' (71.22-4)

In adverbial clauses of manner, subject postposition is often found with semantically weak verbs, to give the subject greater prominence:

'...esto es (por) que sus mugeres fazen tal vida con ellos commo fazia LA ENPERADRIZ ET DOÑA VASCUÑANA.' (167.29-31)

Finally, one important difference between medieval and modern Spanish should be noted. Henry and Renée Kahane observe that in modern Spanish, the subject of a relative clause introduced by *que*, in which only the verb and subject are expressed, is normally in postposition;²¹ in *Lucanor*, the orders are as follows:

que - V - S : 16

que - S - V : 39

Thus in *Lucanor* the most frequent order is that of the following example:

'...pediéronle por merçed que echase aquellos caballos a un león que EL REY DE TUÑEZ tenía.' (88.33-5)

It would appear that the order in modern Spanish is more rigid, but with a V - S order.

(ix) The position of the subject with verb and dependent infinitive

The most frequent order is S - V - Inf, which occurs 124 times, e.g.:

'...et si fuere la cosa mala, LOS BUENOS QUE SE PAGAN DEL BIEN non podrían decir que es bien el mal que tú feziste.' (66.13-15)

When the subject follows the verb, the order V - Inf - S occurs 45 times, and the order V - S - Inf, 19 times. It is clear that these orders are in certain instances interchangeable, but the order V - Inf - S is found in certain types of expression which do not have the order V - S - Inf:

1. The subject occurs at the end of the clause in order to give it greater prominence than the verb and infinitive. A large number of the examples of V - Inf - S occur with the infinitives of presentative verbs, which do not occur with the order V - S - Inf:

'...nin fiedes en cosa de que vos pueda venir GRAND DAÑO...' (101.15-16)

'...va comenzando algunas cosas de que cada uno de nós reçela quel puede venir GRAND DAÑO...' (87.11-12)

2. Only short subjects are interpolated between verb and infinitive, and even these follow more often than they precede; the subjects which stand between the verb and infinitive consist of a pronoun, an unmodified noun, or a noun modified by a definite article only. All subjects consisting of more than two words are placed after the infinitive.

The differences can be illustrated by the following pair of examples:

(21) 'The Position of the Actor Expression', p. 243.

'...et preguntól como podía ESTO seer.' (70.30)

'Et bien sé yo que... podría ser verdad ESTO QUE ME VOS DEZIDES...' (294.35-6)

Apart from these restrictions, the choice to be free:

'Et ante que matassen la candela, començó LA MADRE a dezir al fijo...' (195.9-10)

'Et dando del agua a las vestias en el río, començó a dezir DON ALVAR HAÑEZ que...' (165.33-4)

CONCLUSIONS

Fourteenth-century Castilian, as represented by *El Conde Lucanor*, had retained great flexibility in subject position, a flexibility which it had been possible to retain thanks largely to the rich variety of verb-endings which Castilian took over from Latin and on the whole maintained intact, particularly as far as number and person are concerned. No matter how sensitive the rules which one devises to account for the position of the subject in Old Spanish, one must ultimately recognise the freedom of choice which was available in many contexts, a freedom of choice which a writer such as Juan Manuel frequently made use of:

'Et tanto duró esta porfia, fasta que llegó DOÑA VASCUÑANA.' (165.19)

'Et porfiaron tanto sobresto, fasta que DOÑA VASCUÑANA llegó.' (166.1)

'EL CONDE LUCANOR fablava una vez con Patronio, su consegero...' (143.10-11)

'Un día fablava EL CONDE LUCANOR con Patronio, su consejero...' (151.23-4)

From the preceding analysis, it is clear that syntactic, semantic, and rhythmic factors all contributed towards determining the position of the subject, but examples such as those just quoted show that none of the pressures was absolute: theme tended to precede rheme, a preceding adverb or direct object tended to bring about subject postposition, etc., but these are only factors involved in the choice of word order, not grammatical rules which operated rigidly.

Notas para una biografía del poeta Jaime de Oleza y Calvó (1552-1604)

Jaume Garau Amengual.



El trabajo que publicamos pretende dar a conocer el resultado de nuestras investigaciones sobre la vida de Jaime de Oleza (1552-1604), autor de un tratado sobre el arte de cabalgar, *Ejercicio militar* (ms., Valladolid, 1604), y del *Sacro trofeo de Cristo* (Pedro Patricio Mey, Valencia, 1599), poema alegórico en cuatro cantos que se inserta dentro de la llamada caballería espiritual o libros de caballerías "a lo divino". De Oleza se han conservado también diversas composiciones menores que, junto con el *Sacro trofeo*, estudiaremos en un futuro artículo.

1. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS Y EDICIONES

Las noticias bibliográficas acerca de la vida y producción literaria de Jaime Oleza y Calvó (Palma, 1552-Valladolid, 1604) han sido diversas y, en general, escasas desde su muerte hasta nuestros días. Ya en la primera mitad del siglo XVII el conocido historiador Vicente Mut, en su *Historia del Reino de Mallorca*, al referir la labor literaria de los individuos de la familia Oleza, elogió el ingenio del escritor y citaba su obra sobre el arte de la caballería¹.

En el siglo XVIII, en el *Descubrimiento de la aguja náutica*, Antonio Raimundo Pascual menciona al autor del *Sacro trofeo de Cristo*, cuenta el argumento y describe la distribución del libro. Concluye Pascual su breve exposición con un juicio en el que resalta los conocimientos y religiosidad de Oleza: "*Todo [se refiere al libro citado] va lleno de erudición sacra y profana con sentencias dignas de un caballero muy Cristiano y devoto*"².

En la centuria siguiente, dos son los autores que tienen en cuenta la obra y trayectoria biográfica del último poeta balcar del Quinientos: Joaquín María Bover y Jerónimo Rosselló.

J.M. Bover atribuye una genealogía errónea a nuestro poeta, al sostener que Jaime de Oleza era hijo de Francisco de Oleza, autor catalán que pasa a la historia literaria por su magnífico poema *Del menyspreu del món*, y de Beatriz de Sant-Martí quienes en realidad fueron sus abuelos. El error de Bover se perpetuará en aquellos autores que se ocupen de su biografía, hasta la publicación del estudio fundamental de José Oleza y de España quien traza, sobre una sólida base documental, la verdadera ascendencia del poeta³.

Bover nos proporciona en varias de sus obras noticias diversas sobre su vida y obras. En su *Memoria biográfica* aparece, por primera vez, su equivocada atribución genealógica; cita el *Ejercicio militar* y el *Sacro trofeo de Cristo* y de esta última obra cuenta el argumento. De la obra de Oleza destaca su erudición: "... se distinguió por su erudición, empleada con mucho acierto en las distintas obras que tenemos de su limada

(1) "... y últimamente Jaime Oleza, con los Ejercicios militares, y otros Tratados hizo mayor el nombre de los muchos, y Lucidos ingenios que ha tenido esta calificada casa".

Historia del Reyno de Mallorca, Herederos de Gabriel Guasp, Mallorca, 1650, t. II, p. 358.

(2) *Descubrimiento de la aguja náutica, de la situación de la América, del arte de navegar, y de un nuevo método para el adelantamiento en las artes y las ciencias: Disertación en que se manifiesta que el primer Autor de todo lo expuesto es el Beato Raynundo Lulio, Mártir y Doctor Iluminado: con un apéndice de la enseñanza pública, de los progresos de la literatura, y otros puntos históricos pertenecientes a Mallorca*, Imprenta de Manuel Gonzalez, Madrid, MDCCCLXXXIX, p. 267.

(3) *La familia de Oleza en Mallorca durante setecientos treinta años, 1230-1960*, Tipografía Nueva Balear, Palma de Mallorca, 1973, pp. 102-116. Con anterioridad, este autor ya había publicado parte del testamento del poeta, extraído de su archivo familiar, cf. "Don Jaime de Oleza y Calvó, pintor mallorquín del siglo XVI", *Bolletí de la Societat Aqueològica Lul·liana*, any XLV, t. XXII, nº580 (març de 1929), pp. 225-234.

pluma"⁴. En su *Nobiliario mallorquín*, al ocuparse de esta familia persiste en el error genealógico ya comentado⁵. En su *Biblioteca de escritores baleares*, se mantiene en sus aportaciones de la *Memoria biográfica* y amplía la descripción de las obras impresas de Oleza⁶.

Si Bover se equivoca al tratar acerca de la genealogía del poeta, también lo hace al afirmar que Jaime de Oleza fue el autor del dístico latino que existe al frente de la *Nueva Historia de la Isla de Mallorca* de Juan Binimelis⁷, tal y como sostiene en su *Memoria biográfica*⁸ y, de un modo más inconcreto, en su *Biblioteca de escritores baleares*⁹. El autor de este dístico parece que fue el teólogo Juan Cabanellas¹⁰, según reza la referencia que existe al pie de esta composición latina, tomada de la deficiente edición moderna de la obra de Binimelis: "Joannes Cabanellas, Dr. Theologus tudebat (sic)"¹¹, donde la forma verbal inexistente "tudebat" debe interpretarse como una errata - te inicial por ele - por "Iudebat", con lo que el verbo cobra el sentido de "se entretenía, jugaba..." y evidencia que el autor del dístico no fue, en modo alguno, el poeta que ocupa nuestra atención.

Jerónimo Rosselló, en su obra *Poetas baleares. Siglos XVI y XVII*, es el segundo erudito decimonónico que nos proporciona, siguiendo a Bover y con ello su inexacta genealogía, diversas noticias biográficas y edita la obra poética impresa que se conocía del poeta¹² junto a la de otros poetas insulares.

(4) *Memoria biográfica de los mallorquines que se han distinguido en la antigua y moderna literatura*, Imprenta y librería de Guasp, Palma, 1842, pp. 237-238.

(5) *Nobiliario mallorquín dedicado a la Reina Nuestra Señora*, Editorial mallorquina de Francisco Pons, Palma, 1944, pp. 99.

(6) *Biblioteca de escritores baleares*, Imprenta de Pedro José Gelabert, Palma, 1868, n.º 829, t. II, pp. 20-23. Debemos señalar, pese a que este autor se ocupará en tres de sus obras de Jaime de Oleza, su omisión en un estudio inicial como "Del origen, vicisitudes y estado actual de la literatura en la isla de Mallorca", Librería de D. Felipe Guasp, Palma, 1843; y en su libro en colaboración con R. Medel, *Varones ilustres de Mallorca*, Imprenta de Pedro José Gelabert, Palma, 1847.

(7) *Nueva Historia de la Isla de Mallorca y de otras Islas a ella adyacentes*, Imprenta de José Tous, Palma, 1927, t. I, pp. XXII-XXIII.

(8) "Como uno de los panegiristas del Dr. Juan Binimelis escribió al frente de la *Historia* que éste compuso, un excelente soneto y el dístico siguiente:

Qui bene? qui melius Balearica gesta docebit?

Tum bene; cum melius tu, Benimelle, doces."

Memoria biográfica, p. 237.

(9) "Jaime de Oleza y Sant-Martí escribió poesías en latín y castellano al frente de la *Historia de Mallorca* del Dr. Binimelis..."

Biblioteca de escritores baleares, t. III, p. 23.

(10) Juan Cabanellas fue, según Bover en su *Biblioteca* (n.º 180), sacerdote, doctor en teología y gozó de un beneficio eclesiástico en la catedral de Mallorca. El propio Bover, en el artículo que le dedica en la obra citada, manifiesta que escribió "un canto en latín" en la *Historia* de Binimelis, al referir su poesía anuncia que:

... Escribió poesías en latín y castellano, pero no hemos visto más que las puestas en los preliminares de la *Historia de Mallorca*, obra que concluyó el Dr. Binimelis en 1595. Consisten en un epigrama y un canto en latín, y un excelente soneto castellano, elogiando la referida historia y el autor de ella.

Biblioteca, t. I, p. 128.

Además de estas poesías en latín y castellano, Cabanellas escribió un prólogo en el que glosa las virtudes del historiador y de su obra.

(11) *Nueva Historia de la Isla de Mallorca*, p. XXIII.

(12) *Poetas baleares. Siglos XVI y XVII*, Imprenta de Pedro José Gelabert, Palma, 1870, pp. VII-XII y 3-77.

Nos llama la atención que otros eruditos del siglo XIX no citen la obra de Jaime de Oleza. Pensamos en autores como Felix Torres Amat en sus *Memorias para ayudar a formar un diccionario crítico de los escritores catalanes, y dar alguna idea de la antigua y moderna literatura de Cataluña*, Imprenta de J. Verdager, Barcelona, 1836; en el autor del *Suplemento a las Memorias...* (Burgos, 1849) el Dr. Juan Corominas, o en el propio Bartolomé José Gallardo en el *Ensayo de una Biblioteca Española de Libros Raros y Curiosos*, Imprenta de Manuel Tello, Madrid, 1888.

Ya en el siglo XX son varios los autores que se ocupan de la obra del poeta mallorquín.

A principios de siglo, Miquel dels Sants Oliver en un conjunto de artículos publicados en *La Vanguardia* de Barcelona entre 1909 y 1910, bajo el título de "Escritores Catalanes en castellano"¹³, dedica unos párrafos a enjuiciar la obra de los autores publicados por Rosselló en *Poetas baleares* en los que afirma de la obra de Oleza que:

*Se necesitaría el énfasis de un Bover o otro erudito local del mismo fuste, para comparar el "Sacro trofeo" con "El paraíso perdido de Milton" y atribuir grandeza épica al prosaísmo repulsivo de aquella justa o torneo, con distribución de divisas y libreas, de maestros de campo, despejadores y aventureros, que quiere simbolizar la eterna lucha entre el principio del Bien y el genio de las Tinieblas.*¹⁴

En 1920, la *Enciclopedia Universal Ilustrada Europeo-Americana* dedica un breve artículo a Jaime de Oleza del que sitúa su nacimiento en Palma en 1533, Oleza nació en 1552, y sostiene que nuestro autor fue "nieto del de su mismo nombre"¹⁵, con lo que introduce un nuevo error en la atribución genealógica del poeta.

Jorge Rubió Balaguer, en su magnífico y fundamental estudio de conjunto sobre el período de la Decadencia de la literatura catalana, dedica unas líneas al *Sacro trofeo de Cristo* al que califica de "libro de caballerías espiritual en verso"¹⁶.

El *Manual del librero hispanoamericano*, de Antonio Palau, cita el *Sacro trofeo* y señala una reproducción de la referencia bibliográfica que no nos ha sido posible consultar¹⁷.

(13) Estudios recogidos por Gregori Mir y publicados bajo el título de *La literatura del desastre*, Península, Barcelona, 1974, pp. 217-291.

(14).- Ibidem, p. 227. Pese a la afirmación de Oliver no hemos hallado, en ninguna de las obras de Bover, la comparación que menciona entre el *Sacro trofeo* y *El paraíso perdido* de Milton.

(15) *Enciclopedia Universal Europeo-Americana*, Hijos de J. Espasa, Editores, Barcelona, 1920, t. XXXIX.

(16) "Decadencia de la literatura catalana (Siglo XVI)", en DIAZ-PLAJA, Guillermo, *Historia General de las Literaturas Hispánicas*. Bama, Barcelona, 1953, t. III, p. 908. En esta obra, Jorge Rubió menciona la reedición de Rosselló del *Sacro trofeo* y una edición a cargo de Roque Pidal en *Noticia de libros peregrinos* (Madrid, 1950). En un catálogo de Bardon (Madrid, 1950) se cita esta edición de la que se dice que se hizo una tirada de cien ejemplares numerados, que reproducen la edición príncipe de Valencia de 1599. Nos ha sido imposible poder consultar esta edición al no haber podido localizar ningún ejemplar.

(17) "Olesa u Oleza (Jaime de) Sacro Trofeo de Christo, con otras cosas de devoción... Impresso en Valencia en casa de Pedro Patricio Mey, junto a S. Martín, 1599, 8º. 19.000 pts... Vetusta, 1947. Reproducido en *Revista de Libros*, Nums. 8 y 9. 15 de noviembre 1949."

Manual del librero hispanoamericano, Librería Palau, Barcelona, 1958, t. XI, p. 352.

Antoni Pons se ocupa de la figura de Jaime de Oleza en su *Historia de Mallorca*, en unas páginas en las que resume las noticias que publica Jerónimo Rosselló en sus *Poetas baleares* ¹⁸.

El *Diccionari biogràfic*, editado por Albertí, dedica un artículo a Jaime de Oleza en el que registra los datos inexactos proporcionados por la *Enciclopedia Universal Ilustrada* ¹⁹.

Con la publicación de *La familia de Oleza en Mallorca durante setecientos treinta años, 1230-1960*, José Oleza y de España, en un trabajo que evidencia una paciente labor de archivo, dilucida la cuestión genealógica del poeta y sitúa las fechas de su nacimiento y muerte en su lugar preciso ²⁰.

José Oleza resume las noticias de J.M. Bover y J. Rosselló y las aumenta con el resultado de sus propias investigaciones, de entre las que hay que destacar, su comentario al testamento del poeta y a su inventario de bienes que arrojan nueva luz sobre la trayectoria biográfica del autor ²¹.

Por nuestra parte, en nuestro libro sobre la vida y obra del escritor Antonio Gual (1594-1655), mencionamos el tratamiento del tema del torneo en la obra de Oleza, relacionándolo con el desarrollo que presenta en la poesía bulcar del XVII ²².

A partir de las aportaciones de José Oleza, las noticias que posteriormente se publicarán sobre Jaime de Oleza omitirán el erróneo apellido materno "Sant-Marti", en favor del correcto Calvó. Así lo hace Armand de Fluvià en el artículo que le dedicará en la *Gran Enciclopèdia Catalana* ²³ y Montserrat Roig en el *Diccionari de la literatura catalana* ²⁴.

2. BIOGRAFÍA

Gracias a las investigaciones de José Oleza, sabemos que el autor del *Sacro trofeo* fue bautizado "en la Catedral de Palma de Mallorca el día 9 de Mayo de 1552" ²⁵

(18) *Historia de Mallorca, instituciones, cultura y costumbres del Reino. Siglos XVI-XVII*, Palma de Mallorca, 1968, pp. 270-272.

Antoni Pons trata, en el capítulo en el que hace referencia a Oleza, "Poetas de los siglos XVI y XVII: Jaime de Oleza Calvo-Mossen (*sic*) Antonio Gual- Mossen (*sic*) Diego Desclapés -Jaime Pujol-Nicolás Mellinas" (pp. 269-278), de todos los autores citados en este título. En él evidencia su deuda con Jerónimo Rosselló, de quien transcribe buena parte del texto sin hacer uso de las comillas.

Antoni Pons es el primer autor que publica correctamente el apellido materno de Oleza, como puede observar el lector en el título del capítulo, gracias a su amistad con José Oleza y de España quien, según manifiesta el propio Pons (p. 270), le había comunicado el fruto de sus investigaciones.

(19) Cf. *Diccionari biogràfic*, III, Albertí, editor, Barcelona, 1969.

(20) Cf. pp. 102-116.

(21) Cf. pp. 112-116.

(22) *Antonio Gual, un escritor barroco*, Departamento de Literatura Española, Palma de Mallorca, 1985, cf. del cp. VI, 6.6 "El tratamiento del tema en el grupo de poetas mallorquines", pp. 163-166.

(23) Cf. *Gran Enciclopèdia Catalana*, Enciclopèdia Catalana, S.A., Barcelona, 1977, vol. 10.

(24) Cf. MOLAS, J./ MASSOT I MUNTANER, Josep: *Diccionari de la literatura catalana*, Edicions, 62. Barcelona, 1979.

(25) *La familia de Oleza en Mallorca*, p. 102.

El futuro escritor nació en el seno de una de las familias nobles de la ciudad, en la que se contaban varios antecedentes literarios ilustres. Su abuelo paterno fue Francisco de Oleza, conocido autor en catalán de *La nova art de trobar* y *Del menyspreu del món*. Fue hijo de Jaime de Oleza y Sant-Martí y Juana Calvo y Garau. Fruto de este matrimonio nacieron ocho hermanos -Bartolomé, Jaime (nuestro autor), Pedro-Antonio, Francisco-Juan, Juana-Beatriz, Dionisia, Isabel y Catalina-²⁶.

Por los contenidos culturales que refleja su obra, y por el entorno familiar en el que creció, es de suponer que Oleza recibiría la educación propia de un hombre culto de su época, que sedimentarían en él las dos constantes vocacionales de su vida artística posterior: su afición a la pintura y a la poesía.

Jaime de Oleza se unió en matrimonio con Beatriz Sureda y Campfullós, doncella dieciséis años menor que él, y con la que tuvo cinco hijos²⁷.

Según José Oleza, nuestro autor fue investido caballero de San Juan de Jerusalén y nombrado "jurat en cap", en 1603²⁸. Otorgó testamento a los cuarenta y

(26) Para una mayor información, sobre la fecha de nacimiento y muerte de estos hermanos del poeta, puede consultarse la ya citada obra de José Oleza, *La familia de Oleza*, pp. 101-107.

En el epígrafe anterior ya hemos puesto de manifiesto los errores de J. M. Bover y de J. Rosselló en cuanto a la genealogía equivocada del poeta. Tales inexactitudes biográficas no se limitan a su ascendencia: Bover anunció, en su *Memoria biográfica* (p. 237) y en su *Biblioteca de escritores baleares* (I, p. 20), que nació "el día 26 de julio de 1533", casi veinte años antes de la fecha de su auténtico nacimiento. También este erudito balear, en esta última obra citada, atribuye a nuestro poeta su boda con "Juana Calvo y Garau, señora que le dió sucesión para continuar la especie genealógica de su nobilísimo linage". Como habrá apreciado el lector Juana Calvo es la madre del poeta.

Pero las inexactitudes de Bover no se limitan a consignar falsas genealogías a los personajes que estudia, llega incluso, como en el caso que nos ocupa, a inventarles, no podemos utilizar otro vocablo, cargos derogados desde hacía un siglo. Así ocurre al afirmar Bover que Jaime de Oleza "fue maestro racional de Mallorca" (*Biblioteca*, II, p. 20). El cargo de "maestro racional" había sido derogado en Mallorca en 1485, según noticia recogida por Alvaro Campaner, del historiador Terrasa, y transcrita en su *Cronicón*:

1485

Agosto 2- Por Real disposición dada en Córdoba suprimió el Rey el oficio de Maestro Racional que ántes existía en Mallorca con dos escribanos á sus órdenes o despendencia- G.T. (= Guillermo Terrasa).

CAMPANER Y FUERTES, Alvaro: *Cronicón Mayoricense*, Imprenta Mossén Alcover, Palma de Mallorca, 1967, p. 190.

Estos errores de Bover, excepto la atribución de la boda del poeta con Juana Calvo y Garau, persisten en las "Noticias biográficas" que al escritor dedica Jerónimo Rosselló en su edición (cf. *Poetas baleares. Siglos XVI y XVII*, pp. VII-IX).

Pese a las inexactitudes que presenta la obra erudita de Bover, sus aportaciones, aunque precisan de una crítica y laboriosa revisión, son imprescindibles para el investigador que quiera adentrarse en cualquier faceta de la historia cultural balear.

(27) José Oleza y de España nos proporciona algunos datos de interés sobre el matrimonio e hijos del poeta:

Casó [se refiere a Jaime de Oleza] con D^a Beatriz Sureda y Campfullós, bautizada en la Catedral de Palma el día 8 de Septiembre de 1568, la cual otorgó testamento ante D. Juan Mas, notario, el 18 de Julio de 1621 y murió el 1^o de Octubre de 1645. Consta este casamiento de 1^o de Febrero de 1613, en poder de Guillermo Sureda, notario. De este matrimonio nacieron cuatro hijos: Francisco-Jerónimo, Jaime, Jacinto y Salvador; y una hija llamada Beatriz.

La familia de Oleza en Mallorca, pp. 102-103.

(28) *Ibidem*. El ejercicio del cargo de "jurat en cap" duraba, al igual que el del resto de los jurados del reino, un año. Era un cargo importante y para acceder a él había que ser caballero.

El año 1603, junto a Jaime de Oleza "juat en cap", fueron jurados: Andrés Rossinyol de Defla, Arnaldo Cotoner, Miguel Juan Cabrer, Antonio Vallés y el "assahonador" (curtidor) Onofre Socías.

Cronicón Mayoricense, "Jurados de la c. y r. de Mallorca durante el siglo XVII", p. 451.

cuatro años, ante el notario Andrés Casellas, el 14 de febrero de 1596. Este importante documento ha sido ya comentado, en sus aspectos esenciales, por el genealogista citado²⁹.

En su testamento, Jaime de Oleza se revela como un hombre profundamente religioso y preocupado por la moralidad, aspectos ambos que se reflejarán en su obra poética. Como era habitual en los testamentos de la época, tras haber elegido su sepultura en la tumba de sus predecesores, situada en la ya desaparecida iglesia de Santo Domingo, Oleza establece los oficios religiosos que habrán de celebrarse tras su muerte. Estos son varios y comprenden desde el oficiar trescientas misas en altares y capillas privilegiadas, hasta la celebración de oficios diversos a santos de su devoción³⁰.

El moralismo del poeta se manifiesta de un modo particular en algunas cláusulas del documento. Así, al declarar heredera universal de sus bienes a su esposa Beatriz Sureda, manifiesta que ésta podrá heredarle en "tant viurà casta y sens marit"³¹. También al legar cinco libras a Alfons Sarrá y a Antoni Rocha, personas a las que debía temer su propensión a las "malas costumbres", manifiesta que deja:

*... a Alfonso Sarrá altres sinch lliures y a Toni Rocha altres sinch lliures si empero lo dit Sarrá y dit Rocha uran [viuran] ben morigerats y no perduts ni vitiosos perque en tal cas vull que lo dit llegat sie revocat*³².

En su testamento, no se olvida de sus servidores a los que deja cantidades diversas, además de legar al Hospital General y a tres conventos de religiosas varias cuantías³³. Así, al que fuera su sastre, Antoni Bertran, le deja diez libras y cinco a Jeroni Moragues, su zapatero, "per bona amor"³⁴.

En las mandas tiene presentes a sus amigos -entre éstos se halla un fraile de Santo Domingo- y criados, e incluso a los hijos de éstos para ayudarles en su casamiento

(29) *La familia de Oleza*, pp. 112-114. Por nuestra parte, hemos localizado una copia diferente a la que menciona José Oleza (Llibre 5 Actes Llit. E. folio 96 y siguientes p. 112) en el Archivo del Reino de Mallorca, sig. T. 3073 ff. 3r.-8v. A partir de ahora, cuando comentemos ciertos aspectos del mismo, algunos no tratados por José Oleza, remitiremos al lector a este documento. Debemos advertir que los textos documentales se transcriben respetando la ortografía original.

(30) Cf. A.R.M. (= Archivo del Reino de Mallorca), T. 3073, ff. 3r.-4v.

(31) *Ibidem*, f.5v. Además de su mujer, Oleza deja varios herederos más entre sus hijos y hermanos, en orden de prelación, con el fin de preservar la herencia. Cf. ff. 5v.-6r.

(32) *Ibidem*, f.5r.

(33) "Primo leix al Hospital general quinze lliures, al hospitals dels ——— tres lliures a les monges del Oliver, altres tres lliures a les monges de la Misericordia, altres tres lliures a la casa de la Pietat, sinch lliures tot moneda de Mallorca".

Ibidem, f.4v.

(34) "Item leix a mestre Antoni Bertran, sastre, per bona amor, deu lliures moneda de Mallorca. [Y si un cas] no viurà alhora, vull sien donades a mado Augustina sa muller. Mes avant leix a mestre Hieronim Moragues, sabater, per bona amor, sinch lliures".

Ibidem, f.4v.

o, en algún caso, para que una antigua esclava pueda lucir” un vestit de burell amb son calsat”³⁵.

La última voluntad del poeta constituye un documento de suma importancia para conocer su afición a la pintura. Gracias a él podemos saber que Oleza había pintado, hasta la fecha de redacción del testamento, dos cuadros al óleo, ambos de temática religiosa. En uno se representaba el tema de la Anunciación y en otro el de la Concepción. En este legado se cuentan diversos útiles de pintura. Estos bienes debía heredarlos aquel hijo suyo que fuere aficionado a la pintura y, si no se dicra esta circunstancia, estaban destinados a ser subastados y repartidos entre aquellos pintores que pudieran aprovecharlos. Esta cláusula demuestra el propósito de mecenazgo que animaba al poeta ya que éste manifiesta, a continuación, que tiene el proyecto de fundar “un seminari o, Academia de pintura” con el fin de estimular el cultivo de este arte. En caso de que tal fundación se hubiera producido, sus bienes, apuntes e instrumentos deberían depositarse en esta escuela³⁶.

El hecho de ser Jaime de Oleza un hombre religioso se pone de manifiesto, como ya hemos visto, además de en su celo por guardar las formas y buenas costumbres, en la temática de su obra poética y pictórica. En este último aspecto debemos señalar que, según un inventario de bienes del autor hallado por José Oleza³⁷, de varias pinturas que allí se enumeran, la mayoría representan escenas bíblicas y santos.

(35) “...mes avant leix á Francina, filla de [nostro] Joanot cavaller y de la Sra. [Oseta], muller sua, vint lliures y [ajuda] de son casament y si la dita Francina sera casada, leix al altre que ve apres quinze lliures y si aquella sera la casada — al altre dels demes dits conijuges deu lliures, tot moneda de Mallorca. Item leix a Antonina monserada, criada a sua casa y a vida de son casament quinze lliures, moneda de Mallorca. Si empero sera en casa o, haura edimplida la carta ultra de lo que li sera degut. Mes avant — que sia fet un vestit de burell amb son calsat a Magdalena calabresa olim esclava de casa mon para y a Hieronima Rocha, sa filla, lego sinch lliures moneda de Mallorca per ajuda de son casament. Item lego al Reverend fra Honofre Navarro del orde de Santo Domingo per ajuda de ses necessitats sinch lliures, moneda de Mallorca, y a Pere Joan Auleza, deu lliures”.

Ibidem, f. 5r.

(36) “Mes avant leix [...] dos quadros al oli — de Maria lo un de la Anuntiatio de nostre Señora y lo altre de la Conceptio en lo qual y ha los angels que la estan coronant ço es una cosa, y altre a totes les voluntats. Mes avant vull y man que tots los papers, axi stamper com de dibuxos guamits sens guamir com encara enquadernats en llibres, sien del fill meu que sera mes affectat al dit art de pintura y si ningun fill meu sera affectat al dit art de pintura ni si affectara a ella, vull y orden que venen en lo encant publich y que se repartesquen entre molts pintors o, affectats a dit art, lo quals se puguen aprofitar de aquells com a thresor de la pintura y si cas Jo de vida mie haurie fundat un seminari o, Academia de pintura per a lo qual affecta he jo juntat de molt temps cosa lo demes dit thresor pera collocarlo en deposit en dita cademia [sic], en tal cas renova lo present legal y ordinatio y vull que sie de ningun valor”.

Ibidem, f. 7r.

(37) Jaime de Oleza poseía numerosas pinturas en su casa. Según José Oleza:

En el Libro. nº 13 de Inventaris y Encants, folio 1º hay el inventario efectuado el 29 de Octubre de 1604, en poder de Andrés Casellas, Notº de la herencia de D. Jayme (sic) de Oleza, Donzell, recibido por Dº Beatriz Sureda, Viuda y heredera usufructuaria del citado Señor. En el mismo, entre otras muchas cosas, se detallan cinco tablas de pintar, una cajita llena de pinceles, una *canonpie* de muchas cosas para pintar y una *mola ab son moló* para molturar los colores. Detallados en dicho inventario, hay ciento cuatro cuadros, quince de los cuales se hace constar que fueron pintados por el difunto, a saber:

Una testa de San Pablo al óleo.

Un cuadro pequeño de San Jerónimo al óleo.

Un retrato de Nuestra Señora de la Rosa al óleo.

Un cuadro grande Ntra. Señora al óleo, que dejaba a su esposa.

Otra grande de la Visitación de Ntra. Señora, ídem, id.

Una dama retratada por el difunto D. Jaime al óleo.

Otro cuadro grande al óleo de San Jacinto.

Cinco cuadros sobre papel adornados al temple.

La familia de Oleza en Mallorca, p. 114.

Las noticias que poseemos acerca de su producción artística, tanto en su poesía como pintura, son escasas. Sabemos de la existencia de un poema extenso y de una obra en prosa sobre el arte de la caballería, el *Sacro trofeo de Cristo* (1599) y el *Ejercicio militar* (1604) respectivamente, y, como ya hemos visto, de la creación de varios cuadros de temática religiosa. Por los datos, poco concretos, que nos proporciona el inventario de bienes hallados por José Oleza hay que pensar, al menos en el campo de su producción escrita, que su creación literaria fue mucho mayor que la que se ha conservado hasta nuestros días³⁸.

La etapa de creación de sus obras escritas coincide con el período de madurez del poeta. Así, cuando publica en Valencia el *Sacro trofeo de Cristo* (1599) cuenta con 47 años, y con 52 al firmar su obra manuscrita el *Ejercicio militar* (1604), en Valladolid el año de su muerte. Por el lugar y firma de edición de ambas obras, Valencia y Valladolid, podemos afirmar que Oleza estuvo ausente de Mallorca al menos en dos ocasiones. Quizá en 1596, al testar lo hizo ante la inminencia de un viaje. Nos consta que el 18 de febrero de 1599, año de la impresión en Valencia del *Sacro trofeo de Cristo*, Jaime de Oleza se hallaba fuera de la isla, ya que en un inventario que hemos hallado en el Archivo del Reino de Mallorca, su mujer, Beatriz Sureda, ordena la realización del inventario de bienes de su marido, el "Senyor Jaume de Oleza donzell del present regne de Mallorca absent" -el subrayado es nuestro-³⁹. Probablemente en esta fecha nuestro autor se hallara en Valencia, para dar a la estampa su obra poética al impresor Mey. El estado actual de nuestra investigación no nos permite conocer el motivo por el cual Oleza acude a Valencia para dar a la imprenta su poema, dado que en la isla se imprimía desde hacía más de un siglo y, en la época, Gabriel Guasp, el primero de la secular dinastía de impresores, hacía veinte años que había fundado la imprenta que sus sucesores perpetuarían hasta nuestro siglo (1579-1921).

Gracias al inventario de bienes que comenta José Oleza⁴⁰ podemos suponer que el poeta gozaba de un alto nivel económico, reflejado en la relación de sus propiedades. Vivía, en 1604 -año de su muerte-, en unas casas pertenecientes a la parroquia de Sant Jaume, de las que se mencionan veinte habitaciones destinadas a fines diversos. Además de estas casas en la ciudad, Jaime de Oleza poseía una finca denominada "dels Gomeles", en Campos, destinada a la explotación agrícola.

Ya hemos dicho anteriormente que Jaime de Oleza fue nombrado "jurat en cap" en 1603. Fue por obligaciones de este cargo que al poeta se le comisionó para ir a la corte que, en esta época, se hallaba en Valladolid. En esta ciudad, probablemente, concluyó

(38) Según José Oleza, "Además de los cuadros, figuran en el inventario de referencia dos paquetes de libros sin encuadernar, compuestos por el difunto D. Jaime".

Ibidem, p. 114.

(39) El inventario de bienes ordenado efectuar por Beatriz de Oleza, tiene por finalidad que éstos sean subastados en la plaza de Cort, lugar en el que comúnmente se realizaban este tipo de actos, frecuentes en aquella época. El título del documento reza así:

Inventari fet que la magnífica Senyora Beatriu de Oleza y Sureda muller de magnific Senyor Jaume de Oleza, donzell del present regne de Mallorca, absent, en presentia de mestre Antoni Bertran, sastre de Mallorca, de alguns mobles de la casa y coses de or y argent que enten vendre en lo encant publich a la plaça de les Corts, el mes devant.

A.R.M., I., 3067, f. 525 r.

Puede observar el lector la presencia, en calidad de testigo, del sastre Antoni Bertran hombre de confianza al que el poeta cita en su testamento de 1596.

Este inventario de bienes ocupa del folio 525 r. al 530 r.

(40) Cf. *La familia de Oleza en Mallorca*, pp. 115.

su obra en prosa, el *Ejercicio militar*, dedicada a Felipe III, ya que, según José Oleza⁴¹, la aprobación de la obra está firmada en Valladolid por Luis de Ortafá, miembro del Consejo Supremo de Aragón.

Dos meses después, en octubre de 1604, moría en la Valladolid cortesana Jaime de Oleza y Calvó, ya que, si seguimos a J. Oleza⁴², en este mes se hizo su testamento. Tal creencia la refuerza este autor con la transcripción de un documento que creemos definitivo, para establecer el año y lugar de su fallecimiento, tomado del libro *Actes de la Casa de Oleza*:

*En el año 1603, siendo Jurado en Cap Jayme de Cleza, se embarcó dos veces por dependencias del bien común de esse Reyno, y passó a Valladolid, que en dicho tiempo era Corte de su Magd., y la última vez murió en dicha Corte, donde está enterrado en un sepulcro con un letrero*⁴³.

(41) *Ibíd.*, p. 108.

(42) *Ibíd.*, p. 112.

(43) *Ibíd.*, p. 113. Por las investigaciones que hizo José Oleza, parece que los restos del escritor descansan en la parroquia de San Pedro Apóstol de Valladolid.

La promoción de Leandro Fernández de Moratín: el memorial de Conti de 1782

Philip DEACON
University of Sheffield



En octubre de 1782 Leandro Fernández de Moratín tenía veintidós años y sus perspectivas económicas no parecían muy halagüeñas. Llevaba más de dos años trabajando como modesto aprendiz de joyero en Madrid pero sus ambiciones se centraban en la carrera de escritor como su padre Nicolás¹. Este, a pesar de recibir la preparación propia de un hidalgo destinado a ocupar una posición de influencia, prefirió seguir su vocación literaria, negándose la comodidad material que de otro modo pudo haber conseguido. Desgraciadamente para él sus gustos estéticos no fueron compartidos por el gran público y sus producciones literarias no le trajeron ni gran fama ni mucho menos fortuna². Según su hijo 'Vivió en aquella medianía que tanto recomiendan los sabios: ni padeció las angustias de la pobreza, ni los estímulos de la ambición'³.

Moratín padre había estudiado derecho en la Universidad de Valladolid pero prefirió que su hijo no siguiera sus pasos universitarios, educándole en cambio en el ambiente culto y cosmopolita de sus amigos madrileños. El joven Leandro había demostrado talentos artísticos suficientes para que sus padres pensaran mandarle al extranjero a estudiar con el pintor Mengs que había pasado una larga estancia en España realizando retratos de la familia de Carlos III, pero los planes no llegaron a realizarse. La muerte de Nicolás Moratín en mayo de 1780 cogió a su único descendiente en un momento difícil, cuando su trabajo en la joyería había avanzado poco y su carrera literaria aún no le traía recompensas económicas. Algunos investigadores han hablado de la pobreza sufrida por Moratín durante este período de su vida pero el cuadro no es tan oscuro como a veces se ha pintado. A la muerte de don Nicolás su viuda Isidora Cabo recibió una gratificación de 400 reales de la Casa Real e inmediatamente empezó a cobrar una pensión de viudedad de 2.878 reales al año para su manutención y la de su hijo⁴. También se benefició del Montepío al que había contribuido su marido.

No obstante, es a partir de este momento cuando el veinteañero Leandro comienza a abrirse camino en el mundo con sus propios esfuerzos. No sabemos exactamente cuando se inició, pero el primer trabajo conocido fue el de aprendiz de joyero en la Joyería del Rey, oficio que explotaba sus talentos artísticos en el diseño pero que era al fin y al cabo rutinario para un incipiente escritor con una preparación intelectual nada común. Su vida en estos momentos está registrada en el *Diario* que guardó, siguiendo el ejemplo paterno, y a partir de mayo de 1780 apunta escuetamente sus actividades, contactos y situación financiera⁵. A través de este documento personal podemos seguir el curso de su vida durante estos meses de reajuste. Las anotaciones hacen referencia en gran parte a su trabajo pero al cabo de varias semanas podemos apreciar su círculo de amistades -la mayoría heredadas de su padre- sus diversiones y la importancia de su familia.

(1) No existe todavía una biografía documentada de Leandro Moratín. El mismo escribió unos fragmentos autobiográficos que ha editado John Dowling en su esmerada edición de *La comedia nueva* (Madrid: Castalia, 1970). Véase pp. 19-22.

(2) Una versión parcial de la vida de Nicolás Moratín se encuentra en la 'Vida del autor' que antepuso Leandro a las *Obras póstumas* de su padre que se imprimió en la Imprenta de Roca en Barcelona en 1821. Esta misma biografía fue reproducida en la edición de las *Obras* de ambos autores que hizo Aribau para la Biblioteca de Autores Españoles en 1846. Véanse pp. VII-XIX.

(3) *Obras*, ed. cit., p. XIX.

(4) Véase Archivo General de Simancas, Dirección del Tesoro, Inventario 48, leg. 28.

(5) Véase Leandro Fernández de Moratín, *Diario (Mayo 1780-Marzo 1808)*, edición anotada por René y Mireille Andioc (Madrid: Castalia, 1968), p. 23.

Los primeros indicios de su futura dedicación a la literatura se habían evidenciado en el año 1779 cuando su poema sobre *La toma de Granada por los Reyes Católicos D. Fernando y Doña Isabel* ganó el segundo lugar en el concurso convocado por la Real Academia Española⁶. El poema se publicó luego a expensas de la Academia y es de suponer que atrajera la atención del público culto. En el período siguiente su entusiasmo por la poesía no muestra señales de disminuir. En diciembre de 1780 el *Diario* da a entender que había compuesto una oda a la memoria de su padre, que llevó al Conde de Campomanes, influyente político y compañero de don Nicolás en la Real Sociedad Económica Matritense. El año siguiente escribió otra -a la actriz María del Rosario Fernández, la Tirana- que recibió mención en el *Diario* del 6 de setiembre⁷.

Dos meses después, en noviembre de 1781, la Real Academia Española anunció otros concursos para composiciones en prosa y verso sobre temas establecidos por los académicos. La idea de escribir una 'sátira contra los vicios introducidos por los malos poetas en la poesía castellana' debió de tener especial aliciente para el hijo de un autor tan opuesto a la obscuridad conceptista como lo fue don Nicolás⁸. Después de recibir en abril los aplausos del amigo de su padre, el escritor italiano Pietro di Napoli Signorelli, Moratín entregó la sátira a la Academia el 26 de junio en espera del veredicto de los académicos⁹. Mientras tanto, hacía gestiones para salir del atolladero que suponía la labor diaria en la joyería.

El 31 de agosto de 1782, después de unos tanteos que están apuntados en el *Diario*, dirige una petición al Rey, ofreciéndose para servir en la Casa Real¹⁰. Alega a su favor el fiel servicio de su padre, abuelo y tío en la Real Guardajoyas y la situación actual de su madre, para que se le conceda una plaza en el mismo oficio. La instancia llega a manos de Carlos III y a consecuencia una orden del Conde de Floridablanca recomienda a Moratín al Mayordomo mayor, el Duque de Medinaceli, para que le tenga en cuenta en caso de una vacante. De momento la petición no surte efecto.

Durante la tramitación de esta petición la Academia anuncia en la *Gaceta de Madrid* del 22 de octubre que la sátira de Moratín ha ganado el *accésit*, siendo pospuesta a la composición de Juan Pablo Forner. Es en este momento cuando Moratín decide emplear otro valedor para presionar a su favor. El *Diario* revela que intentó ver al amigo de su padre Giambattista Conti los días 24 y 25 de octubre pero que no estaba. Coinciden finalmente el 26 a resultado de lo cual Conti manda un memorial al Conde de Floridablanca por vía de su secretario Eugenio de Llaguno y Amírola, recomendándole a Moratín, y recalcando los méritos del joven escritor recientemente demostrados en el

(6) Véase Leandro Fernández de Moratín, *La derrota de los pedantes. Lección poética*, ed. John Dowling (Barcelona: Labor, 1973), pp. 9-11. María José Rodríguez Sánchez de León ha publicado recientemente un breve estudio sobre los textos de los poemas: 'Notas sobre los problemas textuales de los poemas de Leandro Fernández de Moratín premiados por la Academia Española' en *Revista de Literatura* XLVIII (1986), pp. 441-446.

(7) *Diario*, ed. cit., entradas de 20 de diciembre de 1780 y 6 de setiembre de 1781.

(8) Véase la edición de Dowling citada en la nota 6 arriba.

(9) *Diario*, ed. cit., entradas de 15 de abril y 26 de junio de 1782.

(10) La carta se reproduce en el *Catálogo de la exposición en torno a Moratín en el II Centenario de su nacimiento*, ed. Celina Iñiguez (Madrid: Biblioteca Nacional, 1961), en unas páginas sin numerar. Trató de esta carta John Dowling en un artículo publicado en la *Revista de Bibliotecas, Archivos y Museos* LXVIII (1960), pp. 449-503. Aparece como primera carta del *Epistolario de Leandro Fernández de Moratín*, ed. René Andioc (Madrid: Castalia, 1973), pp. 35-36.

fallo del concurso académico¹¹. La carta, transcrita abajo, hace hincapié en la miserable situación de Moratín y llama la atención a sus cualidades humanas que le hacen digno de la atención del gobierno.

El firmante de la carta era el Conde Giovambattista Conti, un noble italiano cuyo tío Antonio Conti vino a España en la primera mitad del siglo para trabajar como artesano en la reconstrucción del Palacio Real¹². Después de terminadas las obras del Palacio, Antonio Conti participó con otros italianos en varias compañías que hacían trabajos artísticos e incluso la construcción de carreteras, estableciéndose finalmente en Madrid para llevar a cabo el servicio de limpieza de sus calles a partir de 1765. La familia Conti, relacionada por matrimonio con la familia Bernascone, vivía en una casa grande de la calle de la Puebla desde donde dirigían sus negocios.

A finales de los sesenta se mudó al 'cuarto bajo' de esta casa Nicolás Fernández de Moratín con su mujer Isidora e hijo Leandro. En 1769, después de terminar sus estudios en la Universidad de Padua donde había trabado amistad con Casimiro Gómez Ortega, un erudito amigo de Moratín, vino también a España el sobrino de Antoni Conti, el Conde Giovambattista Conti¹³. Una vez establecido en Madrid, Conti se dedicó al estudio de la lengua y literatura castellanas y fruto de este estudio fue la edición bilingüe de la *Primera égloga* de Garcilaso de la Vega, publicada por Gómez Ortega en 1771 en una elegante edición salida de las prensas de Joaquín Ibarra. Los textos (italiano y español) fueron acompañados de una serie de poemas en elogio de Garcilaso y su traductor de manos del mismo Gómez Ortega, Ignacio López de Ayala, Juan de Iriarte, Pietro di Napoli, Nicolás Moratín y otros. Moratín padre aportó la contribución más grande con una oda latina y su traducción poética, dos sonetos y una oda anacreóntica. Fue a causa de esta traducción que Conti había entrado en contacto con el Conde de Floridablanca, calificado más tarde por Conti como su 'benigno compatimento per la mia traduzione della bellissima égloga di Garcilaso'¹⁴.

Animado por el éxito de esta traducción Conti siguió profundizando en la literatura española beneficiándose de los conocimientos de Nicolás Moratín, como resultado de lo cual concibe un proyecto más ambicioso para hacer conocer los tesoros poéticos españoles en Italia. Conviene tener en cuenta las mutuas relaciones entre las culturas italiana y española a principios del reinado de Carlos III. El mismo Rey se había formado en Italia como Rey de Nápoles y trajo consigo a España no solamente ministros italianos sino también las ideas culturales de Italia. Es evidente que no sólo Floridablanca sino el Rey también seguían de cerca el proyecto de Conti de hacer propaganda cultural en Italia a favor de España. Conti, a su vez, consultaba con el Ministro sobre qué poetas

(11) La carta se encuentra hoy en el Archivo Histórico Nacional, Estado, leg. 3.014, núm. 35. expediente de J. B. Conti, 1781-93. La cita en parte Antonio Papell en su obra *Moratín y su época* (Palma de Mallorca: Ayuntamiento, 1958), p. 53, sin mencionar su procedencia y la reproduce Juan Pérez de Guzmán en su serie de artículos - mezcla de fantasía y documentación valiosa - 'El centenario de *El sí de las niñas*' en *La Ilustración Española y Americana* L (1906), p. 130, hoy de difícil acceso. Andioc muy perspicazmente relaciona la carta citada por Papell con la 'carta a Llaguno' mencionada en el *Diario* (Ed. cit., p. 67, nota 105).

(12) Queda mucho por investigar sobre la familia Conti en España. Entresaco las noticias a continuación de unos documentos del Archivo Municipal y Archivo Histórico de Protocolos de Madrid. Véase además Vittorio Cian, *Italia e Spagna nel secolo XVIII* (Turín: Libreria Scientifico-Letteraria, 1896).

(13) Véase Real Academia de la Historia, Ms. 9/5962, ff. 36-41.

(14) AHN, exp. cit., documento sin fecha.

y qué composiciones debía incluir en la antología¹⁵. La *Colección* empezó a publicarse en 1782 apareciendo dos tomos en pocos meses. En julio de ese año Conti recibe del gobierno español una gratificación de seis mil reales¹⁶. Es en este momento cuando Leandro Moratín le pide la carta de recomendación. A la luz de los contactos de Conti con Floridablanca se entiende mejor la referencia inicial en la carta a la protección gubernamental 'a todo hombre honrado y estudioso'.

El Secretario de Floridablanca, Eugenio de Llaguno, a quien iba dirigida la carta, tenía quizás más devoción a la literatura que su amo político. Según algunos investigadores era sobrino de Agustín de Montiano y Luyando, el mentor literario de Nicolás Moratín, y más tarde en 1789 se encargó de la publicación de la segunda edición de *La Poética* de Ignacio de Luzán¹⁷. En la biografía de su padre, Leandro habla de la amistad que existía entre Llaguno y don Nicolás, añadiendo que mantenía una correspondencia literaria muy importante¹⁸. En 1784 es al mismo Llaguno a quien se dirige de nuevo Leandro Moratín para solicitar un beneficio eclesiástico que unos años más tarde le fue finalmente concedido¹⁹.

A fin de cuentas, la carta de Conti de por sí no surtió efecto. Moratín tuvo que esperar varios años antes de que sus méritos literarios y personales le valieran un beneficio y un puesto gubernamental como secretario del Ministro Cabarrús durante una visita a Francia²⁰. Su amistad con Conti continuó y la proyectada colección de poesías llegó a seis tomos, de los que se publicaron cuatro²¹. En la producción poética de Moratín la deuda y amistad con Conti queda manifiesta en el soneto que le dedica, y que figura a la cabeza de una colección manuscrita de sus poesías:²²

*Pero si tú, mi amigo generoso,
la cumbre me señalas eminente,
y el paso incierto dirigir no excusas,
invitando tu verso numeroso,
veré de lauros coronar mi frente
suspenso al canto el coro de las musas.*

A continuación transcribo la carta de Conti tal como se conserva en el Archivo Histórico Nacional, Estado, legajo 3.014, expediente 35.

(15) *Ibíd.*, carta sin numerar.

(16) *Ibíd.*, documento fechado en 7 de julio de 1782.

(17) Papell (ob. cit., p. 53) equivocadamente atribuye la carta a Llaguno. Sobre este personaje véase Ricardo de Apráiz, 'El ilustre alavés D. Eugenio de Llaguno y Amfrola', en *Boletín de la Real Sociedad Vascongada de Amigos del País IV* (1948), pp. 53-95, especialmente p. 71, y Amalio Iruarte, 'Sobre la segunda impresión de la *Poética* de Luzán', en *Revista de Bibliografía Nacional IV* (1943), pp. 247-265. El distinguido dieciochista Emilio Palacios Fernández está preparando una biografía de este curioso personaje.

(18) *Obras*, ed. cit., p. XVIII.

(19) *Epistolario*, ed. cit., pp. 36-38.

(20) *La derrota de los pedantes*, ed. cit. p. 157, nota 7.

(21) Cian, ob. cit., pp. 257-260.

(22) Véanse *Obras de don Nicolás y don Leandro Fernández de Moratín* (Madrid: Editorial Atlas, 1944), p. 597.

Mui Señor mio de mi mayor estimación: Conociendo yo la mui loable inclinacion de Vmd. de proteger à todo hombre honrado, y estudioso, me he determinado à recomendarle al S. D^a. Leandro Fernandez de Moratin sobre lo que contiene el memorial que embio à Vmd.

Este es un muchacho de veinte y dos años, estudioso de la Poesia Castellana, y que ha dado pruebas de su habilidad en ella en el año de 79, y tambien en estos ultimos dias; habiendo entonces, y aora juzgado la Academia de la Lengua dignas sus Poesias de imprimirse en segundo lugar en la distribucion de premios.

El mereceria destino mejor que el que pretende por su talento, y suma honradez; pero está en la precision aora de pedir esto p^a. hallarse huerfano de padre, y sin arbitrios con que sustentarse.

Por tanto suplico à Vmd. que haga presentes estas circunstancias al ex^{mo}. Señor Conde, y que haga por su parte todo lo posible a favor de un suplicante tan digno.

B. I. m.

Su mayor servidor y amigo

Juan Bautista Conti.

Al Señor D. Eugenio de Llaguno

Madrid. 26 Octubre 1782.

Análisis semántico de los tipos humanos que aparecen en la Greguerías de Ramón Gómez de la Serna

María del Carmen Serrano Vázquez
Universidad de Valladolid



Aplicando la metodología de la Semántica Estructural analizamos el léxico de las greguerías¹ de Ramón Gómez de la Serna y lo estructuramos en dos grandes grupos: la macroesfera de EL HOMBRE y la macroesfera de LA NATURALEZA. El conjunto de esferas TIPOS HUMANOS que ocupa nuestra atención en estos momentos se inserta en la macroesfera EL HOMBRE.

1. CONCEPTOS OPERATIVOS FUNDAMENTALES

Elegimos el concepto de *esfera conceptual*, concepto metodológico que engloba varios campos semánticos, como el más apto para el fin que perseguimos.

Entendemos por esfera conceptual el conjunto de lexemas - sustantivos, adjetivos, verbos y adverbios - que expresa un determinado concepto en cualquiera de sus aspectos y cuya estructuración se lleva a cabo a través de distintos campos.

Este término, introducido por Trier, es precisado por Weisgerber (1963: 104) en dos sentidos:

Por un lado, como concepto global dentro del que encuentra su lugar apropiado el análisis por campos, pero también las demás formas de señalar la determinación de los contenidos léxicos. En segundo lugar, se le puede situar, más bien, dentro de la investigación aplicada al rendimiento.

La esfera conceptual en el sentido que tiene en Weisgerber (1963: 205) aparece como el lugar sistemático para la ordenación de las aprehensiones lingüísticas.

De los seis tipos de aprehensiones lingüísticas o contenidos que puede abarcar la esfera conceptual, dos son para Weisgerber los más adecuados lingüísticamente: el campo y el conjunto derivativo semánticamente afín (*Wortstand*).

Empleamos el término *esfera conceptual* en el sentido que tiene en Weisgerber (1963), en cuanto concepto claramente diferenciado del concepto de campo. Sin embargo, nosotros lo usamos de un modo restringido en relación a Weisgerber, pues en éste el término *esfera* se refiere a la organización de un determinado sector nocional o contenido lingüístico que, además de la estructuración por medio de campos, abarca otras como la de *nicho semántico* (grupo de lexemas provistos de un mismo sufijo o prefijo y con la misma función semántica), la del *Wortstand* (grupo de lexemas provisto de distintos nichos semánticos, pero desempeñando todos la misma función), familia de palabras, etc..

Para el estudio de los campos semánticos seguimos, en líneas generales, el método estructural propuesto por Coseriu desde 1964, beneficiándonos, en el momento oportuno, de las formulaciones de otros lingüistas que practican también el análisis funcional del significado.

Aceptamos la concepción de campo léxico formulada por E. Coseriu (1977: 146):

(1) El estudio de los campos semánticos en las greguerías ha sido realizado a través del material que hemos obtenido de la segunda edición (1962) del libro homenaje Total de Greguerías, publicado por la Editorial Aguilar en Madrid en el año 1955, para celebrar las bodas de oro de Ramón Gómez de la Serna con la literatura.

Un campo léxico es, desde el punto de vista estructural, un paradigma léxico que resulta de la repartición de un contenido léxico continuo entre diferentes unidades dadas en la lengua como palabras y que se oponen de manera inmediata unas a otras, por rasgos distintivos mínimos.

Este concepto de campo léxico lo ha propuesto Coseriu desde 1962 y coincide en lo esencial, según él mismo aclara, con el de estructura léxica dado por Pottier y Greimas de forma simultánea, aunque independiente.

Nos parece también interesante la definición que desarrolla Trujillo (1976: 254) de campo semántico como, *el conjunto de invariantes que se diferencian sobre la base de un mismo núcleo semántico irreductible*, pues nos será muy útil para la delimitación de las unidades semánticas.

El núcleo semántico irreductible se entiende como el concepto lógico que representa una determinada realidad y que no es analizable en rasgos puramente lingüísticos, pues no se puede desmembrar con arreglo a propiedades de los signos lingüísticos como tales.

La existencia de dos o más signos opuestos y referidos a un mismo núcleo semántico irreductible -conjunto de notas definidoras de las clases de objetos designados- es lo que nos permite hablar de campo semántico.

El campo semántico existe, pues, sobre un mismo núcleo semántico que lo identifique como tal y que, a la vez, lo diferencie de otros campos, originándose, así, un sistema de campos.

Esta idea de campo semántico como conjunto de oposiciones léxicas que conforman un *continuum* sustancial posee para Trujillo (1988) importantes limitaciones: las oposiciones llamadas mínimas no se dan entre signos, sino entre sentidos o variantes de signos; el *continuum*, que es siempre subjetivo, puede llevarnos a separar lo que no separa la intuición lingüística de una comunidad.

Renunciando al concepto de núcleo semántico irreductible porque (Trujillo, 1988: 124) *no representará más que el punto extralingüístico de referencia para establecer campos léxico-conceptuales*, considera que en todo caso este concepto debe subordinarse a la *intuición semántica irreductible*.

Teniendo en cuenta todas estas limitaciones Trujillo (1988: 125) afirma: *No hay sistemas léxicos, sino sistemas conceptuales, centros de interés o núcleos de experiencia.*

El papel de la lengua consistiría según este mismo autor (1988: 125) en a) Establecer distinciones en un *continuum* o núcleo de experiencia, haciendo que se vea como un conjunto de cosas diferenciadas (desde el lenguaje) o como un conjunto de *objetos* conceptualmente dependientes entre sí (desde algún ángulo determinado de la experiencia); b) Permite transformar en *sinónimos de experiencia* a una serie de palabras con diferentes significados.

El campo léxico es el campo semántico recubierto totalmente por denominaciones lexicalizadas; es decir, el campo significativo en que todos los significados poseen su expresión lexicalizada. Esta última situación no se da de una manera total, pues es muy frecuente la no lexicalización de la sustancia significativa común o de alguna parte del campo significativo. Por ello se utiliza generalmente la expresión *campo semántico* para designar estos grupos de significados emparentados por una sustancia significativa común.

Preferimos por todo esto hablar de campos semánticos en lugar de campos léxicos.

Cada unidad léxica que funciona en un campo semántico recibe el nombre de lexema (Coseriu, 1977: 146): *toda unidad dada en la lengua como palabra es un lexema.*

Entendemos, pues, por lexema toda unidad léxica en cuanto representativa de un semema.

En el análisis semántico de los lexemas se denominan semas a los rasgos mínimos distintivos del contenido. El sema, es, por tanto, la diferencia mínima entre dos contenidos.

El conjunto de semas que forman una unidad semántica es el semema; conjunto de rasgos pertinentes significativos.

Siguiente a Pottier (1972) los semas los dividimos en:

ESPECIFICOS. Estos son los semas propiamente semánticos; son los que marcan la oposición de un lexema con relación a otro. Son los rasgos específicos, según la terminología de Trujillo (1976), los responsables de una diferencia concreta sobre una base semántica común.

El conjunto de semas específicos constituye el *semantema*

GENERICOS. Son los que indican la pertenencia del lexema a una clase general determinada, como la animación, la transitividad, la continuidad, etc.. El conjunto de semas genéricos es el *clasema*. Trujillo los denomina *rasgos de clase* y son los que definen la distribución de los signos en los esquemas sintácticos de una lengua dada. Resultan de la oposición en bloque de las clases, mientras que los específicos resultan de la diferenciación entre signos referidos al mismo núcleo semántico.

Los rasgos comunes de los sememas de un mismo campo forman el *archisemema*: unidad formada por un conjunto de semas comunes a dos o más sememas y en el que se verifica, o puede verificarse, la neutralización del conjunto léxico.

El término *archilexema* representa el significante del archisemema. Es el lexema cuyo contenido equivale al contenido unitario de todo un campo semántico. Representa como denominador común la base semántica de todos los miembros de un campo.

2. NOTACIONES CONVENCIONALES. SIGNOS GRÁFICOS

1º) Cuando nos referimos al contenido en general, ya sean semas, sememas o archisememas, representamos la unidad entre comillas simples (por ejemplo, 'inteligente').

2º) Para referirnos al signo lingüístico como unidad de dos caras emplearemos la dobles comillas: "inteligente"

3º) Para referirnos sólo al significante emplearemos el subrayado.

3. MÉTODO DE ANÁLISIS SEMÁNTICO

Para hallar los componentes semánticos de una unidad, sus rasgos distintivos o semas, utilizaremos la *prueba de la combinación* que propone Trujillo (1976) como

procedimiento complementario al criterio distribucional y a la prueba de la conmutación.

El análisis distribucional se limita a las fórmulas generalizadas de distribución, sin descender a todas las combinaciones concretas y particulares de cada signo.

Para Trujillo este criterio tiene el inconveniente de ser incapaz de relacionar elementos de clases distintas, entre los que existen relaciones estructurales (decir / hablar). Y no nos lleva más allá de los rasgos de clase, es decir, de la determinación de los elementos que tienen conmutación entre sí.

La prueba de la conmutación presenta igual inconveniente, al conmutar sólo los elementos de igual distribución. A través de la conmutación se intuiría la semejanza o la diferencia pero no se podría determinar con exactitud. La compatibilidad o incompatibilidad concreta será el único dato objetivo para alcanzar las notas distintivas mínimas; el conjunto de los contextos diferenciales de los elementos de un paradigma - aquellos en que una de las invariantes no puede conmutar, pero sí las otras - es lo que nos da la medida objetiva de su valor.

Trujillo (1976: 134) define la combinación como:

el conjunto de propiedades que regulan la aparición de los signos en el contexto, siempre que ésta esté condicionada lógicamente por el valor mismo de los signos y no por factores externos a la identidad misma de éstos. Se trata de la influencia sintáctica del valor semántico de los signos individuales ya que éstos tiene su propia sintaxis.

Este método se aplicará una vez que la conmutación nos haya mostrado que dos unidades pertenecen a un mismo paradigma y que son invariantes. La conmutación descubre la diferencia entre dos signos; la combinación la demuestra.

La prueba de la combinación pone de relieve (Trujillo, 1976: 132):

todos los componentes semánticos de una unidad, los cuales resultarán negativamente de los que podríamos llamar contextos diferenciales de la invariantes de un mismo paradigma, es decir, aquellos contextos en que la unidad analizada resulta excluida. El rasgo contextual que lo excluya aparecerá en ella como rasgo negativo.

Las condiciones en que ha de realizarse esta prueba son las siguientes: 1º) Se aplicará a los elementos que ya se hayan reconocido como invariantes constitutivas de un mismo campo semántico. 2º) Se aplicará a todos los contextos en que al menos una de las invariantes analizadas e incluidas en el mismo campo pueda aparecer. 3º) Sólo será aplicable a las unidades que mantengan su identidad en todos los contextos en que la prueba se verifique.

INVARIANTE: definimos la invariante como la magnitud semántica caracterizada por la suma de los rasgos distintivos o funcionales de una unidad; es decir, cada semema.

La invariante representa el conjunto de rasgos constantes de una unidad semántica en la lengua con independencia de cualquier variación contextual.

VARIANTES: Definimos las variantes como los distintos sentidos o matices

que puede tener un mismo signo lingüístico, impuestos por los diversos contornos en los que es posible; es decir, cuando la diferencia de sentido es debido a la influencia del contexto.

Las variantes representan las distintas posibilidades significativas que una unidad semántica puede ofrecer en el habla².

4. INVESTIGACIÓN DEL CONTENIDO

El conjunto de esferas que analizamos, TIPOS HUMANOS, está formado por las esferas EL HOMBRE EN SU ACTIVIDAD, EL HOMBRE SOCIAL y EL HOMBRE FICTICIO.

La esfera EL HOMBRE EN SU ACTIVIDAD está compuesta por una serie de lexemas que se van a asociar en distintos campos semánticos. Todos ellos van a compartir los semas 'persona' + 'realizar' + 'actividad'. Otros rasgos del significado serán compartidos por muchos de ellos, pero no por todos, como (±) 'habitual', (±) 'creación', (±) 'medio de vida', (±) 'derecho a retribución'. También en todos ellos podemos decir que el hombre actúa como sujeto agente.

El campo semántico ESPECTACULO está integrado por los lexemas que comportan el archisemema 'persona' + 'realiza' + 'actividad' + 'espectáculo'. Así los siguientes sustantivos: acomodador, acróbata, actriz, apuntador, banderillero, cómico, contorsionista, compañía, domador, equilibrista, estrella de cine, funámbulo, matador, payaso, picador, torero, tramoyista, trapeceista.

Tenemos dieciocho invariantes de contenido; diecisiete sememas y un semema construido, 'estrella de cine'. La diferencia entre estos dos conceptos, que tomamos de Gutiérrez Ordóñez (1981), no se origina en un comportamiento semántico divergente sino en la expresión que los manifiesta.

El semema es el significado de un signo mínimo, de un monema (Gutiérrez Ordóñez, 1981: 174): *El semema construido es una unidad de significación formada por la combinación de los significados de varios monemas.*

El poseer una referencia única y clasemas propios es la prueba de la unidad de estos dos elementos. Así el semema construido 'estrella de cine' / 'estrella' sólo puede combinarse con verbos cuyo clasema exigido a la función sujeto sea (+) 'animado'. De esta forma es totalmente normal: *La estrella de cine llora*; mientras que: *La estrella llora* presenta cierto tipo de anomalía.

Sólo un semema provoca el cambio de 'inanimado' a 'animado' (persona): "actriz", *La luna*³; *actriz japonesa con su monólogo de silencio*.

El campo MILITARES reúne los sustantivos cuyos sememas comparten los rasgos de significación 'persona' + 'realizar' + 'actividad' + 'ejército' + 'grado': almirante, cabo, general, guardiamarina, jefe de Estado Mayor, mariscal, militar, oficial, sargento, soldado.

(2) Los problemas que presenta la delimitación de las unidades semánticas y su posible solución se resumen en Trujillo (1976) y se corresponden con los analizados por Gutiérrez Ordóñez (1981) en su formulación de siete reglas complementarias a la conmutación.

(3) En una greguería empleamos la letra normal recta para señalar el elemento transformado en una metáfora

El campo REPRESENTANTES DE LA AUTORIDAD congrega los lexemas en torno al archisemema 'persona' + 'realizar' + 'actividad' + 'por delegación de una autoridad - (±) 'municipal', (±) 'civil' -': agente de policía, comisario, gendarme, guarda, guardia, guardia de la circulación, guardia civil, policía secreta.

Nueve invariantes de contenido; cuatro de ellas - 'agente de policía', 'guardia de la circulación', 'guardia civil', 'policía secreta' - sememas construidos.

El siguiente campo semántico, VENDEDORES, está formado por sustantivos que poseen en común los rasgos 'persona' + 'realizar' + 'actividad' + 'vender': anticuario, barquillero, carbonero, castañera, cerillero, comerciante, confitero, dependiente, expendedor, florista, fosforero, huevoero, joyero, lechero, librero, mercader, panadero, pescadero, ropavejero, tendero, trapero, vendedor, verdadero, violetera.

Tenemos veinticuatro lexemas, veintidós invariantes de contenido y dos variantes de contenido con significantes fonológicos diferentes, comerciante y mercader. Son variantes libres determinadas por circunstancias ajenas al contorno estrictamente lingüístico. Comerciante es la variante realizada en un lenguaje desprovisto de matiz emocional y en la posición de máxima diferenciación; la variante fundamental. Mercader es la accesoria. La elección de una u otra obedece a factores estilísticos. En nuestro caso esta variante aporta un matiz poyorativo que no tiene comerciante: *Los mercaderes creen que llegarán a un acuerdo con Dios cuando se vayan al otro mundo.*

Por otra parte, vendedor actúa como archilexema del grupo.

El siguiente campo semántico, CIENTIFICOS, está constituido por los lexemas que presentan el archisemema 'persona' + 'realizar' + 'actividad' + 'científica': arqueólogo, astrónomo, botánico, entomólogo, geógrafo, matemático, naturalista, sociólogo.

Ocho invariantes de contenido.

El campo semántico ENSEÑANZA está formado por los lexemas que coinciden en los semas 'persona' + 'realizar' + 'actividad' + 'relacionada con la enseñanza': colegial, estudiante, maestro, párvulo, pedagogo, profesor.

Son invariantes de contenido, de las cuales una provoca el cambio de 'inanimado' a 'animado' (persona): "maestro", *La luna es maestra elemental que nos vuelve a enseñar el a b c,*

El campo BELLAS ARTES lo forman sustantivos que comparten el archisemema 'persona' + 'realizar' + 'actividad' + 'relacionada con las Bellas Artes': acuarelista, arquitecto, artista, autor, comediógrafo, crítico, cronista, dramaturgo, escritor, escultor, fotógrafo, literato, marinista, novelista, paisajista, periodista, poeta, pintor, publicista, recitador, restaurador, retratista, tallista.

Si hiciésemos un apartado con los lexemas relacionados con el 'lenguaje escrito', escritor funcionaría como archilexema. Para todo el campo semántico es artista el archilexema.

Nos encontramos ante veintitrés invariantes de contenido de las que sólo una es responsable de una anomalía semántica: "crítico", *La mosca se posa sobre lo escrito, lo lee y se va como despreciando lo que ha leído, ¡ Es el más exigente crítico literario!.*

Tenemos el campo SERVIDORES, formado por lexemas que comparten el archisemema 'persona' + 'actividad' + 'para otro' + 'en la asistencia personal o en las faenas domésticas': ama, ama de cría, ayuda de cámara, cocinero, copero, criado, doncella, escanciador, lacayo, mayordomo, niñera, nodriza, paje, pinche, sirviente.

Quince invariantes de contenido; de éstas, dos sememas construidos: ‘ayuda de camara’ y ‘ama de cría’.

Provoca el cambio de ‘inanimado’ a ‘animado’ (persona): “escanciador”, *Huelen a vino esas noches en que la luna sale escanciadora*.

Otro campo semántico viene definido por una serie de lexemas que poseen en común los rasgos ‘persona que realiza una actividad que exige esfuerzo físico o habilidad manual’. Lo denominamos MANUAL y hacemos un apartado con los lexemas que comparten además los semas ‘actividad relacionada con la ropa’: camisero, corbatero, costurera, lavandera, modista, peletero, planchadora, plisadora, sastre, tejedor, zurcidora.

Suman once invariantes de contenido. Una provoca una transferencia de ‘persona’ a ‘animado’ (no persona): “zurcidora”, *La araña es la zurcidora del aire*.

El resto del campo lo componen los siguientes lexemas: aduanero, afilador, albañil, amasador, arador, ballenero, barbero, basurero, bombero, buzo, campanero, carpintero, cartero, cobrador, colchonero, cosechero, cristalero, deshollinador, dulcero, ebanista, electricista, empapelador, encerador, enterrador, farolero, fontanero, guadañador, hortelano, jardinero, labriego, leñador, limpiabotas, lustrabotas, marmolista, minero, relojero, pastor, peluquero, pescador, peón, picapedrero, sartenero, segador, tintorero, vendimiador, viñador, zapatero.

Tenemos cuarenta y siete lexemas; todos invariantes de contenido a excepción de dos: *limpiabotas* y *lustrabotas*. Estas son variantes de contenido con significante fonológico diferente. Son variantes libres y la sustitución de una por otra aporta un cambio casi imperceptible de matiz.

Tres invariantes son responsables de una personificación: “buzo”, *El pulpo es un buzo que perdió la cabeza*; “enceradora”, *La luna es la gran enceradora del parquet de los lagos*; “tintorero”, *El calamar es el tintorero para los lutos de los peces*:

El campo semántico DELICTIVO incorpora los sustantivos que coinciden en los rasgos ‘persona’ + ‘realizar’ + ‘actividad delictiva’: asesino, bandido, carterista, contrabandista, cómplice, criminal, estafador, especulador, incendiario, ladrón, pirata, polizón, presidiario, preso.

Catorce lexemas. Doce invariantes y dos variantes de contenido con significante propio: presidiario y preso. Son variantes libres que en los ejemplos registrados no aportan ninguna diferencia de matiz.

Provoca un cambio de ‘inanimado’ a ‘animado’ (persona): “incendiario”, *En cada caja de fósforos hay uno incendiario, ¡Ojo con él!*,

El siguiente campo de esta esfera unifica sus lexemas bajo el archisemema ‘persona’ + ‘realizar’ + ‘actividad religiosa’: anacoreta, arzobispo, asceta, canónigo, cenobita, cura, fraile, hermana de la caridad, místico, monago, monja, monje, obispo, presbítero, sacristán, seminarista, muecín.

Diecisiete invariantes de contenido, de las cuales sólo una se utiliza para personificar un ser inanimado: “seminarista”, *Las avellanas de la feria son sus seminaristas*.

Deportistas es el archilexema representante del campo que recoge una serie de sustantivos que comparten los rasgos ‘persona’ + ‘realizar’ + ‘actividad deportiva’: alpinista, atleta, boxeador, ciclista, corredor, deportista, escalista, esquiador, futbolista, gimnasta, patinador, tenista.

Doce invariantes de contenido. Una se utiliza en una personificación: “depor-

tista”, *Los saltamontes no saben adónde van a parar, pero son los deportistas del salto puro.*

Como último campo de esta esfera tenemos los sustantivos que se aglutinan bajo el archisema ‘persona’ + ‘realizar’ + actividad’ + ‘en un medio de locomoción’: automovilista, cochero, conductor, chófer, maquinista, motorista, revisor de tren, taxista.

Ocho invariantes de contenido; una empleada en una personificación de un ser animado: “revisor de tren”, *Esos agujeros que hacen las orugas en las hojas se deben a que son los revisores de tren de los árboles.*

Dejamos de lado en este momento un campo semántico que podía haber sido estudiado junto a los vistos arriba. Nos referimos al campo caracterizado por los semas ‘persona’ + ‘realizar’ + ‘actividad’ + ‘en la música’. Nos obliga a ello el considerarlo componente, junto a otros campos, de otra esfera caracterizada precisamente por el último sema antes señalado.

Entramos con estos en el problema tantas veces discutido en los estudios semánticos de la pertenencia simultánea de unidades a diversas estructuras léxicas.

Del mismo modo que un lexema puede funcionar en varios campos a la vez sin que haya diferencia de nivel en estos campos, como reconocen, entre otros, Coseriu, Mounin, Trujillo⁴, Gutiérrez Ordóñez, Gregorio Salvador, etc., creemos que un campo puede estar adscrito a varias esferas. Lo incluiremos en una u otra por cuestiones metodológicas y por cuestiones prácticas - como el evitar ser innecesariamente repetitivos - lo estudiaremos sólo una vez.

La esfera EL HOMBRE SOCIAL se descompone en siete campos semánticos.

El campo CLASE SOCIAL está formado por los lexemas caracterizados por los rasgos semánticos ‘persona’ + ‘clase social’: aristócrata, burgués, capitalista, hidalgo, proletario, tagarote.

Suman en total seis invariantes de contenido.

El campo DOCTRINA POLITICA lo forman los lexemas que coinciden en el archisema ‘persona adepata a una doctrina política’: ácata, anarquista, comunista, socialista.

De los cuatro, dos son variantes de contenido con diferencia significativa: variantes libres, de estilo; ácata y anarquista.

El campo siguiente, RELACIONES DE PARENTESCO, reúne los lexemas caracterizados por el archisema ‘personas unidas por vínculo de consanguinidad o afinidad’.

Este campo pluridimensional es relacional - está constituido por oposiciones relacionales - y no posicional - las relaciones están fundadas objetivamente -, de manera que un designatum puede designarse de acuerdo con todas las relaciones de las que es uno de los términos: *un tío de x puede ser al mismo tiempo padre de y* (Coseriu, 1977: 237-239).

Pariente es el archilexema de este grupo formado por los siguientes lexemas: abuelazo, abuelo-a, abuelita, antepasado, bisabuelo-a, bisabuelos, cónyuges, cuatrillizos, cuñado-a, esposo-a, hermano-a, hermanitos, madre, mamá, mellizos, marido, mujer, nieto, padre, padres, papá, papito, primo, primogénito, primo hermano-a,

(4) Nos referimos a Trujillo (1970: 76-78 y 83) ya que, posteriormente, en Trujillo (1976: 208-209), pasa a negar la existencia de estas unidades poliparadigmáticas, la interpenetración de los sistemas léxicos.

primo segundo, primo tercero, sobрино-a, suegro-a, suegros, tataranieto, tío-a, trillizos viudo-a, verno.

Cuarenta y cinco lexemas. De estos son variantes abuelo y abuclazo; abuela y abuelita; marido y esposo; hermano y hermanito; madre y mamá; papá, padre y papito; primo y primo hermano.

Son variantes de contenido con significantes fonológicos diferentes. Éstos son también variantes de expresión, ya que no distinguen magnitudes semánticas invariantes, sino magnitudes semánticas diferentes sólo por sus circunstancias externas. Se trata en todos los casos de variantes libres que no están determinadas por el contexto sino por las necesidades expresivas.

Las variantes fundamentales, desprovistas de matiz emocional y en la posición de diferenciación máxima, son abuelo, abuela, esposo, hermano, madre, padre, primo. Marcadas por el rasgo 'expresividad débil' contrastan con los otros términos marcados por 'expresividad fuerte'. La sustitución de una variante por otra resulta indicativa de matices semánticos distintos: afectuoso (abuclazo, abuelita, hermanito, papito), familiar (marido, mamá); en otros casos (papá, prima hermana) la elección viene dada por la envoltura fónica de las palabras: *Quería tanto a su papá que le salió papada. Lagartijas, cintas métricas y bananas, primas hermanas.*

Como responsables de una personificación tenemos los siguientes casos, además del último ejemplo antes visto: "hermanito", *El 11 son los dos hermanitos que van al colegio*; "hermana", *Las hormonas son las hermanas de las vitaminas*; "primo tercero", *El par de huevos que nos tomamos parece que son gemelos, y no son ni primos terceros*; "cuñado", *El electricista se siente cuñado de la electricidad*; "viudo" *Los paraguas son viudos que están de luto por las sombrillas desaparecidas*; "mellizos" y "trillizos", *Las tormentas son mellizas y a veces trillizas*.

El campo semántico HOMBRE-MUJER recoge los lexemas que tienen los mismos rasgos de significación 'persona' + edad: adolescente, adulto, anciano, bebé, benjamín, chico, chiquitín, caballerete, hombre, joven, jovencito, menor, moçito, muchacho, mujer, mujeruca, nene, niño, niño de teta, recién nacido, rorro, varón, viejito, viejecito, zangolotino.

'Niño de teta' y 'recién nacido' son sememas contruidos.

De estos veinticinco lexemas son variantes anciano, viejecito y viejito; chico, muchacho y adolescente; chiquitín, nene y niño; caballerete, joven, jovencito y moçito; niño de teta y rorro; adulto y varón.

Son variantes de contenido con significantes fonológicos propios; variantes libres, de estilo, contrastan por los rasgos 'expresividad cero' / 'expresividad débil' / 'expresividad fuerte'. Aportan distintos matices entre los que destacamos el despectivo (caballerete), el respetuoso (anciano), afectivo (viejecito, chiquitín, jovencito); o son escogidos por su valor fónico (nene, rorro, adulto).

Sólo un caso es utilizado para la personificación: "anciana" *La arrugada corteza de los árboles revela que la Naturaleza es una anciana*.

El campo GENTILICIOS está formado por los lexemas que tienen en común los rasgos de significación 'persona' + 'natural de': alemán, andaluz, árabe, chino, egipcio, escocés, español, esquimal, francés, holandés, inglés, japonés, ostrogodo, portugués, ruso, valenciano.

Dieciséis invariantes de contenido.

Un campo formado por un número reducido de elementos es RAZAS,

caracterizado por el archisemema 'persona' + 'raza': gitano, judío, moro, mulato, negro, negrito, oriental.

Siete lexemas, Negro-negrito son variantes con significante propio, variantes libres que contrastan por el rasgo 'expresividad débil' / 'expresividad fuerte'. Negro es la variante fundamental.

Se utiliza uno de ellos para la personificación: "judío", *El ciervo es el judío errante de los animales*.

Como último campo de esta esfera nos encontramos con una serie de lexemas unidos por el archisemema 'personas que están o se consideran juntas' y que tienen su representación archilexemática en grupo: asociación, batallón, círculo literario, congregación, cola, cuadrilla, escuadrón, gente, grupo, harén, hueste, junta, multitud, procesión, regimiento, reunión, tertulia, tribu, turbamulta.

Diecinueve invariantes de contenido; una de ellas es un semema construido, unidad significativa formada por la combinación de los significados de dos lexemas: 'círculo literario'. Posee clasemas propios y un referente único.

Provocan una personificación los siguientes casos; "regimiento", RRRRRRRRRR,,,,,, (*Un regimiento en marcha*); "tertulia", Cabeza de ajos; *tertulia bajo un mosquitero hasta que llega la cocinera y la acaba*; "junta", *El sistema bancario nació en el mar, cuando los pólipos se reunieron en junta de accionistas y fundaron el primer banco*.

La esfera EL HOMBRE FICTICIO reúne una serie de lexemas que compartiendo el rasgo de significación 'no real' pueden ser divididos en dos campos semánticos.

El primero, EL HOMBRE MITOLÓGICO, está constituido por los lexemas que tienen el archisemema 'no real' + 'perteneciente a la mitología': amazona, cíclope, dios, fauno, héroe, musa, ninfa, sátiro, sirena.

Suman en total nueve invariantes de contenido.

El segundo campo, *El hombre fantástico*, se constituye en torno al archisemema 'no real' + 'creado por la fantasía': bruja, duende, fantasma, gigante, gnomo, hada, monstruo.

Siete invariantes de contenido de las que una es responsable de una personificación: "hada", *El mosquitero es el hada de los sueños*.

5. ESTUDIO DE LA FORMA

El conjunto de esferas TIPOS HUMANOS está constituido por 363 lexemas sustantivos, de los que 42 magnitudes semánticas son variantes y 26 magnitudes experimentan alguna transferencia semántica.

Conjunto de esferas TIPOS HUMANOS: 363 L. (42 V.-26 T.)

a. Esfera EL HOMBRE EN SU ACTIVIDAD (SUST.): 224 L. (6V.-12 T.)

a1 Campo ESPECTACULO: 18 L. (1 T.)

a2 Campo MILITARES: 10 L.

a3 Campo REPRESENTANTES DE LA AUTORIDAD: 9 L.

a4 Campo VENDEDORES: 24 L. (2 V.)

a5 Campo CIENTIFICOS: 8 L.

a6 Campo ENSEÑANZA: 6 L. (1 T.)

- a7 Campo BELLAS ARTES: 23 L. (1 T.)
- a8 Campo SERVIDORES: 15 L. (1 T.)
- a9 Campo MANUAL: 58 L. (2 V.-4 T.)
- a10 Campo DELICTIVO: 14 L. (2 V.-1 T.)
- a11 Campo RELIGIOSO: 17 L. (1 T.)
- a12 Campo DEPORTISTAS: 12 L. (1 L.-1 T.)
- a13 Campo TRANSPORTE: 8 L. (1 T.)

b. Esfera EL HOMBRE SOCIAL (sust.): 123 L. (36 V.-13 T.)

- b1 Campo CLASE SOCIAL: 6 L.
- b2 Campo DOCTRINA POLITICA: 4 L. (2 V.)
- b3 Campo RELACIONES DE PARENTESCO: 45 L. (15 V. -8 T.)
- b4 Campo HOMBRE-MUJER: 25 L. (17 V. -1 T.)
- b5 Campo GENTILICIOS: 16 L.
- b6 Campo RAZAS: 7 L. (2 V.-1 T.)
- b7 Campo GRUPOS: 19 L. (3 T.)

c. Esfera EL HOMBRE FICTICIO (sust.): 16 L. (1 T.)

- c1 Campo MITOLOGICO: 9 L.
- c2 Campo FANTASTICO: 7 L. (1 T.)

6. INVESTIGACION APLICADA A LA PRODUCCION Y ESTUDIO DE LA FUNCION

El conjunto de esferas TIPOS HUMANOS consta de 363 lexemas repartidos en tres esferas: EL HOMBRE EN SU ACTIVIDAD, EL HOMBRE SOCIAL, EL HOMBRE FICTICIO. Todas las unidades son sustantivos, categoría que sirve para nombrar todo lo que tiene existencia, real o ficticia.

La esfera primera cubre el 61,7 % del conjunto y se reparte en trece campos semánticos que coinciden en los rasgos mínimos de significación 'persona' + 'realizar' + 'actividad'.

Hemos pasado del cuerpo humano a la calle, por la que vemos pasear a una colección completa de tipos humanos; caracterización de grupos que van a formar un fabuloso *ruedo ibérico*.

Aparece el hombre considerado en su actividad - y ésta es de lo más diverso -. Responde esto al hecho de que Ramón encuentra el significado de la vida y del hombre en aquello que es concreto y que precisa de lo cotidiano. A través de esta esfera vemos a Gómez de la Serna como cronista; cronista preciso de las figuras de su tiempo; cronista poético de la vida cotidiana.

En este sentido señala Umbral (1978: 137) que Ramón

Busca el comienzo esencial, roqueño, tribal y cotidiano de la humanidad en todas partes, busca y encuentra esa necesidad urgente y mansa de felicidad que hay en el hombre que trabaja y juega, [...] Ramón descubre siempre en cualquier parte del mundo, la emoción sencilla de lo cotidiano universal que es lo que más le conmueve

....

La clave del estilo ramoniano estaría en la expresión natural de la vida cotidiana mediante un lenguaje insólito: la greguería. Por otra parte, Gómez de la Serna ignora la historia de la que se nutre la literatura del 98: el desastre, las colonias, el sentimiento trágico de la vida. Decide ponerse al margen de la España crucial de su tiempo. No nos ofrece la problemática pública, cívica, de sus personajes. Busca el ser del personaje para hacer de él un objeto y busca el personaje objeto para psicoanalizarlo como psicoanaliza las cosas (Umbral, 1978: 45):

Ramón viene a valorar y sobrevalorar la vida cotidiana, las palabras menores de la existencia, que son las que la constituyen, mejor que las grandes mayúsculas. En aquel momento empecinado de España, Ramón iba a ser algo así como el escritor de los despreocupados, un filósofo de domingo.

El hombre es visto en su actividad cotidiana: *Mal escultor es el que hace el pelo de la estatua con tenedor;* *Carterista: caballero de la mano en el pecho ... de otro.*

Pero muchas veces es sólo un pretexto que le sirve para dar mayor realce a las cosas. Aparece el hombre en función del objeto: *La oreja de la llave puesta por dentro oía cuando llegaba el ladrón;* *El dibujante sabe que sus "monos" juegan al fútbol con la goma de borrar;* *Mecedora; obra caligráfica del carpintero;* *Al escenario no le tienen compasión ni el martillo del claveteador ni la pluma del escritor.*

Encontramos igualmente con frecuencia un desarrollo netamente figurativo del personaje, dando lugar a una descripción plástica. Sólo se pone de relieve lo que puede percibirse visualmente: *Labriego; cogote de higo seco;* *A los presos los visten con pijamas a rayas para ver si vestidos de rejas no se escapan.*

Un 5,3 % de los sustantivos de esta esfera aparecen con la única función de personificar a otro elemento: *El pulpo es el bufón del mar.*

La consideración social del hombre viene dada a través de los siete campos semánticos que configuran la esfera segunda, la cual cubre el 33'88 % del conjunto. La transferencia semántica es casi el doble de la que se produce en la anterior esfera, un 10'56 %. Esto supone un reflejo mayor del hombre en cuanto tipo ciudadano que se pasea por la calle en detrimento de su consideración como ser social.

No hay en las greguerías nada que nos haga pensar en un compromiso político o social. Aunque hay algunos ejemplos que podrían ser tachados de conservadores: *Los socialistas son los que sólo saben que son socialistas;* *Toda la joyería se ha ruborizado;* *¡ La ha mirado un comunista !* sin embargo, domina el sentido de juego en los significantes y en los significados: *¡ Acrata !* *¡ Vete a bañar al Mar Rojo !* *Aquellos anarquistas que no deseaban más que hacer saltar cabezas coronadas es que habían tomado a los reyes por botellas de champaña;* *El capitalista sólo está preocupado por si suben o bajan sus millones de glóbulos rojos.*

La preocupación social es una excepción: *Diferencia e injusticia de clase; se da toalla al médico que apenas se ha manchado y no al carbonero, que se ha puesto tan negro subiéndonos el carbón.*

Responde esto al hombre marginal que fue Ramón, que no creía en las instituciones serias de la sociedad, que ignoró todo lo que no le gustaba y no se propuso reformar nada, que fue un mero espectador como él mismo dice en *Nuevas páginas de mi vida* (1970: 16): *Yo no soy propagandista de nada, Otorgo o no otorgo.*

Cuando la historia iba por los caminos del internacionalismo, el progreso capitalista o socialista, la rebelión de las masas, Ramón Gómez de la Serna hace su hallazgo de la vida cotidiana. Es esta valoración de la vida cotidiana, la que también va a explicar que en esta esfera los campos que cuentan con un mayor número de elementos sean los que dan cuenta de las relaciones de parentesco y de la persona en relación a su edad. El hombre en su nivel familiar y el hombre en todas las etapas de la vida: del padre al tataranieto, del recién nacido al anciano.

Al estudiar esta esfera nos encontramos con un grupo, claramente delimitado, de greguerías que buscan definir o esclarecer el problema de la relación hombre-mujer: *El que se casa trata de solucionar con la expiación su deseo de mujer*;; *Aquella mujer me miró como a un taxi ocupado*;; *Cierta mujer no es todas las mujeres, ni todas las mujeres son cierta mujer. Esa es la tragedia de la vida*;; *Hay maridos que llevan a su mujer del brazo como si la condujesen a la Comisaría*.

La mujer es un tema recurrente; la mujer es uno de los temas preferidos por Ramón Gómez de la Serna. Ramón escribe mucho sobre la mujer. Dedicó un libro a su tía Carolina Coronado y uno a la mujer en general, *Senos*. ¿Cuál es el retrato de la mujer en las greguerías? Con el surrealismo nace el mito de la mujer-metáfora. Ya no es Virgen o serpiente, ejemplo del bien o ejemplo del mal. Ya no es un símbolo (Umbral, 1978: 188): *La mujer, en toda la poesía moderna posterior a Baudelaire, es ya un ente mágico o metafórico del mundo y, sobre todo, una metáfora de sí misma, Liberada de la cristalización moral ahora cae sobre ella la cristalización estética*.

Como señala Umbral, Ramón participa de este mito de la mujer-metáfora que nace con los surrealistas y que se refleja en esta greguería: *La mujer es un triángulo hirsuto*.

La mujer es una metáfora de sí misma. Ramón metaforiza a la mujer, poniéndola en conexión con el mundo, haciendo de ella el lugar de todas las transformaciones y todas las relaciones de las cosas: *Cuando la mujer mira al trasluz sus medias, se produce el eclipse del mundo*.

Hay que señalar, no obstante, que Ramón supera el mito de la mujer-metáfora de los surrealistas, el mito literario de su época, mediante la cotidianidad. Tenemos entonces a las madres, a las novias, a las esposas etc.; a la mujer real, a la mujer de verdad, a la mujer cotidiana (Umbral, 1978: 189): *Pero hay otra vía más viva por la que Ramón llegará a la mujer viva no metafórica ni metaforizada: la vía de la cotidianidad como siempre*.

Esta mujer cotidiana es vista no en su dimensión humana, con sus vivencias y sentimientos personales. Es vista desde la óptica del hombre, contemplada como hembra y reflejada, desde su cuerpo femenino, como un objeto erótico: *Los senos de la bella están llenos de mariposas de besos*.

Cuando explora en su psicología aparece una imagen de mujer frívola, preocupada sólo por su imagen estética: *La mujer que después de la riña cierra su puerta por dentro no temáis que se suicide. Se está probando el sombrero*;; *La mujer muere sin haberse dado el gusto de hacerse un traje de seda de corbata*.

La mujer-compañera que, según Umbral, encuentra Ramón, no deja de ser un bello objeto: *Lo malo de que lllore una mujer es que después no querrá salir de paseo*.

La última esfera del conjunto, EL HOMBRE FICTICIO, supone sólo un 4,4 % del total. Ramón no selecciona sus temas de la fantasía. La representación de ésta es mínima, insignificante en relación a la cantera de la que va extrayendo sus temas: la realidad.

REFERENCIAS BIBLIOGRAFICAS

COSERIU, E.

1977 *Principios de Semántica estructural*, Madrid, Ed. Gredos.,

GECKELER, H.

1976 *Semántica estructural y teoría del campo léxico*, Madrid, Ed. Gredos.

GOMEZ DE LA SERNA, R.

1962 *Total de greguerías*, Madrid, Ed. Aguilar, 2ª ed..

1970 *Nuevas páginas de mi vida*, Madrid, Alianza Ed.

GUTIERREZ ORDOÑEZ, S.

1984 *Lingüística y Semántica (Aproximación funcional)*, Oviedo, Ser. Pub. de la Universidad de Oviedo.

POTTIER, B.

1972 *Presentación de la Lingüística. Fundamentos de una Teoría*, Madrid, Ed. Alcalá.,

TRUJILLO, R.

1970 *El campo semántico de la valoración intelectual en español*, La Laguna, Trabajos de Semántica de la Univ. de la Laguna, 2.

1976 *Elementos de Semántica lingüística*, Madrid, Ed. Cátedra.

1988 *Introducción a la Semántica española*, Madrid, Ed. Arco / Libros.

UMBRAL, F.

1978 *Ramón y las Vanguardias*, Madrid, Ed. Espasa y Calpe.

WEISGERBER, L.

1963 *Die vier Stufen in de Erforschung der Sprachen*, Düsseldorf.

Ironía y algunas técnicas
de la novela policíaca en
El desnudo impecable
y otras narraciones
de Pedro Salinas

José Servera Baño



En general se establecen dos momentos en la prosa narrativa de Salinas: 1º) el período de los años 20, en que desarrolla unos relatos, *Vispera del gozo* (1926), vanguardistas, 2º) el período de los últimos años de su vida, cuando publica *El desnudo impecable y otras narraciones* (1951) y *La bomba increíble* (1950).

En otro artículo¹ abordé el estudio del primer período intentando caracterizar esa prosa vanguardista, que en última instancia no era tan "desnuda" como parecía.

De muy distinta índole son las cinco narraciones que integran *El desnudo impecable y otras narraciones*², todas ellas, según Soledad Salinas, escritas en Baltimore poco antes de la muerte de nuestro escritor. En ellas escoge la novela corta como molde para desarrollar sus reflexiones sobre la realidad y la imaginación, al mismo tiempo que para trazar una caricatura de la sociedad norteamericana. Las cinco narraciones plantean temas preferidos por Salinas: la inevitable intervención del azar en el cumplimiento del destino humano y la reivindicación de la imaginación como alternativa a la realidad material.

Aunque apenas ha suscitado estudios críticos, los que se ocupan de esta obra³ coinciden en indicar que el sentido de la complejidad de las tramas, de lo irónico de los desenlaces es el de criticar con cierto humor los comportamientos de los individuos en una decadente sociedad occidental.

Estas complicadas estructuras se sirven, en algún caso, de fórmulas propias de la literatura policíaca o de misterio, tales como: 1) la clave de estas narraciones es muy sencilla. 2) lo frecuente que es el elemento sorprendente. El suspense reconcilia dos elementos antagónicos de la novela policíaca clásica: el misterio y la investigación⁴. 3) la técnica de guardarse información para ofrecerla al final de la narración (desvelamiento final). Por ello el autor no puede contar ninguna de las cosas más interesantes de los personajes principales. 4) la estructura cerrada, que configura un universo cerrado, aislado. 5) en el que se pretende encerrar la lucha entre el bien y el mal. 6) la lógica, de instrumento de conocimiento, pasa a ser un fin, un juego. El razonamiento tendrá siempre la última palabra.

Todas estas técnicas, que tienen un uso habitual en el género policíaco, son utilizadas de forma peculiar por Pedro Salinas para configurar unos relatos que tienen en el misterio y el suspense dos ingredientes básicos.

El desayuno

En *El desayuno* nos cuenta cómo tres viudas han perdido a sus maridos de forma semejante. Cada una ignora la historia de las otras dos, pero algo más fuerte que el interés

(1) "Anotaciones sobre *Vispera del gozo* de Pedro Salinas". En *Mayurqa. Homenaje a Alvaro Santamaría*. nº 22, vol. II. U.I.B., Palma 1989.

(2) Utilizo la edición preparada por Soledad Salinas de Marichal, *Narrativa completa*. Barral Editores, Barcelona 1976.

(3) Rodríguez Monegal: "La obra en prosa de Pedro Salinas" *Número*, IV, 1952, pp. 66-92; reproducido en Debicki (Ed.): *Pedro Salinas*. Taurus, Madrid 1976, pp. 213-228.

Romero, J.L.: "El desnudo impecable" *Buenos Aires Literaria*, II, 13, 1953, pp. 104-108.

Spircs, R.C.: "Realidad prosaica e imaginación trascendente en dos cuentos de Pedro Salinas" en Debicki: op. cit., pp. 249-257.

(4) Narcejac, T.: "De Poe al Thriller Policial" En AAVV: *Por la novela policial*. Ed. y selección de L.R. Noguerras. Editorial Arte y Literatura, La Habana 1982, p. 243.

o la simpatía las une, a la hora del desayuno, único instante en que las tres conviven en un colegio norteamericano, sin relacionarse en ningún otro momento.

*

La obra se divide en cinco partes. La primera reúne alguna de las técnicas antes señaladas, por ejemplo el requerimiento de que nos hallamos ante una historia misteriosa se manifiesta en diferentes períodos:

...el vínculo misterioso del desayuno. (p. 72)

Esa, esa era la forma que su preocupación tomaba: "¿Por qué motivo el reunirse día por día, sin faltar uno, veinte minutos, aquellas tres personas, que más luego no se buscaban para nada?" (p. 72).

También la investigación, aunque con un carácter muy peculiar está presente en la narración; así el protagonista, Raimundo, que se ha fijado en lo "extraño" del caso se percatará de lo necesario que resulta la investigación para satisfacer su curiosidad y establecer la verdad sobre tal asunto:

Lo echó a casualidad, y al escaso tiempo de observación. (p. 72)

Así como de caso, fue inquirendo de éstos y aquéllos. (p. 73)

Ya puesto en la cuesta abajo de su curiosidad, acudió Raimundo al mejor y más caudaloso manadero de informes que se le ofrecía. (p. 73)

El final de esta primera parte de la narración es el desarrollo de las averiguaciones que realizará Raimundo, el cual llegará a conocer la realidad mágica de la historia. Lo sorprendente es que la revelación de los hechos se produce mediante un vulgar cotilleo, tratado paródica e irónicamente por Salinas.

También se percibe suspense en estas páginas:

Y por eso, con aclararle bastantes circunstancias, no le pudieron aclarar lo más oscuro, porque en eso nunca habían pensado ellas: su tema, el porqué aquellos desayunos que las juntaban veinte minutos, todas las mañanas, para que luego se fuera cada cual de su lado, sin volver a mirarse ni a hablarse hasta otro día. (pp. 77-78)

En todo momento Salinas procede con suma lógica, haciendo razonar al investigador del caso, Raimundo, sobre lo raro del asunto, y la técnica primordial es el ocultamiento de la información, que genera el misterio y cuyo desvelamiento final será la clave de la historia.

*

En la segunda parte se nos revela el caso de Flora Robson: Su marido murió en un accidente en el circo. En la tercera parte se nos narra la muerte en un autobús del

marido de Mrs. Turner. Y en la cuarta parte el final del marido de Mrs. Libby en otro accidente, en este caso un incendio en un hotel. Así pues, las tres muertes tienen en común no sólo el carácter de accidente, sino también el tratamiento tragicómico e irónico. Describamos los distintos finales.

En el primer caso, al estar la pareja en el circo, sucede un hecho significativo. El esposo, "*embebecido en los números del circo*" (p. 83), no se fija en que su mujer apenas puede observar lo que ocurre en el escenario dado que delante de sí tiene a un hombre de elevada altura. Al final, molesta la dama por el "descuido" de su esposo, le insta a que intercambien el asiento, entonces la tragedia adquiere un tratamiento irónico:

¿Y qué puede inspirar mayor confianza a un hombre sensato que un prójimo suyo que ha logrado aproximarse a la perfección maquinaria y opera, no ya con músculos fulibres, sino con resortes del mejor acero? Desprendido graciosamente del alto trapecio, surcó el aire, con el cuerpo tenso y los brazos extendidos, para apresar la otra barra. Mr. Robson no le quitaba ojo. Pero apenas si pudo tener conciencia -tan rápido pasó todo- de que se le había escapado el otro trapecio, por un pelo, de que el hombre se venía sobre su grada, sobre ellos, sobre su silla, sobre su cuerpo. El choque, mortal. No para el volteador, no. Para Mr. Robson, que murió en el acto.

-Es, dijo Mrs. Fremont, sosteniendo en el aire, delicadamente, en su vía de la caja a la boca, la tercera castaña en dulce de la tarde, que esa gente tiene siete vidas, como los gatos. (pp. 83-84)

La confianza del trapecista y que salga paradójicamente ileso frente al fatal fin de Mr. Robson, el previo cambio de asiento y el comentario y la acción finales de Mrs. Fremont son excesivas casualidades para no pensar en una intencionada voluntad irónica de Salinas.

*

En la segunda narración igualmente se ofrecen unos elementos irónicos que dan un tono divertido al trágico final. La desgracia ocurre debido a la voluntad de aparentar. Así Mr. Turner, regente de la sección de librería de un gran almacén, es considerado una autoridad en la lectura de libros:

Se la había ido forjando así una pequeña fama, y una fiel parroquia, sobre todo femenina, que le tomaba por discreto y personal consejero. (p.86)

Pero en realidad:

Otra era su afición, recóndita, tan privada que no la sabía ni su mujer; de todos los usos del sagrado don de la vista, aquel por donde mayores delicias le venían era el mixto ejercicio de mirar imágenes y descifrar leyendas, exigido por las tirillas o historietas de monigotes, que la prensa prodiga a sus lectores magnánimamente, de mañana, de tarde y a los mediodías. (p. 87)

Apariencia que además se manifiesta en el uso de gafas, hecho con el que jugará Salinas, pero sobre todo se acentúa en la imagen de grave lector:

Y, ya con los sacramentos de la óptica, se entró por la reseña de Supersticiones de los indios navajos sobre el más allá.

El autobús descendía... aceleró, al tiempo que daba al volante una vuelta brusca. Las sesenta personas, ... , se doblaron, brutalmente sacudidas, hacia un lado. ... Salió la portadora de la antología, muciza ella, y pesada de carnes, impulsada como un proyectil contra Mr. Turner. Y la cantonera del libro, del gran florilegio de poemas, fue a asestar tremendo golpe al vidrio derecho de los anteojos. Roto el cerco de oro, se le entró el trozo que quedaba suelto, como una aguja, atravesándole la córnea, destrozando todo, hasta el fondo del ojo, con el contragolpe del brusco frenazo. El desdichado dio un grito que hizo frenar en seco al conductor, arremolinarse a las chiquillas, desmayarse a la autora del estrago. Fue irreparable. Diminutos fragmentos de vidrio penetraron por la brecha de la herida. Declarada la meningitis, Mr. Turner pasó, a los dos días, de esta vida. (pp. 90-91).

El largo fragmento es necesario para observar la ironía saliniana. No sólo la lectura grave elegida para la víctima sino también el arma homicida, la antología, así como todo el desarrollo de la narración, en la que Salinas juega entre verdad y apariencia hasta llegar al comentario final:

-Antes, no hubiera ocurrido eso, pronunció Mrs. Fremont, marginando la historia, al par que desenvolvía delicadamente de su cobertura del papel de plata un bombón relleno. Cualquier caballero cedía su asiento a una mujer, aunque fuese una mozueta. El siglo XX ha sido el enterrador de la galantería. (p. 91)

La ironía puesta sobre el afán moralizador marca el tono de la historia. En ambos casos el comportamiento de la víctima ha sido "descuidado". Parece como si hallaran, en este final trágico el castigo debido.

*

El último relato, acerca de Mrs. Libby, tiene parecidos ingredientes. El azar es primordial en el desenlace de la narración: si el esposo no se hubiera equivocado de fecha, adelantándose al día indicado nada le hubiera ocurrido. Sin embargo, aquí, el ser cuidadoso y precavido le conduce al mismo final fatal que a los otros dos protagonistas anteriores.

Todo el equívoco procede de la ilegible letra de Mrs. Libby, paradójicamente la de mayor rango cultural respecto al resto de las damas, pues "regía una cátedra menor de francés" (p. 71). La ironía se establece desde el inicio de la historia: "Debías haberte echado un novio paleógrafo" (p. 93). Por su parte el azar adquiere proporciones inusitadas, pues al error de fecha añade Salinas la casualidad del incendio provocado por el descuido de un fumador. Por último el comentario final de nuevo señala la culpabilidad, aquí ya generalizada, de todos los hombres varones:

"Siempre he dicho, afirmó severamente Mrs. Roland, ya empapilada de dulcerías, y mirando, sin fuerzas para más, las cajas de confites sembradas por la mesa, que eso de fumar en la cama es prueba de lo que son los hombres, y debía de estar muy castigado, pero mucho, por las leyes. (p. 98).

Es evidente el carácter irónico de la moralización en las tres historias; igualmente la necesidad del uso del azar como hilo conductor de la trama; pero hay otro hecho llamativo: en los tres casos, en la relación de pareja se impone la mujer sobre el hombre. Así, en la historia de Mrs. Robson, ella decide cambiar de asiento. En la historia de Mrs. Turner, ella decide tomar el autobús y no el tranvía como pretendía su esposo:

Tuvieron una corta discusión, por si iban en tranvía o autobús; ella odiaba los tranvías.

Prevaleció el gusto de Mrs. Turner y tomaron el autobús. (p.89)

En la última historia Mrs. Libby decide cambiar lo convenido:

Lo que tenía convenido con Fred, ya que él no podía venir a Nueva York, era partir el camino y encontrarse en Raleigh. Pero Mrs. Libby... tuvo un antojo. Porque no lejos de Raleigh había otro nombre, otra ciudad, Richmond, en la que ella pasó unos días muy felices... Y así... se encaprichó de pronto con la idea de volver a aquella ciudad...(pp. 93-94)

Estos cambios, regidos por el azar, pero promovidos por la condición caprichosa de los personajes femeninos, conducen a los finales trágicos, contemplados por sus comentaristas desde la distancia de la ironía. Las mujeres, como en la poesía saliniana, aunque en un sentido muy distinto aquí, también gobiernan el mundo. Salinas nos ofrece la otra cara de la moneda, frente al bello mundo idealizado de su África amorosa, nos presenta ahora la cotidianidad frivolidada incluso en su aspecto más dramático, la muerte. Lo absurdo de la existencia se plasma en unos finales vulgares, muertes estúpidas, en una sociedad insegura para con sus miembros.

*

El punto de vista objetivo, desprovisto de una determinada valoración, lo da el personaje Raimundo cuando en la última parte de la narración termina el estudio que le ha llevado al Colegio:

Había quedado en la escena final, y las primeras palabras en que había de reanudar su repaso eran las de Yocasta:

Fati ista culpa est; nemo jít fa.ío nocens.

Miró a su traducción. "Es la fatalidad la que tiene la culpa; la fatalidad a nadie le convierte en culpable."...

Nada más pudo averiguar Raimundo. Se quedó sin el último saber, el que nadie sabía: y es que cada una de las tres comensales del desayuno, que acudían día tras día a igual mesa, o altar, a repetir idéntico rito, ignoraba por completo cómo habían enviudado las otras. (p. 99)

Se descubre el misterio de la historia, cerrándose con un final sorprendente como si de un rito inexplicable se tratara.

Concluyendo, "El desayuno" tiene importantes rasgos propios de la novela policíaca. La clave de esta narración es muy simple: el silencio entre las tres damas viudas le da un sentido mágico y fatalista. Con ello se configura un universo cerrado, una estructura cerrada, cuyo desciframiento se ha basado en la investigación que ha ido desvelando el misterio y poco a poco la información que el narrador se había guardado se nos ha suministrado hasta el desvelamiento final. Así, pues, en la trama de esta novelita Salinas utiliza algunas técnicas de las novelas policíacas enriquecidas con un tratamiento irónico.

La gloria y la niebla

Esta narración, al contrario que la anterior, apenas posee rasgos de novela policíaca. Dividida en tres partes, la primera cuenta el "encuentro" de los dos protagonistas, la segunda parte trata la "separación" y la tercera parte el reencuentro y "desenlace" fatal.

En realidad, si exceptuamos la disposición lógica y los razonamientos de la protagonista a lo largo de las dos primeras partes, los únicos momentos que tienen cierto aire de novela policíaca se encuentran: 1) al principio de la narración, durante la estancia en el restorán-palacio, cuando Luis, Lena y Florence se fijan en la parte de arriba prohibida al público; entonces las palabras imaginativas y sugerentes de Luis, que jamás ha estado allí, estremecen a sus acompañantes, hasta sentir temor. Pero inmediatamente Lena hace cambiar el rumbo de la conversación para conducirnos hacia la realidad concreta. 2) y en los párrafos últimos de la obra, cuando se produce el suspense del pasco por el parque, motivado por la niebla que rodea a los protagonistas, desvelándose al final la simplísima clave.

Como bien ha visto Spires⁵ el tema es el "choque entre la realidad y la imaginación", se basa "en hacerle al lector apreciar el valor trascendente de la imaginación frente al prosaísmo de la realidad concreta". Pero si lentamente Lena consigue llevar a Luis a su perspectiva, a su visión "realista" de que sólo existe lo concreto, al final Salinas rompe irónicamente, con otra muerte absurda, esa concepción positivista, que representa el mundo norteamericano.

El desnudo impecable

Este relato plantea otra ironía: el desnudo de una muchacha casta que es explotada secretamente por una vieja para proporcionar cuadros vivos a "mirones". Para el protagonista el desnudo estaba asociado a la pornografía, al erotismo primario, y al final descubre otra faz, de pureza y amor gozoso.

*

La novelita se divide en cuatro partes. La primera nos pone en antecedentes de

(5) "Realidad prosaica e imaginación trascendente en dos cuentos de Pedro Salinas" en Debicki (Ed.): op. cit. pp. 249-257. Spires compara "Aurora de verdad" de *Vispera del gozo* y "La gloria y la niebla" de *El desnudo impecable y otras narraciones*.

los condicionantes que el protagonista deberá superar, especialmente una educación férreamente puritana que asociará el desnudo femenino con el pecado:

Desde aquella tarde, cuerpos blancos y hermosos de mujer, al desnudo, y llamas infernales, se quedaron apareados en su conciencia, sin que nadie pudiese desjuntarlos. La desnudez y el mal, todo uno; y su justo término, consumirse en el fuego eterno. (p. 133).

Las ironías van apareciendo a medida que avanza la narración: reflexiones sobre desnudos en sus visitas a Muscos (p. 134-50); el sueño de un cuerpo desnudo juvenil cuya cabeza es la de su madre (p. 135-6); primera confesión y referencias a las criadas (p. 136-7); la opinión de un religioso sobre el desnudo artístico (p. 137-8); los planes de su madre al término del bachillerato (p. 138); etc... Pero la mayor ironía se nos presenta tras la muerte de su madre, cuando Daniel se entera que ha heredado cuatro quintas partes de las acciones de "Teatros Asociados, S. A.", tres salas de espectáculos cuyo género no es precisamente muy edificante, y de las cuales no podrá disponer hasta su mayoría de edad. A partir de aquí el protagonista, movido por la curiosidad, se dedica a merodear por ese ambiente, sumido en un sentimiento de culpabilidad y confusión, recordando las puritanas observaciones de su madre.

*

En la segunda parte de la historia, Daniel, habiendo abandonado el seminario, estudia Filosofía y Letras y ha iniciado con Clara una relación amistosa que luego se romperá al final de curso con la promesa de escribirse durante ese verano, pero la guerra civil hará imposible el encuentro. La carta que recibe de Clara es para notificarle que se marcha a los Estados Unidos desde el puerto de Santander. Ello da tiempo a Daniel para acudir y despedirse de ella, dejándole ésta sus señas.

Sólo la intuición del gran país desconocido puede hacernos pensar en el camino que tomará la acción en la siguiente parte. Por lo demás no utiliza Salinas en este período ironías ni técnicas relacionables con la novela policíaca.

*

En cambio la tercera parte es un amplio muestrario de técnicas de dicho género literario. La acción se desarrolla en Nueva York, pues Daniel, tras haberle sido devueltas tres cartas en las que se indica que Clara es "desconocida en esa dirección", decide partir hacia la metrópoli.

Apenas se encuentra instalado en un hotel, empieza sus pesquisas, desplegando toda una investigación que llegará a su culminación en la parte cuarta con la contratación de un investigador privado. Pero previamente a ello, Salinas nos proporciona todo un juego de indicios y pistas en torno a la posible localización de Clara:

Seguía la aventura:...misterios insertados en la más prosaica realidad: un teléfono que no responde. (p. 162)

...Clara se retiró, otra vez, al misterio: porque la vecina no sabía nada más, ni sabía de nadie que lo supiera, ni podía dar chispa sobre la muchacha o su paradero. (p. 162)

La solución de la maraña estaba esperándole en su cuarto: una carta de Madrid, de su secretario, que contenía otra de Clara... Lo único manifiesto y patente de la carta, el nombre, el número, de una calle de Brooklyn, sus señas; (p. 163)

El propio autor nos indica el nuevo rumbo de la narración:

Así vino a caer en solución acomodada al giro que la aventura había tomado: la policíaca. Clara era una desaparecida; y lo aconsejable, poner en su busca a la policía privada, más aún aquí en los Estados Unidos, donde tiene fama de darle ciento y raya a todas. (p. 163)

Esta breve parte de la narración ironiza sobre algunos aspectos de la vida norteamericana, parodiando algunas fórmulas que se suelen presentar en las novelas policíacas.

*

En la cuarta y última parte Clara relata sus avatares y la exposición, misteriosa, nos deja en suspense. Los acontecimientos no son claros, el propio Daniel hace sus conjeturas. La clave está en que el narrador nos ofrece una incompleta visión sobre el asunto, únicamente la visión inocente de Clara. Más adelante presentará una espléndida coherencia en las diferentes focalizaciones de la historia, es decir, de los distintos puntos de vista: el de Clara, el de Daniel, el del investigador privado e incluso el de la "fornida moza" de alegre vida. Por lo tanto, Salinas, al igual que en los relatos policíacos, se guarda información hasta el momento del desvelamiento final.

Los ingredientes de la novela detectivesca son los habituales:

Raro, rarísimo todo aquello que le contó Clara: semejable a aquellas hojas de enrevesada escritura que ella escrutaba en Salamanca; pero el descifre ahora le tocaba a él. Barruntaba Daniel que detrás del texto -la relación de Clara, tan incomprensible- otra cosa debía haber con su sentido. ¡Esa Mrs. Torrington! ¡Aquella farsa! Muy bien que se las arreglaba para explicarla: pero Daniel presentía, más allá, una verdad, y aun más oscuramente, en el fondo de esa verdad, la gran revelación, el desenlace del nudo de su vida." (p. 172)

En este fragmento se nos resumen los principales ingredientes: el misterio de la historia, la investigación (que no sólo llevará a cabo el protagonista, sino también Mr. Durant), el razonamiento (los pensamientos de Daniel y su voluntad de descifrar la cándida versión de Clara), y más adelante planteará la lucha entre el bien y el mal:

Bien y mal son libérrimos en su operar, hasta el capricho: echan por vías sinuosas, se complacen en los rizos de imprevistas peripecias, los dos, aunque acaben en los contrarios. (p. 173)

Conflicto de carácter ético, que da sentido final a la obra, pero ya manifiesto en la cita inicial de William Blake. *The nakedness of woman is the work of God,*

mostrándonos que la clave de la historia es muy simple: el cambio del protagonista en la percepción del desnudo:

Sus dos suertes, la de Clara, la suya, mostrándosele ahora sin veladura. Todo fue conforme debía ser. Ella, impelida a ser ejecutante de acciones idénticas a las de las gachis del teatro; provocando lascivias, nutriendo lubricidades; su cuerpo sirviendo a bajas perversiones. ...Enterado ahora de la verdad -de que unos malos ojos la contemplaban- resultaban iguales; ya que el desnudarse la carne empujaba a pobres almas a su perdición y condena, y la criatura actuaba como operaria del Maligno. Todas, una. El emparejamiento antiguo, la desnudez y el mal, una estampa le sembró en la conciencia de niño, que luego le entosigó la vida, en un teatrúcho, que hirió de muerte a su muerta madre, siguiendo su carrera de asolamientos, paró, tomando forma en el cuerpo de Clara. ...conforme Clara y las meretricias se tocaban, en su idéntico hacer y diario oficio, confundiendo en la aparición de las mismas acciones para los ojos, más se aligeraba el espíritu y se le volaban las brumas de la conciencia, y se presentía al mismísimo borde de su liberación y acceso a nueva vida. (p.177)

Lamento la longitud del fragmento pero pienso que resume el sentido de la novelita que termina presentándonos un comportamiento sano y natural del protagonista.

Los inocentes

Esta narración, que se divide en cuatro partes, está urdida mediante técnicas de novela policíaca. Desde el principio se basa en deducciones propias del género, mediante un sistema de autopreguntas y respuestas que conducen al protagonista y narrador a afirmar generalizando:

La lectura de novelas policíacas ha operado curiosamente sobre las imaginaciones humanas; ... Yo, lector de ellas, incidí en su modo de baja lógica:...(p. 183)

Es curioso ese calificativo *baja lógica* valorando peyorativamente una técnica que el propio Salinas utilizará. No voy a entrar en consideraciones tan debatidas y superadas como las de género y subgénero y su posible recepción en este caso.

La historia se inspira en dos hechos delictivos a los ojos humanos: ¿suicidio u homicidio? El narrador intentará descubrir el verdadero hecho. Por ello la investigación, las deducciones y los razonamientos lógicos vertebran la narración. Un breve resumen de la historia, con sus pertinentes comentarios, nos dará una idea más clara de la naturaleza policíaca de esta obra:

El protagonista llega a un bar. Cree que otra persona quiere comunicarle algo. Esa persona se pone a escribir en un papel y luego se marcha. Cuando igualmente parte nuestro protagonista, en su abrigo se encuentra con dicho papel que resulta ser una declaración de suicidio, en la que le pone en antecedentes de su vida y el porqué de su resolución:

...con toda mi alma juré a Marta que la querría toda la vida, cuando nos casamos, y así ha sido estos años. Ahora hace dos meses me descubro que sin dejar de quererla a ella, quiero también, de otro modo, pero queriéndola, a Julia, su íntima, esposa de mi amigo mejor. ...A ellos, a los tres, no les puedo engañar. Cerrar el paso a ese engaño supone cortar el paso a mi vida. (p. 185).

y le solicita que salve a los tres inocentes: esposa y amigos. Entonces intenta localizar a este individuo, sin conseguirlo. Son momentos de investigación en la historia hasta que logra averiguar su nombre, Jorge Altuna, y puede telefonar a su casa, enterándose de su muerte: ha sido atropellado y su agresor ha huido. Al cuarto día éste se presenta y resulta ser un insigne sabio en Arqueología Clásica. Toda la segunda parte de la historia se convierte en una serie de razonamientos sobre si el hecho es un accidente (y así Altuna no se ha suicidado) o si por el contrario lanzándose bajo las ruedas del coche del arqueólogo se trata de un suicidio.

Los puntos oscuros y conflictivos que ya dejara Salinas antes en el desarrollo de la historia fundamentan unas reflexiones y razonamientos muy sugerentes. Al fin y al cabo, el lugar del suicidio, aparentemente indicado y deducido por el protagonista, es otro (vid. p. 185 de la edición de Solidad Salinas). Luego la duda es lícita. Pero sigamos con el argumento:

El profesor Alarcos, acusado de homicidio, justifica su huida aludiendo al temor sentido y declara que la víctima se echó bajo las ruedas de su coche. Surge, entonces, el dilema para el protagonista: ¿debe entregar la carta de la víctima y así dar a conocer públicamente la voluntad suicida de Jorge Altuna? O por el contrario, dada la campaña de la prensa sensacionalista (supuesta borrachera, distracción, tardío aprendizaje en la conducción, etc... del profesor Alarcos) que hace dudar incluso a nuestro "juez" protagonista, (en verdad fue un accidente que salvó del suicidio a Altuna) ¿no debe mostrarla?"

Las palabras del narrador revelan la técnica narrativa usada:

Tanta cavilación me rindió. ¡Qué cortos, qué torpes los hechos, para explicarse nada hondo ni misterioso! Son mero juego de puzzle: se corresponden, sí, unos con otros, se juntan -eso hacen los policías-, y con un poco de destreza llegan a combinarse en figuras de aparente unidad de sentido. (p. 197)

La idea del puzzle como recomposición de historia policíaca y la referencia directa al proceder de los policías nos sumergen en la atmósfera parodiada del género en cuestión.

Mientras la prensa investiga al Dr. Alarcos, nuestro protagonista investiga sobre Altuna. Sus reflexiones llegan a la siguiente consideración:

...Porque había venido a resultar que la culpabilidad o inocencia del sabio regían los supuestos de mi culpabilidad o inocencia, también: puesto que, de ser suya la culpa, yo era inocente, en mi callar; y de ser él inocente de aquella muerte, venía yo a salir culpable por no declarar lo que sabía. Emparejadas estaban así las suertes de dos personas que jamás se habían visto. Por eso todo lo que los periódicos dijese rebotaba sobre la pared más íntima de mi conciencia, haciéndola temblar." (p. 201)

El giro de la narración es evidente. Lo policíaco reviste la estructura externa, pues lo hondo, el mensaje de la obra es ético, moral.

Hay una significativa valoración del protagonista sobre el proceder de la prensa, en la que Salinas acumula todas sus dotes irónicas (p.203). Y llega el día de la vista. Asiste a las primeras sesiones y deja de asistir después de la pulcra intervención de Marta, mujer de Altuna, después de que el juez le pregunte sobre la posibilidad de suicidio de su marido y ella replique:

"... No tenía Jorge por qué negarse a seguir viviendo; al contrario, estaba lleno de planes, de proyectos. No puede haberse suicidado. A menos que..." Las palabras restrictivas dejaron a todo el mundo con el aliento en suspenso, hasta que cerró la pausa y las completó: "...a menos que yo no supiera lo que sólo Dios sabe. Pero yo no puedo, ni quiero saber lo que Él..."

... Sentí el mandato desde lo más hondo de mi conciencia y así los movimientos de Marta y los míos fueron simultáneos... Ya nada tenía que hacer allí. (p. 207)

El profesor Alarcos es condenado. La última parte de la historia nos presenta al protagonista en un buque. Allí el azar hace posible que se encuentre con Marta y su íntima amiga. Decide romper la carta, que aún guarda en su cartera, casi en un ritual, delante de ellas, en pedacitos que la brisa se lleva, para así, sin ellas saberlo, cumplir la voluntad de Jorge, salvar a los inocentes, Marta y sus amigos.

Con este final el protagonista redime moralmente a unos personajes, pero no deja de lavarse las manos ante el posible inocente, Alarcos; la alternativa saliniana es discutible, por ello es lógico que Rodríguez Monegal afirme sobre tal obrita:

"En el cuarto relato, "Los inocentes", juega Salinas con la prueba que guarda celosamente el testigo de un accidente (un cuidadoso suicidio, en realidad). Esta es quizá la más insatisfactoria de las cinco, ya que concentra su equívoco conflicto en una disyuntiva moral, no metafísica, como las otras"

La afirmación de Monegal sobre la condición del acontecimiento, calificándolo de suicidio, parece la más probable, pero no podemos, después de observar la técnica saliniana, afirmar que es la cierta.

Salinas opta por la creencia en algo más profundo e importante que la realidad empírica. El silencio del protagonista hace prevalecer unos determinados valores a costa de un sentimiento de justicia que puede rebelarse en el lector frente a la actitud saliniana. Sólo los indicios sobre un supuesto sagrado designio:

Y a mí, pobre y desconcertada criatura, me tocaba la situación alucinante de juez altísimo (p. 206)

Sentí el mandato... (p. 207)

Me fui a casa. A ejercer el gravoso, supremo poder. (p.207)

No era mi propósito enjuiciar la toma de postura de Pedro Salinas, sino constatar la deuda de nuestro autor con las técnicas de la novela policíaca. Así, suspense, misterio,

investigación, ocultamiento de información, estructura cerrada, lucha entre el bien y el mal (aquí plasmada entre la rectitud moral o no en la decisión del protagonista) y lógica "baja" como dijera el propio Salinas forman una compleja trama muy cercana al modelo literario policíaco.

El autor novel

En esta novela corta Rodríguez Monegal observa que "el viejo y ya familiar Diablo ... se entromete con el tiempo y el arte, juega con el amor y con la vida, agrega su prestigiosa (y desprestigiada) figura a una galería ya copiosamente enriquecida en las otras narraciones por el azar, la muerte, el destino y la trágica ironía que fuera visitada por Sófoeles." Estos temas pueden considerarse comunes a la novela policíaca. Y es que esta narración se configura en torno al azar, al misterio y al suspense. Desde el principio con la aparición del increíble Mr. Bruce, su desaparición y la inesperada forma de reencontrarlo (pp. 216-218) la obra se rige por la casualidad. No en balde Salinas pone en boca de Aurelia y Eusebio el siguiente diálogo:

- *Es estupenda la casualidad. ... Para mi la casualidad es la poesía de lo real. ...*

- *... No hay tragedia casi sin su casualidad. Y ella es la chispa que prende la catástrofe...*

- *Bueno, pero eso es en el teatro. Casualidad de drama, que sirve, medida, a la fuerza, en su cadena lógica. (p. 228)*

La lucha fratricida, entre Eusebio y Fermín, viene a representar la lucha entre el bien y el mal. Por supuesto que el Diablo toma partido por el mal, Fermín, causando el conflicto del relato.

En torno a cada uno de los personajes se desarrolla una aureola de misterio. Y desde el principio, respecto a cada uno de ellos, Salinas se guarda información vital. Así, sobre el protagonista, Eusebio, desconocemos, hasta que Mr. Bruce esboza el argumento de la novela que prepara, que tiene un hermano menor. A su vez el secreto de Aurelia y Fermín, que se nos descubre cuando la historia está muy avanzada, estriba en el hecho de que se hayan conocido con anterioridad a la acción presente de la obra, provocando un relato *in media res* y con unos antecedentes obviamente misteriosos.

Por su parte el hermetismo del personaje de Mr. Bruce se manifiesta en tres hechos. En primer lugar porque anticipa en otro nivel - el de la ficción de una novela que se supone que está escribiendo- el desarrollo argumental, los acontecimientos de la historia, con esta premonición su figura adquiere el valor de la fatalidad, como si fuera un ser supraterrrenal. Es entonces cuando el lector puede suponer su identidad. En segundo lugar por el hecho de que el resto de los personajes llegan a admitir que la historia narrada por él y la historia "real" pueden llegar a converger (p. 243). En tercer lugar por la ilocalización de Mr. Bruce cuando Eusebio intenta evitar que "dicte" su novela, dando por supuesto que ese dictamen automáticamente va a tener su proyección en la realidad de Eusebio. Por todo ello el misterio es importantísimo en la configuración de todos los personajes.

El autor novel presenta dos historias paralelas: 1) la que se plantea como argumento principal, cuya acción desarrolla el presente, que denominamos "real" y

que relata el narrador, identificado con el autor, Salinas. 2) la historia-premonición, que tiene su base en coincidencias con el pasado de la historia "real", pero al ser Mr. Bruce (personaje de la obra) el narrador y presentarla como novela, la denominamos "ficticia". En la posible convergencia o no de las dos historias se encuentra la clave de la narración, el desvelamiento del misterio. Y al mismo tiempo con esta técnica de historias paralelas Salinas consigue el efecto de una realidad más profunda, objeto primordial en su obra literaria.

El elemento sorprendente, presente a lo largo de todo el relato, se acentúa con el final, en el que el azar posibilita el triunfo del bien y del amor:

Eusebio sintió que le tomaban del brazo, por donde aún le dolía. Pero ésta no era presión fatal, garra terrible de sino, ... Mano que le acompañaría, ahora, hacia la calle, al aire libre, a promesas, a cumplimientos, a bodas, a futuros. A ser, él con ella, los libres autores de una vida que de milagro se salvó. (pp. 258-259)

*

En definitiva esta segunda narrativa de *El desnudo impecable y otras narraciones*, que se inscribe en la última etapa literaria de Salinas juntamente con su novela *La bomba increíble*, incorpora respecto a la primera prosa vanguardista de *Víspera del gozo*, cuya base era el azar y el juego entre realidad empírica y realidad profunda, el tono irónico y algunas técnicas de la novela policíaca.

Itinerario poético de Concha Zardoya

Ana María Fagundo
Universidad de California



La obra en verso de Concha Zardoya es muy extensa; rebasa la docena de poemarios. Con algunos de sus libros ha obtenido premios literarios como un accésit del Premio Adonais de 1947, otro del Ifach de 1954, el premio Boscán de 1959 y el Fémima de 1975. Sus libros se han publicado en España, Venezuela y los Estados Unidos.¹

Uno de los temas fundamentales de su obra poética es la guerra civil española y su efecto devastador.² No obstante, hay en cada entrega poética suya un interés por determinados aspectos de la vida creativa, espiritual e intelectual. Concha Zardoya se interesa por la literatura española y extranjera, por la naturaleza del hecho creador, por la esencia de las cosas en el universo y por la realidad histórica que le ha tocado vivir. La poesía es la forma en que Concha se vive a sí misma. O dicho de otra forma, biografía y poema están íntimamente entrelazados en esta autora.³ Su poesía está, en cierta manera, marcada por su condición de crítica literario y profesora; actividad esta última, que desempeñó desde 1947 a 1976 en los Estados Unidos.

Pájaros del nuevo mundo (1946) es la obra con la que Concha Zardoya se da a conocer como poeta. Este poemario puede parecer, en una primera ojeada, que es un tributo de la poetisa a su tierra natal (Chile) cuya fauna aparece repetidas veces en esos largos poemas; varias especies de pájaros propios de la fauna americana se describen con minuciosidad. El libro, además, está dedicado a la poeta chilena, Gabriela Mistral. En apariencia, pues, el libro podría ser un canto a la raíz de la autora pero no es así en realidad. Aunque sus poemas sean largos, descriptivos, no se asemejan en nada a esa frondosidad exuberante que asociamos con la poesía hispanoamericana, particularmente la poesía de la Ibarbouru, Mistral, Storni o Agustini. Mas bien se diría que en este libro opera la pupila atenta de un poeta castellano admirando la virgen América. Una lectura más detenida de este poemario nos da la clave del mismo: es un libro simbólico; un libro en el cual la poetisa se vale de las aves para describir, entre líneas, el estado de mordaza, de falta de libertad, de la sociedad en que vive. El cóndor, el buitre, el pájaro del trópico que aparecen en *Pájaros del nuevo mundo* son aves privadas de su libertad. Desolación, llanto, silencio forman el aire enrarecido donde estas aves intentan volar y el paisaje que les sirve de marco están lejos de tener ese gigantismo exuberante de la feraz tierra a la que se supone que la poeta evoca. Las descripciones no pueden ser más desalentadoras:

(1) Su obra poética la componen los siguientes textos: *Pájaros del Nuevo Mundo*. Madrid, Rialp, 1946. *Domínio del llanto*. Madrid, Rialp, 1947 (accésit al premio Adonais). *La hermosura sencilla*. Nueva York, Hispanic Institute, 1953. *Los signos*. Alicante, Colección Ifach, 1954 (accésit al premio Ifach). *El desterrado ensueño*. Nueva York, Hispanic Institute, 1955. *Mirar al cielo es tu condena*. Madrid, Insula, 1957. *La casa deshabitada*. Madrid, Insula, 1959 (premio Boscán). *Elegías*. Caracas, Lfrica Hispánica, 1961. *Corral de vivos y muertos*. Buenos Aires, Losada, 1965. *Donde el tiempo resbala: Romancero de Bélgica*. Montevideo, Cuadernos de Julio Herrera Reissig, 1966. *Hondo Sur*. Barcelona, El Bardo, 1968. *Los engaños de Tremont*. Madrid, Agora, 1971. *Las hiedras del tiempo*. Madrid, Biblioteca Nueva, 1972. *El corazón y la sombra*. Madrid, Insula, 1977 (premio Fémima). *Diotima*. Barcelona, Ambito Literario, 1981. *Ritos, cifras y evasiones*. Madrid, Editorial Ayuso, 1985. *Altamor*. Madrid, Editorial Ayuso, 1986.

(2) Véase mi trabajo "La guerra civil en la poesía de Concha Zardoya", *Insula*, num. 392-393, Madrid, julio-agosto 1979, págs. 12 y 17.

(3) Isabel Paraiso también sugiere esta idea en su artículo "Concha Zardoya en su problemática realidad", *Sin nombre*, v. IX, núm. 3, San Juan de Puerto Rico, octubre-diciembre 1978.

*¡Difunta luz o yerta luz muriéndose
a pesar de que es día!
No hay hombres en el páramo.
Sólo insectos sin alas, sin color,
emergen de la tundra.⁴*

La desolación de este paisaje no puede ser más significativa. En otro poema titulado precisamente "Pájaro de Tristeza" la poeta dice:

*Postrimera te sueño,
mal ave densa, círculo de llanto
que así envuelve este seno y esta vida
ayer en sencillez y hoy postrada (pág. 51).*

Y el dolor de este libro que pide la libertad que no se tiene, llega, creo, a su mayor expresividad en el poema "Llanto de un pájaro por el poeta muerto" dedicado a Miguel Hernández. Aquí se pide algo que será constante en la poesía de Concha Zardoya; que el odio dé paso al amor:

*Aquí estoy llorando...
Vendrá la Primavera
cuando los hombres amen
Y el odio ya no exista (Pág. 59).*

Dolorida por la falta de comprensión y de libertad que se respira en la España de la posguerra y herida en lo más íntimo por la pérdida irreparable de familiares y amigos, la poeta vuelca en este libro sus ansias de un mundo mejor.

Corre el año 1947 cuando Concha Zardoya publica el libro *El dominio del llanto* premiado con un accésit al premio Adonais. Se está todavía en la férrea posguerra, se puede sentir que la palabra escrita tiene que sortear la censura y es por ello que en todo este poemario el ser humano que por él transita está de continuo sumergido en un dolor lacerante (muerte, desolación) pero, en ningún momento, se llega a especificar la naturaleza de este dolor. Las lacónicas dedicatorias que terminan en puntos suspensivos, los significativos títulos de los poemas, las preguntas retóricas cargadas de intención, dicen de todo lo que la poetisa no puede abiertamente decir. El poema "Los desaparecidos" lleva una dedicatoria que es un lýtote efficacísimo sobre todo, por la descripción que la poeta hace de la desolación de la guerra.⁵ El poema comienza con un par de estrofas que trazan idílicamente la vida de los jóvenes que luego serán brutalmente aniquilados:

*Tenías una patria, dulces novias
que en los ojos besábais muchos días.*

(4) *Pájaros del Nuevo Mundo*. Madrid, Rialp, 1946, pág. 27.

(5) Como bien dice Manuel Durán en "La nota elegíaca en la poesía de Concha Zardoya", *Sin Nombre*, Puerto Rico, v. IX, núm. 3, pág. 53, "La España de Concha Zardoya es la tierra cubierta por el barro y la sangre de la guerra civil: en ella despierta a la conciencia poética completa, madura; sus mejores poemas hallan en esta sangre, en esta tierra, su raíz."

*El amor con sus flores, como un río
os anegaba el pecho dulcemente*

.....
*Erais la noble savia del mundo.
Mas un viento de muerte, brisa oscura
acechaba terrible desde simas
donde el odio se esconde y no envejece⁶*

El clima del libro va en crescendo. Angustia, miedo, violencia, pesadillas, son el telón de fondo donde se desarrolla este diálogo entre la poeta y sus vivos y muertos. Hay que indicar que los poemas de este libro están dedicados tanto a personas vivas como a personas que la guerra se llevó irremediamente. De ahí, pues, que el contenido humano de estos poemas sea conmovedor porque la poeta habla de experiencias vividas. En un escalofriante poema titulado "El Resucitado" se pierden las líneas divisorias entre vida y muerte:

*Y ahora has regresado de la sombra:
un desteñido traje envuelve el cuerpo
que disuelto en la tierra ya creíamos. (pág. 19)*

Y en el poema "Sueño" el dolor produce una alucinante pesadilla:

*Las tumbas ya no existen
Los esqueletos viven, se disfrazan
con un traje de luna
y flotan, danzarines, en la noche (pág. 26)*

Al punto máximo de este crescendo tonal del libro se llega en la sección "Seis canciones para seis niños muertos". La dulzura del ritmo de nana contrasta dramáticamente con la muerte que ha cortado esas vidas infantiles.

Este continuo girar en torno a la desolación de la guerra llega a hacerse insoportable en el segundo libro y es quizás por ello que la poetisa hace un esfuerzo en pro de la esperanza y surge su tercer libro: *La hermosura sencilla* (1953). Si hasta este momento lo evocado aparecía a través del dolor, de la muerte, de la ausencia, de la desolación; ahora las cosas se ven con una esforzada esperanza como si la poeta quisiera encontrar un alivio a esa visión suya hasta entonces marcada por la destrucción que había supuesto la guerra civil española. La fé religiosa, que aparece repetidas veces en la poesía de Concha Zardoya, en este libro es, quizás, más notoria:

*Por cópulas y besos vas poniendo
ígneas marcas de amor, de luz, de muerte.
Y tu viajar interno por las rocas,
las antiguas raíces y los pájaros,
nadie, Señor, presiente, nadie sabe.⁷*

(6) *El dominio del llanto*. Madrid, Rialp, 1947, pág. 15.

(7) *La hermosura sencilla*. Nueva York, Hispanic Institute, 1953, pág. 10.

Concha Zardoya en este libro se dirige, poema tras poema, con mirada atenta y amorosa a lo mucho de hermoso que existe en el universo. Estos poemas son como bodegones nítidos en que los objetos (ceniceros, cestas, cajas, platos, tapices) cobran alma propia. También se canta a los animales y al paisaje. La poetisa desea fundirse con la esencia de la realidad que la rodea para, quizás, poder así liberarse del tiempo, del espacio finito y, tal vez, con ello, del dolor del recuerdo. El proceso en el libro va desde lo más concreto e inanimado a lo más etéreo y móvil; va de las cosas al espíritu. El poemario es un esfuerzo por conquistar, aunque sólo sea momentáneamente, la tranquilidad.

*En el cielo, amor, la cita
de mis ansias con mis ansias.*

.....

*A fuerza de amor, de gozo,
a ciegas, ir en volandas (pág. 123)*

Y después llegar hasta la no materia que libere de todo:

*¡Romper, romper los muros!
¡Oh plenitud! ¡Oh éxtasis!
¡Ya fuera de lo póstumo! (pág. 149)*

La búsqueda de un todo fuera de la realidad limitadora es una aspiración que se encuentra desde el primer poemario de Concha Zardoya. Se busca una libertad fuera de tiempo y espacio quizás porque el entorno cotidiano es asfixiante. Así pues, en *Los Signos* (1954) ese deseo apenas esbozado al principio adquiere ahora predominio sobre todo lo demás. La poetisa canta en este libro la vivencia desde un plano esencializador que tiende a despojar a la realidad de sus aspectos más concretos y limitados. Se expresa aquí otro aspecto temático destacable en la poesía de Concha Zardoya, es decir, el ansia de evadirse de la realidad circundante (histórica y por tanto temporal y espacial) para sumirse en un entorno totalmente trascendido:

*Vivir nosotros, puros, siderales,
y ser eternos ángeles.
Y tú sin vida estar,
oh Tiempo, intrascendente.⁸*

En 1955 la poetisa ve publicado su libro *El desterrado ensueño* y recibe, además, el premio Boscán por su también libro de poemas *Debajo de la luz* que, sin embargo, no se publicará hasta 1959. En el primero citado aparece de nuevo el dolor por España que es tema de dos de sus poemarios anteriores pero, en éste, el dolor se ha transformado por la distancia y el exilio. Se evoca a la patria de la juventud desde la lejanía y ésta se va corporeizando en un apretado número de poemas. La geografía española aparece emotivamente evocada: las ciudades, los pueblos, los monumentos, la cultura y la historia se plasman en palabras que son canto evocador y llanto de nostalgia:

(8) *Los signos*. Alicante, Colección Ifach, 1954, pág. 53.

*Soria roja, tu brasa me calienta
el pobre corazón que está temblando
en estas tierras yertas extranjeras⁹*

Y así como la evocación de la patria lejana consuela a la poeta, la lectura de esa literatura española a la que Concha Zardoya dedica toda una vida, también se halla presente sirviendo de alivio a su nostalgia. En este libro aparecen armoniosamente evocados poetas y músicos españoles de variadas épocas. En algunos de estos poemas se funde en uno el paisaje y el creador evocado, como, por ejemplo, en estos versos a Unamuno, de cuya obra Concha Zardoya es gran admiradora además de fina e intelectual crítica:

*¡Ay Castilla te guarda y por siempre
en su palma rugosa! ¡Así callado,
eres honda simiente de los siglos
pan y agua de vida en estos páramos! (pág. 103).*

Si *El desterrado ensueño* es la rememoración del cuerpo y el alma de la patria lejana, *Debajo de la luz* lo es de aquellos seres humanos definitivamente ausentes o simplemente distantes. La evocación de estas personas que en determinado momento de la vida habían acompañado a la poeta en un trecho del camino, es fuertemente emotiva y, en ciertos instantes, produce a mi entender los mejores poemas de Concha Zardoya. Un ejemplo de esto podría ser el magnífico poema "Hermano mío". La ausencia del hermano sirve de motivación para recordar la infancia perdida. Por otra parte, el poema en cuestión así como todo el libro no es sino un recuerdo de lo vivido, es decir, de los encuentros y las despedidas alrededor de las cuales gira toda existencia humana:

*Y repaso mi vida y hallo muertes,
separaciones dulces tras encuentros
fugaces, prolongados, suaves, lentos
.....
Hacia dentro, la vida... Hondas aguas,
altos mares oscuros, van por dentro.
Pocos puertos me esperan como término.¹⁰ (pág. 39).*

Pero a pesar de los pocos puertos, de las tumbas que van sembrando el camino, la fe de la poeta si bien no transforma su tristeza en júbilo, si le permite no caer en la desesperanza total porque como ella misma dice: "debajo de la luz hay claridades / un trasaire de amor y no la nada" (pág. 43). Y ese trasaire de amor está íntimamente vinculado con el verso porque para Concha Zardoya la poesía "trasverbera el mensaje del mundo", y, además, la fe sigue siendo inquebrantable:

*En tu mano, mi vida, cual esfera
que Tú haces girar, girar sin prisa.
Mi corazón, en ella, te trasluce*

(9) *El desterrado ensueño*. Nueva York, Hispanic Institute, 1955, pág. 52.

(10) *Debajo de la luz*. Barcelona, Instituto de Estudios Hispánicos, 1959, pág. 39.

cuanto doy, cuanto fuí y cuanto sea (pág. 51).

La actividad poética de Concha Zardoya hasta estas fechas es continua. Raro es el año en que no aparece un nuevo poemario suyo. En 1957, dos años después de la publicación de los dos libros que acabamos de comentar, aparece otro titulado *Mirar al cielo es tu condena*.¹¹ En este libro Concha Zardoya medita sobre el tema de la creatividad tomando como punto de partida la obra de Miguel Ángel. El tema, sin duda, interesa a la poetisa porque cae dentro de un anhelo constante en su obra poética, que es el ansia de la creadora de encontrar la libertad suma; la libertad que la desate totalmente de su condición humana sujeta a tiempo y espacio.

Desde 1957 a 1965 hay un largo paréntesis en la publicación poética de Concha Zardoya; sólo publica un libro titulado *La casa deshabitada*¹² (1959) donde se incide en el tema del exilio y un brevísimo volumen *Elegías*¹³ donde recoge poemas que ya habían aparecido formando parte de libros anteriores. Se vuelve, pues, sobre el tema de la muerte, el recuerdo de los seres queridos desaparecidos y la evocación de figuras literarias tanto españolas como extranjeras que a la poetisa le son particularmente afines.

En 1965 aparece un nuevo poemario sobre el tema que está siempre de alguna manera presente en su mundo poético: el dolor de la guerra, la nostalgia del recuerdo, la tristeza del exilio: *Corral de vivos y muertos*.¹⁴ Este libro, lleva una sencilla pero conmovedora dedicatoria: "Con la esperanza de conquistar una dolorosa ciudadanía que algunos me niegan". Todo el poemario es un testimonio del amor y del dolor de esta poeta española que padeció en carne propia la guerra y los primeros diez años de la difícil posguerra y, luego, el peso del exilio en los Estados Unidos. El verso por lo común propicio al amor, a la conciliación, a la ternura, al dolor o a la hermosura, en el libro que nos ocupa se torna, a ratos, iracundo y lleno de una impaciencia que recuerda a Antonio Machado y a Blas de Otero:

*Separada del mundo por un foso
de tradición caduca, triste España,
de regresivas fuerzas, yertos lodos
que secan la semilla en la besana (pág. 14).*

Pero a los momentos de impotencia, de ira por la situación de España, se suceden otros instantes en que la poetisa ansía y espera un futuro mejor:

*¡Si del dolor naciera la alegría,
la ilusión de una España clamorosa,
unánime, feliz y trabajada
por las manos de todos, cada hora! (pág. 19).*

El dolor por la ausencia definitiva de amigos y familiares y el sufrimiento del exilio también dan lugar a emotivos poemas evocadores:

Me he sentado en la piedra

(11) *Mirar al cielo es tu condena*. Madrid, Insula, 1957.

(12) *La casa deshabitada*. Madrid, Insula, 1957.

(13) *Elegías*. Caracas, Lirica Hispánica, 1961.

(14) *Corral de vivos y muertos*. Buenos Aires, Editorial Losada, 1965.

*que caliente a mis muertos.
He sentido que, vivos,
me esperaban despiertos.
Blanco sol de Castilla,
en lo alto, sufriendo (pág. 18)*

Varios poemas de este libro, según se nos dice en la nota de la propia autora, fueron escritos en Madrid durante el período del 39 al 47 pero, naturalmente, no pudieron ser publicados. Estos poemas atestiguan, mejor que ningunos otros de la autora, ese estado de angustia y violencia que se vivió en España durante esa época. Estos son, quizás, los poemas más dramáticos escritos por Concha Zardoya sobre el tema de la guerra civil española:

*Las dos, las tres o las cuatro.
Llaman a la puerta, llaman.
Voces negras y fusiles
golpean la puerta blanca (pág. 27).*

El miedo aterrador a los allanamientos de morada de la época de posguerra está aquí adecuadamente dramatizado por lo escueto del verso, la utilización de palabras cortas, las pausas, la repetición, el contraste de colores. En otros poemas la emoción da rienda suelta al sentimiento:

*¡Ay, mi oficio es plañir entre estos muros,
sintiendo en mis espaldas las pisadas
de los hombres que marchan a la muerte
con la aurora y el frío de mi España! (pág. 26).*

Estos poemas escritos durante la guerra y la posguerra cuando la autora todavía estaba en España y que pertenecían al segundo libro, *Dominio del llanto*, pero que, por supuesto, no pudieron aparecer en aquel entonces, son fuertes testimonios de esos largos y difícilísimos momentos de la historia contemporánea del país; testimonios vividos por la autora y que dejan una honda huella en su poesía. Los otros poemas que componen este extenso libro de testimonio tratan de todos los aspectos de la dura contienda que asoló a España. El sentido humanitario y humanista de Concha Zardoya se revela en todas y cada una de las páginas siempre emocionadas de este libro singular; libro que quizás sea el más logrado que hay salido de su pluma de poeta porque es en él donde la emoción sincera y profunda y la españolidad dolorida de la poetisa encuentra su expresión más justa. Concha ha logrado además liberarse de la terminología un tanto literaria de sus primeros libros. Su lenguaje ahora conjuga el ritmo del verso con una expresividad sencilla y certera que se comunica directamente con el lector. Por otra parte, la España histórica que tanto le duele a Concha, aparece en los poemas del libro de forma física y espiritual; su paisaje -hermoseado por la pupila evocadora de la poeta- y sus gentes aparecen teñidos de una irreprimible nostalgia.

En los años siguientes a la publicación de este doloroso libro la poetisa, como ya hiciera en otras ocasiones, vuelve su mirada lírica hacia otros contornos y entornos paisajistas y vivenciales foráneos a ella pero que pueden ser sentidos y tamizados por

su particular sensibilidad amorosa hacia todo lo humano. *Donde el tiempo resbala*¹⁵ (1966) subtítulo "Romancero de Bélgica" es uno de esos libros. La poeta rinde homenaje a unas tierras donde la huella de España es perenne. El mundo que en ese libro se contempla (la ciudad de Brujas, un canal de Antwerp, un tapiz flamenco, etc.) tiene en todo momento un aire de sosiego como si Concha se quisiera conscientemente sustraer a los dolorosos recuerdos del pasado. Sin embargo, ese paisaje no tiene la fuerza emotiva, honda y conmovedora, que cobra en los mejores momentos de sus cantos al paisaje español. Se diría que en este librito la poetisa percibe a través de su sensibilidad un mundo que no le es extraño pero con el cual no está íntimamente enraizada y, por ello, quizás, los poemas no llegan a cobrar gran fuerza.

Siguiendo con su peregrinación sensible a través de distintos paisajes y mundos, Concha Zardoya publica en 1968 un libro titulado *Hondo sur* (traducción del término inglés "Deep south" utilizado para denominar a los estados del cinturón negro del sur de los Estados Unidos). El paisaje y el ambiente que pueblan el libro son bien conocidos por la poetisa quien vivió algún tiempo en ese entorno y es quizás por ello que esos poemas tienen una mayor resonancia emotiva que los del libro anterior que acabamos de comentar. Además la poetisa identifica, en cierta manera, la problemática de los negros americanos con su dolor por España; de ahí que ese paisaje americano y sus gentes cobren vida en los poemas de *Hondo sur*:

*El hondo sur, el Sur que yo he vivido,
emerge para España en este canto.
¡Este dolor español, el dolor mío
con el dolor del Sur, unificados!*¹⁶

Y con el dolor, también la luz de la esperanza que a lo largo de los años no perderá nunca:

*La esperanza, también, callada y honda,
va por dentro del alma, por debajo (pág. 13)*

Este libro en su conjunto es sorprendente por la acertada presentación que hace Concha del mundo de los negros americanos. Los proverbios negros más sabios aparecen en toda una sección en que se recrean en castellano con evidente acierto. Otra sección destinada al jazz y a los bailes de los negros es igualmente certera así como la parte dedicada a odas y elegías a famosos negros norteamericanos. Concha Zardoya muestra, una vez más, su interés humanista y su fina sensibilidad para tratar un tema tan difícil como es el del negro americano.

Años más tarde, 1971, Concha Zardoya publica el libro *Los engaños de Tremont*¹⁷ en que, de nuevo, se concentra en la realidad del mundo que la rodea y reflexiona sobre el mismo. No se trata ahora de símbolo o canto que logre mitigar el dolor del momento histórico que le ha tocado vivir; ahora se trata de meditar desde toda una vida sobre lo que se observa.

(15) *Donde el tiempo resbala. Romancero de Bélgica*. Montevideo, Cademos de Julio Herrera Reissig, 1966.

(16) *Hondo sur*. Barcelona, El Bardo, 1968, pág. 12.

(17) *Los engaños de Tremont*. Madrid, Agora, 1971.

Y como cabía de esperar la mirada atenta, crítica, penetrante, no deja escapar nada; los engaños lo cubrirán todo, desde el mundo más real, (retratos, espejos, ventanas, puertas) hasta lo más abstracto, (el yo, la sangre, la memoria, las almas, dios). No queda resquicio de la percepción que no sea indagado rigurosamente. Tal rigor temático se lleva aún al rigor formal puesto que la poetisa escoge el soneto como medio de expresión de esta poesía que se lo cuestiona todo, que pone en tela de juicio desde la realidad más obvia a la esencia de su propio autocuestionamiento como claramente se indica en el soneto final del libro. Toda esta indagación ocurre después de una larga y fructífera convivencia con la realidad más dolorosa y la invención más ilusionada. Y ha sido válido porque como la poeta bien dice todo -lo real o lo ficticio- ha generado más amor. Su poesía, dolorida o ilusionada, ha sido esperanzada aún en los momentos más angustiosos, y lo es inclusive en este libro en que se medita, desde la serenidad del tiempo, en torno a todo lo que se ha vivido y se ha creado.

De 1972 data la publicación de un breve poemario, *Las hiedras del tiempo*¹⁸ cuya primera y tercera secciones, según nos dice la poetisa, formaban parte del libro *Debajo de la luz*. El tema no es nuevo ni tampoco su tratamiento. El tiempo con su nostalgia de convertirlo todo en pasado se asoma a una serie de poemas que al describir un paisaje, o un momento vivido, se tiñe siempre de una cierta tristeza pero, como bien dice la poeta, "en los muros del tiempo hay hiedras de esperanza".

El tiempo vuelve a ser tema central en un libro que merece el premio Fémica de 1975, *El Corazón y la sombra*¹⁹ publicado en 1977. En este poemario Concha Zardoya medita desde la madurez del tiempo, sobre el pasado lejano aunque evocado con conmovedora actualidad. El dolor que ha sido el vivir y también la alegría que la existencia ha deparado a la poeta se evocan en poemas cuya tónica general es más bien sosegada. También se formulan aquí las preguntas de siempre; se sigue contrastando el misterio de la existencia y se alude, una y otra vez, al futuro que ahora se ve unido a la muerte. Este es un libro sin el dolor acuciante de los mejores poemarios de esta autora y, al mismo tiempo, libro sin esperanzas abridoras de nuevos mundos:

*El silencio ha borrado los papeles
la identidad, el nombre y esas obras
que, huérfanas, se pierden por el mundo.
La sombra, densa, teje más olvido
al borrar, en silencio, toda fecha (pág. 103).*

Así termina este libro en que la presencia inescapable de la sombra (la muerte) campea insistentemente por sus páginas.

Después de la muerte del general Franco y ya instalada la monarquía constitucional del rey Juan Carlos, Concha Zardoya, como muchos de los exiliados españoles, retornó a España. Pero no es hasta 1981 que publica un nuevo poemario: *Diotima*.²⁰ Este libro de tono sereno y apacible es una biografía en cuatro partes que corresponden a la infancia de la poetisa en su Chile natal; a su adolescencia y juventud en la España de sus antepasados; a su madurez en el destierro en los Estados Unidos y, finalmente, su vejez y vuelta a la España, a esa España tantas veces evocada en sus

(18) *Las hiedras del tiempo*. Madrid, Biblioteca Nueva, 1972.

(19) *El corazón y la sombra*, Madrid, Insula, 1977.

(20) Para Manuel Durán, según expresa en el artículo ya citado, los mejores poemas de Concha son también aquellos de tono elegíaco es de decir, los inspirados por la guerra civil española.

poemarios escritos lejos de la patria del corazón

Este libro conmovedor por la ternura que todo él transparenta, es una biografía sobria y sincera del acontecer vital y espiritual de la autora. Un libro escrito desde la reconciliación de una vuelta al añorado país de la adolescencia y juventud. Quizás la parte más emotiva del libro sea la segunda, en la cual, el tema de la guerra civil y la muerte del único hermano en plena juventud, le arranca a la poeta versos sencillos pero hondamente conmovedores:

*Y mi hermano cayó -mi rama única-
en aquel mes de Julio, cercenados
sus veinte años puros, transparentes,
por aquel viento negro que barría
las ciudades y aldeas con su furia (pág. 104)*

El libro pasa revista, por así decirlo, a toda una vida desde la prefiguración del nacimiento, a éste, los padres, el hermano, la vida en Chile, la emigración a España, la vida durante la guerra y la inmediata posguerra, los estudios en Madrid, el exilio y, por último, la vuelta al solar patrio, ya en la senectud. En este itinerario marcado por momentos de júbilo y muchos de indecible dolor, no hay, sin embargo, estridencias ni desesperadas angustias. El tono es delicadamente sobrio, tierno, sabiamente penetrante. La intelectual que es Concha Zardoya le impedirá el grito desgarrado; la pasión excesiva. Su palabra poética siempre recatada, pudorosa en este libro. Un hondón de sabiduría aprendida en lecturas y en experiencia de vida late en el fondo del poemario. Shakespeare, Holderlin, Novalis, Platón, por sólo mencionar unos pocos, aparecen dando cita a muchos poemas. En su conjunto este libro sugiere que Concha Zardoya tras un largo itinerario de poesía -de vida- ha llegado a una especie de reveladora claridad que le proporciona una suerte de respuesta a su indagación de toda una vida dedicada a la creación y al estudio. Y así puede, serenamente, escribir estos versos consoladores:

*Los cuatro tiempos cierran y su círculo,
la órbita indivisa de una vida,
El memorial se acaba o se detiene
en el punto final que así lo sella (pág. 202)*

En 1986 Concha Zardoya publica otro poemario titulado *Altamor* de claro tono elegíaco. Es un libro que se lee como una despedida; un libro escrito con la mirada como trascendida hacia un más allá que la poeta prefigura repetidas veces. Dividido en seis partes, es un libro que va paulatinamente ensombreciéndose pero con serenidad, sin angustias ni dramatismos y llega, en su parte quinta, a su momento quizás más oscuro, con una serie de poemas inspirados por la muerte de varios amigos y poetas. El libro termina con un poema titulado, precisamente, "Coda final" que resumen lo que es el libro; libro que parece sellar, cerrar, clausurar un devenir. La vida ha dejado de pulsar su presurosa sangre y sólo parece quedar el verso:

*Entresueñas la vida si la cantas,
en manojos de versos que son tréboles,
el vilano que deja lo ya ido.*

Y esa canción:

*Nació sin edad y remontaba
casi triste, gozosa, aires últimos,
balbuciente, profunda, despidiéndose (Pág. 97).*

La voz poética que campea por todo el libro se llena de neologismos (por cierto, también muy frecuentes en el libro anterior), con la partícula "tras", en un empeño consciente por parte de la poetisa de rebasar fronteras; de ir, por decirlo con palabras de Machado, a la otra orilla que presiente y hasta parece anhelar. Los ecos machadianos son fuertes en este poemario, particularmente en la sección titulada "Cancionerillo de Altamor". Términos como "trasvida", "trasvagar", "transcruzar", etc., aluden a ese deseo de pasar a otra dimensión que la poeta parece entrever y a la cual parece aspirar con una extraña mezcla de serenidad y profunda tristeza:

*Crecerá la esperanza, sin tocarlos,
de que es eternidad esa trasvida,
esa ternura última que salva,
ese aura final, aún humana. (pág. 84).*

Itinerario poético dilatado, fructífero, auténtico el de Concha Zardoya. Una poesía que se nutre de la reflexión, de la emoción y de la experiencia. Una poesía que, en suma, revela a la mujer que la ha creado.

Pisándole los talones a la fantasía

Edgar O'Hara



Para Lily Litvak

I (A PASO LIGERO)

Una teoría de la narrativa española del s. XIX -antes de la llamada Generación del 98- no podría excluir, bajo ningún aspecto, los artículos de Larra, así como es imposible separar del naturalismo ciertos componentes, o su parentela costumbrista y realista. En la relación entre literatura y sociedad de la España del XIX es particularmente útil discutir la búsqueda de un lector diferente y la pregunta por "lo literario" desde Larra hasta Galdós. Cada obra (novela, crónicas, libros de viajes y otros gérmenes de la gran disyuntiva entre lo verosímil y lo imaginario) se sitúa en trincheras que demarcan su universo "nacional", generalmente considerando de reojo el panorama inglés y francés.

Los ejes principales de semejante lucha por la representación serían el Individualismo y el Progreso, que adquirirían -para una mirada tradicional- la suficiente robustez en la propuesta galdosiana. En el largo camino hacia la imagen del Escritor que pudiera pararse sin dubitaciones ante ingleses y franceses, la constante de esta narrativa consistió en el paulatino rebajamiento del costumbrismo (tal como lo entiende la crítica más idealista: "una cuestión de pinceladas") y el advenimiento del fiel reflejo de la realidad.

En un contexto político caracterizado por el afán de inclusión de propuestas burguesas (venidas allende los Pirineos) en la Casa Monárquica, las posturas liberales en teoría literaria, curiosamente, no siempre resultaron las de mayor lucidez. ¿Qué ocurría con el liberalismo? Buscaba lo "moderno". Como romántico liberal, Larra no quería parecer aristocratizante. Sin embargo su obra ironiza sobre el medio rural y urbano que carece de "roce social" y "buenos modales". La salida a la calle y el "retrato" de la vida cotidiana terminarían forjando en los costumbristas posteriores una teoría del reflejo que se convirtió en la propia cárcel. El deslinde era político: ¿sirve el aristócrata para hablar de la calle y sus personajes?, se preguntan las notas de Larra. Y la respuesta era negativa.

Este aparente callejón sin salida lo recorrería una mujer. Por su conservadurismo y los problemas que le añadía su medio social (¿una mujer que visita los pueblitos y escribe "con amor"?), Fernán Caballero representa la maravillosa excepción de ese momento. Teorizará sobre su propia escritura, con sus "limitaciones controladas" (*La familia Alvareda* fue escrita en alemán, vale la pena recordarlo), y también trazará un programa nacional que sigue siendo romántico¹. Desde el ala derecha (ultracatólica, idealista) Fernán Caballero, sin embargo, amplía una noción de escritura que fue rechazada por los liberales que la habían acuñado a su manera. Esa ampliación se conoce como realismo, ciertamente. Pero, ¿qué era hacer realismo? Cuando se escribe desde un costumbrismo con propósito moral, puede salir cualquier cosa. Lo fabuloso tórnase real. Por ejemplo, ¿no es de lo más natural que un ángel de la guarda aletee en un capítulo de *La familia Alvareda*? Fernán Caballero quería desprenderse de los preceptos románticos; pero, ¿no es acaso romántico el personaje Diego?

Una pregunta cordial. ¿Por qué Fernán Caballero, siendo una aristócrata, no escribió sobre "affaires" de condesas y marqueses y en cambio prefirió dedicarse a la recopilación de lo "popular"? En verdad su literatura es un programa político donde la

(1) Cf. Prólogo a *La gaviota*, Madrid, Antonio Rubiños Editor, 1917.

palabra "pueblo" es el caballo que montan lo justo y lo rudo, la frivolidad y lo espontáneo. Esta versión de "pueblo" estaría pidiendo a gritos un director de orquesta que rechazara las herencias de la Ilustración. A partir de esta novelista se podría hablar de las pugnas que atan la política de la época (el nacionalismo, ¿español o extrajerizante?) y la ficción como sucedánea de la realidad (el costumbrismo, ¿fue fiel o no?). La Caballero propone el conocimiento del "original" del pueblo, actitud que se enlazaría con el interés por los grabados y aguafuertes (el modelo exacto y las copias). La imaginación será todavía un acopio numeroso de datos.

En *La fontana de oro* Galdós se apartará conscientemente del ojo costumbrista (mal visto ya por los liberales) para casi bordear el naturalismo. Recordemos en esa novela la descripción que hace del urinario público. Nos encaminamos entonces a la reflexión moral sobre lo orgánico. ¿Cómo hay que narrar? La sociedad funcionaría como una maquinaria. Y como en cualquier época, el "pueblo" tiene su lugar. Y Galdós no puede resistir la tentación de describir ese lugar en el imaginario. Su liberalismo buscaba los valores de "ese" pueblo a través del habla, el vestido, las expectativas económicas.

Por esas fechas, Juan Valera no se ubica todavía. Ya Galdós empieza a copar la escena. En sus artículos de 1865-1870 se aprecia un modelo estético y el ataque al cartesianismo como opuesto al materialismo. La naturaleza sería la mayor y ciega fuerza; el átomo, la "materia prima" del alma; las musas se afincaron en el romanticismo y la pus pertenece al naturalismo². Si el centro de la discusión es una llaga, ¿cómo detenerse en una escena de amor?

Valera duda. Es un lector de Zola. Por su lado, Alarcón es visto como el "refugio" del pasado. En la práctica de Galdós puede verse cómo la teoría del naturalismo empieza a resquebrajarse y con ella la imagen literaria del ser humano como causa y efecto. El problema de la "selección natural" tiene que ver con el cuestionamiento de la moral católica, precisamente cuando esta institución pierde piso.

Emilia Pardo Bazán da sus conferencias sobre el naturalismo en el Ateneo de Madrid. Estamos en 1880. Pero el naturalismo agudiza la problemática de la verosimilitud. Según la Pardo Bazán, un escritor como Alarcón se situaría entre un romanticismo descabellado y un realismo "español". ¿Por qué -se preguntaba Valera desde 1860- no se puede tratar temas que fueron tocados por Calderón o Shakespeare? La censura social se ha vuelto autocensura. Y luego Valera ofrecería una pregunta con visos de solución. "¿Por qué cuando imagino algo es más agradable que la propia realidad?" Así explica por qué no confiaba en el realismo. Decía que si Cervantes se hubiera topado en la calle con un hidalgo manchego en un caballo escuálido y lo hubiese querido "pintar", no le habría salido "El Quijote" sino una simple crónica.³

Por este lado es que podemos rescatar a Valera del rótulo fácil de "conservador" referido a su literatura. La fantasía gratifica más que la realidad porque lo imaginario "toca" lo material y después "vuela". Además la fantasía carece de espacio y tiempo. ¿En dónde radicaría, pues, el conservadurismo de Valera? En que no quiere plantearse la pregunta sobre quiénes son los que poseen el don de la fantasía. Claro, por esa vía se llega a la concepción aristocrática del arte.

(2) Cf. W. H. Shoemaker: *Los artículos de Galdós en "La Nación" 1865-1866, 1868*. Madrid, Insula, 1972.

(3) Juan Valera: *Crítica literaria (1860-1861)*. Obras Completas, Tomo XXI. Madrid, s/f. *Nuevos estudios críticos*. Madrid, Colección de Escritores Castellanos, 1888.

¿Cómo narra *Pepita Jiménez* la realidad? El escritor se tiene que enfrentar con sus propios deseos. Al realismo no le interesaba el amor porque éste no figuraba en lugares de mérito en su agenda temática. En *Pepita Jiménez*, por el contrario, el seminarista procesa su fascinación por la mujer utilizando la palabra "instinto". La psiquis humana (y la de la mujer en particular) se explicaría con este vocablo que copa las relaciones sociales y la estética. Los románticos la habrían explicado con el "espíritu" y las "pasiones". Pero el Valera de 1860 empleaba el "instinto". Más adelante recurriría a otra palabra, "cifra", para inspeccionar las claves que el narrador quería adjudicar o desentrañar en sus personajes. Lo que inconscientemente atormenta a Valera es cómo referirse a la seducción sin caer en la trampa del pecado. Volvemos, pues, al célebre artículo de Larra. En "El álbum" hallamos el esbozo de los tipos humanos. Es la lejana y literaria fuente de la psicología del XIX, es decir, de la idea de universales para crear categorías aplicables a grupos humanos. Por eso Freud - que supo como nadie dónde aprieta el zapato- partió del opuesto ("cada persona es una cifra") y llegó a la teoría de la neurosis. Pero esta es otra fábula. Mejor veamos las cifras en *Pepita Jiménez*: el escote de una mujer; las manos de Pepita; el frufrú de la seda; comerse las uñas ("el canibalismo", teorizado más adelante por Freud).

¿Y cómo concilia la Pardo Bazán la imaginación con las costumbres? Ella casa a Valera (léase la fantasía en ficción) con el naturalismo. Pero el decoro (centro de la narrativa de Valera) se transforma en la Pardo Bazán en una vuelta a la teoría roussoniana: la sociedad corrompe la bondad del individuo. Y tal vez por eso el Estado es metaforizado en *La tribuna* mediante el espacio de la fábrica. Y ésta es como un aula ("lo que siente un niño al ir a la escuela es lo que sentía ella cuando iba a la fábrica...")

En *Torquemada en la hoguera* -bastante agua corrió bajo el puente- Galdós libraría otras batallas alrededor de lo verosímil. Si en *La tribuna* la fábrica es la metáfora, en la novela de Galdós lo será el laboratorio, vale decir, la experimentación y cambios del propio narrador. Para ese entonces (1888) Valera se ha convertido en el teórico del "gusto" y el "placer": la ciencia (léase el naturalismo) no cuaja con el arte, reducto de la intuición, la moral y la catarsis. Valera coloca los hitos: el arte enseña, sí; puede ser "popular" y es imaginativo; pero no será fórmula ni razonamiento ni investigación.⁴

Al concluir el s. XIX, en la narrativa española (no hemos tocado a los jóvenes del 98 ni a un escritor tan complejo y deslumbrante como Clarín) una minoría selecta posee el "gusto", y la moral equivale a la del Dios cristiano, que en el último Galdós representaría la antítesis del materialismo y la "máquina". Triunfa el binarismo de este siglo⁵. La literatura no es periodismo; la Humanidad no es Dios; el cuerpo no es el alma; y el pobre nunca será rico. Las estrellas titilan o más bien tintinean como monedas al concluir "*Torquemada en la hoguera*". Otra es la metafísica.

El camino trazado hasta aquí pretende desterrar, en lo posible, la oposición conservador/liberal para referirnos a las ubicaciones literarias de obras específicas. Tampoco se puede seguir hablando en términos de la presencia o no del "pueblo" en esta narrativa. En el permanente cruce de espadachines teóricos (armados con palabras más peligrosas que la punta o el filo del florete) hay una novela capital para entender el proceso de conquista de la fantasía. Es *El sombrero de tres picos*, de Alarcón.

(4) Para las teorías contrarias, cf. Nelly Clémessy: *Emilia Pardo Bazán como novelista*. 2 Vols. Traducción de Irene Gamba. Madrid, Fundación Universitaria Española, 1981.

(5) Bien pescado en los artículos de Clarín, cf. *Preludios de "Clarín"*. Estudio, selección y notas por Jean-François Botrel. Oviedo, Instituto de Estudios Asturianos, 1972.

II (UN INTERROGATORIO DIRIGIDO)

Dejemos que esta novela hable por sí sola y a la vez interroguémosla en busca de aquello que no dice u oculta con extrema precaución⁶. Escrita en seis días, según cuenta el propio Alarcón en *Historia de mis libros*, apareció por entregas en la "Revista Europea" en 1874. (Algunas supresiones y ampliaciones le fueron hechas cuando apareció como volumen independiente.)

El narrador nos sitúa en Andalucía después del 4 y antes del 8, vale decir, cuando la "borrasca de 1789" no amenazaba todavía la "singularidad de nuestra patria en aquellos tiempos". Imperaba en España el antiguo régimen, "en paz y en gracia de Dios, con su Inquisición y sus frailes, con su pintoresca desigualdad ante la ley". Y rememoramos las mutuas intromisiones de obispos y poderosos corregidores en la administración de justicia. Por ello la separación de poderes, a consecuencia de la Revolución Francesa, es vista como un peligro. Napoleón es una figura demoníaca, pues política y religión integran una misma esfera para los fines de la narración. Se sataniza la Ilustración y sus derivados sociales. Entonces la guerra de la independencia de España adopta un tinte de santidad. No causa extrañeza que el narrador cierre el último capítulo aminorando las culpas del Corregidor y sus secuaces a partir de su postura patriótica.

¿Qué es hacer patriotismo?

Luchar contra los invasores franceses y lavar las manchas inmorales de algunos protagonistas. En el caso de Garduña, por ejemplo, el "afrancesamiento" responde a todas luces a una extirpación simbólica: definido como un apéndice del Corregidor, el alguacil se lleva consigo a Francia, digamos, todo lo "malo" de don Eugenio de Zúñiga y Ponce de León. El resto de los personajes cumple con la patria y, por lo mismo, con Dios. Cuando se establece "de veras" el sistema constitucional, Lucas y Frasquita pasan a mejor vida, lo que en otros términos significa entrar en el cielo católico. Allí se encontrarían seguramente con doña Mercedes, quien muere en un convento "en opinión de santa".

Añorar los tiempos de los corregidores morales y los obispos con autoridad, implica restituir la noción de un Estado Eclesiástico. La sociedad trastornada por la Ilustración sólo puede normalizarse adjudicándole a la invasión francesa los rasgos demoníacos necesarios para iniciar una reconquista a la manera de antaño. Pero como los hechos que se narran ocurren entre el 4 y el 8, los brotes de este trastorno irrumpen en España por obra de las malas influencias del vecino.

El sentido es claro: el discurso democratizante de la tertulia del molino puede, en algún momento, traer la quiebra de los poderes locales e incluso del central. Es conveniente poner las cosas en su sitio. La historia del Corregidor y la molinera puede ser leída como la metáfora de una probable subversión política a lo *Fuenteovejuna*, pero que supondría no el arreglo de cuentas en presencia de los reyes católicos -como en la comedia de Lope - sino el remplazo de la monarquía española por París.

(6) Pedro Antonio de Alarcón: *El sombrero de tres picos*. Edición de Arcadio López-Casanova. Madrid, Cátedra, 1983. Todas las citas provienen de esta edición.

La impotencia sexual del molinero se da la mano con las zalamerías que él y su mujer empleaban para granjearse la simpatía y el favor de las autoridades terrenales/celestiales. Pero ese espacio de la plazoletila que comparten los de arriba y los de abajo ha de transformarse finalmente en los coscorriones que el Obispo les da a Lucas y a Frasquita. Ese aparente diálogo en igualdad podía conducir a extremos (asesinar al Corregidor, criticar el orden imperante) que la Iglesia no estaba dispuesta a tolerar.

¿Qué es administrar justicia?

Usar sombrero de tres picos, capa de grana, espadín, bastón, guantes; cobrar impuestos y amenazar con la Inquisición cuando se está en peligro. Pero, sobre todo, desear a la mujer del molinero.

También es, recordémoslo, utilizar el nombramiento del sobrino de Frasquita. O beber un cántaro de vino con el secretario y el sacristán, como lo hace el Alcalde Juan López.

Estos son algunos límites y también ciertos excesos a los que el narrador pondrá freno empleando a doña Mercedes como fuente de orden. Se trata de esclarecer las cosas que ha confabulado el demonio (de la tentación de la carne, sí, pero también de la probable subversión de lo establecido). Y quien mejor puede llevar a cabo esta tarea es una mujer con poderes casi sobrenaturales. En doña Mercedes condensa el narrador esa nostalgia por un Absolutismo cuya administración está en manos de la Iglesia. Libre de mancha, sacrificada por sus semejantes y con un carácter que habla de la nobleza de su origen y de sus sentimientos, la Corregidora puede ser perfectamente el símbolo maternal y católico que reparte penitencias y llora por los pecadores.

En este juego de poderes radica la solución propuesta por el narrador desde el comienzo de la novela. El respeto a la jerarquía lo es también a las instituciones, siempre y cuando éstas sepan mantener en alto el honor español. Si la Corregidora es la que arregla los entuertos, el Obispo es quien preside las tertulias y tiene la última palabra. La tutela religiosa vale para todos. Por algo Frasquita amenaza con ir a Madrid a salvar su reputación ante la Corte. O, al menos, "escandalizar al mundo antes de comprometer mi honra". La confianza en las "verdaderas" autoridades se mezcla con su convicción en el predominio de la moral católica.

¿Quién instaura el caos y quién restituye el orden?

Sólo el demonio podría confundir el orden de la realidad. En este caso el demonio será la tentación de la carne, desde el punto de vista católico, y el convencimiento de que el poder y la justicia provienen de la Iglesia. Pero desde otro punto de vista significa el deseo que se frustra, es reprimido o sublimado por la fantasía. Ese instinto aparece nombrado como demonio a lo largo de la novela⁷. El eufemismo no es casual sino necesario para entender por qué la Corregidora tiene cualidades extrahumanas. Ella devuelve el orden y reinstala la verdadera justicia, que viene de Dios. El poder terrenal del Corregidor desaparece ante la seguridad y el coraje de su esposa. Los criados de la casa y aun los subalternos de don Eugenio hacen caso omiso

(7) Cf. especialmente las pp. 64, 65, 83, 88, 99, 100, 122, 124, 131, 134, 137, 140 y 147 (esta última como "laberinto").

de sus órdenes, pues se ha confirmado su ansia de pecar. Entonces Mercedes ejercerá el poder que le confiere su inocencia, pero sobre todo su honestidad. Y las explicaciones que haga serán para "quien merezca oírlas". Esa peculiar facultad de la Corregidora le permite continuar el juego de las confusiones para determinar el "bien", esto es, deslindar culpas y señalar castigos, devolver su valor a la escala social y permitir que el Obispo se encargue de las recomendaciones finales en el patio del molino⁸.

¿Cómo se expresa el amor?

Por la voz y la mirada. Con donaires y ocurrencias Lucas conquista a Frasquita. Por la vista se da la compenetración mayor del molinero y su esposa⁹. Pero la voz posee además la cualidad de restituir los valores arrebatados por el demonio. El molinero poseído por Mefistofeles recupera su condición por obra de Frasquita: "El rostro del molinero se transfiguró al oír la voz de su mujer..." Por eso el silencio cobra enorme importancia, pues evita que sean tratados ciertos temas, entre ellos el amor pasional. El molinero y su esposa se aman como compañeros, semejantes a "niños, camaradas de juegos y de diversiones que se quieren con toda el alma sin decírselo jamás, ni darse cuenta de lo que sienten..."

Pero sabemos que estas diversiones son poco inocentes. Y es que la voz es el preámbulo de la excitación. Por ejemplo, cuando Lucas está en la parra y quiere escuchar al Corregidor declarándosele a Frasquita. Esa voz será la que remede Lucas en la casa de la Corregidora cuando salga del gabinete. Imposible, pues, distinguir entre amor y deseo. Con las ropas del Corregidor habrá Lucas de *hablar* como él, quizás para seducir a la audiencia y en primer lugar a la molinera.

El mismo impacto tiene la voz para el Corregidor. Antes de encaminarse a la ciudad trasmite una gran preocupación: "...impidamos que ese hombre hable con mi mujer". Pero Garduña será más explícito: "¡y quiera el cielo (...) que el tío Lucas (...) se haya contentado con hablarle a la Señora!".

¿Cómo es manejado el deseo?

Por las transformaciones y la fantasía. La pasión que sufre Lucas es, con distinto signo, la misma que la del Corregidor. El trueque de ropas implica, por un lado, la búsqueda de un poder (¿sexual, acaso?) y, por otro, la ausencia del mismo: las ropas mojadas anulan el deseo.

Las "visiones" de Lucas por el ojo de la cerradura permiten al narrador conjugar las perversiones del molinero con las ambiciones no satisfechas del Corregidor. Parte del deseo es consumado en la imaginación. Cabría preguntarse hasta qué punto los desplazamientos del narrador siguiendo a sus personajes de un lugar a otro no guardan una relación más íntima con el "voyeurismo" del molinero. Tan "endemoniado" como

(8) Una variante -por ser símbolo cristiano- de la reordenación del mundo corre a cargo del agua: el caz del molino donde cae el Corregidor (p. 132); el caño de la casa de la Corregidora (p. 145); el llanto general en el salón que domina doña Mercedes (p. 158).

(9) El Corregidor, por su parte, no puede soportar la mirada condenatoria de doña Mercedes.

Lucas resulta el narrador, pues éste no lleva jamás a su consecución los deseos de cada personaje. El deleite se reduce a esa porción que la fantasía permite. O, para decirlo con el narrador, "la realidad le hacía menos daño que la duda", ya que Lucas sabe que en la realidad no es posible la satisfacción.

El Corregidor vive su propia fantasía que de a pocos se convertirá en laberinto. La única salida para liberarse del deseo sexual sería el asesinato del objeto. Y tiene la pistola lista para disparar contra Frasquita: "Si te lo empeñas, te lo pegaré y así me veré libre de tus amenazas y de tu hermosura..."

También el deseo como cacería concluye en la muerte, pero no del objeto sino del deseo mismo, por la imposibilidad de consumarlo. Es como "la sombra de un enorme pajarraco que se dirigía hacia ellos". La adversidad prodiga sus señales. Quizás sea el deseo quien huye de los cuerpos bajo el tradicional aspecto fálico, adjudicado siempre al otro: "¡De modo que el pájaro se ha escapado!". Y hay que recapturarlo:

-¿Parece que esta noche se anda a caza de pájaros de cuenta?

-preguntó uno de lo esbirros.

-¡Caza mayor! -añadió otro.

-¡Mayúscula! -respondió Garduña...

¿Qué significa el trabuco en manos de Frasquita?

La protección frente a la amenaza del Corregidor. Es el mismo "falo" que le recuerda a Lucas, en la cocina, cómo eliminar a don Eugenio. Sin embargo es un arma que no se dispara en ningún momento. Y aunque Lucas cuente con el descubrimiento de Frasquita cuando ésta le dice al Corregidor que su marido es capaz "de todo", sabemos por los minutos que el molinero pasa en la cocina (¿tramando, gozando, o ambas cosas al mismo tiempo?) que el trabuco es un elemento clave aunque del todo pasivo en las manos de Lucas. ¿Sólo la indecisión le impidió averiguar quiénes estaban acostados en su propia cama?

¿Y qué hay de las cualidades varoniles de la belleza de Frasquita que llaman de inmediato la atención de doña Mercedes? Tal vez expresan la ausencia y el vacío que atormentan a la molinera y a la Corregidora, sujetas al capricho de distintos infortunios.

¿Qué es gozar, entonces?

Esencialmente subir a la parra y observar desde allí cómo Frasquita excita al Corregidor. Esta imagen de Lucas empata con la escena del ojo de la cerradura de su dormitorio, donde se supone están gozando Frasquita y el Corregidor. Entonces también gozaría Lucas cuando baja a la cocina y trama una venganza de muerte que no se producirá.

Nace la idea del desquite sexual. Pero, ¿por qué Lucas se esconde debajo de la cama de la Corregidora y no adentro? La respuesta cristiana indicaría que una persona poseída por Mefistófeles no podría enfrentarse a la santidad de doña Mercedes. Pero una minuciosa revisión del episodio de la parra nos proporciona otra respuesta. El Corregidor ha caído de espaldas empujado por Frasquita y mira atemorizado la cara de Lucas que asoma por entre las hojas. Y anota el narrador: "Hubiérase dicho que Su Señoría era el diablo vencido, no por San Miguel, sino por otro

demonio del Infierno". ¿Qué otro demonio sino el de la perversión?

Si la relación de Lucas y Frasquita es comparada con la amistad de los niños, restándole un erotismo "adulto" (cabe pensar si los celos de cada uno, en diverso grado, pertenecerían a una categoría infantil), ¿no surge la sospecha de que en la pareja, amén de no tener hijos, late un problema de impotencia? En la casa del Corregidor, Frasquita siente de nuevo celos cuando don Eugenio, vestido de molinero, quiere sacar la espada y encuentra solamente la faja de Lucas. ¿Qué tipo de deseo moviliza la molinera?

Así, pues, ante el peligro de que Lucas haya consumado el coito con doña Mercedes, fácil es comprender por qué Frasquita le pide al final del enredo ir a los baños del Solán de Cabras. O, más aún, hacer votos y rogativas -¿inútiles?- para tener descendencia. Sabemos que el diablo (Lucas) no se acuesta con la Virgen (Mercedes) pero por razones de índole más psicológica que moral. En consecuencia, tampoco el milagro habrá de producirse.

En el orden político, acostarse con la Corregidora habría equivalido a la violación del pacto democrático que, roto por la actitud del Corregidor, presenta una doble moral. El pacto es una mera convención, pues el poder del Corregidor avalaría la transgresión. En cambio el molinero sólo puede permitirse el vacío placer de vestirse con las ropas del hombre que, supuestamente, se acuesta con Frasquita.

Sin embargo, es válido concluir que nadie goza en esta novela. El Corregidor es un amante frustrado tanto como la Corregidora es a tal extremo la represión católica que el narrador dice que había "moro en la costa", esto es, que estaría encinta. Para doña Mercedes, "cuya vocación natural la iba llevando al caastro", el "doloroso sacrificio" de casarse con el Corregidor a instancias de su familia es semejante al doloroso sacrificio de su virginidad, que conservará simbólicamente para ejercer una autoridad distinta y paralela a la de su esposo. Por eso hay empatía con Frasquita, pues ambas comparten frustraciones personales:

La seña Frasquita se puso entonces a besarla, sin saber tampoco lo que se hacía, diciéndole entre sus sollozos, como una niña que busca el amparo de su madre:

- ¡ Señora, señora! ¡Qué desgraciada soy!

- ¡ No tanto como usted se figura!- contestábale la Corregidora, llorando también generosamente.

Desde el punto de vista del narrador, el único entendimiento sexual que parecería existir es el del Alcalde Juan López con la sirvienta Manuela, "más buena moza de lo que convenía a la alcaldesa y a la moral". Pero si esto fuera así, también lo es que el Alcalde y su esposa no tenían contacto alguno, pues "dormían" dándose la espalda".

El poder del lenguaje (ese demonio que se cuele donde no lo llaman) hace que el narrador se contradiga en varias ocasiones. Por ejemplo, al presentar a los integrantes de la tertulia del molino indica que la verdadera razón de las visitas era la belleza de la molinera. Y aclara: "...los clérigos como los seglares, empezando por el señor Obispo y el señor Corregidor, podían contemplar allí a sus anchas una de las obras más bellas, graciosas y admirables que hayan salido jamás de las mano de Dios (...) ninguno de estos daba muestras de considerarla con ojos de varón ni con trastienda pecaminosa."

Pero más adelante, metido en el pensamiento de Lucas (diablillo perverso e impotente), nos damos con una sorpresa: "...comprendía que en el fondo del corazón

se la envidiaban algunos de ellos, la codiciaban como simples mortales y hubieran dado cualquier cosa porque fuera menos mujer de bien..."

¿Qué hubieran dado, por ejemplo? Nuevo y clamoroso desliz del narrador. Ha concluido la tertulia en que nadie (excepto Lucas, y muy solapadamente) ha querido probar una de las uvas (Frasquita, por cierto, ¿no?). Son las siete y pico de la noche y regresan a sus casas el abogado y dos canónigos. Vienen hablando de la molinera y del obvio deseo del Corregidor. El último en retirarse del capítulo será uno de los canónigos, que

siguió avanzando lentamente hacia su casa; pero, antes de llegar a ella, cometió contra una pared cierta falta que en el porvenir había de ser objeto de un bando de policía, y dijo al mismo tiempo, pensando sin duda en su cofrade de coro:

-¡También te gusta a ti la señá Frasquita!... ¡Y la verdad es -añadió al cabo de un momento- que, como guapa, es guapa!

Guapa, evidentemente, como la Corregidora, pero menos celestial o inferior a ella en la escala social. Pero debemos preguntar qué hacía el canónigo contra la pared. ¿Orinaba? De ser así, y aunque pensara en su cofrade de coro, ¿a quién se dirige sino a sí mismo, a su pene? Un signo más de la frustración, tanto como aquel que responde por los deseos reprimidos del Obispo cuando le pasan el racimo de uvas. ¡El sí sabe qué significan esas uvas en ese preciso momento! Y pica una sola vez y se contiene:

-¡Están muy buenas!- exclamó, mirando aquella uva al traspasar y alargándose a su secretario-. ¡Lástima que a mí me sienten mal!

Al final de la obra, una vez restituido el orden en la tertulia del molino por acción del Obispo -que acude para dejar constancia de la honradez de los participantes, excluido don Eugenio- vemos que el mismo Obispo enseña cuál es la manera de gozar a la molinera, devorándola simbólicamente. Después de las advertencias a los atrevimientos democratizantes de Lucas y a las provocativas costumbres de Frasquita, el Obispo

acabó dando la bendición a todos y diciendo: que como aquel día no ayunaba, se comería con mucho gusto un par de racimos de uvas. Lo mismo opinaron todos ... respecto de este último particular... y la parra quedó temblando aquella tarde. ¡En dos arrobas de uvas apreció el gasto el Molinero!

Se produjo la espléndida comunión sexual patrocinada por el Obispo. Pero, siendo metafórica, es al mismo tiempo una sublimación del acto, su conversión en símbolo cristiano, en liturgia. A este banquete no podía asistir, en consecuencia, don Eugenio. Estaba purgando sus culpas, pero también -habría dicho- el manjar compartido era más bien etéreo. Don Eugenio seguiría deseando "otra" cosa.

¿Y los elementos mágicos?

Son Piñona y Liviana, las dos burras que se reconocen en la noche del campo. Frasquita explica el suceso con la mayor naturalidad:

¡Cuando piensa una que los animales tienen más entendimiento que las personas! Porque ha de saber usted, señor Juan, que indudablemente nuestras burras se reconocieron y se saludaron, mientras que mi Lucas y yo ni nos saludamos ni nos reconocimos...¡Antes bien huimos el uno del otro, tomándonos mutuamente por espías!

Este suceso ya venía preparado en un sentido por las cualidades de Lucas para amaestrar a los animales: "Había enseñado a bailar a un perro, domesticado una culebra, y hecho que un loro diese la hora". Quiere entonces la tradición de los relatos populares o folklóricos que los animales participen con creces en el desarrollo de las acciones humanas. Aquí las burras dan el ejemplo.

Y Alarcón, en la disputa con el realismo en boga, astutamente apuesta por la fantasía. Y gana.

El laberinto de fortuna
de J. M. Caballero Bonald.
Problemas de lengua y estilo

F. Caimari Frau
(Departamento de Filología Española y Moderna)
Universidad de les Illes Balears



1 ERUDICIÓN, ACOPIO DE SABIDURIA, PARODIAS LITERARIAS¹

1.0 Préstamos literarios²

Algunos de los títulos de los poemas son parodias intencionadas; muchas veces, el título de un poema es ya un indicio de la intención irónica del autor, como si quisiera poner de relieve el enfrentamiento de dos planos: la hipócrita apariencia ejemplar y la radical soledad e incompreensión internas. Es muy frecuente entre los poetas de nuestro siglo el aprovechamiento recreador de materiales ajenos y tradicionales.

1.0.1. Reproducción de títulos idénticos: el propio título de la obra "Laberinto de fortuna" es una parodia del de Juan de Mena. Algunos títulos de poemas aprovechan títulos ya consagrados de otras obras: "Super flumina Babylonio", pieza musical polifónica, motete, del compositor italiano Giovanni, P. Palestrina. "Epístola censoria" 11, de don Francisco de Quevedo; "Examen de ingenios" 90, del doctor Huarte de San Juan. "Romance fronterizo" 95, en recuerdo de los Romances viejos, que así se llamaban. "Fábula" 17, también así las titularon Iriarte y Samaniego. "Femme nue" 72, con cita de su autor, Picasso. "Después" 94, traducción de "Afterwards" del británico Thomas Hardy. "El aire se serena" 37, reproducción no de un título sino de un verso de Fray Luis.

1.0.2. Títulos no idénticos, pero que humorísticamente remiten a otros, por su analogía formal; hay transposición y reelaboración; algunos son aducidos con la intención de ambientar y situar el poema. Unos, sustituyen algún elemento: "espacio cerrado/terrestre"; "cuarto creciente/menguante". Otros, agregan algo nuevo al título ya acuñado:

Goethe: "Epitafio", "Epitafio para musarañas" 42.

Lorca: "Narciso", de *Canciones*; y también: Guillén de Castro: "El Narciso en su opinión", "Narciso de aguas turbias" 85.

Thomas More: "Utopía", "Utopía comparada" 97.

Proust: "Contra Sainte-Beuve", "Contra Séneca" 102.

Enrique Cerdán Tato: "Los ahorcados del cuarto menguante", "Cuarto creciente" 22.

Friedrich de la Motte Fouqué: "Héroe del norte", "Héroe epónimo de Argónida" 59.

Giovanni Boccaccio: "Ninfale d'Ameto" y "Ninfale fiesolane", "Ninfalegería" 65.

Pasternak: "Espacio terrestre", "Espacio cerrado" 88.

Ortega y Gasset: "El tema de nuestro tiempo", "Tema de Dürero" 79.

Gabriela Mistral: De su obra *Recados*: "Recado de nacimiento, para Chile", y

(1) Este artículo es la continuación de otro, titulado: "Acercas del léxico de *Laberinto de fortuna* de J.M. Caballero Bonald", (en prensa). Uno y otro versan sobre el mismo autor y la misma obra, pero, por razones de limitación de espacio, aparecen separados.

La edición manejada, tanto en uno como en el otro, es la misma: J.M. CABALLERO BONALD, *Laberinto de fortuna*. Laia literatura, Barcelona 1984. (Los ejemplos seleccionados llevan a continuación un número que corresponde a la página según la citada edición).

(2) SUAREZ SOLIS, S., *El léxico de Camilo José Cela*. Alfaguara, Madrid, 1969, p. 456.

“Recado para Lolita Arriaga, en Méjico”, “Recado a Ciorán o Del inconveniente de haber nacido” 66.

Los títulos son sugestivos, paródicos, irónicos, exóticos, enigmáticos, simbólicos, mágicos y sorprendentes, pero todos coinciden en ser un alarde de erudición. El *Laberinto de fortuna* es obra de hondas resonancias, como la prolongación de la voz de otros poetas”.

Las voces prestadas, como un eco, comunican un timbre particular. En el *Laberinto* se dan cita personajes del mundo de la cultura, antiguos y actuales, históricos o mitológicos; se asocian hechos históricos o sociales con leyendas y mitos: Las Cruzadas, la Inquisición o Santo Oficio, el estoicismo, el epicureismo, el nihilismo, Cipriani, la guerra civil, junto al país de los Lotófagos, el paraíso de los hiperbóreos, el legendario rey de Tartessos, etc.

1.1. Citas literarias

1.1.0. Parodia versos enteros, o fragmentos de versos de otros autores, muchas veces, sin citar su paternidad:

De la Biblia: “La voz que clama en el desierto” 59; “...otros que heredarán la tierra” 94; “Escrito está” 76; “Abel se venga de su hermano” 46; “...del fuego de Gomorra” 47; “terra incógnita” 15; el becerro de oro” 29; “las sandalias... el maestro... Samara la única” 31. Mio Cid:³ “Assis parten unos d’ otros commo la uña de la carne” v. 375; “Como la uña de la carne” 98; “A la exida de Bivar, ovieron la corneja diestra” v. 11; “En Burgos..., las cornejas,... las huestes” 98; “burgueses e burguesas, por las finiestras sone” v. 17; “... tras los vidrios incautos miro” 98.

Goethe: “La leyenda de Fausto”; “su pacto con Mefistófeles, el sicario del diablo” 79-

Machado⁴: “Y en una estrofa de agua...”; “el libro de agua” 65.

Luis Rosales: *La casa encendida*; “... se incendiará la casa” 80.

1.1.1. Citas literarias con mención de la obra a la que pertenecen: “(... se hizo a la vela para Tarsis)”. Jonás, 1, 3. “(Ex nihilo nihil)”.

Persio, *Sátiras*, III. “(Agni: el dios uno, del múltiple incendiado)”.

Atharva-Veda. Las parodias le sirven para reforzar con una cita ajena sus propias consideraciones.

1.1.2. Parodias del léxico de un determinado autor o movimiento literario: Léxico modernista, voces que podrían muy bien ser de Rubén Darío: Ninfas, panoplias, palios, insignias, pergaminos, perlas ornamentos, cetro y joyas... 65. Voces con resonancias directas de un autor concreto:

Cervantes: “el yelmo” 79; Valle-Inclán: “gerifalte” 11; García Lorca: “la baranda” 95; “las arañas” 22; “la luna” 60; “la sierpe” 45; Gerardo Diego: “el ciprés” 31.

(3) Cfr.: *Poema de Mio Cid*, ed. Ramón Menéndez Pidal, Espasa-Calpe, col. Clásicos Castellanos, núm. 24, Madrid, 11ª ed. 1966.

(4) Cfr.: A. MACHADO, *Poesías completas*, Espasa-Calpe, Col. Austral, núm. 149, Madrid, 12ª ed. 1968, poema LXVII, p. 65, v. 5.

Las parodias son suficientemente significativas como para evidenciar el interés del poeta por otros estilos y demuestran su facilidad en la imitación de las más heterogéneas manifestaciones lingüísticas; indican un dominio total de la forma, son una prueba más de flexibilidad y mimetismo, y contribuyen al enriquecimiento de su léxico y de su estilo, ya de por sí ricos y jugosos.

2 LA IRONIA Y SUS RECURSOS

2.0. La nueva sensibilidad o sensibilidad contemporánea⁵, pretende tratamientos clarividentes de cualquier tema, sin compulsión afectiva, lo mismo si se trata del amor, de la muerte, o de los males de la patria; quiere ofrecer una visión inédita y esto quizá proviene de una concepción irónica que relativiza el mundo poético de todo el grupo de los 50. Además de ironía, se lee humor, sarcasmo, sátira y burla, incluso socarronería y manipulación chistosa.

Los elementos lingüísticos: adjetivos, adverbios, cumplen en la expresión poética un papel esencial puesto que aportan la actitud profunda del poeta; son los portadores de la intención central. Mediante el empleo de elementos humorísticos llega al lector, con mayor fuerza, lo que el poeta pretende.

A. Superlativos extraños: "que aviso más penúltimo" 24; "la criatura más única" 63. **B.** Pleonasmos intencionados: "matar definitivamente al muerto" 39; "nuevo neófito" 56. **C.** Contraste de elementos léxicos; la unión de elementos léxicos contradictorios revela con su choque la intención del escritor, su cinismo. La actitud irónica se aprecia en el contrapunto de las constantes asociaciones ilógicas de elementos contradictorios o dispares; chocan los elementos léxicos, realistas, críticos, objetivos y depreciativos que van surgiendo sucesivamente. La ironía resalta precisamente en el contraste de las materias, con guasa no exenta de simpatía, se puede apreciar en la distancia semántica de los adjetivos acompañantes del sustantivo: "puntual demora" 77; "reconfortante hedor" 56; "anárquica disciplina" 30. **D.** Adverbios que quedan por defecto o por exceso al margen de lo significado: "suicidarse un poco" 66; "muy distintos sexos" 29. **E.** Equívocos: "Santo oficio" 54, apunta a "persecuciones= Inquisición", o "cera litúrgica= Misa". **F.** Juegos de palabras: "No háberme sabido equivocar cuando con más certeza pude hacerlo" 21; "el vidente azar de andar a ciegas" 36; "Quien persigue al liberto, ¿no es siempre el más esclavo?" 54. **G.** Juegos verbales: "Cuando provengo o no provengo" 41; "Me presupone... te presupongo" 89. **H.** Vocablos elevados, asociados a otros que rebajan toda su nobleza: "esa estoica lección de la moral también denominada puta vida" 102.

El empleo insistente de recursos con intención irónica le permite hacer una censura a lo recibido y normado, que con su prestigio tradicional e indiscutido inmoviliza toda posible actividad personal en las almas sencillas e ingenuas.

La composición misma del poema es ya una crítica laberíntica de todos los temas que en él afloran; se da, en alguna ocasión una distribución entrecruzada; dos series de elementos coherentes, pero que se asocian ilógicamente: Serie A: "sed, cactus, puntiaguado, espinas, desierto, agobiante, osamenta, exudan, tubérculo macerado". Serie B:

(5) GARCIA HORTELANO, J., *El grupo poético de los años 50*, Taurus, col. Temas de España, núm. 103, Madrid, 1978, pp. 30-31.

“orador, discurso, arengatario, exuberante, grandilocuencia, largamente, tedio” 55; que se asocian de modo inesperado: “orador puntiagudo; “sed esmaltada de tedio”.

La dificultad intencionada también parece que persigue el mismo fin; en algún poema, la clave interpretativa que permitirá descubrir su significado oculto, aparece envuelta de misterio. El poema titulado: “Recado a Ciorán o Del inconveniente de haber nacido” 66, contiene un término “podredumbre”, que obliga al lector a buscar la solución; la segunda parte del título, después de la disyuntiva, “Del inconveniente de haber nacido”, es traducción de una de las obras del filósofo: “De l’inconvenient d’être né”; Ciorán propugna la corriente del “nihilismo y de la podredumbre”. Al final se vence la dificultad como en el “juego del laberinto”, el ejercicio poético es lúdico.

Los recursos fónicos van dirigidos también a la consecución de los efectos propuestos; el autor sugiere un “pacto de salvación por la prosodia” 90.

1. Ritmo sincopado. La expresividad del significante se aprovecha como acicate para ampliar y potenciar su mensaje. El poeta selecciona una palabra, casi monstruosa por su longitud: “Medborgarplatsen”⁶ 53, es el título de un poema; el término inesperado, produce efectos sonoros positivos; al lector le suena bien y se afana por indagar su significado. Al principio resulta enigmático, profundiza en la búsqueda, por relaciones y asociaciones; el meollo es mitológico. Progresivamente se descubren las palabras que dan la pauta: “bóreas, viento del norte, polo ártico, andar errante en busca de un paraíso perdido”.

Una de las asiduas tentaciones poéticas de Caballero Bonald consiste en pretender sustituir una historia por sus presuntas equivalencias mitológicas. La mezcla de elementos simbólicos, emblemáticos, alegóricos y paródicos genera como una representación, a ritmo sincopado, de algunos mitos adheridos a la historia contemporánea: “los hiperbóreos”, pincelada mitológica incrustada entre otras históricas o actuales; las pinceladas mitológicas valen tanto como las de la realidad. 1. El mito de los hiperbóreos: tribu errante hacia un lugar boreal, en busca del paraíso perdido. 2. Medborgarplatsen: nombre de una plaza, situada al sur de la ciudad de Estocolmo, lugar en el que actualmente se dan cita vagabundos, con sus bolsas de papel, gente errante, borrachos, que van en busca de algún subsidio para poder tomarse el último trago.

Esta sucesión de notas sincopadas toma un movimiento contrario el orden natural, es decir, va a contratiempo, es el contrapunto irónico.

2. Fenómenos acústicos: A. Por analogía de sonidos, se basan en la armonía imitativa:

Aliteración: “inmemorial misericordia” 64; “quien quiso que” 100; “genitivo germen” 45; “Una verdad segrega siempre otros muchos vislumbres de verdades” 87; “sólo para seguir sabiendo” 45; “los lastres, las rémoras que arrastras” 51. Onomatopeya: “Sólo un carnal susurro sorteando los pliegues de los sordos tapetes” 88. Paronomasia: “cándidos códices” 87.

B. Por analogía de accidentes gramaticales:

Derivación: “más gozaba, y el gozo...” 45; “escrito..., que nunca escribiré” 99; “contravención del infinito..., contraria” 25.

(6) Cfr.: 4.1.0.: *Palabras anotadas*, s.v. “Medborgarplatsen”.

C. Deformaciones por semejanza fónica, transposición de sonidos: "luz cenital/ genital" 12; "tacto rectante/reptante" 36; "Qwerty⁸/Quenty" 96.

D. Repetición de la misma estructura: "No sé si fue..., no sé si... 89; "¿De qué lenguaje?, de qué año? 90; "Se vengarán de ti..., se vengarán de..." 92; "Cuando por rutas, ... cuando por..." 86; "Vengo de muchos libros... vengo también de un..." 103.

3. RUPTURA DE VALORES TRASLATICIOS⁹

3.0. Frases anotadas

La destrucción de tópicos y frases hechas¹⁰ supone una purificación del idioma y evidencia una fobia por la lengua pedante y retórica, con sus frases lapidarias; esta fobia se expresa por medio de parodias intencionadas de tópicos consagrados en los discursos, en la política, la economía, etc. Nada escapa a su ironía, parodia por igual, manifestaciones lingüísticas de la vida pública y privada, los formulismos vacuos de la sociedad. Un conjunto heterogéneo de frases acuñadas, de distintas procedencias, adornan el estilo de el *Laberinto de fortuna*: expresiones del lenguaje de la información, diarios, locuciones del argot, de la lengua callejera.

A. Frases lapidarias: "Sólo se explica lo indudable" 31; "ninguna verdad es la misma dos veces" 101; "Sólo el presente puede modificar el curso del pasado" 103. B. Tópicos al uso en el lenguaje de la información: "fuego provocado" 80; "inseguridad ciudadana" 75. C. Deformación humorística de rótulos: "Desvío provisional/ desvío umbilical" 36. D. Locuciones coloquiales: "Me hago cargo" 34; "a saber de qué" 102; "Demasiadas preguntas" 68; "Tengo mis dudas" 71. E. Adjetivación tópica: "pergamino secular" 64; "vetusto ataúd" 77. F. Fórmulas fosilizadas y vacías del lenguaje de la política: "Penúltima cumbre" 39; "Supremo Consorcio de Rearmes" 91. G. Expresiones acuñadas de argots: De la economía: "Crecimiento cero" 86; de la biología: "Bloque genético" 67; terminología musical: "Adagio molto" 47; del lenguaje judicial: "visto" para sentencia" 46; "Sumario cero" 52; "Item más" 101; editoriales y cine: "Versión libre de..." 87; de la enseñanza, del sistema de exámenes: "Una generación ¿de qué lenguaje de qué año? 90.

La mezcla intencionada de asuntos de tono grave, metafísico, con expresiones vulgares o coloquiales, el grotesco poético, no es sino una más de las manifestaciones de ironía: "Esa estoica lección de la moral también denominada puta vida" 102. De vez en cuando intercala algún "taco": "esa hija de perra" 93. El tono grotesco se logra mediante

(7) Parodia de la misma expresión de Camilo José Cela.

(8) Cfr.: EL PAIS, martes 17 de diciembre de 1985.

"El fenómeno Qwerty". Papert, uno de los creadores del lenguaje Logo, ha denominado a la insistencia en enseñar Basic "fenómeno qwerty". Qwerty es el nombre del teclado de las máquinas de escribir, tomado de las seis primeras letras. "Qwenty" es el nombre que recibe una crema de belleza femenina; es evidente la semejanza fonética: qwerty/quenty, pero, podrían establecerse además otro paralelismo irónico: QWERTY o de las bellas letras/QUENTY o de las bellas mujeres.

(10) BOUSOÑO, Carlos, "Un ensayo de estilística explicativa" (Ruptura de un sistema formado por una frase hecha), en Homenaje Universitario a Dámaso Alonso, Gredos, Madrid, 1970, p. 69.

(11) La expresión *LISTO para sentencia* es deformación intencionada del clise *VISTO para sentencia*.

la sucesiva acumulación de segmentos irónicos y también mediante las rupturas del sistema.

3.1. Ruptura del sistema¹²

Caballero Bonald rompe los diques de austeridad lingüística y contención expresiva. No se contenta con parodiar frases manteniendo su estructura sino que parodia rompiendo el sistema; usa locuciones, clisés, muletillas, reprimiéndolas, esto es, analizándolas, haciendo revivir el sentido de sus elementos y produciendo así un efecto expresivo inesperado. Introduce en sus poemas variantes de famosas fórmulas y las aplica humorísticamente; estas distintas variantes vienen a romper el sistema esperado y por medio de la parodia y el ridículo pretende su destrucción.

Uno de los recursos más utilizados para renovar el clisé consiste en la sustitución de uno de los elementos por otro nuevo; la sorpresa que produce la sustitución desquicia el esquema previo y la palabra nueva se carga de intención: "Al filo de la media noche/ la plaza" 98; "un racimo de uvas/papeles" 81; "medallones colgándoles del cuello/sucño" 53; "síndrome de abstinencia/ perplejidad" 64; "enfermo imaginario/ reloj imaginario" 37; "venir de un lugar/ de muchos libros y de muchos apremios" 103; "vender el alma al diablo/ al corrector supremo de esta prueba" 44; "coágulo de sangre/ música" 47. La ruptura de valores traslaticios constituye un motivo de renovación léxica, pretende romper la lexicalización de ciertas expresiones y producir así un efecto renovador, por lo inesperado. Ocurre en giros o frases que se vienen usando en sentido figurado, el autor les da la vuelta y los presenta desnudos de su ropaje traslaticio, recuperan el valor literal, que, al haberse lexicalizado, pasaba inadvertido: "Ahora o nunca/ ayer o nunca" 18; "toda la verdad/ una parte de la verdad"¹³. La sustitución de cualquier elemento del grupo tópico por otro, sirve para destruir su lexicalización. En ocasiones, sustituye algún término por su antítesis: "Me miran los presentes/ausentes" 102; "un anónimo viajero se despide de alguien/ nadie" 95; "Voy a salir a algún/ ningún sitio" 75; "escapar hacia alguna/ ninguna parte" 40. Juega hábilmente con la antítesis y traza artificiosos silogismos y aparentes paradojas, que son, en parte, prolongación del vanguardismo, y en especial del surrealismo.

Recorre el largo camino que va desde los bordes del absurdo a los espacios abiertos del infinito. Se preocupa de sustituir cortésmente la incoherencia de las convenciones por la verosimilitud del cinismo. No pretende demostrar nada con su poesía.

Injertos de absurdo: "Vengo de un viaje que no hice nunca a Samarcanda" 103; "Mutuamente miramos a un ausente que bebe con nosotros" 18.

El calco es el último de los sistemas de ruptura, consiste en la formación de palabras o frases sobre el patrón de otras bien conocidas, con las cuales ya sólo tienen en común la estructura: "isotérmicas/ isobélicas" 39; "Cardiología/ uterología" 56; "bloque monetario/ bloque genético" 67. Algunos de estos aspectos revelan el talante estilístico, las preferencias estéticas y la capacidad de invención del autor.

En alguna ocasión reúne en un poema un tópico de la prensa diaria con una cita literaria de contenidos similares: "Fuego provocado", "(Agni: el dios uno, del múltiple

(12) Cfr.: BOUSOÑO, C., *Op. cit.*, pp. 69-84.

(13) Cfr.: GUILLEN, J., "El estímulo superrealista", en *Homenaje Universitario a Dámaso Alonso*, ed. cit. pp. 203-206.

incendiado)” Atharva-Veda. A lo largo del poema va reiterando semas de “fuego”: “¿Se incendiará la casa, ... cenizas, hoguera que se quedó prendida,... el confín del fuego..., memorias calcinadas..., arrasados lienzos..., combustible..., fuego,” etc. 80.

Siguiendo la misma técnica de ruptura emplea recursos expresivos desdramatizadores. Con un fingimiento de imperturbabilidad pretende quitarle trascendencia a todo, especialmente a aquellos temas que tradicionalmente son considerados como trascendentes: la fatalidad y la mortalidad del hombre, la historia, la irreversibilidad del tiempo: “No es nada grave, estoy muriéndome” 13; “Las venas de la historia reducidas a un miserable montoncito de estiércol” 94; “No sé si fue ayer tarde o fue pasado mañana...” 89.

Una más de las herencias recibidas del surrealismo consiste en registrar de forma incontrolada, totalmente libre, los estados de ánimo y los impulsos profundos. Con la ensambladura fortuita de palabras, -collage¹³-, frases recortadas de periódicos o prospectos de cosmética, títulos de programas televisivos, folletos y guías turísticas, siguiendo oscuras sugerencias. De este modo, mediante estos pastiches, locuciones consagradas de la lengua común vienen a sumarse a su estilo; muchas veces se trata de palabras o giros sueltos, en vigencia actualmente y están cargados de intencionalidad, como deseosos de notoriedad, como si pretendiera llamar la atención del lector. (Fig. 1).

4 CONTENIDOS LEXICOS Y EXPRESIVIDAD

4.0. La sustancia de contenido de una obra poética viene dada en las unidades léxicas, que transmiten al lector vivencias, pensamientos, reflexiones, sentimientos o recuerdos. Se puede, pues, afirmar que una parte muy importante de la obra depende del léxico, de sus formas, de su organización y selección, y de su contenido; hasta tal punto está condicionado precisamente por los contenidos que pretende comunicar, que el acierto poético se produce cuando la forma lingüística obtenida es acorde con la intención de aquellos contenidos. Los dos planos se presuponen: el del contenido y el de la expresión.

4.1. Las palabras aisladas

La complejidad y densidad de la obra de Caballero Bonald, para su total comprensión, presupone una serie de conocimientos previos, exige allanar el camino, iluminando los puntos oscuros y secretos, vencer la dificultad. Hay palabras enigmáticas, simbólicas, exóticas que merecen ser anotadas porque encierran algún misterio.

4.1. Palabras anotadas¹⁴

ABENCERRAJES. Nombre castellano con el que es conocida la familia de los Ibn Siravg. Palabra de resonancias literarias románticas: *El último Abencerraje*, de Chateaubriand.

(14) Cada poeta forja una nomenclatura propia, es decir, los vocabios adquieren en su obra un valor particular. En el *Laberinto* de Caballero Bonald nada es arbitrario, la cuidadosa selección de las palabras y locuciones está hecha con una intención especial. Este apartado de *Palabras anotadas* incluye aquellas que, por uno u otro motivo, son portadoras de una carga semántica especial, son palabras con resonancia. Cfr.: ALBORNOZ, Aurora de: “José Manuel Caballero Bonald: la palabra como alucinógeno” en *Hacia la realidad creada*, Península Barcelona, 1979, pp. 129-137.

ACADEMOS. Del gr. Ἀκαδήμεια, propiamente "el jardín de Academos". Escuela filosófica de Platón situada en unos jardines al Noroeste de Atenas, consagrados al héroe Academos. Es por tanto, voz de resonancias míticas. Academos, héroe mítico griego, del Ática, de quien tomó el nombre la academia.

AGNI. Mit., del sánscrito, "fuego", Dios, (*Ramayana*)¹⁵.

ANASO. Nombre del río Guadiana en la época romana.

AQUILES. Mit., Héroe mítico, hijo de Peleo y de la diosa Tetis.

ARGANTONIO. Rey de Tartessos. Es el primer personaje de la península Ibérica del que se tienen noticias históricas; su existencia nos es conocida por varios textos griegos. Según Heródoto recibió a Kolaios de Samos y se ofreció a ayudar a los foccos en su lucha contra los persas y a admitirles en su reino, si eran vencidos. Su longevidad fue legendaria en Grecia.

ARGOLIDA. Peloponeso, Argos, civilización micénica. El semidiós Persco, en Argólida fue fundador de las familias y los pueblos.

ARGONAUTAS. Antiquísima leyenda recogida por Homero y otros escritores, se refiere a los acompañantes de Jasón que fueron a la Cólquida en busca del "vellocino de oro". Buscadores de oro, cazadores de quimeras, son un simbólico o legendario antecedente de los conquistadores de Ultramar en el siglo XVI, o de los norteamericanos del siglo XIX que perseguían el mismo objetivo.

ARGOS. Gigante que, según la fábula tenía cien ojos, quedándole siempre abiertos la mitad. Argos ha pasado a la posteridad como símbolo de la vigilancia.

ATHARVA. Lit. sánscrita. La segunda colección de los *Veda* se denomina *Atharva-Veda*, "Veda de las fórmulas mágicas de los conjuros"; consta de 731 himnos, algunos de ellos en prosa.

AVESTA. Nombre con el que se designa los libros sagrados de los antiguos persas.

BELLOCINO. Var., "Vellochino", voz de resonancias míticas, legendarias y literarias: *El vellochino de oro*, de la fábula, y el de Gedeón en la Sagrada Escritura.

BIBLIOTECA DE ALEJANDRIA. Símbolo y depósito de la sabiduría griega y cristiana.

BONIFACIO. Nombre que por alguna razón evoca la edad media y especialmente "Las cruzadas"; Bonifacio, el anglosajón, apóstol de Alemania, con el apoyo de Carlos Martel organizó la iglesia, fue el fundador de la escuela de Fulda, cuna y centro del catolicismo alemán. Por otra parte, Bonifacio es nombre que se ha repetido con asiduidad en la historia; un famoso conde romano, nacido en 432 así se llamaba, fue gobernador de Africa, defendió Marsella contra Ataulfo. El hecho de aludir sólo al nombre sin identificar al personaje parece mostrar con toda intención la ambigüedad.

CIORAN¹⁶. Filos. y lit., Émile, Michel Cioran, nac. 1911, en Rumanía, en Bucarest, publicó en 1933 su único libro en rumano. Reside desde entonces en París y a partir de entonces escribió en francés todos sus libros. Ciorán es, a veces, considerado como el pensador, y el poeta, de la descomposición, de la podredumbre, del vacío que a la vez amenaza y sustenta todas las cosas y todas las actividades humanas. Toda afirmación

(15) Cfr.: PEREZ RIOJA, J.A., *Diccionario de símbolos y mitos*, Tecnos, Madrid, 1962. y FRENZEL, E., *Diccionario de Argumentos de la literatura universal*, (versión española de Carmen SCHAD DE CANEDA), Gredos, Madrid, 1976. y también: *Diccionario de Motivos de la literatura Univesal*, (versión española de M. ALBELLA MARTIN), Gredos, Madrid, 1980.

(16) FERRATER MORA, J., *Diccionario de filosofía*, Alianza editorial, Madrid, 1979, vol. I, p. 504.

considerada positiva, toda creencia, toda ideología, toda doctrina conduce a una "sangrienta farsa"; de la "lógica" se pasa fácilmente a la "epilepsia", (*Précis de décomposition*, p. 9). Los grandes sistemas son tautologías (ibid., p. 73). El pensamiento de Ciorán tiene, por voluntad del autor, un carácter fragmentario y antisistemático. Ni siquiera el "nihilismo" y la desesperación pueden ser objeto de ninguna doctrina: el nihilismo como doctrina es ya una trampa. Algunos estiman que Ciorán expresa un pesimismo a ultranza; es la imagen que resulta de considerarlo como "el poeta, o el filósofo, de la descomposición". Otros opinan que manifiesta una especie de exaltación vital y casi salvaje. El propio Ciorán declara en una entrevista con Fernando Savater, que "un libro debe ser realmente una herida, debe trastornar la vida del lector de un modo o de otro. Mi ideal al escribir un libro es despertar a alguien, azotarle".

Obras: *En las cimas de la desesperación: Précis de décomposition*, 1949 (trad. esp.: *Breviario de podredumbre*, 1972.- *Syllogismes de l'amertume*, 1952.- *La tentation d'exister*, 1956 (trad. esp.: *La tentación de existir*, 1973).- *Histoire et utopie*, 1960.- *La chute dans le temps*, 1964.- *Le mauvais demiurge*, 1969 (trad. esp.: *El aciago demiurgo*, 1974).- *De l'inconvenient d'être né*, 1973.

Este último título es objeto de parodia por parte de Caballero Bonald al titular uno de sus poemas: "Recado a Ciorán o Del inconveniente de haber nacido"; no sólo el título es paródico, sino que son igualmente parodiadas las palabras "podredumbre", "historia"; alusión más o menos velada a las teorías del poeta rumano.

CIPRIANI. Amilcare Cipriani, político italiano, desterrado por sus actividades revolucionarias, que contribuyó con Karl Marx a la fundación de la Internacional (1864). Fue uno de los jefes de la Comuna de París 1871, por lo que fue deportado. Una vez liberado, luchó con los griegos en 1898. Se le eligió diputado varias veces, pero no ocupó su escaño por negarse a prestar juramento a la dinastía italiana.

Un poema titulado: "Manuela Cipriani y tú", quizás le evoca.

CORICANCHA¹⁷. Nombre que se daba al gran templo del Sol de Cuzco, la capital del Imperio incaico. Imponente edificio con sólidos muros de piedra; se conservan las divinidades de los incas. En la época colonial, sobre los muros de Coricancha se elevó una iglesia, el actual templo de Santo Domingo.

CRONICONES. De lat. CHRONICON. Narración histórica de carácter casi siempre analítico, anónima muchas veces. Los cronicones medievales eran obras escritas inicialmente en latín, y a partir de los siglos XIII y XIV, en romance. *Cronicones conimbricenses* y *Lusitanum*, en Portugal. *Los Anales castellanos* y *los Anales toledanos*, en Castilla. La connotación despectiva que suele encerrar la palabra "cronicón" deriva de la aparición de los llamados "Falsos cronicones" que florecieron en España hacia finales de los siglos XVI y XVII.

CHAUEN. Topon. Ciudad de Marruecos, en la provincia de Tetuan.¹⁸

CHIBCHAS. Dícese del individuo de un pueblo que habitó en Bogotá.

GEA. Mit. Gea es la tierra, concebida como el elemento primordial del que surgieron las razas divinas. El papel que desempeña en la *Teogonía* hesiódica es grande.

GOMORRA. Voz de tradición ligada a la Biblia.

HECTOR. Mitol. Héroe troyano, hijo de Príamo y Hécuba, pese a que ciertas tradiciones, que se remontan a Estesíroco, lo consideran como hijo de Apolo.

(17) GRAN ATLAS AGUILAR, Aguilar, Madrid, 3 vols. 1969.

(18) ATLAS GEOGRAFICO UNIVERSAL Y DE ESPAÑA, Diáfora, Barcelona, 1978,

HESIODO. Escritor griego, de la época posthomérica, vivió en Beocia, se le atribuyen dos poemas: *Teogonía* y *Los trabajos y los días*.

MEDBORGARPLATSEN. Topon. urbano, "La plaza del ciudadano", en Estocolmo, ubicada al sur de la ciudad, en un barrio en donde se encuentran con frecuencia borrachos y vagabundos sin otra ilusión que encontrar su próximo trago. En relación con la tribu de los hiperbóreos, estos pasan por ser una encarnación de Apolo Hiperbórico, en las Islas de los Bienaventurados, que son el Paraíso del Orfismo y del Neopitagorismo. El mito de los hiperbóreos es el símbolo de un paradisíaco país lejano y misterioso, alude a ellos Pomponio Mela, y repite la historia Caballero Bonald en el poema que lleva por título "Medborgarplatsen".

MEFISTOFELES. Voz de resonancias literarias, *Fausto*.

MURO. "Muro de las lamentaciones". Muralla de grandes piedras, restos de los muros del antiguo templo de Salomón, en Jerusalén, donde se reúnen los judíos los viernes para llorar la destrucción de Jerusalén, según una costumbre que se remonta al siglo I. Caballero Bonald rompe el tópico acuñando una nueva expresión, cambiando parte de la primera: "Muro de las compensaciones".

NARCISO. Voz de resonancias mitológicas y literarias.

NEREIDAS. Mit. Son divinidades marinas, hijas de Nerco y Dóride, y nietas de Océano.

NINFA EGERIA. Mit. Egeria es una ninfa de Roma.

NINIVE. Topon. Ciudad bíblica.

PERSIO: Aulus Persius Flacus. Poeta latino satírico, del círculo estoico, escribió *Saturae, Sátiras*, 650 hexámetros, estilo horaciano; combatió la superstición, los vicios, es irónico; pone de manifiesto el pensamiento del Neostoicismo.

PISCINA PROBÁTICA. Situada en la ciudad de Jerusalén, expresión de resonancias bíblicas.

PROSERPINA. Mit. En Roma, diosa de los infiernos, fue asimilada a la Perséfone griega.

SAMARA. "Samara la única", Deform. de Samaria, o mujer de Samaria, alusión velada a "la samaritana" de los *Evangelios*.

SAMARCANDA. Topon. Cerca del Mar Negro. Hist. Fue centro cultural de los Samánidas (874-999), su gobierno significó el renacimiento literario persa, con figuras tan importantes como Avicena. Por otra parte, es voz de resonancias literarias: "El rey de Samarkanda" en la "historia de Ali-baba o los cuarenta ladrones", de *Las mil y una noches*.

SANCHO. Nombre histórico, muchos monarcas de la península Ibérica lo fueron con este nombre. Igual como hizo con "Bonifacio", no especifica con un determinativo concreto, tal vez con intención de producir ambigüedad.

SATURNO. Mit. En Roma, dios más simple y más humano que el Cronos griego. Refiere el mito que Saturno devoraba a sus propios hijos.

SENECA. Nombre de arraigada tradición filosófica, que remite al Estoicismo.

SIBIU. Topon. En Rumania, "Hotel de Sibiu", uno de los que figuran en las guías turísticas.

TARSIS. Topon. Bíblico.

TARTESSOS. Ciudad localizada en el valle del Guadalquivir, en la zona de Huelva, siglos VIII y V a. C., muy rica y célebre por su orfebrería, (Tesoro de Alisenda, Cáceres, y del Carambolo. Ciudad y país de las referencias de autores griegos antiguos. Heródoto. Generalmente se cree que enlaza con las referencias de la Biblia al país de Tarsis. La tradición literaria la presenta como un país de estructura monárquica con

nombres concretos de reyes como Argantonio, país rico en oro y metales, y de alta civilización.

TETIS. Mit. En una de las Nereidas, hija de Nerco, diosa de los mares, esposa de Poseidón, madre de Aquiles y Galatea (la blanca como la leche), amada desdeñosa del cíclope Polifemo.

TIMSAH. Topon. Lago de Ismailia, en Egipto, no lejos del Monte Sinaí.

TORRE DE BABEL. Edificación de resonancias bíblicas, situada en la no menos bíblica ciudad de Babilonia.

ZEPHIRUM. Voz que entronca con la tradición literaria y cultural, Petrarca le dedica un poema: "Zéfiro torna", madrigal musicado por Monteverdi.

ZIPAQUIRA. Topon. Catedral de la Sal, en Bogotá. Colombia.

4.1.1. Etimologías

El poeta en su afanosa búsqueda se interesa con pasión por las palabras, para escudriñarlas mejor y llegar hasta el límite de sus sentidos más recónditos, en el doble sentido de su "significación verídica", y de su "procedencia". La mayoría de las palabras pueden pasar inadvertidas hasta que alguien sorprende su sentido profundo, o busca la razón de su existencia o de su forma.

Voces de procedencia griega¹⁹:

ANAFRODITA. De gr. αναφρόδιτος; de 'αν, priv., y Αφροδιτη Venus.

ARRITMIA. Del gr. 'α priv., y ρυσμός, ritmo.

CALIDOSCOPIO. Del gr. καλλός, bello; είδος, imagen, σκοπέω, observar.

EPONIMO. Del gr. επώνυμος; de έπι, sobre, y όνομα, nombre. Aplícase al héroe o a la persona que da nombre a un pueblo, a una tribu, a una ciudad o a un período o época.

HIPERBOREO. Del gr. υπέρ, más, más allá, sobre, y βορέας, Bóreas, viento del norte; región septentrional.

LOTOFAGOS. Del gr. λωτοφάγος; de λωτός, loto y, φαγειν, comer. Dícese del individuo de ciertos pueblos que habitaban en la costa septentrional del Africa tropical, Asia y Egipto. "Lotófagos" comedores de loto.

LOTO. Flor sagrada de Egipto, India, China y Japón; es emblema del agua y de la luz, símbolo de vida naciente y de toda evolución. En la *Odisea* se habla del loto y del país de los lotófagos. Según Homero, el loto hace olvidar la vida y sus penas. Era para los griegos un símbolo de belleza y elocuencia. La ninfa Lotis perseguida por el dios Priapo, fue transformada en loto, el equivalente simbólico del loto en Occidente, en la edad media era la rosa; en el arte cristiano es la "Flor de lis".

NECROFILO. Del gr. νεκρός, muerto y φίλία, amor, gusto.

NEOFITO. Del gr. νεόφυτος, recién convertido, neófito.

ORNITODELFICO. Del gr. όρνις-ίθος pájaro y δελφός matriz. Zool. Que tiene un solo orificio de expulsión, de los huevos, del excremento y de la orina, monotrema, como el ornitorrinco.

PANOPLIA. Del gr. παν, todo, όπλα armas. Armadura de todas piezas. Colección de armas ordenadamente colocadas.

(19) PABON S. DE URBINA J.M. y ECHAURI MARTINEZ, E., *Diccionario griego-español*, Spes, Barcelona, 3ª ed. 1963.

PROTOCAUSTICO. Del gr. πρώτος primero; antiguamente y de καῦσις acción de quemar. Fig. mordaz.

SATRAPA. Del gr. σατράπης, del ant. persa, gobernador de una provincia, en Persia; ant. persa sahrabh, oficial del sah o emperador.

SINDROME. Del gr. συνδρομή, concurso. Med. Conjunto de síntomas característicos de una enfermedad.

TAUMATURGICO. Del gr. θαῦμα, maravilla, cosa, objeto o aparición digna de admirarse, y ἔργον-ου, acto, acción. Cpto. del gr. θαυμα τυργός que hace juegos de manos.

TERATOLOGICO. Del gr. τερας, prodigio, monstruo, y λόγος, palabra, estudio. Teratología. Estudio de las anomalías y monstruosidades del organismo animal o vegetal.

*Voces de procedencia latina;*²⁰

ABREGO. Del lat. *Africanus*, viento.

ATRABILIARIO. Del lat. *atra*, negra y bilis, cólera.

CONTUMAZ. Del lat. *contumax-acis*, terco, obstinado.

ENDRIAGO. Del lat. *dragon*. Monstruo fabuloso, formado del conjunto de facciones humanas y de las varias fieras.

ERRATICO. Del lat. *erraticus*, vagabundo, ambulante.

LIGAMEN. Del lat. *ligamen*, atadura, vendaje, ligazón.

PERTINAZ. Del lat. *pertinax-acis*, obstinado, terco.

REMISO. Del lat. pp. de *remitto*, dejado, abandonado.

SINAPISMO. Del lat. *sinapismus*, y éste del gr. σινναπισμός, de σίναπι, mostaza. Med. Tópico hecho con polvo de mostaza.

SOFLAMA. Del lat. *flamma*. Deriv. “sofocación que sube al rostro”, “perorata provocante”. Deriv. de soflamar, abochornar. Acep. 1. Llama tenue o reverberación del fuego. 2. Bochorno o ardor que suele subir al rostro por accidente o por enojo, vergüenza, etc. 3. Expresión artificiosa con que uno intenta engañar o chasquear. 4. Fig. despectivamente. Discurso, alocución, perorata. 5. Roncería, tardanza o lentitud en hacer lo que se manda, mostrando poca gana de hacerlo. Arrumaco. Fig. Demostración de cariño hecha con gestos o ademanes. Adorno o atavío estrafalario.

VINDICTA. Del lat. *vindicta*, vara con la que el “*assertor libertatis*” tocaba al esclavo para concederle la libertad.

Palabras del árabe:

ADARVE. Del ár. *darb*, camino de montaña, muralla.

AJORCA. Del ár. hispánico *šórka*, lazo, argolla de metal, que se usa como brazalete o en la garganta de los pies.

ALBAYALDE. Del ár. *bayâd*, blanco. Carbonato básico de plomo, blanco, que se emplea en la pintura.

ALBERCA. Del ár. *bírka*, estanque.

ALQUIMIA. Del ár. al-kimiyâ, y éste del gr. χυμεία, la química, ant. latón.

AZOGUE. Del ár. *zâug*, mercurio, metal con plata.

BARAKA. Del ár. *baraka*, bendición. Islam. Bendición que Dios concede a

(20) Las voces de procedencia latina son la mayor parte del repertorio, nos limitamos a seleccionar algunas que nos han parecido significativas.

determinados fieles virtuosos y que se manifiesta a través de una vida terrena y eterna favorables. De aquí viene, por extensión que las tumbas y los objetos personales de estos fieles comuniquen sus propiedades a los devotos que se acerquen a ellos con el fin de conseguirlos.

MOHEDA. Del ár. *magīda*, espesura, herbazal. Monte alto con jarales y maleza.

Aportaciones de otras lenguas:

LASCA. Del ant. alto al. *laska*. Trozo pequeño y delgado desprendido de una piedra.

VEDA. Del sánscrito *veda*, ciencia. Cada uno de los libros sagrados primitivos de La India.

COCA. Del aimara *kkoka*, arbusto de la región del lago Titicaca, entre Perú y Bolivia.

MAIZ. Del caribe *mahís*, planta que suele darse en regiones tropicales.

TOFUMA. Del caribe *tutum*, calabaza. Amer. fruto del totumo o güira, árbol del Perú.

Del catalán:

ORIOI. Del cat. *oriol*, y éste del lat. *aureolus*, oropéndola, pájaro muy hermoso.

CAPVESPRES. Cat. en Mall. "la tarde".

LLUCH-ALCARI. Top. Cala de Mallorca, cerca de Deyá²¹, entre Sóller y Valldemosa.

Del francés:

EDECAN. Del fr. *aide de camp*, Mil. ayudante de campo.

BOUCHES DU RHONE. Top. Dept. al sureste de Francia.

FEMME NUE. Título de una obra de Picasso.

Del italiano:

ALEGRO. Del ital. *allegro*. Mús. Con movimiento moderadamente vivo.

ADAGIO. Del ital. *adagio*. Mús. Con movimiento lento.

Otros extranjerismos:

MEDBORGARPLATSEN Y BRUHKENTAL.

Palabras de nueva invención, que no figuran en la última edición del D.R.A.E. de 1984:

UTEROLOGIA, ISOBELICA, SUBPRECARIO, PROTOCAUSTICO.

Dicciones latinas predilectas: ESTRAMUROS, DE FACTO, INTRAMUROS, ITEM, EX NIHILO NIHIL, OPUS, BONA FIDE²², SUPER FLUMINA BABYLONIS, AGNI, TERRA INCOGNITA.

(21) La elección del topónimo "Deyá" no parece casual, tal vez por ser el lugar paradisíaco elegido por el poeta Robert Graves como lugar de residencia. Tampoco parece casual el parecido simbólico de la obra poética de Graves y de Bonald.

(22) Dicción latina acuñada empleada frecuentemente por Cicerón, Horacio y Tito Livio, con el significado de: "buena fe, de buena fe, sinceramente, en conciencia".

4.1.2. La onomástica

Se reúnen antropónimos y topónimos de la más clásica raigambre; a veces disparatados, a veces caóticos forman un revoltillo pintoresco los vernáculos con los extranjeros. Cada uno de los nombres es valorado ya sea por sus resonancias literarias, míticas, o por su valor simbólico o emblemático o por el tono irónico-paródico de su uso. Hay nombres presuntuosos, algunos, se diría que por pura fantasía imaginativa, rebuscados, con significados trascendentes, evocadores, que intentan escapar de la vulgaridad. En ocasiones, la onomástica viene a ser el eje en torno al cual giran los poemas. Un nombre, que, a primera vista, llama la atención por ser desafortunadamente largo, decorativo, además, guarda en sí el meollo, la clave interpretativa del poema: "Medborgarplatsen", la palabra es señora absoluta.

4.1.2.0. Tipología antroponímica:

1. Nombres de personajes históricos, del mundo de la cultura; 1.a. Escritores: Ciorán, Hesfodo, Herodoto, Persio, Séneca. 1.b. Pintores: Durero; Picasso: 1.c. Músicos: Wagner. 2. Personajes de la mitología: Agni, Aquiles, Gea, Narciso, Nereidas, Ninfa egeria, Proserpina, Saturno, Tetis. 3. De la Biblia: Abel, Jonás, Samara (la samaritana?). 4. De la historia y la política: Argantonio, Bonifacio, Sancho, Cipriani.

4.1.2.1. Tipología de los topónimos: 1. Topónimos peninsulares: *Burgos, Sanlúcar, Alhama, Anaso*, (ciudades, ríos y pueblos).

2. Toponimia ciudadana; desfilan nombres que parecen buscados por su originalidad, o por su lejanía, topónimos ciudadanos de los que suelen indicarse en las guías turísticas: "el hotel de Sibiu", "el palacio de Brukenenthal", "el jardín de Academos", "el mercado de Zapalcjos", "el torreón de Banjaiduz", "las dunas de Malcorta", "la catedral de la Sal de Zipaquirá". 3. Topónimos del mundo: *Coricancha, Argos, Ismailia, Alejandría*. 4. Topónimos extraídos de obras literarias o legendarias: *Tartessos, Samarcanda*. 5. Topónimos bíblicos: *La Piscina probática, La torre de Babel, Gomorra, Tarsis, Nínive, Babilonia*.

Los topónimos seleccionados en el *Laberinto de Fortuna* parecen tener una intencionalidad de universalismo y al mismo tiempo, transportar al lector a lugares lejanos; desde el oriental "Samarcanda" hasta los iberoamericanos "Lima" y "Zipaquirá"; desde la septentrional Suecia, "La plaza del ciudadano", hasta el cálido Tetuán, "Chauen". Se dan cita nombres de lugares históricos, reales, emparejados con otros, míticos o legendarios: "El país de los lotófagos", el de "Los Argonautas", "Babel", "Argónida", "Burgos", "Alejandría", "Ismailía"; otros, pertenecen a la toponimia menor: un pequeño pueblo: "Deyá", una diminuta cala: "Lluch-Alcari", ambos ubicados en Mallorca.

Todo parece indicar que los topónimos aducidos lo son con un carácter más lingüístico que geográfico, parece degustar más su belleza fonética, su sonoridad, si antigüedad, o la tradición legendaria que a ellos va ligada.

4.1.3. *Léxico especializado en un determinado tema*: 1. Marinería: *amura, amainar, resaca, restinga, rumbo, balizas, peligro, arena, cala, mar, flujo, salitre, bruma*. 2. Música: *trompa wagneriana, adagio molto, laúd, opus equis, cadencia, acordes, instrumento de cuerda, sordo, armonizar, musical, unisono, partitura, alegre*. 3. Lenguaje judicial: *sumario cero, homicida, acto de matar, los casos, recurso, fidedigno, duda, culpabilidad, inocencia, desmentir, muerto, ítem más*.

4.1.4. Preferencia por formas cultas: A) Participios de presente: *infamante* 41, *anhelante* 47, *expectante* 37. Pero principalmente llama la atención la tendencia culta a mantener la vocal postónica y origina la acentuación esdrújula, de resonancia gongorina: *sólita* 53, *errático* 53, *hiperbóreo* 53, *pródigo* 53, *hermético* 57, *énfasis* 57, *alquímico* 57, *espontáneo* 57, *ornitodélfico* 57, *iniciático* 57, *penúltima* 56, *cálculo* 56, *vértigo* 56, *pusilánime* 56, *idóneo* 56, *quirúrgico* 56, *neófito* 56, *cubículo* 56, *método* 56, *tubérculo* 55, *gárrulo* 55, *réplica* 55, *unísono* 55, etc.

4.1.5. Las palabras: constitución y formación

No excluye de su amplio repertorio léxico ni los derivados ni los compuestos; algunos simulan estar ahí por pura necesidad expresiva, otros porque le parecen oportunos. El hecho de que una voz sea poco usual no le detiene para su empleo, más bien se diría que las busca, y además hace uso de algunos términos no registrados que las DRAE, derivados de raíces conocidas, y que obedecen en su formación y empleo a los moldes habituales ya consagrados, y parecen formaciones espontáneas por necesidad de precisión y economía.

4.1.5.0. Sufijación.

El gusto por la condensación y la economía le lleva a un empleo muy abundante de derivados por sufijación, a veces concentran en sí toda una oración o evitan una explicación más larga.

Los más abundantes son los que sirven para formar sustantivos abstractos, su alto porcentaje traduce una actitud intelectual, ya que el sustantivo constituye el fondo del poema, designa seres vivos, cosas, conceptos, ideas; es palabra esencial. Desde el punto de vista de la afectividad y la expresión, es muy interesante la afijación porque delimita muchos matices.

Sustantivos abstractos y sufijación. -DAD: *ambigüedad*, *ansiedad*, *antigüedad*, *bondad*, etc.; -CION: *abdicación*, *acepción*, *adulación*, etc.; -ENCIA: *adolescencia*, *carencia*, *clarividencia*, *concurrentia*, etc.; -EZ: *altivez*, *desnudez*, *escasez*, *intrepidez*, etc.; -URA: *altura*, *angostura*, *desgarradura*, *espesura*, etc.; -ANCIA: *constancia*, *jactancia*, *discordancia*, *ignorancia*, etc.; -ISMO: *mecanismo*, *magnetismo*, *hermetismo*, *sincronismo*, etc.; -AJE: *aprendizaje*, *drenaje*, *engranaje*, *vasallaje*, etc.; -UMBRE: *incertidumbre*, *mansedumbre*, *podredumbre*, *quejumbre*, etc. Del grupo de los sustantivos hemos de llamar la atención hacia un derivado posverbal: "ligamen", esta fórmula es sintética y concentrada, tal vez en recuerdo de los neutros plurales griegos como "velamen".

Para los adjetivos son muchos los sufijos empleados; de entre sus predilectos citaremos algunos: -ANTE: *acongojante*, *agobiante*, *ambulante*, *distante*, etc.; -ENTE: *excedente*, *indulgente*, *incandescente*, *insurgente*, etc.; -IENTE: *complaciente*, *fehaciente*, *impaciente*, *incipiente*, etc.; -ATICO: *errático*, *iniciático*, *emblemático*, *estático*, etc.; -ARIO: *atrabiliario*, *compromisario*, *correligionario*, *deficitario*, etc.; -ABLE: *inmarchitable*, *inhabitable*, *inquebrantable*, *inmutable*, etc.; -IBLE: *desapacible*, *fungible*, *imposible*, *inflexible*, etc.; -OSO: *jactancioso*, *lujoso*, *musgoso*, *airoso*, etc. Entre los derivados verbales destaca la terminación -IZAR: *finalizado*, *organizado*, *sensibilizado*, *sincronizado*, etc.; y tantos otros que podríamos enumerar: -ADO: *macerado*, -IDO: *mullido*, -AL: *adicional*, -ICO: *alquímico*, -IVO: *altivo*, -ENSE: *argonidense*, -AZ: *lenguaraz*, -AR: *tentacular*, -IVO: *altivo*, -ERO: *costero*, -IL: *senil*, etc. Dada la riqueza

de adjetivos se puede decir que están representados la gran mayoría de los sufijos, pero hay ausencias significativas, faltan aumentativos como -ON, despectivos: -OTE, -ACO, diminutivos: -ILLO, -ITO, -ICO, que son los que suelen usarse para mayor expresividad.

4.1.5.1. Prefijación

Los prefijos van aplicados generalmente a palabras cultas, sean sustantivos, adjetivos, verbos o adverbios. Entre los más significativos destacaremos: a. Prefijos griegos. α: *anarquía*, ἀμφί: *anfibia*, ἀνά: *anafrodita*, ἀντί: *antídoto*, ἐν: *endémico*, ἐπί: *epícurico*, κατά: *catacumbas*, περί: *periferia*, *períncrito*, συν: *sinfonía*, *sincronismo*, ὑπέρ: *hiperbóreo*, ἄρχος: *arcángel*. b. Prefijos latinos: DES-: *desapacible*, *descalzo*, *desconocido*, *deshonesto*, etc.; IN-: *inclemencia*, *intempestivamente*, *indigencia*, *inculto*, etc. IM-: *impaciente*, *impensable*, *imprevisión*, *impostura*, etc. EN-: *encubrir*, *engrosar*, *endiosamiento*, *envejecidamente*, *enfermizo*, etc. EX-: *excesivo*, *exculpatorio*, *exprimir*, *extravío*, etc. PRE-: *presentir*, *presuponer*, *predicción*, *precursor*, etc. SUB-: *subacuático*, *subprecario*, *subalterno*, etc.; EXTRA-: *extramuros*, *extravío*, *extraviado*, etc.; PROTO-: *protocástico*, *protomártir*, etc.; PER-: *perdurable*, *períncrito*, etc.; CO-: *colindar*, *colateral*, *cohabitar*, etc.; SUPER-: *superpuesto*; AUTO-: *autofagia*, etc.

Entre los prefijos predominan aquellos que añaden a la raíz un valor negativo (des-, in-, im-). Pero más interesante que la incorporación de estos prefijos a palabras aisladas, lo es su uso formando antítesis: *antihumano*; calcos: *isobélicas*; gradaciones: *infrahumano*, *subprecario*, o intensificaciones y reiteraciones: *reconstruir*, *rebasar*, *recobrar*, *recrear*, *reencontrar*, etc. Con más frecuencia manifiesta, a través de estas creaciones con prefijos, su afición a paralelismos y aliteraciones: “*prócer*, *períncrito*, *precursor*, *protomártir*” 77. La matización y delimitación de conceptos abstractos suele ser el principal motor de estas creaciones por medio de prefijos y de sus empleos en formas antitéticas y paralelísticas, pero también se deja notar el barroquismo en algunas de las acumulaciones analizadas.

4.1.5.2. Composición

La formación de palabras compuestas parece una tendencia progresiva del castellano actual, tanto del callejero como del literario y periodístico; este hecho no se le escapa a un buen conocedor de su oficio, y a Caballero Bonald se le puede considerar un trabajador del lenguaje. Emplea palabras compuestas por su condición y por su expresividad. Es frecuente la composición culta, en la que uno de los dos elementos, una de las raíces habituales es griega o latina: -MANO: *grafómano*, -FAGO: *lotófago*, -CIDA: *suicida*, -FAGIA: *autofagia*, FILO-: *filosofía*, -LOGIA: *grafología*, -AMIA: *infamia*, etc. Unas veces son usados en serio, otras, irónicamente, formando calcos: sobre “*cardiología*”, “*uterología*”; otras veces, se provoca un grotesco contraste entre la solemnidad de la palabra, larga, altisonante, formada por raíces cultas y su intrascendencia significativa, como en “*ornitodélfico*”. Los compuestos de *Laberinto de Fortuna* siguen los procedimientos de formación habituales: verbo+sustantivo: *apagavelas*; adverbio+participio de presente: *bienpensantes*; sustantivo+adjetivo: *carinifino*.

4.1.6. Los adverbios en -mente.

El empleo de los adverbios en -mente es uno de los aspectos gramaticales y a la vez estilísticos, sintomático de la matización, riqueza y variedad del léxico. Es evidente que su repetición causa monotonía y lentitud en el estilo, pero el buen estilista acierta a

usarlos con mesura. En el *Laberinto de fortuna*, los adverbios en -mente suponen el 41% del total de los adverbios; su formación cuenta con restricciones dentro del idioma, unas veces arbitrarias, y otras, lógicas, sobre todo cuando se trata de adjetivos cuyas cualidades no pueden aplicarse a la acción verbal. En total son 46 los adverbios en -mente registrados y todos son de uso permitido, más o menos común.

Estos adverbios pueden estudiarse desde dos puntos de vista distintos: A. El modificante en sí mismo, en su valor semántico (adverbios calificativos y determinativos). B. En su unión con el modificado (adverbios que modifican a verbos, a adjetivos, a adverbios, o a la proposición entera).

A. **Adverbios calificativos**, muchos sirven de complemento de la acción verbal, y la mayoría son calificativos, derivados de adjetivos de la misma clase: *tan despacio la amé* y *tan quejumbrosamente* 13; ... *de testigo que fui secretamente hace ya tantos años?* 14. En este grupo predominan los de intensidad, los calificativos intensivos, que dan una cuantificación implícita muy sensible de la cualidad, con especial fuerza y dependiendo siempre de verbos de acción: *seguir cotejando impunemente* 26; *matar definitivamente al muerto* 39; "largamente" suele acompañar a verbos de acción durativa o terminativa, pero que se realizan con calma; en un poema no acompaña al verbo sino a un adjetivo: *La sed del cactus, largamente esmaltada de tedio* 55.

1. Adverbios que califican a la vez al verbo y al sujeto, indicando una disposición de ánimo del sujeto: *Y allí estaba de nuevo el cofre aquel de tan hermética conducta, tercamente vacío* 21; *un rigor giratorio regula su equidistancia con el centro* 74. Es innegable la intención irónica: *engulle consagradamente* 54; *un rutinario síntoma de alarma cunde discretamente...* 39. Algunas veces el adverbio parece estar cargado de significación subjetiva: *después de haber tratado envanecidamente de infringir...* 30. Los demás suelen ser adverbios objetivos, sin inclusión de juicios de valor por parte del que narra: *mutuamente miramos* 18; *aprender finalmente que...* 32; *recurrentemente ocupa los espacios* 21; *caben holgadamente* 66. En cuanto a la naturaleza de los verbos con que emplea estos adverbios calificativos, puede observarse que predominan los de acción, casi nunca son verbos de estado ni de devenir; la mayoría de los casos califican a participios pasivos; *traía adecuadamente guardado* 57; *ventajosamente investido* 57; *juntamente anudados* 85; *mansamientos limada* 62; *justamente capacitadas* 67. Una característica del uso de estos adverbios es su construcción difícil, se produce un desplazamiento calificativo porque la cualidad del adverbio parece referirse a un sujeto humano más que al participio mismo, hecho que también realza la intención irónica: *el cofre aquel de tan hermética conducta, tercamente vacío* 21.

2. Adverbios que califican a adjetivos: *ojos disciplinadamente adustos* 62; *auvas suavemente perversas* 26; *todos considerablemente juntos y uniformes* 29; *un grado de desnudez deslumbradoramente irracional* 22; *probablemente excesivo* 57.

3. Adverbios que califican únicamente al verbo: *ciertamente lo honra* 56; *fluyendo ambiguamente* 86; *se ensamblan pulcramente* 74.

4. Adverbios proposicionales, los que expresan un juicio subjetivo sobre la proposición entera: *serás probablemente una copia* 51.

B. **Adverbios determinativos**, expresan cantidad o medida, con poco abundantes en comparación con los calificativos; unos son determinativos de verbos, algunos indican medida temporal, son indicadores de repetición y frecuencia: *esa quimera comúnmente llamada realidad* 74; *creyó encontrar inusitadamente el rastro* 31. Otros son determinativos de adverbios: *absolutamente nada* 53, en este caso, refuerzan al otro adverbio, determinándolo cuantitativamente. Los adverbios determinativos cumplen la función de relación; de separación o delimitación: *únicamente mi recuerdo se habrá modificado* 98.

Los adverbios en -mente, contribuyen sin duda a la configuración del estilo, suelen ser tachados, con frecuencia, de estatismo, pero, en el *Laberinto*, paradójicamente aparecen en momentos de dinamismo, con verbos de acción, o como si contrapesaran con su pesadez formal su valor semántico, intensivo: *nuevamente llaman* 93. En ocasiones su valor es apodíctico, da una impresión de fuerza y energía: *Ofrecían su vida a cambio de absolutamente nada* 53.

De los dos grupos predominan los calificativos, especialmente los que acompañan a participios pasivos, matizando acciones pasadas, rememoraciones más que actividades presentes.

BIBLIOGRAFIA DE JOSE MANUEL CABALLERO BONALD

Poesía

- *Poesía* (1945-1948), Sur, Sevilla, 1948
- *Las adivinaciones*. Adonais. Madrid, 1952.
- *Memoria de poco tiempo*. Ed. Cultura Hispánica. Madrid, 1954.
- *Anteo*. Ed. Papeles de Son Armadans. Palma de Mallorca, 1956.
- *Las horas muertas*. Instituto de Estudios Hispánicos. Barcelona, 1959.
- *El papel del coro* (antología). Ed. Mito. Bogotá, 1961.
- *Pliegos de cordel*. Colliure. Barcelona, 1963.
- *Vivir para contarlo* (poesías completas). Seix Barral, Barcelona, 1969.
- *Descrédito del héroe*. Lumen. Barcelona, 1977.
- *Poesía, 1951-1977*. Plaza y Janés. Barcelona, 1979.
- "La botella vacía se parece a mi alma" en *Camp de l'arpa* nº 100, junio 1982, pág. 11.
- *Selección natural*. Ed. Cátedra. Madrid, 1983 (Incluye una introducción del autor).
- *Laberinto de fortuna*. Ed. Laia. Barcelona, 1984.
- "Laberinto de fortuna" en *Fin de siglo* nº 9-10, 1985, págs. 53-57.
- "Juicio temerario" y "Resistencia pasiva" en *Litoral* nº 151-152-153 ("Del goce y de la dicha", vol. 5), págs. 62 y 63.

Novela

- *Dos días de setiembre*. Seix Barral. Barcelona, 1962.
- *Ágata ojo de gato*. Barral editores. Barcelona, 1974.
- *Toda la noche oyeron pasar pájaros*. Planeta. Barcelona, 1981.

Crítica literaria

- Reseña de *Suma y sigue* en Angel Crespo en *Insula* nº 197, pág. 4.
- "Vigencia de la poesía de Blas de Otero" en *Papeles de Son Armadans* tomo I, pp. 114-118
- "Escritores españoles en el exilio" en *La Gaceta del Fondo de Cultura Económica*, año X, nº 104, abril de 1963.
- "Grado elemental de Angel González" en *Insula* nº 159, febrero de 1963, pág. 4.
- "Hijos de la ira" en *Papeles de Son Armadans* XI, 1958, pp. 341-43.
- *Narrativa urbana de la Revolución*. Alianza edit. Madrid, 1968.
- "Una fábula sobre la crueldad humana" en *Camp de l'arpa* nº 96, febrero, 1982, pág. 44.
- *Luis de Góngora: Poesía*. Taurus. Madrid, 1982.
- "Sobre la poética de Mrs. Caldwell habla con su hijo" en *Las nuevas letras* nº 1, 1984, págs. 50-52.

Otras obras

- *El baile andaluz*. Noguer. Barcelona, 1957.
- *Cádiz, Jerez y los Puertos*. Noguer. Barcelona, 1963.
- *Los vinos de Jerez*. Ed. de la Compañía Telefónica Nacional de España. Madrid, 1970.
- *Luces y sombras del flamenco*. Lumén. Barcelona, 1975.
- *Cuixar*. Ed. Rayuela. Madrid, 1977.
- *Breviario del vino*. Ed. José Esteban. Madrid. 1980.
- "Marcos para la pintura de José Caballero" en *Fin de Siglo. Revista de Literatura* nº 4, pp. 11-16.

BIBLIOGRAFIA SOBRE JOSE MANUEL CABALLERO BONALD

- ACQUARONI, José Luis: "Caballero Bonald, un poeta al margen" en *Ateneo*, mayo de 1955.
- ALARCOS LLORACH, Emilio: "Memorias de poco tiempo" en *Archyum*, julio-diciembre de 1955.
- ALBORNOZ, Aurora de: "La vida contada de José M. Caballero Bonald" en *Revista de Occidente* nº 87, 1970, pp. 328-35.
- "José Manuel Caballero Bonald: la palabra como alucinógeno" en *Hacia la realidad creada*. Península. Barcelona, 1979.
- ALFAYA, Javier: "El misterio de la realidad" en *Triunfo*, diciembre de 1977.
- ALVARADO TENORIO, Harold: *Cinco poetas de la generación del 50: González, Caballero Bonald, Barral, Gil de Biedma, Brines*. Ed. La Oveja Negra. Bogotá, 1980.
- "Caballero Bonald, entre la vida y la palabra", suplemento de *El Espectador*. Bogotá, 13 de abril de 1980.
- BLASOT, J.: "Las adivinaciones" en *Razón y fe*, noviembre de 1952.
- CAMACHO, Eduardo: "Pliegos de cordel" en *Boletín cultural*, v.III, bibl. Luis Angel Arango. Bogotá, 1964.
- CANO, José Luis: "Las horas muertas" en *Insula* nº 203, octubre de 1983.
- "Pliegos de cordel" en *Insula*, octubre de 1963.
- "Descrédito del héroe" en *Insula*, abril de 1978.
- "La poesía exigente de Caballero Bonald" en *Poesía española contemporánea. Las generaciones de posguerra*. Ed. Guadarrama. Madrid, 1974.
- CELA, Camilo José: "Las adivinaciones" en *Clavileño*, mayo-junio de 1952.
- CONESA, Salvador: "El mundo poético de Caballero Bonald" en *Deucalión*, febrero de 1953.
- CORBALAN, Pablo: "Contra mí mismo pelco" en *Informaciones*, julio de 1959.
- COTE LAMUS, Eduardo: "Poesía de Caballero Bonald" en *El Siglo*, enero de 1953.
- CRESPO, Angel: "De Las adivinaciones a Las horas muertas" en *Diálogo*, 5 de setiembre de 1959.
- DIAZ PLAJA, Guillermo: "Vivier para contarlo" en *Cien libros españoles*. Anaya. Salamanca, 1971.
- DIEGO, Gerardo: "Las adivinaciones" en *Correo literario*, 15 de agosto de 1952.
- DOMENECH, Ricardo: "Pliegos de cordel" en *Triunfo*, julio de 1963.
- DORESTE, Ventura: "Las adivinaciones" en *Insula*, agosto de 1952.
- ENTRAMBASAGUAS, Joaquín de: "Poesía de Caballero Bonald" en *Revista de Literatura*, enero-junio de 1954.
- FERNÁNDEZ ALMAGRO, Melchor: "Las adivinaciones" en *ABC*, mayo de 1952.
- "Memorias de poco tiempo" en *ABC*, 22 de diciembre de 1954.
- "José Manuel Caballero Bonald, poeta" en *La Vanguardia*, 20 de mayo de 1959.
- FERNANDEZ-BRASO, Miguel: "Caballero Bonald: el realismo de la buena conciencia estética". *De escritor a escritor*. Taber. Barcelona, 1970.
- FERNANDEZ-PALACIOS, Jesús: "José Manuel Caballero Bonald. Con los ojos de ahora. Entrevista" en *Fin de siglo* nº 9-10, 1985, págs. 53-57.

- FOSSEY, Jean Michel: "Conversación con J.M. Caballero Bonald" en *Margen* nº 2, enero de 1967, págs. 26-4)
- FRABETTI, Carlo: "Descrédito del héroe" en *Hora de poesía* nº 1. págs. 20-21.
- GARCIA ROBLES, Víctor: "Pliegos de cordel" en *El Escarabajo de Oro*, julio de 1965.
- GIMENEZ FRONTIN, J.L.: "J.M. Caballero Bonald, maldito" en *Tele-Exprés*, 22 de febrero de 1978.
- GOMEZ BEDATE, Pilar: *Cinco poetas españoles*. Ed. Zona. Buenos Aires, 1964.
- GRANDE, Félix: "El lenguaje turbador de Caballero Bonald" en *El País*, 26 de marzo de 1978.
- GUEREÑA, J.L.: "Espejos y espejismos en Caballero Bonald" en *Cuadernos Hispanoamericanos* nº 299, 1975, pp. 466-70.
- GULBENZU, J.M.: "J. M. Caballero Bonald: Toda la noche oyeron pasar pájaros" en *Revista de Literatura*, (reseña en libros), 3, 1982, p.14.
- HORNO LIRIA, Luis: "Vivir para contarlo" en *Heraldo de Aragón*, 13 de setiembre de 1969.
- IRIARTE, H.: "La función poética de Caballero Bonald" en *Cuadernos Hispanoamericanos* LX, Madrid, 1964, pp. 275-91.
- JAEN, Juan María: "Poesías completas de Caballero Bonald" en *Informaciones*, 18 de setiembre de 1969
- JIMENEZ, José Olivio: "Hacia la poética de José M. Caballero Bonald según sus *Nuevas situaciones*" en *Diez años de poesía española*. Insula. Madrid, 1972, págs. 387-393.
- JIMENEZ MARTOS, Luis: "La conciencia y la poesía de la ciencia" en *La Estafeta Literaria*, diciembre de 1969.
- KERRIGAN, Anthony. "Descrédito del héroe" en *World Literature Today*, julio de 1978.
- LAFFON, Rafael: "Memorias de poco tiempo" en *ABC*, 14 de marzo de 1955.
- LAVERDE, Cecilia: "La poesía de Caballero Bonald" en *El Tiempo*, julio de 1960.
- LEON, Rafael: "Las horas muertas" en *Caracola*, julio de 1959.
- LORDA ALAIZ, F.M.: *Dichters Buiten Zichzelf*. De Bezige Bij. Amsterdam, 1969.
- MARFIL, Jorge A.: "La tradición barroca" en *Informaciones*, 19 de enero de 1978.
- MARTINEZ DE MINGO, Luis: "Fabular nuestras carencias. Entrevista con Caballero Bonald" en *Quimera* nº 28, págs. 26-30. Reproducida en *Entre la cruz y la espada: en torno a la España de posguerra*. Ed. Gredos. Madrid, 1984.
- MARTIN GAITE, Carmen: "El fraudulento rastro de la verdad" en *Diario 16*, 9 de enero de 1978.
- MARTINEZ RUIZ, Florencio: "Descrédito del héroe" en *ABC*, 22 de diciembre de 1977.
- MELERO, Santiago: "Las horas muertas" en *El norte de Castilla*, 22 de octubre de 1959.
- MINGUEZ, Alberto: "*Pliegos de cordel*" en *Madrid*, diciembre de 1964.
- MIRO, Emilio: "Vivir para contarlo" en *Insula* nº 282, pág. 7.
- MOLINA, César Antonio: "Encuentro con Caballero Bonald" en *Camp de l'arpa* nº 103-104, septiembre-octubre de 1982, pp. 45-50.
- MOSTAZA, Bartolomé: "Un jalón en la lírica actual de España" en *Ya*, 2 de enero de 1955.
- ORY, Carlos Edmundo de: "José Manuel Caballero Bonald. *Las adivinaciones*", en *Poesía española* nº 4, abril de 1952.
- PANERO, Leopoldo: "Las horas muertas" en *Blanco y negro*, julio de 1959.

- PEREZ MINIK, Domingo: "Pliegos de cordel" en *La Tarde*, 14 de junio de 1963.
- POMAR, Jaume: "La poesía de Caballero Bonald" en *Tele-Exprés*, 23 de octubre de 1969.
- QUIÑONES, Fernando: "José Manuel Caballero Bonald: Anteo" en *Cuadernos Hispanoamericanos* nº 87, pp. 410-411.
- "Las horas muertas" en *Cuadernos Hispanoamericanos*, noviembre de 1959.
- RABASSA, Gregory: "Pliegos de cordel" en *Books Abroad*, otoño de 1964.
- RODON, Francesc: "La poesía de José Manuel Caballero Bonald", prólogo a J.M. Caballero Bonald. *Poesía 1951-1977*. Ed. Plaza y Janés. Barcelona, 1979.
- RUIZ PEÑA, Juan: "Vivir para contarlo" en *Alamo*, febrero de 1970.
- SABAS, Martín: "La lucidez de la memoria" en *La Calle*, 24 de noviembre de 1979.
- SANTOS, Dámaso: "La poesía que no cesa" en *Pueblo*, 8 de junio de 1978.
- SEGUI, José Luis: "De los versos del navegante" en *Guadalimar*, marzo de 1978.
- SORDO, Enrique: "Memorias de poco tiempo" en *Revista*, 27 de enero de 1955.
- SUÑEN, Luis: "Presencia de un gran poeta" en *Reseña*, febrero de 1978.
- TIJERAS, Eduardo: "Caballero Bonald y Las horas muertas" en *La Información*, 20 de julio de 1959.
- VALENCIA GOELKEL, Hernando: "Memorias de poco tiempo" en *Mito*, abril de 1955.
- VALENTE, José Angel: "Carta abierta a J.M. Caballero Bonald" en *Índice*, junio de 1955.
- VAZQUEZ ZAMORA, Rafael: "La poesía de Caballero Bonald" en *Destino*, 29 de marzo de 1953.
- "Poético examen de conciencia de Caballero Bonald" en *España*, 12 de junio de 1959.
- "Las horas muertas" en *Destino*, agosto de 1959.
- VELA, Rubén: *Ocho poetas españoles*. Ed. Dead Weight. Buenos Aires, 1965.
- VILA PASTOR, José: "Las horas muertas" en *Archivum*, 1959.
- VILANOVA, Antonio: "De las adivinaciones a Las horas muertas" en *Destino*, 15 de junio de 1958.
- VILUMARA, Martí: "Descrédito del héroe" en *Camp de l'arpa* nº 47, febrero de 1978, pág. 47.
- VILLANUEVA, Tino: "La intención moral de J.M. Caballero Bonald en la poesía de la infancia" en *Bulletin Hispanique* nº 84, enero-junio de 1982, págs. 95-144.
- "José Manuel Caballero Bonald" (entrevista) en *Los Cuadernos del Norte* nº 30, págs. 47-57.
- VILLENA, Luis Antonio de: "Caballero Bonald: Una vital experiencia en el lenguaje" en *Insula*, junio de 1980.
- ZAYA: "Descrédito del héroe" en *Pueblo*, febrero de 1978.

Roberto Arlt, espacio y símbolo

M^º Angélica Semilla
(Université Lumière Lyon 2)



Roberto Arlt ocupa un espacio particular en la literatura argentina, porque se sitúa en la intersección de dos universos culturales e históricos. Al operar la ruptura con el sistema tradicional de representación, Arlt crea la novela argentina contemporánea y se convierte en la síntesis perfecta de las contradicciones de una sociedad en período de crisis.

Las cuatro novelas de Arlt -*El juguete rabioso*, *Los siete locos*, *Los lanzallamas* y *El amor brujo*- se organizan en torno a un eje espacial y simbólico: la ciudad de Buenos Aires, ámbito privilegiado de peregrinación en el que se despliega la ficción. Buenos Aires es también el rostro aparente de un país, Argentina, desgarrado entre su tensión hacia los modelos civilizatorios europeos y su excentricidad periférica, condenado a la mitificación de los valores culturales extranjeros y a la mistificación de su propia historia.

Buenos Aires aparece como el polo de crecimiento de ese país ficticio, imagen sincrética de sus contradicciones, modelada por un proceso de urbanización precoz, opulenta en sus barrios afrancesados y miserable en sus suburbios mestizos.

El gran flujo inmigratorio que tiene lugar entre 1860 y 1930 acabará de diseñar su geografía social y cultural, agudizará la contradicción entre la vida y el mito y preparará el advenimiento, primero de la prosperidad, y luego de la crisis. Dentro de ese contexto, el problema principal del hombre argentino -del hombre arltiano- es la definición de su propia identidad: para él la existencia oscila entre la fidelidad a los modelos propuestos por la alta burguesía -el espejismo liberal- y su voluntad de diferenciación con respecto a los niveles inferiores, excluidos del paradigma.

La exaltación de la productividad y de la competencia secretada por las nuevas pautas de la sociedad industrial ocupa el centro de la escena; en la periferia se agitan los marginales, los incompetentes, los alienados de todo poder y de toda expresión que Arlt convertirá en sus contra-modelos.

La búsqueda de estos héroes negativos o contramodelos se despliega en la ciudad, espacio polisémico, fruto monstruoso de la sociedad industrial, feudo de los poderosos y emergencia prostibularia. La ciudad exhibe sus rostros diversos a lo largo de este itinerario, y atrae o repele a los personajes al ritmo de sus metamorfosis. La ciudad no se agota en los fantasmales paisajes fabriles, sino que se descompone en una arquitectura de imágenes múltiples, se recoge en sus zonas sagradas, agoniza en infinitos purgatorios y se reproduce en cuartos anónimos. Es el espacio donde vive, sufre, se arrastra o goza el hombre, esa "bestia triste", al decir del Astrólogo.

Ante la agresión de la tecnología, el hombre inicia la búsqueda de los espacios sustitutivos, la evasión programada. La dinámica de la contradicción absoluta que estructura la narrativa de Roberto Arlt se verifica también en la peregrinación de los personajes por la ciudad. Mito y contra-mito, legalidad e infracción se inscriben en la superficie de la ciudad, disponen de un espacio y de un ritual. La ciudad amenazante de los paisajes fabriles, la ciudad simbólica de las calles laberínticas, deja entonces de ser una cifra abstracta.

Estamos en Buenos Aires, capital macrocéfala de un país en crisis, en la Argentina del año 30 que ve caer las máscaras de la legalidad institucional mientras surgen las primeras industrias en los suburbios abiertos sobre la Pampa, y donde los palacetes de una oligarquía afrancesada coexisten con los prostíbulos del Bajo. Y esa

1) Arlt, Roberto, *Los siete locos*, Ed. Losada, Buenos Aires, 1978, pág. 78.

Buenos Aires concreta ofrece las calles sombreadas del barrio Norte como territorio exclusivo del mito prestigioso, mientras que el contramito se disimula en los piringundines de la calle Paso. Erdosain es un porteño que recorre Buenos Aires, que se pierde en la recta geometría del centro y emerge en los pastizales del suburbio, que vive en la calle y se permite pausas esporádicas en la casa o la pensión. La calle y su cuarto son los espacios vitales de Erdosain, como lo fueran para Silvio y lo serán para Balder. La casa o la pensión, el cuarto, el interior señalan el ámbito de la exacerbación autorreflexiva, de la concentración onírica, del "trabajo" de la angustia; de la conciencia, en suma. La calle es, por su parte, el eje de una circulación, el cauce de una búsqueda, el camino del ascenso final que lo aleja definitivamente de la legalidad y le abre, en cada una de sus estaciones, -el prostíbulo, el café, la fonda- la puerta de la praxis degradada.

LA CASA

Distintas figuras sutitativas ocupan el espacio significativo "casa" dentro del conjunto novelesco que nos ocupa. Podemos distinguir tres variantes fundamentales: la casa como ámbito, la casa esencializada, los cuartos virtuales, los sustitutos.

La casa ámbito es siempre entrevista o imaginada, es la casa ajena por excelencia. Ninguno de los personajes centrales de las novelas habita verdaderamente una casa, ni establece una relación de proyección, identificación o correspondencia con el espacio que lo contiene. Las casas donde esos personajes se detienen intermitentemente para dormir, pensar o hablar son casas abstractas, como la de Silvio, o vacías, como la de Erdosain. Sólo las casas del barrio Norte, las mansiones que alojan a los modelos prestigiosos aparecen con una fisonomía definida, contienen objetos, articulan su espacio, modulan la luz, son, en suma, describibles.

Pero los antihéroes urbanos no tienen acceso a la zona sagrada donde se instala el mito: las casas de la alta burguesía se ven desde afuera, y el interior se insinúa apenas o se imagina, siempre a través de la barrera sutil e impenetrable de los cristales. Silvio, el personaje de *El juguete rabioso* sufre al no poder experimentar de ese mundo más que la sugestión de la fachada o de una figura difusa detrás de un cortinaje transparente. El personaje no puede penetrar en ese mundo vedado, no hay puentes que atraviesen el foso que los separa, sino más bien una interminable sucesión de mediaciones, de barreras que van haciéndose cada vez más consistentes. Los cristales de *El juguete rabioso* se vuelven espesos jardines, portones enrejados, o porteros uniformados a medida que Erdosain -imagen adulta del Silvio adolescente- se interna en los barrios residenciales. La posibilidad de contacto, de acceso, de ascenso, es cada vez menor.

Hay otra representación de la casa, que ofrece características propias. Ya dijimos que los personajes no tienen, en general, sino cuartos abstractos, impersonales. Están obligados a una actitud de eternos "voyeurs" con respecto a los refinamientos presentidos en las casas del barrio Norte, cuyas barreras sucesivas estimulan la imaginación. Pero entre el cuarto desnudo y las verjas de hierro existe un espacio intermedio, un sustituto ilusorio y degradado de la casa ejemplar, al que el personaje podrá tener acceso si obedece ciertas normas, ejecuta ciertos rituales y acepta determinados códigos.

Nos referimos a la casa de la novia. Si bien se insinúa en *Los siete locos*, este espacio sólo alcanza una existencia concreta en "El amor brujo". La casa de Irene es un espacio de sustitución fraudulenta, una torpe imitación del modelo. Del barrio Norte del deseo nos desplazamos al pueblito del Tigre que encarna la posibilidad. El parque ampuloso se convierte en jardincillo de "musgo empobrecido"², los vitrales en persianas de madera, los bustos de mármol en platos de estaño repujados. No hay rejas ni murallas, pero las mediaciones existen, son más solapadas y abstractas. Para ser admitido en este paraíso bastardo, Balder debe comprometer su Palabra, inclinarse ante la farsa de una legalidad hipócrita, atravesar los umbrales que protegen a Irene: el círculo de los amigos, las miradas de los vecinos del pueblo, la autorización materna. La casa de la novia es el espacio de la Transacción, la espiral de las concesiones.

Balder concede, penetra en el espacio apócrifo, sobrevive. Erdosain se niega a hacer concesiones, y su intrasigencia lo condena al exilio total. Expulsado de los paraísos míticos, tampoco habrá para él familias prestadas. Erdosain no tendrá casa, sólo cuartos, vacíos cubos de cemento, refugios esporádicos. La Legalidad ha quedado atrás, y cuando la angustia lo empuje hacia la calle, no franqueará portones de hierro ni verjas de madera, sino cancelas con vidrios cubiertos de bayetas rojas. De la Legalidad a la Infracción, de la mansión al prostíbulo, he aquí el itinerario.

LA CASA ABSTRACTA

La casa, fuera del espacio sagrado y de la morada ilusoria de la novia, se esencializa hasta la abstracción, convirtiéndose en un mero escenario de las funciones vitales primarias. Frente a la imagen de la casa-remanso que entreveíamos con Silvio a través de las ventanas iluminadas, la "pocilga" del hombre ordinario aparece como un agujero imperfecto que separa al hombre del mundo circundante, lo limita a su propia y exigua geometría, lo atrapa en su red de promiscuas complicaciones.

La identidad es un privilegio de los poderosos, es el patrimonio de la zona sagrada. Erdosain comparte la degradación del gusano humano, es una pieza más del engranaje. La provisoriedad de su existencia se refleja en la casa, que evoluciona cada vez más del concepto de hogar al de prisión. La casa de Erdosain y Elsa está vacía, tanto a nivel material como simbólico. Precariedad, provisoriedad, inestabilidad: las líneas dominantes de la existencia del personaje están simbolizadas en la habitación desnuda donde se han desarrollado día tras día perversas "ceremonias secretas". En realidad, la casa de Erdosain forma parte ya del espacio maldito, es el preludio a la trayectoria infernal que el personaje inscribirá en el exterior, en las calles de Buenos Aires. El ciclo de las humillaciones rituales comienza allí, y allí se producen las mutaciones interiores que definirán la praxis ulterior del personaje.

LOS CUARTOS VIRTUALES, LOS SUSTITUTOS

Aparecen frecuentemente en la narrativa de Arlt alusiones a esos cuartos de hotel o de pensión, que son a la vez un síntoma de marginalidad social y un espacio crítico desde la perspectiva de los procesos interiores de los personajes. Esos cuartos

(2) Arlt, Roberto, *El Amor brujo*. Compañía General Fabril Editora, Buenos Aires, 1968, pág. 17.

virtuales, sustitutos degradados de la casa, no son solamente refugios precarios que ofrecen al peregrino de la ciudad un reposo falaz, sino también espacios rituales donde se producen revelaciones o sacrificios, y donde el personaje se somete a la liturgia de la confesión y la expiación. Los hoteles o pensiones al alcance de Silvio o Erdosain son de ínfima categoría y en ellos parece concentrarse toda la resaca nocturna de la ciudad. Ya se trate de las "piezas amuebladas por un peso" donde Silvio esconde su desesperación luego de haber sido rechazado en la Escuela Militar, o del cuartucho donde Hipólita será testigo de un fallido intento de suicidio, el cuarto alquilado representa siempre un descenso irreversible en lo social y en lo moral. En ellos la miseria de la marginalidad social se suma a la impudicia de la degradación moral, y es justamente esa convergencia la que los define como zonas fronterizas. En esos purgatorios anticipados, el hombre está obligado a enfrentarse con sus imágenes más secretas y sus fantasmas más acuciantes, y allí es donde se manifestarán los demonios de la corrupción y la muerte. El homosexual, el suicida, el gaseado, son otras tantas epifanías, otras tantas revelaciones del dolor de existir que se imponen a los personajes y los condenan al conocimiento.

LA CIUDAD CANALLA

Hemos señalado ya que el mito de la existencia prestigiosa se inserta en lugares geográficos precisos de la ciudad. El barrio Norte es un espacio mágico, un remanso dentro de la ciudad monstruosa de los rascacielos o la ciudad canalla de los prostíbulos. Los paseos por los barrios residenciales son intentos fugaces de evasión, y los personajes abandonan rápidamente la zona sagrada para sumergirse en la ciudad siniestra de la crisis y la miseria. Prisionero de sus propias contradicciones, el hombre arltiano oscila entre uno y otro de esos dos mundos. Su vagabundeo permanente por las calles de Buenos Aires se detiene sólo accidentalmente en algún "cuarto" que siempre está situado en la ciudad canalla. Esos cuartos son el correlato interior de la ciudad perversa que se agita detrás de los sucios cristales de los bares, una ejecución privada de la obscena partitura colectiva. Si los cuartos de pensión o de hotel esconden los vicios o las angustias más secretas del individuo y sirven de escenario a las infracciones rituales, privadas y solitarias, las diversas estaciones de la ciudad canalla exterior ofrecen una implantación física a la transgresión colectiva, a la comunidad de la infamia. Así como la habitación es el enclave de las encrucijadas de la conciencia del personaje, el bar y el prostíbulo reúnen y expresan la población marginal, emergencia de la corrupción del sistema social. Este sub-mundo posee como es lógico sus propios códigos y su moral particular, una especie de legalidad immanente y rígida.

A) EL PROSTÍBULO

Es el centro de irradiación más significativo de la ciudad canalla, el eje de la humillación sexual y social del porteño medio, la institucionalización del intercambio degradado y el escenario privilegiado de la humillación catártica. Desde este punto de vista, también los lupanars son espacios rituales, lugares de peregrinaje y conocimiento donde se desarrollan ceremoniales inflexibles.

El prostíbulo atrae y repele por su carácter dual, por su ambigüedad

constitutiva: en él la corrupción es norma y la infracción es ley, la moral convencional lo condena como lugar de perdición y la sanción burocrática lo institucionaliza como vaciadero oficial de las tensiones sexuales.

El prostíbulo es una zona de riesgo, de peligro, de contaminación, donde los fantasmas personales se objetivan y manipulan al hombre. La visita al territorio prohibido forma parte de la búsqueda, es una experiencia de prueba y exploración, una especie de penitencia perpetua.

B) EL CAFÉ, LA FONDA.

La narrativa de Roberto Arlt nos presenta también una imagen degradada de uno de los componentes tópicos el mito porteño: el café. Scalabrini Ortiz ha descrito con espléndida agudeza la significación del café para el habitante de Buenos Aires, y cómo circulaba a través de él, tímida y tangible a la vez, la solidaridad viril. El café no era sólo el territorio exclusivo del hombre, era también la imagen del poder y la soledad de ese hombre dentro de un esquema social machista y represivo. Para compensar estas inconfesables debilidades, el hombre porteño recurría frecuentemente a la mitología: el coraje legendario, el arquetipo del "duro" que resuelve todos sus pleitos a punta de facón y gana a la mujer descada en dramáticos duelos singulares, la mística del homicidio justiciero, son otros tantos disfraces que sirven para ocultar el profundo desamparo de ese hombre que "está solo y espera".³

En el contexto de la novelística de Roberto Arlt el café tiene algo de siniestro, es verdaderamente el territorio donde la marginalidad se descubre en sus manifestaciones más brutales y perversas. Erdosain frecuenta en su peregrinación los bares más viles, no sólo por falta de recursos económicos, sino por la misma lógica que lo lleva a elegir los prostíbulos más inmundos o las pensiones más mugrientas. Del lado de aquí, del lado de la ciudad canalla donde se desarrolla la peregrinación infernal, el bar, el hotel o el prostíbulo comparten el carácter de espacio degradado, se completan y remiten los unos a los otros. Los mismo hombres y mujeres pueblan unos y otros. Rufián o ladrón, taxista o vendedor de diarios, el cliente del bar, el hotel o el prostíbulo comparte la ferocidad en la angustia y el aburrimento que expresan los personajes de "Las Fieras".

*"Y es que todos llevamos adentro ese aburrimento horrible, una mala palabra retenida, un golpe que no sabe dónde descargar..."*⁴

Si la habitación alquilada era el refugio de las misérias secretas donde el hombre podía acceder a la revelación del dolor del otro o a la relación confesional, y el prostíbulo un espacio de prueba donde se reiteraba ritualmente el circuito de la autohumillación impuesto por la contradicción entre la moral y la legalidad, el bar representa el infierno virtual, el abismo macabro y próximo, la sugestión de la resaca. Esa anticipación del purgatorio, esa entrevisión del abismo del vicio desprovisto de todo rasgo de valoración romántica puede absorber al personaje hasta una integración imperfecta -el narrador de *Las Fieras*- o bien acabar con toda ilusión de integración -como en el caso de Erdosain-. Para poder mantener una cierta independencia de juicio

(3) Scalabrini Ortiz, Raúl, *"El hombre que está solo y espera"*, Ed. Plus Ultra, Buenos Aires, 1973.

(4) Arlt, Roberto, "Las Fieras" en "El Jorobadito", Compañía General Fabril Editora, Buenos Aires, 1968, pág. 122.

en el momento de la decisión es imprescindible que el tránsito de una a otra condición no se haya consumado, que el individuo haya sido capaz de mantenerse fuera del espacio punitivo, de resistir a la seducción del abismo. En relación con la peregrinación de Erdosain, el café significa al mismo tiempo la concentración de la resaca prostibularia, una señal de advertencia que se proyecta hacia el futuro y una sanción definitivamente antiheroica de ciertas prácticas marginales. Es, en suma, el símbolo de una encrucijada existencial que obliga al hombre a escoger entre la muerte, la hipocresía o la ferocidad.

Del café como ámbito familiar incorporado a la vida cotidiana, pasamos así a un antro siniestro donde el personaje experimenta una total sensación de aislamiento: del concepto de "cafetín"⁵ como lugar de aprendizaje del oficio de vivir, a la noción del bar como espacio punitivo y abismo corrupto, de la solidaridad amistosa de la "pandilla" a la única, puntual y agónica experiencia compartida: el tango.

LA QUINTA

Entre los dos territorios opuestos, excluyentes y complementarios a la vez de la ciudad aristocrática y la ciudad canalla, existe una franja imprecisa de seguridad, una "tregua": el oasis de Témperley, la casa del Astrólogo. Esta constituye, no sólo el símbolo de un orden cualitativamente diferente -es la casa del Profeta- sino también el espacio de la palabra, por una parte, y el laboratorio del mito, el origen del proyecto alternativo, por otra. Frente al abismo de marginalidad criminal propuesto por el bar, la casa del Astrólogo opone una nueva virtualidad de futuro, una oportunidad de actuar las fantasías de poder al mismo tiempo que de asumir el rol mítico de re-fundación el mundo. Centro de actividades conspiratorias, la casa de Témperley es al mismo tiempo escenario de un proceso catalítico, gracias al cual se concentran las fuerzas dispersas de los personajes, se realizan alianzas secretas y ejecuciones sumarias, se organiza el tablero de la futura partida. A la pura virtualidad del abismo del café se enfrenta la dinámica resolutive de la tregua ilusoria encarnada por la quinta suburbana. El Astrólogo oficia una ceremonia distinta para cada uno de los miembros del grupo, pero en todos los casos el componente esencial es la palabra, la revaloración de la confidencia exenta de sanción, la posibilidad de liberar, exorcizar o sacralizar los cultos secretos y los fantasmas personales. Témperley conjuga al mismo tiempo la mayor densidad del discurso de los personajes con la distensión de la atmósfera y la purificación del aire. Dos connotaciones importantes completan la caracterización de este espacio-oasis: el desalino despreocupado de los objetos y la expansión anárquica de la naturaleza. El conjunto produce una impresión caótica y contradictoria: decadencia de las instalaciones frente al impulso invasor del avance vegetal. Y esa ausencia de reglamentación, de control, de represión, hace de la quinta un ámbito ajeno a la legalidad ordinaria, exento de normativas dogmáticas, abierto a la exploración y a la expresión. La quinta del Astrólogo es el lugar donde todos los actos son posibles y todos los modelos intercambiables, donde se ensaya la dinámica de la producción del espejismo ideológico y se representan todas las comedias necesarias para evaluar la eficacia de los nuevos mitos. Arlt no disimula el símbolo: la quinta de Témperley es el escenario donde algunas marionetas interpretan

(5) Ver el tango de Enrique Santos Discépolo, "Cafetín de Buenos Aires".

un texto múltiple y compartimentado, y donde lo aparente y lo real se suceden de acuerdo a la voluntad del Astrólogo, autor y manipulador supremo.

Témpereley como espacio-oasis, cauce de circulación de la palabra liberada y símbolo de la distensión, Témpereley vértice de la respiración purificadora, es en realidad un paraíso ilusorio. La comunicación se convierte en manipulación experimental, y la falsa catarsis ofrecida a los personajes no siempre es capaz de operar las mutaciones deseadas. Los más fuertes, como Barsut, Hipólita o el Astrólogo, la utilizan como un trampolín que los proyecta hacia una acción compensatoria. Los más débiles son eliminados, como Bromberg; descalificados, como Ergueta. Erdosain, por su parte, persiste obstinadamente en el camino de la autodestrucción. Hacia el final, la "casa de la iniquidad" será destruida por el fuego, exorcismo y símbolo. El tránsito por la quinta de Témpereley ha sido la última prueba, y sólo los menos inocentes han sido capaces de superarla, es decir, los únicos competentes para manipular el mito sin caer en la trampa de la mitificación; los mistificadores.

La trayectoria ritual por el espacio simbólico de la ciudad consagra finalmente la derrota del mito encarnado y la perversión de la palabra.

El contra-discurso arltiano constituye el punto culminante de la crisis ideológica cuya manifestación histórica está dada por el golpe militar de 1930, que hizo trizas la ilusión liberal-civilizadora. La ruptura del sistema de representaciones operada por ese discurso sintetiza y anticipa la ruptura del sistema normativo, institucional e ideológico que había nutrido hasta entonces la autoimagen de excelencia del imaginario colectivo. Como el hombre arltiano, el hombre argentino es incapaz de negociar una inserción vital productiva entre el modelo prestigioso - el mito de la Argentina "europea"- y la realidad del autoritarismo y la miseria.

"Teixeira de Pascoaes: mentor místic d'en Vigoleis Thelen"

Germà Garcia i Boned



IBIO-BIBLIOGRAFIA:

Joaquim Pereira Teixeira de Vasconcellos, va néixer a Amarante, a la feligresia de São Gonçalo, a una casa del carrer Conselheiro Teixeira de Vasconcellos, el 2 de novembre de l'any 1877. Els seus pares varen ser el conseller João Pereira Teixeira de Vasconcellos i Donya Carlota Guedes Monteiro.

Va passar la seva infantesa a la casa de Pascoaes, a Gatão, situada a tres quilòmetres d'aquesta vila. El seu pare, finat a l'any 1922, era diputat, par del Regne, president de la Cambra Municipal d'Amarante, governador civil de Viseu i de Porto. La seva mare morí l'any 1952, onze mesos abans de l'obit del mateix poeta. "*És un món que fineix*" afirmaria aquest.

Teixeira va tenir sis germans: Maria da Glòria (escriptora), João (finat, caçador d'elefants i què, com a escriptor, va publicar així mateix algunes obres), Antonio (finat l'any 1903), Alvaro (finat; llicenciat en dret) i Miquelina (aquesta darrera finada l'agost de 1977). Així, doncs, la seva germana Miquelina va morir l'any 1977, quant la seva germana Maria de Glòria, encara viva al solar patern.

Des de ben petit va conviure el nostre poeta amb els camperols i la gent humil del camp, rebent, sens dubte, una lliçó doble: aquella de portuguesisme i aquella altra que reafirmava el valor de l'humilitat. Com ens dirà el mateix poeta ben clarament: 'A pena é irmã da enxada/A página de un livro é terra semeada/Não há desigualdade entre o poeta e o cavador/O trabalho irmana todos os trabalhadores" Va ser des de petit de caire delicat i reflexiu, un nen capbaix, motxo, entenimentat, amb uns ulls tristos i espantats, un que no solia coparticipar dels jocs sorollosos dels seus germans. Com expressarà la seva germana Maria da Glòria en el seu llibre autobiogràfic '*Olhando para trás, vejo Pascoaes*': "Pascoaes sempre va ser home, mai no va ser cap crió, tant al parlar com en jugar. Mai no va tenir la nostra edat". Molt diferents varen ser així els seus jocs. Sempre va caminar solitari; primer a casa i després al món. Segons confessions de la seva germana (una de les seves biògrafes), "vivía com si al món no hi hagués cap altra cosa, però, al mateix temps, tot l'atreia d'un mode tan original,; la religió, la natura, el cor, la brillantor, la serra i el [riu] Tamega dormint..."

Això ens ho confirmarà així mateix el poeta, a la seva obra *Duplo Passeio* (Porto, 1942) on ens diu ben clarament: "A minha infância decorreu entre sercs mitológicos, o rio, a sombra das árvores, a tristeza da tarde, que se me afigurava uma deusa enamorada de mim, a noite e mendigos tocados do resplendor de Cristo".

Tema frequent en tota l'obra d'en Pascoaes és la seva mare, sempre calma i dolçor, síntesi de la seva pau. El seu pare era el senyor de Pascoaes, predi que va heretar de la seva mare, l'àvia del poeta; sens dubte un home de gran caràcter, dotat de qualitats poc comunes, com la persuasió i la simpatia personal. Va ser el seu avi patern, Antonio Pereira de Azevedo, aquell que va adquirir una biblioteca científic-mèdica, notable per a la seva època. Com ens contarà la seva germana Maria da Glòria, quan Pascoaes la va descobrir, cec d'entusiasme i de goig 'mai més no va obrir un llibre d'escola' i així no ens sorprén, gens ni mica, que 'el resultat fóra suspendre en portugués'. Cosa que així mateix ens contarà el propi poeta al seu llibre '*O advogado e o Poeta*', presentant-ho com un dels seus grans primers moments de tristor, que sols la tendresa dels seus avis materns va poder mitigar i consolar. Teixeira ens dirà textualment: "*va ser la primera vegada que vaig sentir la verdadera solidaritat*".

La seva vida d'estudiant, a l'escola del seu oncle el Pare Sertório primer, i després a l'institut Amarantí (fundat pel seu propi pare), era un vertader drama que sols es podia superar amb aquells dies de vacances, completa llibertat en plena serralada. Sens dubte que les seves primeres experiències venatòries varen ser aquelles que varen configurar la seva ànima. La sortida cap el col·legi era el desencís d'aquell món meravellós de l'infantesa, el pas d'allò *natural* cap allò *artificial*. L'any 1893, encara deixeble de l'institut d'Amarante, escrigué els seus primers versos. Com dirà el poeta, la seva vida d'estudiant perllongava la lluita del seu *ser vertader* (aquell que apareixia en els monts solitaris) contra el seu *ser fictici*. Del fons antiquíssim del poeta (que llavors comença a llegir la Bíblia i a conviure amb la poesia culta i els llibres de ciència) el plany pujava fins el seu rostre.

L'any 1895 publicarà '*Embriões*' i va iniciar la seva col·laboració a la publicació '*A Flor do Tâmega*'. Partirà aquest mateix any cap a Coimbra per a cursar el seu darrer any d'institut i, a l'octubre de 1896, es va matricular a la Facultat de Dret de la mateixa ciutat. Publicarà aquest mateix any l'ègloga *Belo* i l'any 1899, *Sempre, A minha alma* i *Terra proibida*. L'ambient acadèmic es va acabar imposant al poeta que, llavors, ja assajava els seus primers versos. El seu refugi era la companyia dels poetes, la bohèmia i les *saudades* de casa. Teixeira de Pascoaes recordarà (Coimbra), sempre amb certa nostàlgia.

Són, sens dubte, la vida de Coimbra i aquell silenci que precedeix al seu allau de producció poètica, els que fan que Teixeira es convenci del contingut tràgic del seu ideal, que sols entén la realitat com una ombra fantasmagòrica i rebutjable. Així [com molt després farà el seu traductor Vigoleis Thelen] el poeta es comparà repetides vegades amb el nostre D. Quixot. Començarà a viure, en els seus anys juvenívols, torturat pel desig i pel retorn al ser d'on vé, que de vegades ell encara confón amb la casa i el cor de la seva mare; i que altres arribarà (ja dins el pla metafísic) a somiar com una autèntica *tornada al Paradís*. D'aquest període coimbrenc cal destacar, sens dubte, un viatge, que fa a les Illes Açores (a l'agost de 1899) a bord del vaixell portugués *Funçal*.

A l'any 1901 fineix la seva carrera de dret i esdevé *doutor* (és a dir, llicenciat), però constantment enutjat per la façana social hipòcrita, no vol de cap manera que a la seva correspondència aparegui el títol que ell anomena, una mica despectivament 'um vocáblo coimbrão'. Potser això no fós sino una herència genètica del seu iaio patern (a qui ja hem esmentat) que mai no consentí que ningú el tractés de senyor doctor, i sempre solia respondre: '*Res de doctor*'. Afegint-hi encara: '*Això és un ruc carregat de llibres*'.

El mateix any 1901 reurà a la llum el poema '*A ventura*' i retorna a Amarante, on exercirà com a llampant advocat.

Per apreciar bé allò que va significar per Teixeira, el 1901, el retorn al món de la seva infantesa, caldrà recórrer al seu *Livro de Memórias* (Coimbra: Atlântida 1927), en qué ens descriu el contacte amb l'abandonament de la casa dels seus avis. Ara tornava allí '*més savi i més estúpid*'. Cada cosa perduda, és ocasió d'un llarg i profund alivi: retrates, mobiliari, resta de cartes...

Per a justificar el seu títol acadèmic, va obrir un despatx d'advocat a la mateixa ciutat d'Amarante i així començarà una lluita de deu anys, que el poeta, no sens cert sentit de l'humor, reconeixerà *com el setge de Troja*. L'ambient de despatx, d'escriptori i de Tribunal, monòton, repetit i prosaic; la companyia del jutge i d'altres companys advocats; l'estranyesa que li provocava que la resta l'anomenessin '*col·lega*' varen

provocar que, com feia des de la seva infantesa, els diumenges partís de bon matí cap a la muntanya. Enmig de la monotonia d'Amarante surt, afloreix el seu ser vertader. Com ens dirà a '*Cartas a uma poetisa*' (1908-1913, dirigides a Cacilda Pinto Coelho de Castro) el poeta exultant de goig: "Amo a vida primitiva. Que delícia andar vestido de sol, no verao, de água, no inverno, dormir na lapa dum penedo, comer frutos e raizes..."

La seva germana Maria da Glòria ens dirà a la seva obra, que va ser pensant en casar-se que Pascoaes va decidir traslladar-se a Porto. Però com el propi poeta li comunicarà en una carta al nostre Unamuno, amb qui s'havia trobat a l'any 1904 a Salamanca, (un altre motiu a tenir en compte) ho havia fet per poder estar al costat del seu pare, que havia estat anomenat en aquella mateixa època governador de Porto. A Porto, continuarà aquell duel aferrissat entre Còdi i Poesía.

Potser cal parlar aquí, a títol d'anècdota, que Teixeira defensaria a una mare fadrina que havia mort el seu infantó poc després del seu neixement. Amb vehemència i convicció lliurarà de culpa a n'aquella desgraciada i el jurat no gossarà condemnar-la. Després d'això la seva fama d'advocat va pujar com l'escuma, però fins i tot un triomf professional tan acusat no va deixar d'ésser pel poeta sino una vertadera aflicció, i ell rebutjava les felicitacions i les enhorabones i suspirava, desitjant que el deixessin en pau, per poder lliurar-se als seus poemes i a la seva vena poètica...

No va ser, doncs, el fracàs de la seva carrera judicial, aquell que el va impulsar a dedicar-se totalment a la seva activitat de poeta-escriptor. La seva condició d'hereu li possibilitava aquesta decisió, facilitant-li l'assegurança i l'alivi de caire econòmic tan necessaris. Teixeira mai no va ser home donat a plaers i luxes de burgès, i si hom visita el seu Palau, restarà impressionat per aquell ambient austere i fins i tot pobre que s'hi respira.

La seva decisió de deixar l'advocacia va ser, doncs, propiciada per la seva tendència ascètic-espiritual i una incerta vocació religiosa molt accentuadament ortodoxa. El propi Teixeira era més que conscient que, al escollir ésser poeta escullia ser *doido* (dolençós) i així no ens ha d'estranyar, gens ni mica, que arribàs fins i tot a dir '*Ser sólo poeta em Portugal é ser vadio*' (gandul).

Serà en aquesta mateixa època, l'any 1909, en que s'enamorarà d'una anglesa nomenada Eleonor Dogge, més que probablement una infermera, dona de temperament cavilador i melancòlic-somniador. La seguirà fins a Londres a bord del vaixell '*Augustine*', el 21 de novembre, per arribar al port de Liverpool el dia 24. Serà allí mateix, a Londres, on viurà el desencísament de la seva passió. L'encontre real amb Eleonor i els encontres posteriors, no faran sino anar desmitificant, molt poc a poc, la deesa dels seus somnis. No és tampoc que el poeta acabàs per deixar de sentir cap mena d'afecte per ella, sino que el seu amor fet d'absència, de distància i de somni, va ser ràpidament ofuscat per aquella realitat massa propera, que el va fer esdevenir ridícul i pobre a la vegada.

Probablement la posterior fugida o refugi dins l'acció política, va ser motivada per aquesta decepció amorosa. Pascoaes va ser un home que, encara que petit, sec i nerviós, era extremadament apassionat i aquesta ferida amorosa calia guarir-la sense pèrdua de temps. Així que no s'embadoca en la contemplació del seu dolor, a l'estil becquerià, sino que passa tot d'una a l'acció i com un Don Quixot, vol alliberar a la seva pàtria de l'esclavatge i de la corrupció monàrquiques.

Sembla fins i tot, que condicionada per la aparició del moviment *Renascença*

va sorgir aquella estreta relació seva amb D. Miguel d'Unamuno, a qui Teixeira va conèixer personalment (com hem dit) a Salamanca el 1904. Unamuno (d'això també ens en parlarà Thelen a la seva obra i a la seva correspondència mantinguda amb Joaquim Verdager) va passar -dos anys després, el 1907- unes tres setmanes al Palau d'en Teixeira. (Cartes de Pascoaes á Unamuno, Nova Lisboa 1957)

El fi i l'objectiu d'aquesta mateixa *Renascença* (Teixeira l'any 1910 havia fundat la revista literària 'A Águia' amb la col·laboració d'altres escriptors portuguesos de la categoria d'en Cortesão, Coimbra i Casimiro, i l'Agost de 1911, a una reunió mantinguda a Coimbra, amb aquestos mateixos companys, va sortir l'idea de la *Renascença Portuguesa*) era revelar l'ànima lusitana i integrar-la en les seves qualitats essencials i originàries. A *Águia* (L'aguila) serà el seu òrgan i portaveu. Unamuno fins i tot arribarà a col·laborar amb aquesta revista i, l'any 1912, Pascoaes li escriurà: "*Nós precisamos muitíssimo do seu grande auxilio espiritual*" (Epistolario ibérico)

Així, doncs, l'Agost de l'any 1911 es llençaven les bases de la *Renascença* que tenia com a finalitat primordial restituir a Portugal la consciència dels seus valors espirituals propis. Teixeira rebutjarà, una i altra vegada, ser considerat com a cap-espiritual d'aquest moviment, al·ludint que 'la Renaixença era una organització perfectament democràtica' i què el seu lloc (el d'en Teixeira) 'estava a la vora dels seus altres companys'. Així malgrat ser el sots-president de la Taula de l'Assemblea General, mai no s'esforçarà per imbuir en tot el país aquell ideal de regeneració d'un poble. Com va fracassar en el seu amor, així mateix ho farà, ara, en el terreny polític.

L'any 1913 Teixeira deixarà, aquesta vegada definitivament, la seva carrera judicial i torna a la seva casa pairal de Pascoaes, a Gatão, al solar familiar...

La llar familiar, incendiada per les tropes franceses del Mariscal Sault, no va poder ser reparada fins l'any 1916 i això no es va poder dur a terme, sense sofrir unes modificacions del tot necessàries. El 5 de Gener de 1917, Teixeira renunciarà al seu càrreg de director de *A Águia* i es dedicarà a refundir les seves obres i a preparar nous llibres. L'any 1914 ha publicat *L'Arte de ser portugués* i al 1931 ha començat amb la publicació de les seves obres completes.

A una carta seva, adreçada a Unamuno, Pascoaes li confessarà que ha envellit molt (parlem de l'any 1914) i que sofreix una terrible dolència d'estómac i intestins que fa tres anys el tortura, però què, sortosament, el seu sistema nerviós ha resistit heròicament, sense deixar-se dominar ni per la neurastènia ni per qualsevol altra forma de la seva tristor.

Convidat per Xenius, -Eugeni d'Ors-, vindrà a Barcelona el juny de 1918, a donar unes conferències, a l'Institut d'Estudis Catalans, que versen sobre la literatura portuguesa, aquesta avinentesa li farà dir: "*Portuguesos: estimau Portugal tal i com els catalans estimen Catalunya!*"

Després de la mort del seu pare (gener de 1922) no podrà tornar a suportar els hiverns a Pascoaes, i així resol passar-los a Lisboa amb la seva mare, la seva germana Miquelina i la seva fillola. Al Maig de l'any 1923 encará arribarà a donar una conferència a la Residencia de Estudiantes de Madrid.

Aquest mateix any és admés com a membre de l'Acadèmia de Ciències de Lisboa. Quan l'assabentín que ha estat aquesta mateixa Acadèmia la que ha refusat suscriure el seu nom com a candidat del Premi Nobel (cosa que ha estat proposada res menys que per Txecoslovàquia) dirà Teixeira, no sense un cert rastre de melancolia:

"Estic completament d'acord amb l'Acadèmia. Vaig viure sempre fora dels cànons, en plena llibertat salvatge."

Al seu Palau (que ha estat cantat, com a poeta, per A.V. Thelen al seu volum líric "Im Gläs der Worte") escriu sis hores diàries. Es tanca el seu despatx durant setmanes i fins i tot mesos. Prim com era, encara s'aprima molt més. La seva pell es torna pergami antic; els seus ulls castanys són però més vius i penetrants que mai; la seva veu és ronca, càlida, i (una miqueta) nasal. Un complex joc de tics nerviosos esdevé en ell un constant i inacabable fluir i refluir de contraccions i distensions de caire muscular.

Des de l'any 1934 al 1937, publica les seves biografies de *São Paulo*, *São Jerônimo e a Trovoada* i *O Homem Universal* entre altres. El 1940 escriu la biografia d'en Napoleó; el 1945 la de Sant Agustí; el 1948 publica *Versos pobres*.

El dia 3 de febrer de 1952, mor la mare del poeta, i això, com hem dit, li farà dir convençut: "*És un món que fineix*" Després constatarà dolorit: "*Ja no puc viure més*" Va ser difícil, molt difícil, convence'l que calia tractar-se. Feia més de 30 anys que patia d'una bronquitis crònica, perquè era un fumador empedreït de cigars fortíssims. Teixeira temia el diagnòstic metge i tampoc refiava de la medicina tradicional. Des de novembre de 1952 que va anar perdent, de mica en mica, les seves forces. No sortia de la seva cambra; gairebé si s'aixecava del llit per seure una estona a una cadira. Quasi bé no escrivia.

El 28 de novembre ingressà, per prescripció mèdica, a l'Hospital del Carmen, de Porto. Però, no va poder resistir molt de temps. Cinc dies després, una ambulància el retornava a São João de Gatão, on va passar tretze dies consumint-se. Dolçament va morir, com una criatura que s'adorm, el diumenge 14 de desembre de 1952, a les 9.25 de la nit. Jau al cementiri, petit i modest, de São João, a la vora de la vella església romànica, on anava, de petit, a missa amb el seu iaio.

L'any 1957 es publicarà, amb caràcter pòstum, el 'Epistolario Ibérico -Cartas de Pascoaes e Unamuno.'

2. OBRES:

Les Obres més importants d'en Teixeira, esmentades per Thelen al seu llibre de l'illa de la segona cara i correspondència privada són:

Cartas de Pascoaes e Unamuno - Prefaci d'en Joaquim de Carvalho i Manuel García Blanco - Nova Lisboa - Câmara municipal, 1957.

O Verbo escuro, Porto, Renascença Portuguesa, 1914

(*Das dunkle Wort* - Zürich, Rascher Verlag, 1948 (Traduïda a l'alemany per Vigoleis Thelen).

BIOGRAFIES:

São Jerônimo e a Trovoada - Porto, Livreria Lello & Irmao, 1935

Hieronimus, der Dichter der Freundschaft - Zürich, Leipzig G.J., Thieme 1942 (traduïda per Vigoleis Thelen a l'alemany)

São Paulo - Porto, Libreria Tavares Martins, 1934

Lisboa, Ática, 1959

Paulus, der Dichter Gottes - Amsterdam, Tiefland Verlag, 1938

(Traduïda, aiximateix per Vigoleis Thelen a l'alemany)

Napoleão, Porto, Livreria Tavares Martins, 1940

Santo Agostinho - Comentários, Porto, Livreria Civilização, 1945.

Cartas a uma Poetissa (1908-1913) dirigides a Cacilda Pinto Coelho de Castro.

La vasta bibliografia d'en Teixeira de Pascoaes no és gens fàcil de classificar de manera clara i comprensible, quan menys per treure'n una síntesi de les seves característiques principals. Així, sens dubte, caldrà doncs establir una divisió entre *prosa i vers*, malgrat que una divisió d'aquest tipus no deixa d'ésser força generalitzada. Cal potser fer insistència, com diu en Mario García, (Mario García, "Teixeira de Pascoaes, Contribuição para estudio da sua personalidade e para la lectura crítica da sua obra", Braga, 1976) que prosa i vers (i no pas de *poesia*), doncs tota l'obra d'en hem de parlar de Teixeira és estructuralment poètica. Caldrà, com a primer pas, dividir aquesta obra seva en prosa en *cinc* fases distintes. A la segona, seguint un ordre cronològic, hi caldria incloure des de *O verbo escuro* (1914) fins el Sant Pau (1934), ambdues obres traduïdes per Vigoleis Thelen a l'alemany i veure-la com una època caracteritzada per la diversitat temàtica, encara que dins d'una unitat de preocupació fonamental. El poeta torna a refer la seva visió del món, i comença a reflexionar damunt ella.

Les grans biografies es troben lligades entre sí.

La 4arta fase es representativa pels llibres més típics de Teixeira, entenent-lo com a teoritzador i religiós.

Pel que fa a les biografies cal, abans de tot, entendre el seu sentit.

Com proposa aiximateix Mario García Blanco, a la seva esmentada obra, cal considerar que el Sant Pau, Napoleó o Sant Jeroni i Sant Agustí, representen diverses

mètodes d'història *un heroi únic*: el propi Teixeira de Pascoaes. Caldrà, aixímateix, que aquestes esmentades divisions forçades no arriben mai a ser, ni de bon tros, compartiments tancats, encara que sí faciliten la comprensió sistemàtica d'una obra ampla i polifacètica que, moltes vegades, repeteix els mateixos temes i confessa i traïx les mateixes inquietuds - si va haver-hi a Portugal un poeta *amb una única i fins i tot obsessiva preocupació*, aquest, sens dubte de cap mena, va ser Teixeira de Pascoaes.

Els seus tres primers llibres de versos, anomenats *Embriões*, *Belo III* i *A minha alma*, no fan sino presentar i re-presentar un tot, dins el qual el pessimisme convencional expressa, amb tot, una vivència original. Allí, molts de cops, s'interfereixen els dos plans religiós i sensual en una ambigüitat que esdevindrà constant en tota la seva obra respecte el paganisme-cristianisme. Tanmateix cal entendre la teoria del distançament i de l'absència, que Pascoaes explicarà a partir del *Verbo escuro*, com una sublimació del seu dolorit fracàs afectiu.

Les grans biografies i el seu estudi, com a nova fase de producció literària pascoasiana, ofereixen dos camins d'índole general: o presentar cadascuna de les seves biografies pel seu compte, delimitant cadascun dels herois en el seu aspecte genuí i típic, o pel contrari, temptar una visió sintètica i global de l'interès d'en Pascoaes per ells.

Com a començament cal entendre el seu sentit.

Hi ha un pensament únic, que presideix omnipresent l'elaboració de les biografies, dins el pla dels principis metafísics-religiosos. Però caldrà insistir que aquell element religiós que interessava Pascoaes no era pas la regla de com portament, sinó la revelació, instintiva o conscient, la poesia pura i la ciència pura.

Com ens dirà el mateix poeta (a la seva obra *Sant Jeroni*, pag 14) "En aquesta biografia de Jeroni, com a la de Pau, com a tots els meus llibres, no vaig obeir a cap pensament preconcebut, a cap intenció agressiva o defensiva d'aquest o aquell credo, tant en allò que afecta l'element religiós com el polític. Escrivint gairebé cedeixo a una necessitat espiritual de revelació-confessió. Cumplo amb una llei vital".

Sens dubte, que la força d'atracció del sant damunt ell i vers ell i el món de les realitats espirituals a les qual ell aspirava, era dins el pit de Pascoaes, a la vegada, una passió obsessiva i dominant.

Així i sols així, la figura de l'Apòstol, no és sinó el centre polaritzador del seu somni de redempció, aixecant la seva veu enguniada del tenebrós aiguamoll del pecat, del fracàs i de la mateixa mort... Per Pascoaes, així, l'home és un ésser que viu, i la vida és un dolor més real que l'existència, perquè no deixa d'ésser una realitat dolorosa. 'La vida, no és sinó un crit que Deu escolta'. Respecte al seu Sant Agustí, en el prefaci escriurà Pascoaes: "Aquest llibre, com també el Sant Pau, el vaig escriure per a ateus inconformistes o idealistes, els ateo-teistes o per a aquells que no caben dins el passat ni dins el present, o ambicionen un concepte de la divinitat fora d'aquest camp antic de les imaginacions fabuloses" (Sembla, com si, abans de temps, ja prevejés l'encontre i el posterior enlluernament d'A. Vigoleis Thelen) El seu ateo-teisme, apareix proclamat com a plataforma entre el creient i el no-creient, doncs per Teixeira aquestos elements són germans o fins i tot una entitat única. Com ell mateix explicarà "Déu depèn de la lluita entre aquells que el negen i aquells que l'afirmen".

Potser per aquesta raó, l'ateo-teisme no resol res, ans exaspera encara molt més aquells dos camps que Teixeira de Pascoaes tempta de conciliar: el camp de la ciència i el camp de la fé. Podríem dir que aquesta obra ens descobreix més que les qualitats, els defectes de Pascoaes.

Teixeira de Pascoaes mateix [com a posteriori A. Vigoleis Thelen] mai no es considera cap filòsof; sols és un home que tempta d'acostar-se a la veritat religiosa. Aquest esforç seu, esdevindrà esgotador i terrible a la vegada, per tota aquella mena d'obstacles que trobarà en el seu camí, derivats preferentment de la concepció que es té actualment de la vida, de l'univers i de la pròpia experiència quotidiana. Teixeira era conscient de que sense cristianisme no podia haver-hi humanitat i que per tant calia defensar-ho especialment davant els atacs filosòfics i els científics. Com dirà a una de les cartes dirigides a António de Magalhães (posteriorment publicades al gener del 1942): "Són aquestos aquells que m'interessen i als quals dirigeixo les meves pobres paraules":

3) * Teixeira de Pascoaes, dins de la novel·la *L'Illa de la segona cara*'

A part de les cites que fa Thelen de Teixeira, escampades arreu de la seva obra, (tant a *Die Insel des zweiten Gesichts* com al *Der schwarze Herr Bahssetup*), per allò que ens narra, sembla que el seu primer contacte amb aquest místic ibèric va ser realment picaresc (i per aquesta raó, netament vigolesià). En parlar-nos de la família Sureda, Vigoleis ens encoloma una molt divertida i jocosa historieta esdevinguda una nit de Carnaval, al pis dels Sureda on una monja que veïllava al llit de la malata Donya Pilar de Montaner (esposa de D. Joan Sureda) ha d'ésser alliberada del lloc comú on ha quedat tancada. L'alliberament el duran a terme els dos germans Sureda presents (en Pedro i en Juanito) emprant com a arma ofensiva una soca d'arbre mig cremada, que estava sempre a la vora de la xemeneia. Com ens contarà Vigoleis: 'Pedro va trepitjar les deixalles de la porta, la monja va restar lliure; dignament pàl·lida va devallar de la tassa, els va oferir als germans un agraït *Lloat sia Jesucrist* i va rependre els seus serveis a la vora del llit de la malalta'.

'Amb això hauria jo descrit en diverses relacions el lloc que deuria d'esdevenir el mitjancer del missatge occidental de l'obra mística de Teixeira de Pascoaes, a qui ben aviat vaig descobrir' [L'Illa de la segona cara pàg. 360].

Però com correspon al seu estil cactus, passaran encara moltes pàgines i molt de temps, abans no arribi Vigoleis al moment adient en que es disposi a contar-nos aquesta aventura. Serà res menys que a la pàgina 666 quan Vigoleis reprengui el fil.

"Al pis noble dels Sureda tot rutllava sempre una mica en doina, però ara, em va dir Pedro un dia, allò havia esdevingut una autèntica casa de bojós. Papà, Mamà, tothom anava de bòlit i calia emprar el lloc comú del veí, doncs Papà [D. Joan] es tancava hores i hores dins... i declamava. Pixedis, una minyona que havia aguantat molt més temps que qualsevol altra perquè Papà havia viscut una fase tranquil·la, també havia fugit ara. Pedro havia portat [s'entén al pis de'n Vigoleis, al carrer del General Barceló] flassades i roba de llit, ja que així mateix les nit a casa [seva] no eren suportables. S'havien obert noves vetes d'or? Per quina llengua s'havia decidit ara D. Joan?

-Ara no estudia cap nova llengua. De bon començament fins i tot varem creure que es tractava de l'àrab, que sempre l'havia interessat, i amb això havia oblidat el truc de com obrir el pany i no podia sortir [com la monja] idel lloc comú així, simplement hi romania assegut. Però quan varen ressonar els primers crits: '*Pau, Pau, obri Espanya!*' varem romandre tots força perplexes. Pixedis però va cordar el seu fardellet i fugí.

Pazzis [la germana d'en Pedro Sureda] estava desesperada, perquè aquesta vegada no es tractava del pastell habitual: era la bogeria religiosa i produïda a n'aquest lloc! - Bogeria religiosa? Cap cosa extraordinària per Espanya. Gran tradició. D'on ho havien deduït?;

-Ai de mi! Ai de mi, si jo no predico l'Evangelí! -criava ell, o "Quan m'alliberaré d'aquest cos mortal?"

A n'això no se li podia objectar res: era bogeria religiosa. Com a minyona Pixedis, aiximateix jo hagués tocat el dos; però com a Vigoleis vaig escoltar. Empassar-se lectures de reculliment interior, practicar la gramàtica, resoldre paraules creuades a un lloc tal {estem parlant, no cal oblidar-ho, del lloc comú} encara es podia comprendre. Però... *predicar?* Al corredor vaig veure apinyar-se i estremir-se a la família Sureda a cada nova erupció de la herètica bogeria paterna, de la blasfèmia la qual no es podia abordar mitjançant una amonestació verbal, així que li varen col·locar la seva trompeta al forat de l'orella (D. Juan era sord com una rella) i li varen bramular: 'Ja n'hi ha prou; ja que sapige que ofencu a Déu! Però des del lloc comú seguia ressonant: 'El Cristianisme és la religió del vespre, que espiritualitza totes les coses amb la seva mitja llum, llavors obria el cel, que manté tot el dia el [color] blau tancat, mil finestretes il·luminades. El Cristianisme és la religió de la darrera hora, en la que sols l'esperança encara ens pot salvar, aquesta esperança ja una mica des-esperançada de Sant Pau. Salvem-nos dins l'esperança!

-Papà- surt! Papàààà, surt!!!

-Déu va adonar-se'n de l'imperfecció de la seva obra, però ja no podia anul·lar-la, doncs Noé havia ja entrat dins l'Arca. Ara l'obra sols es podia rectificar, al temps que s'expiava el delictic aïlladament. Vet ací on rau la profunda importància del Gòlgota! Jesús, el fill, és el remordiment de consciència de Déu! La família va deixar al cridaner lliurat al seu destí.

Pedro va refugiar-se al carrer General Barceló {és a dir, al pis d'en Vigoleis, on tenia llogada una cambra que li servia d'estudi}; Juanito va triar els exercicis espirituals i conjuntament amb les seves pietoses germanes pregava per Papà: no ho duïa a terme massa exageradament, per que era l'únic de la família a qui no li plien les exageracions; era molt drogo i sempre es trobava cansat, encara que tampoc fos aquest un cansanci provocat per la seva nissaga. Sols Donya Pilar, la princesa, romania amb els dos peus fermes a terra; el seu Don Joan no s'havia tornat pas boig, tampoc no s'hauria tomat més quixotesc d'allò que li era habitual; sols havia descobert un llibre: on? Naturalment a una tertulia literària. Aquest llibre el mantenia encadenat exterior i interiorment a n'aquest lloc sospitós que aquí, malhauradament, no es pot callar. No es va sentir pas ultratjada, ja que sabia per la seva llarga experiència conjugal que el seu marit tornaria a sortir. Els Suredes sempre acaben sortint. El llinatge llueix una fura al seu escut d'armes. Quan surtís simplement li requisaria el llibre, i al pis hi tornaria a haver pau i via lliure. -Se sap ja, quin és aquest llibre que ha sumit a Don Joan en l'èxtasi? De quina nova embaixada es tracta?

-Un llibre damunt Sant Pau, d'un portugués; no hem pogut encara assabentar-nos de res més.

Realment Donya Pilar va poder requisar-li el llibre al seu marit, lliurat ara a la seva exaltació mística. Un llibre del qual ell, aiximateix, per les nits, en llegia passatges en veu alta, encara només fossin passatges que duguessin la seva imprimitura. De dia, quan vivia la seva existència com a *grande de España*, al carrer, al café, als clubs o als

palaus dels nobles encara no arruinats, Don Joan amagava el llibre: era l'heretgia suprema, un perill per a la salvació espiritual de la família, especialment de les seves filles; en suma -un llibre que pertanyia a l'index. Donya Pilar, menys amoïnada per la salvació espiritual de ca seva que per la seva pau, va espisar el seu marit i quan aquest va sortir, va treure-li el llibre del seu amagatall. Don Joan, en adonar-se'n, va començar a escandalitzar, dones va treure la seva ma buida del raconet: robat; La seva sospita va caure damunt un amic seu, a qui ell creia ben capaç d'aquest expoli del tabernacle i al mateix temps digne d'un fet així: un metge. En plena nit va començar a copejar violentament la seva porta del carrer, fins treure'l del llit. 'M'has segrestat el meu Pau; Ai de mi, si jo no predic l'Evangeli!'

Aquest metge no es va enutjar com molt altres metges, quan els fan aixecar de nit per una petitesa hipotètica. Com que no havia estat ell el lladre del llibre va receptar-li un purgant -la panacea de la medicina espanyola- i va acomiadar al desesperat hidalgo.'

Però, amb tot això, seguia jo sense saber de quina obra es tractava. Naturalment que la meua curiositat havia augmentat. Un llibre que era capaç d'agreuja la bogeria de Don Joan, sens dubte que pertanyia al grup dels grans llibres de la Humanitat. Vaig agafar un duro; semblava ser el darrer.

-És el nostre darrer!- em va cridar encara na Beatrice.

-Ja ho sé; sempre vivim del darrer. Adéu. [L'illa pàg. 667]

* * * *

"A Palma, llavors, hi havia un bordell per cada 1000 habitants, i aquesta proporció esdevenia molt més avantatjosa, si s'afegien [a l'estadística] aquelles altres cases' no reconegudes oficialment!. No menys eloqüent era l'estadística en la relació espiritual, ja que calia resenyar una llibreria per cada 40.000 habitants. Així Palma tenia, a part de la llibreria de préstec d'en [Salvador] Mulet [l'anomenada Casa del Libro, llavors a la Plaça de la Constitució, 114] dues llibreries on de vegades es podien tancar tractes un xic clandestins referents a certs títols [Segons sembla, en aquell temps hi havien a Palma les Llibreries Amengual i Muntaner, Francesc Ferrer Massip, Joan Ferrer, Fontdevila, Ernest Frau, Francesc Guasp Pou, Guillem Nell, Vicenç Roig, Josep Tous Ferrer i Maria Vich]Per a la meua recerca del Pau perturbador de la pau [a ca'n Sureda] i transtornador mental [de Don Joan], sols entrava en consideració la primera llibreria de Palma -a la Plaça de Cort. [Més que probablement Vigoleis es refereix aquí a la Llibreria Josep Tous Ferrer, al número 29 de la Plaça de Cort, doncs l'altra Llibreria, al número 4, era la de'n Vicenç Roig, i es dedicava, hi encara ho fa, a la venda de material escolar].

"Així, que es tractava d'un llibre damunt [Sant] Pau? Què en sabia jo d'en Pau? Malhauradament molt poca cosa. Que Nietzsche l'anomenava el dis-angelista [en neta contraposició a evangelista] i què veia en ell el geni de l'odi, aquell odi fet carn de Tschandala vers Roma, contra el món, és a dir, *el jueu errant per se* -sí, i què més? Unamuno se n'havia ocupat d'ell en el seu llibre sobre l'Agonia del Cristianisme, que provenia de l'agonia d'en Pau. Cervantes l'havia anomenat el cavaller andant de la vida

i el salvador retirat de la mort.' Els nazis, així mateix havien començat a discutir aquesta figura què, per ells, no deixava de ser l'infrahome jueu, i així va ser inclòs tot d'una dins l'índex, conjuntament amb el mestre i la resta de deixebles. Jo coneixia tantmateix la Carta als Romans d'en Karl Barth, un treball fresc i altiu. No coneixia, però, la Mística de l'Apòstol Pau d'en Schweitzer. [Albert Schweitzer 1875-1965]

Havia entrat en contacte amb les Cartes als Romans a Münster. El llibre havia aixecat un gran polseguera; els candidats de Teologia encara discutien acaloradament, fos als corredors de l'universitat, fos a la mensa amb patatas guisades i truita. [La mensa és, a les universitats alemanyes, el menjador comú dels estudiants] En aquella mateixa època llegia Magon el seu ja famós seminari daint Kierkegaard, que encara no s'havia posat de moda, però que ja omplia la *sala magna* [Sol ser, a les universitats alemanyes el saló d'actes]

"Tot això estava en l'aire, així mateix com l'anomenat mag del nord, Johan Georg Haman, amb el seu *Diari d'un cristià* [Es tracta d'un escriptor alemany, 1730-1788, conegut com incitador de Herder i del Romanticisme] havia tornat al cercles reflexius. Així mateix Hitler es cernia amb la seva Lluita [és a dir, el *Mein Kampf*] com a missatge salvador i encara molt més com a còdol que volava contra les botigues jueves. Els caçadors de ratolins del Dr. Ley [a posteriori Ministre de Treball de Hitler, Robert Ley, nat al 1890 va ser el director del NSDAP i cap del anomenat Arbeitsfront. Va cometre suïcidi a començaments de l'any 1945, quan es trobava empresonat a Nürenberg], havien començat a treballar aplicadament: entraven als restaurants jueus, encomanaven una amanida de patata [Kartoffelsalat, un plat molt típic alemany], treien d'amagatolis un ratolí mort d'una caps de llumins i després tronaven les queixes i es trencava el vidre.

'Això succeïa l'any 1927. Wütjen proclamava, indiscutit, l'ascensió dels Tschandals i el seu cult hanseàtic davant un selecte auditori, i les seves classes esdevingueren ocasions de lluïment social. Generals amb monocle besaven la mà de belles senyores, es sentia el soroll dels esperons, el pessigolleig dels abrics de pells, s'anotaven un parell d'expressions elegants amb un llapis daurat en una agenda amb fil d'or, i en produir-se l'enterrament d'un ignot general de l'avergonyit exèrcit, es sortia en formació de les aules, per a marxar nutridament darrera el feretre.

Rene van Sint-Jan es restregava la seva barbata vermella molt acurada, i examinava a consciència, al candidat de filologia neerlandesa Vigoleis, per a determinar si se'l podia admetre o no, tot d'una, al seminari superior'. [L'illa, pág. 668].

* * * *

"Per pura xamba s'havia arribat a que les meves relacions més apropades eren graduats de teologia protestant. M'agradava moltíssim, de cor i d'ànima, poder guaitar a tots aquestos joves que, un parell d'anys després, pujarien a la trona amb sotana i pitet, per anunciar a la seva comunitat de feligresos la paraula de Déu, amb aquells mateixos llavis amb els quals entonarien, així mateix, l'himne nacional, quan l'hora ho demanàs. Estaven fermament decidits a donar-li a Déu allò que era de Déu i al diable (emperador) allò que era del diable (emperador; fins i tot si aquest s'esfonsàs sota la mesura imperial... cosa que li succeïa a Hitler. Pare nostre i *Déu salve el rei* trobava jo

que eren coses que no podien caminar plegades. La postura catòlica m'era més que coneguda. Els graduats tenien, cosa que molt m'estranyava, una gran opinió del meu veredicté. També sabien que jo escrivia i que aquesta activitat la duia sols a terme per a la posterioritat. Augmentava el meu prestigi no menys, el fet de ser un propinquis [parent acostat, en llatí] del bisbe consagrat Dr. Johannes Scheifes qui, per la seva tolerància, era molt estimat dins els cercles protestants.

Per cert que varen ser aquestos mateixos estudiosos de la teologia, aquells que em varen encolomar el renom de Vigoleis.

* * * *

"Els teòlegs, éssers sense fantasia des del seu naixement, si no vaig errat de comptes i crec que no ho faig, varen tenir una idea fins i tot genial i em varen batejar Wigalois (a un seminari damunt la novel·la de Wirt von Gravenberg), el cavaller de la roda, referint-se a l'ornament exterior de l'elm. Jo, però, ho vaig interpretar com el cavaller de la rodeta *dins el cap* i ho vaig trobar molt encertat. Ara vaig convertir el Wig-Alois, a causa de l'Alois [Lluís en alemany] en l'altra forma aiximateix tradicionalment heretada, de *Vigoleis*, potser d'una manera instintiva senyalant cap Espanya, on l'història està aiximateix aclimatada. Naturalment que li vaig donar una volta a l'afer i vaig canviar allò que estava originalment pensat una miqueta com a malnom i ho vaig alçar fins a rang cavalleresc, sense sospitar, ni molt menys, que amb aquesta autoelevació m'arrenglerava a la vora del poeta umbriac Jacopone de Todi, qui, així mateix, va deixar ratificar el seu renom. Encara molt menys podia sospitar jo, que aquest autènticament renovat bateig de Münster, deu anys després, a l'illa de Mallorca, m'hauria de salvar la pell!

"Els candidats de teologia em varen hiurar La Carta als Romans; hauria de llegir-me-la i després vaticinar: creia l'autor en Déu o no hi creia? Si Déu era l'autor, vaig vaticinar jo, tal i com sempre havia sentit dir, llavors creuria Barth en ell, tal i com Bohr creia en el seu model atòmic, Planck en la seva teoria quàntica i Többen en els seus delinqüents." [L'illa, pág. 670]

* * * *

"Allí em trobava jo ara, davant de la llibreria a la Plaça de Cort (29), [la de J. Tous i Ferrer], i em vaig veure forçat a interrompre aquells records, o potser no volia sacrificar el meu darrer duro per un [Sant] Pau?

-D'un llibre sobre Sant Pau, i a damunt escrit per un portugués, -em va dir la senyora de la tenda-, ella no en sabia res. D'un portugués; Va riure, com tothom a Espanya se'n fum dels portuguesos, i [em va demanar] si jo no concixia aquella dita de: *Los portugueses pocos, y estos pocos están locos*?

"De que hi havien molt pocs portuguesos, a n'aquella petita franja ibèrica encarada a l'Atlàntic ho sabia jo per la geografia, però que aquests pocs encara a damunt estessin bojós.... era possible? Hi ha a Espanya, després de Don Joan, Don

Josep, Don Maties, Don Pedro -encara un grau més, és a dir, una mena de setè cel de la bogeria, que ho abarcàs tot? Em trobava al camí correcte. Beatrice no tornaria a veure el duro'. No em deixaria acomiadar. Si no podria jo, voluntariament, guaitar una mica pels prestatges? Sí, podia, fins i tot caldria fer-ho, doncs ella no volia ser amoinada i a damunt amb peticions de llibres! Qualsevol podia arribar i demanar un Sant Pau, i a damunt d'un portugués! Bé, com a la meua biblioteca, els llibres no estaven ordenats ni per autors, ni per llengües o temes i en pocs minuts havia trobat allò que cercava: - una edició de l'editorial Apolo de Barcelona (l'editor d'en [Joaquim] Verdaguer), és a dir, una recomanació. La cuberta -un retrat ibèric de Sant Pau. Títol: Sant Pau. Autor: Teixeira de Pascoaes. Pròleg: Miguel de Unamuno El trevòl no podia arribar a ésser més meritori. Al prestatge encara n'hi romanien tres exemplars. Me'n vaig posar una sota el braç i vaig demanar el preu. La senyora no es mogué, es va contentar en llençar una ullada ominosa al meu llibre. Vaig romandre perplex, com sempre que ensopego amb un analfabet; després em vaig avergonyir per conèixer de memòria l'alfabet. Molt a posteriori, a Portugal, en el món muntanyós de Travanca do Monte, on els llops envoltaven de nit la nostra casa, i sols un home sabia quelcom de llegir i escriure, vaig haver d'entendre i experimentar, no sense certa commoció, que cal considerar aquest problema des d'un altre punt de vista. Certament, amb aquella dona no vaig poder tirar endavant, però sortosament va entrar un home per una porta posterior dins de la tenda, al qual, sospitant no fos el llibreter, cosa que n'era, em vaig dirigir no sense un respir. Preu? Li vaig mostrar el llibre, cosa que va ser suficient com per a provocar en ell un petit accés de ràbia. En mallorquí, del qual jo no entenia ni paraula, va bufar contra la seva muller; després, còrtesment, emprant el castellà, em va explicar que la seva dona no feia sino una rucada darrera l'altra -per exemple creia que una llibreria era un forn, on se va venent tot el gènere, fins que els prestatges resten buits. Però, què entenia la pobreta de literatura? Així que jo pretenia segrestar-li aquell Sant Pau? Sortosament havia arribat encara a temps perquè sino aquest exemplar hagués sortir per la porta i no hagués tornat mai més... No, no; això no passava a la seva llibreria, i calia que jo em convencés personalment de que sols en restaven tres exemplars -tres! Feia una setmana n'havia tingut dues dotzenes, i una miqueta abans havia arribat a tenir-ne una cinquantena d'exemplars. El llibre es venia com el pa calent, doncs al seu darrera hi havia Don Miguel i encara que jo semblava ser estranger, deuria ja de saber que amb això es volia referir a Unamuno. - Però, no, senyor; torni'm a donar el llibre, que pertany a l'armari!

- Nosaltres tenim aquí una llibreria, senyor meu, i cap forn!

El llibreter va retornar el meu llibre un altre cop al costat del seus gèneres invendibles. No vaig bandar boca, atònit! Don Joaquim Verdaguer m'havia contat una història semblant i jo l'havia creguda una fina xanxa del seu humor, que s'assemblava molt al del nostre GeorgeLichtenberg [1742-1799].

-I què costa un llibre d'aquests?-vaig gossar demanar-li- Potser que fins i tot superi les meves possibilitats [econòmiques].

-Potser; els compradors de llibres mai no permeten que hom calculi d'antuvi les seves possibilitats;- una edició de l'Apolo, vuit pessetes!

-Això em tranquilitza, perquè sols duc un duro.

-Magnífic,[(és vostè] un client com aquells que m'agraden!. Vostè conserva el seu duro, i jo el meu llibre...!

-Podria, potser, anotar-me el nom de l'autor?

-No és pas necessari, jo li donaré un folletus. Intenti-ho a la del carrer San Miquel. Allí s'ha obert molt recentment una llibreria amb ambicions modernistes i venen de tot; de tot, tal i com li dic. Això anorreava la literatura -encara em va cridar amenaçador sola la porta- amb la venda total per mitjà d'analfabets! Es referia a mí, o a la seva muller? Sospito que a ambdós. Mulet el llibre no el tenia, però concixia [l'autor] portugués i es va mostrar disposat a fer-me'l arribar des de Barcelona; dins d'un parell de dies, diguem demà passat, podria estar aquí; no, amb tota seguretat que ja hi seria. Així que caldria esperar un parell de setmanes. Calia traïr el duro d'en Mengelberg (de l'amistat) [és a dir, un duro sevillano fals, que els va donar un amic holandés] i per aquesta qüestió hauria entrar en tractes amb un dels captaïres de davant la catedral. Primer el vaig deixar gemenjar con calia, em vaig fer el confús que voldria donar gustós, però... justament ara se n'havia donat compte de que el seu darrer duro era un autèntic sevillano, i caldria retornar a peu cap a casa, cap a Gènova! El captaire va suggerir que meitat i meitat; li vaig lliurar les cinc pessetes, vaig rebre'n a canvi dues amb cinquanta, les benediccions de tots els sants i a damunt una indulgència plenària de 100 dies.

Els dos rals que encara em faltaven- me'ls fiaria en Mulet sens e cap mena de dubte; jo no era pas el seu únic intel.lectual amb corcadura, per a dir-ho amb el títol d'un dels llibres d'en Màrius Verdaguer, [intellectual con carcoma].

El São Paulo d'en Teixeira de Pascoaes va ser la gran aventura de la meua vida. Don Joan Sureda i Bimet, et teu alemany catòlic et dona les gràcies a tú i a la teua veta daurada, perque tú, amb Pascoaes i el seu Pau ibèric, l'has enlairat dins el cel dels agnòstics!

Jo havia descobert un geni religiós. [L'illa, pág,672]

* * * *

"Gairebé han passat vint anys des d'aquell dia, en que jo vaig llegir les primeres línies de Pascoaes, i després de la primera pàgina ja sabia que havia entrat en contacte amb un geni, del qual en seria una víctima. A les darreres pàgines jo meditava amb el vident lusità respecte on, a quin lloc de la terra hauria estat lliurat el pobre cos [de l'Apostol], xacrós, esgotat pels esforços i penalitats indescriptibles? Espanya, Roma, Asia, Macedònia? Haurien Lydia i Timoteu tancat els seus ulls i col.locat [el cos] dins la tomba, humit per les seves llàgrimes? Era en aquella mateixa època en que excavacions dutes a terme a Catalunya semblaven confirmar, amb seguretat, que l'Apòstol hagués pogut fer en realitat aquest tant discutit viatge ibèric, cosa que aquest Pau d'en Pascoaes feia apareixer doblement ibèric als ulls d'Unamuno, i ell [Unamuno] després de la lectura de l'obra podia cridar: 'Sant Pau, obrin's Espanya! Llavors va ser, que jo vaig intuir que esdevendria el traductor d'aquest poeta. Ho he estat, i fins i tot més: el seu humaniste corpori, com em va batejar Menno ter Braak. I ara, si Déu vol, aquest Déu ateu d'en Pascoaes, arribaré a ser [fins i tot] el seu biògraf.

"Havia llegit l'obra d'una tongada, cosa que (molt) poques vegades assoleixo amb un llibre i, encara molt menys, quan la temàtica és de caire religiós. Problemes que m'enguniaven des de feia anys, coses molt més enllà de les darreres coses, les vaig trobar barrejades amb un llenguatge fascinant, a sovint fosc i a sovint pobre: els pecats

de Déu, la renovació del món, l'identitat del delictes i redempció, l'ésser humà no com a pecador, *sino com a pecat*, i en el desenvolupament lògic, aquest pensament per a mí molt íntim: la teologia com enterrament de Déu i la realitat com antesala del temple màgic de l'il·lusió, i l'element il·lusori de tota la tradició històrica i *el misterium tremendum* a la vora de la *tremenda*....

"Estimat lector, llegeix tú mateix el [Sant] Pau i així sabràs què és allò que li dec a la veta daurada de Don Joan Sureda, allò que jo per un duro autèntic, un segon de fals, i les petites atencions d'en Mulet, vaig tenir a les meves mans... Agafa'l i llegeix-lo, fins i tot corrent el perill de que també a tú et pugui fugir una Pixedis. Si el compres amb diners que et fan falta, això deurà d'ésser el teu problema; a cà el llibreter, però, seràs rebut amb els braços oberts, perquè Pascoaes ha esdevingut un autor pels '*happy few*' [una mena de minoria selecta: -els feliços pocs] -és a dir, ha esdevingut un llibre invendible.

Durant la lectura varen haver-hi vegades en que m'en vaig adonar, jo que llegia molts de cops *traduïnt*; és a dir, que hi havia quelcom dins meu decidit, a que jo traduiria el São Paulo al meu idioma. També m'en vaig adonar, que l'edició espanyola no podia coincidir exactament amb la versió original, que no havia arribat a port, a no ser que les meves interpretacions (o sospites) no fossin certes i no encertessin la diana. Una comparació, a posteriori, amb el text original, em va mostrar que jo tenia tota la raó. El meu instint no m'havia traït, Espanya no m'havia prés dins la seva batanadora com per deixar per demà allò que tenia de començar tot d'una: aprendre el portugués, a fi i efecte de poder llegir més coses d'aquest extraordinari autor. Al portugués se'l tenia per una llengua molt més difícil que l'espanyol. Caldria, doncs, aportar més fòsfor al meu cervell a fi i efecte d'estar a l'altària de les circumstàncies. Després li vaig escriure al poeta i li vaig demanar els drets per una edició alemanya del seu São Paulo. Pascoaes, senyor de Pascoaes, em va respondre a volta de correu, cosa que ja representava una alta distinció, tal i com jo m'assabentaria molt després. El pensament d'ésser traduït a la llengua alemanya era per ell completament alié -per això va significar moltíssim pel poeta. Alemanya, per ell era més la patria del nebulòs filòsof de Königsberg [una al·lusió a Emmanuel Kant] que la del raig olímpic il·luminador de Weimar [una altra neta al·lusió a J.W. Goethe] Ara va començar un intercanvi epítolar, què sols es va interrompre durant els meus set anys d'estadia a Pascoaes [Portugal], i què varem mantenir fins poques setmanes abans de la mort del mestre. [No cal oblidar que Teixeira de Pascoaes havia mort el 14.12.1952, i que Vigoleis Thelen començava a escriure a la seva Illa per l'any 1954, es a dir, quan l'existència d'e Pascoaes s'havia apagat per sempre...]

Hünengraber [una novel·la la antinazi que Vigoleis va començar a escriure a Mallorca i va caler destruir abans de sortir de l'illa l'any 1936, després de produir-se l'alçament feixista], els assessoraments legals i sexuals [es referix al jueu Adelfried Silbestern, del qual n'esdevé Vigoleis, a la novel·la, amanuense i assessor], el comte Kessler, [del qual passà en net a maquina les seves Memòries], Leopold Fabrizious [pseudònim d'en Vigoleis com a col·laborador d'una revista holandesa, en contra del règim hitlerià] tot va partir sota la meua irrupció dins l'imperi de la saudade i molt més especialment la nostra capsota del franqueig postal on es guardaven els segells, doncs res menys que trenta-set editors varen rebutjar l'edició del meu Pascoaes, fins que Rascher, a Zürich, es va decidir a intentar l'aventura espiritual. Amb això, vaig arribar a batre el record bumerang (d'anada i tornada) de la literatura, que fins llavors

havia ostentat n'Erich M. Remarque [novel·liste alemany nat l'any 1989, i autor del best-seller *Im Westen nichts Neues* - traduïda al castellà com '*Sin novedad en el frente*']. amb els trenta-tres rebutjaments del seu llibre. Li vaig escriure al poeta. En una època en la que de mil homes que puguessin escriure llibres, sols n'hi havia un en relació que també en pugués llegir, amb tota seguretat que es tractava d'un rendiment màxim, que jo hagués assolit trobar trenta-set lectors en llengua alemanya pel seu opus: això em deia ella a la seva resposta". [L'illa, pág. 674]

* * * *

No hi ha dubte que Vigoleis Thelen aquesta decisió se la va prendre molt seriosament. Passarà res menys que set anys a Portugal, [1939-1946], com a secretari i amanuense del poeta portuguès, al seu palau de Pascoaes a Amarante. Vigoleis Thelen, a qui havien dut cap el sud d'Europa un rebuig intern vers el règim totalitari d'en Hitler i una certa-incerta inclinació cap a l'element ibèric, viurà cinc anys a Espanya (Mallorca) i set a Portugal. D'aquestes vivències, s'amirà nodrint la seva obra -espe-cialment les seves dues novel·les.

Més que més la seva estada al veí Portugal, romandrà reflectida en la seva etapa com a traductor (d'algunes obres d'en Teixeira de Pascoaes) i com a poeta. Hi haurà res meys que tot un cicle dedicat al Palau Pascoaes [1942]. Podriem dir que aqueste són poesies *al mode d'un Rilke*; son poesies a les cambres reials, a la biblioteca del Palau, als nobles brolladors i fronts del parc i, fins i tot, a les pintures al fresc de dins la capella. És a dir, poesies dedicades a la finca i al Palau i a la impressió que aquests provoquen.

El cicle *Palau Pascoaes* apareix algunes setmanes abans de les darreries de la tardor de l'any 1940 a l'exili de Pascoaes [Amarante, Portugal]. Va sortir al mercat literari l'any 1942, com edició de luxe, a la Rhein Verlag de Zürich i pugué, malgrat els esdeveniments bèlics, ser lliurada el dia de les ànimes d'aquell mateix any, al poeta lusità, en commemorar aquest el seu 65 aniversari, pel seu traductor [el mateix Vigoleis]. L'edició es va limitar a 150 exemplars numerats, 10 exemplars no numerats i 9 exemplars signats per l'autor, que no es varen posar a la venda. El llibre, exhaurit tot d'una per subscripció, conté 36 poesíes.

Les confessions respecte al portuguès, les trobem reiteradament repetides a la seva segona novel·la *Der-schwarze Herr Bahssetup*. Thelen, aprenent la llengua (tant el castellà com el portuguès,) va aprendre, aiximateix quelcom de la psicologia de la gent que l'emprava. Com ens dirà Vigoleis [i cal creure'l]: 'El portuguès és la meua llengua col·loquial, tant quan parlo amb mí mateix, com quan ho faig amb la meua dona' (Bahssetup pag. 18) A la pàgina 31 tomarà a insistir: "La llengua portuguesa l'empro amb fluïdesa. En sento molt bé amb ella, penso en ella tota la meua riquesa intel·lectual encara no rimada, i fins i tot pendria notes en aquesta llengua, si fos el cas de que arribés mai a escriure una paraula que se m'ocurrís. Fins i tot quan cal renegar està disposta al meu servei i ni tan sols en somnis es deixa foragitar - és a dir, que ha esdevingut una llengua absolutament útil en tot."

Les al·lusions a Teixeira són doncs, múltiples.

Fins i tot una altra vegada més comentarà Thelen una anècdota viscuda a casa d'en Teixeira

"Quan Don Joan [Sureda] va perdre la seva fortuna i el seu banquer li va comunicar, amb aquell retard que era corrent al país, no va caure dels núvols, encara que potser, si d'ún, i aquest, sens dubte, seria aquell del gran estorament, de que durant tant de temps hagués pogut [econòmicament] tirar endavant. Com hauria pogut succeir això, allò tampoc no ho sabia el banquer; és una cosa que en casos com aquestos mai no arriba a saber ningú. Jo tenia el convenciment de que el seu llinatge havia arribat a la nua pobresa de la manera més honorada i més acostada al seu status. Pedro, però, em va confiar que aiximateix les fantasies del seu pare havien jugat un paper important, ja que no sols eren dones i joc aquelles que el varen ajudar a caure a l'aigua. Don Joan es deixava robar amb grandesa, i amb grandesa sabia tancar la boca, quan li deien que el seu majordom s'havia comprat una finca propia -per qué no?- del seu sou...

Jo admiro aquesta manera d'ésser, amb la qual no es pot tapar el forat més gros i els foradets petits esdevenen més i més grossos, i hom esdevé pobre sense perdre ni un gram de la seva propia grandesa.

Més tard, a la residència de Pascoaes, vaig viure aiximateix quan gran cal ser per viure amb estil dins d'un palau. Allí disposava aquella senyora prehistòrica [es refereix a Da Carlota, la mare d'en Texeira] de la qual no era possible assabentar-se'n de la seva verdadera edat ni guaitant dins cap llibre de catastre, així que crec que el mes indicat serà parlar del seu anell de diamants: era una peça heretada, que havia duta des de petita, dia i nit. Les pedres, fins la seva montura, s'havien anat gastant, aquest era el seu calendari secular.

La visió d'aquest anell a n'aquesta mà, no provocava menys impressió que la poltrona on s'havia assegut el poeta tota la seva vida per escriure, i a la qual encara seu i escriu [probablement aquesta part ja estaria escrita abans de 1953, doncs Teixeria va morir al desembre de 1952] - i el respall de la qual s'havia anat gastant amb el fregament, la fusta pol·lida sobresortia d'entre la minvada crin com la tonsura del místic.

Però bé, un dia vaig ser testimoni de com una filla amoïnada i un fill amoïnat li varen comunicar a la mare encara regnant, que de la caixa de cabdals havien desaparegut 100 contos. Un conto de reis = 100 escudos. Cent contos?- va demanar la vella. Fills, haveu comptat bé? Els fills ho havien fet amb l'ajut del, per cert, administrador fidelíssim: els diners havien volat. Donya Carlota va amollar una dura rialla i va dir: Bé, doncs caldrà que us adonessiu de quelcom. Donya Mariola (una rica amiga de les vinyes veïnes) al rebre una nova així patiria un cobriment de cor, i amb tota la raó [del món] donc s'hauria arruïnat. Jo m'ho puc permetre'. Dieu-li a Amèric que diposi el cotxe. Li vull contar personalment a Donya Mariola què li passaria si li esdevingués quelcom semblant...

Abans de partir, encara va entrar dins la meua cambra, a demanar-me què faria jo, si descobrís un desfalc de 100 contos. Després d'haver-la felicitat, com calia, per la pèrdua, li vaig dir:

-Estimada i admirada senyora Donya Carlota: he perdut a l'illa de Mallorca la meua casa i la meua existència, què volen dir, en comparació, 100 contos? El meu amic Don Joan Sureda i Bimet, de la casa dels Verdugo, i com a Vasconcellos encara un parent ancestral del seu propi llinatge, ha perdut més, molt més que un parell de ridículs contos, és a dir, ha perdut tot un palau i així i tot mai no va patir cap cobriment de cor. L'autèntica noblesa continua vigent, justament llavors quan els fonaments comencen a frondollar'

-Així que tú, de veritat, ho has perdut tot a Mallorca? Tot...?

-Tot, minha senhora!
-Doncs, si és així, és una llàstima que no hagi robat aquestos 100 contos...' [Illa, pág. 468]

* * *

4. Teixeira i Vigoleis

Però justament *robar* és una cosa que mai no hagués pogut fer Vigoleis...

Aquell que s'hagi prè la nosa de llegir -i ben atentament- la seva obra, descobrirà arreu *trets místics*, fins arribar -a l'anomenada *torre del Reloj*- a la perifèria de la seva pròpia existència, i on ambdós, ell i Beatrice, saben mantenir-se a flor d'aigua a força de renunciament: cosa que els atrau la simpatia i la compassió de la resta d'estrangers i nadius que els concixen.

Això no ho fa Vigoleis com a simple i planera experiència, sinó que respón a un *modus operandi*. Vigoleis, desenganyat del món que l'envolta i lliurat a la sola companyia de Beatrice, és una mena d'*eremita*, i com a místic no veu en la vida res més que quelcom passatger, quelcom finit que no val la pena pendre massa seriosament. Podriem dir que fins i tot està predestinat a tot això, ja que segons ens confessarà al Bahssetup (120) 'no me les sé apanyar amb diners', i el protagonista de la novel·la acabarà dient-li a Vigoleis 'M'he anat acostumant a vostè. Els seus concixements lingüístics em són valuosos, però molt més valuós per mi és que vostè sigui honrat' (Bahssetup, 516).

En descriure el seu medi ambient a Amsterdam, (on Vigoleis escriu l'Illa) ho resumeix tot dient: 'Pobresa, allí on arribàs l'aguait' (Bahssetup 136) Les coses a l'illa de Mallorca seràn molt semblants, i així no ens ha de sorprendre aquella frase (Illa pág. 493): 'Ara com llavors, al carrer del Poeta Helmers o al carrer del General Barceló, calia estalviar *cada* llibre de la boca. A casa de Vigoleis no s'acompleix cap miracle!'

Les seves experiències vitals, la seva manera de pensar, el seu tarannà, sens cap mena de dubte el preparen per a l'encontre amb Teixeira de Pascoaes, per el qual Vigoleis va sentir admiració i afecte. Això és ben palès a molts de llocs del seu llibre sobre Mallorca. Sens dubte que foren les traduccions de Teixeira, fetes per Vigoleis, aquelles que varen contribuir a la fama del lusità a l'Europa occidental pels anys 40 i 50, i no sols això, sinó que, aiximateix, algunes les va traduir a l'holandès, on la primera edició del São Paulo fou celebrada com una sensació i va viure quatre edicions successives. No ens té d'estranyar que Vigoleis així escrigués una divertida historietta curta '*Tabakpanik*', respecte al vici que tenia Pascoaes, empedreït fumador; que publicués un estudi molt més seriós damunt ell a la publicació holandesa *Groot-Nederland*, l'any 1937, i que, al seu exili de Rocca Vispa, començàs a escriure aquell llibre que deuria reflectir les seves experiències a Portugal, *Das Gesicht der zweiten Insel* (La cara de segona illa), del que sols va arribar a publicar algú que altre capítol, -justament el de la seva arribada al Palau del poeta- a revistes literàries molt especialitzades que no arribaven a l'abast de tothom. Però, a part d'això, Thelen va contribuir, moltíssim, a la divulgació del poeta portugués dins els cercles intel·lectuals alemanys, llavors fragmentats per la barbàrie nacional-socialista. De molt major relleu seràn els seus esforços per convèncer Thomas Mann de la *qualitat original* del pensador Pascoaes, fins arribar a tenir la idea de proposar Teixeira de Pascoaes com a candidat per el Premi Nobel de literatura 1942.

Sens dubte què entre ambdós -escriptors i poetes- va haver un lligam ferm d'amistat i comprensió, que varen fer de l'estadia de set anys de la parella Thelen a Amarante, *quelcom* que Vigoleis no oblidarà mai més. Potser perquè ambdós podien suscriure allò que posa Vigoleis al Bahssetup (pág. 151) '*La meua debilitat és sols ser humà!*' Circumstància que el durà, aiximateix, a dir (Illa pàg. 617) "Vigoleis va ser el boig més gran que mai no hagi viscut a l'illa (de Mallorca)" per concloure després "en qualitat d'aital, ha trobat entrada a aquestes pàgines".

Amb això, potser, creava la seva pròpia llegenda...

Com va dir Pascoacs, *la veritat no era cal altra cosa que una llegenda* (Illa, 734) i com conclourà al Bahssetup amb una altra cita del pensador i poeta portugués '*Des de que hi ha història i hi ha llegenda, sempre ha estat la llegenda aquella que ha corregit a la història...*' (Bahssetup, 327).

Literatura femenina en Portugal: Una visión panorámica de las escritoras portuguesas contemporáneas.

José A. Sabio



Durante los últimos cuarenta o cuarenta y cinco años, han entrado a formar parte de la vida literaria portuguesa un importantísimo número de escritoras que con su producción artística han venido a enriquecer, de manera notable, la historia de la ficción y de la poesía de una literatura notoriamente pobre de nombres femeninos. Las obras, especialmente en verso y en prosa, de unas cincuenta escritoras portuguesas contemporáneas constituyen un hecho sin precedente en la literatura del país vecino, perfectamente definido por la abundancia, por la originalidad de su escritura, por la independencia ante las vanguardias literarias y por la inteligencia y delicadeza en ellas desarrolladas. Dedicadas en su inmensa mayoría a la docencia o al periodismo, entre todas ellas mantienen viva en Portugal la voz de la mujer en las letras por medio de la traducción o publicación de obras y de la colaboración en revistas, representando en su conjunto una manifestación cultural de extraordinario valor. No se trata, sin embargo, de una literatura feminista. Es más bien, por el contrario, una literatura femenina, de fina sensibilidad artística, en la que los grandes temas (el amor, la soledad, la libertad) conviven al lado de aquellos que exploran los mundos de la infancia y de la adolescencia, o presentan la situación de la mujer en la sociedad actual -caso de las *Novas Cartas Portuguesas* (1972) de Maria Velho de Costa, Maria Teresa Horta y Maria Isabel Barreno-, o analizan la historia más reciente de Portugal centrada en la guerra colonial o en la revolución del 25 de abril.

No se incluyen, en el grupo de escritoras aquí seleccionado, las nacidas en el siglo pasado ni las ya desaparecidas, aunque sea oportuno recordar el nombre de tres autoras de valía excepcional: FLORBELA ESPANCA (1894-1930), la poetisa del *Livro de Soror Saudade* (1923); IRENE LISBOA (1892-1958) y MARIA ARCHER (1905-1981). Las escritoras más antiguas, que en la actualidad rondan o sobrepasan los setenta años, nacen en el segundo decenio de este siglo y publican durante el quinto sus primeras obras literarias, excepto MANUELA DE AZEVEDO (N. 1911), quien ya en 1935 había publicado el libro de poemas *Claridade*. No obstante, las principales obras de esta escritora se hallan en el dominio del cuento *Filhos do Diabo* (1945), *Filhos de Deus* (1959) y de la novela *Um Anjo quase Demónio* (1956) y *A Cisma do Toca la Gaita* (1959). Nacida en Oporto en 1919, SOPHIA DE MELLO BREYNER ANDRESEN representa en el momento actual una de las más altas cimas de la expresión lírica con una obra extensa, bella y delicada. Su poesía, íntima y personal, arropada por un lenguaje transparente y medido, canta desde sus primeros libros *Poesia* (1944), *Dia do Mar* (1947), *Coral* (1950), *No Tempo Dividido* (1954), *Mar Novo* (1958), *O Cristo Cigano* (1961), y también en los más recientes *O Nome das Coisas* (1977), *Navegações* (1983), el amor, las cosas, la naturaleza y el mar. No olvida, por ello, de expresar en otros libros contenidos más sociales y éticos: *Livro Sexto* (1962), *Grades* (1970) o *Dual* (1972). Además de ensayista y traductora, es una excelente prosista -*Contos Exemplares* (1962) *História da Terra e do Mar* (1984)-, y ha dedicado también buena parte de su actividad literaria al mundo de la literatura infantil: *A Menina do Mar* (1958), *A Fada Oriana* (1958), *Noite de Natal* (1959), *O Cavaleiro da Dinamarca* (1964), *O rapaz de Bronze* (1965), *A Floresta* (1968) y *O Tesouro* (1970). Un año más joven, la novelista MARIA DA GRAÇA FREIRE (n. 1918) publicó su primera obra *Quando as Vozes se Calam* en 1945. En sus novelas plantea la situación de la mujer burguesa y adopta, tras de vivir varios años en Angola, un punto de vista crítico sobre las relaciones entre los colonos y las poblaciones autóctonas: *A Primeira Viagem* (1952), *A Terra Foi-lhe Negada* (1958), *Talvez Sejam Vagabundos* (1962) y *O Amante* (1976). En 1982 apareció su libro

de poemas *Inventário*. Un caso singular en la literatura portuguesa actual es el representado por la escritora ILSE LOSA (n. 1913), refugiada alemana que vino a vivir a Oporto, donde aún reside, huyendo de su país en la Segunda Guerra Mundial. Cultivadora extraordinaria de la literatura infantil, con su libro de recuerdos *Estas Seavas* (1984) ha cumplido casi cuarenta años en la narrativa, en los que ha aportado su amarga experiencia del terror bajo el régimen nazi, del exilio y de la penosa adaptación tanto a la irreconocible patria de origen como a la de adopción: *O Mundo em que Vivi* (1949), *Histórias quase Esquecidas* (1950), *Rio sem Ponte* (1952), *Aqui Havia uma Casa* (1955), *Sob Céus Estranhos* (1962) y *O Barco Afundado* (1979).

Tres de las muchas escritoras nacidas en el tercer decenio de este siglo iniciaron también su vida literaria, como las anteriores, durante el quinto decenio. Una de ellas, NATERCIA FREIRE (n. 1920) publicó su primer libro incluso antes. Independiente de toda escuela, su poesía, salpicada de rasgos simbolistas y modernistas, surgió entre la primera serie de la revista "Cadernos de Poesia" y la revista "Távola Redonda", caracterizándose por expresar bellamente el problema de la permanencia en un mundo transitorio: *Horizonte Fechado* (1942), *Rio Infundável* (1947), *Anel de Sete Pedras* (1952), *A Segunda Imagem* (1969), *Liberdade Solar* (1978). En sus cuentos y novelas cortas - *A Alma da Velha Casa* (1945), *Infância de que Nasci* (1955), *Não Vás, Minha Gazela* (1957)- exhibe una prosa de inspiración saudosista. La segunda de ellas, NATALIA CORREIA (n. 1923), figura carismática y destacada luchadora contra el fascismo, sobresale gracias a la calidad de una vasta obra que, con un sello muy personal, abarca no sólo la poesía- *Rio de Nuvens* (1947), *Poemas* (1955), *Dimensão Encontrada* (1957), *Cântico do País Emerso* (1961), *O Vinho e a Lira* (1966), *Mátria* (1968), *As Maças de Oreste* (1970), *O Dilúvio e a Pompa* (1979)-, la novela - *Anoiteceu no Bairro* (1946), *A Madona* (1968), *Onde Está o Menino Jesus?* (1988)- o el teatro, poco cultivado en Portugal, -*O Progresso de Edipo* (1957), *O Homúnculo* (1965), *O Encoberto* (1969), *Erros Meus, Má Fortuna, Amor Ardente* (1981)-, sino también el ensayo -sobre todo el más reciente y polémico *Somos Todos Hispanos* (1988)- y la investigación literaria. Traducida a varios idiomas, es también autora de un libro de viajes- *Descobri que Era Europeia* (1951)- y de un diario- *Não Percas a Rosa* (1978). La tercera, AGUSTINA BESSA-LUIS (n. 1922), poderosa novelista, además de autora de cuentos, teatro, biografías y libros de viajes, ya había publicado tres libros -*Mundo Fechado* (1948), *Os Super-Homens* (1950), *Contos Impopulares* (1953)- antes de escribir su primera gran novela *A Sibila* (1954), en la que partiendo de un análisis social y psicológico de la antigua aristocracia rural del norte de Portugal concilia regionalismo, metafísica e invención lingüística, y que señala el punto de partida de una enorme y valiosa obra novelística, eximia en la creación de personajes y en la descripción de sus pasiones: *Os Incuráveis* (1956), *A Muralha* (1957), *O Susto* (1958), *Ternos Guerreiros* (1960), *As Relações Humanas I. Os Quatro Rios* (1964), *II. A Dança das Espadas* (1965), III. *Canção diante duma Porta Fechada* (1966), *A Bíblia dos Pobres I. Homens e Mulheres* (1967), II. *As Categorias* (1970); *As Pessoas Felizes* (1975), *As Fúrias* (1977), *Fanny Owen* (1979), *Crónica do Cruzado Obs* (1980), *O Mosteiro* (1980), *Dentes de Rato* (1987), *Prazer e Glória* (1988). La obra de Agustina Bessa-Luís define, antes de la gran oleada de narradoras surgida en Portugal en los últimos quince años, la ficción portuguesa en su conjunto, caracterizada por su sentido humanístico, por la responsabilidad cívica y por el cuidado estético. En este dominio, destacan las siguientes compañeras generacionales de Agustina: NATALIA NUNES (N.1921),

Autobiografia de uma Mulher Romântica (1955), *Mosca Verde e Outros Contos* (1957), *Regresso ao Caos* (1960), *Assembleia de Mulheres* (1964), *O Caso de Zulmira L.* (1967); MARIA JUDITE DE CARVALHO (n. 1921), cuentista notable que denuncia la soledad del hombre en la sociedad de consumo y novelista de fina intuición para captar los pequeños y grandes acontecimientos cotidianos, cuyos principales temas son la injusticia social, la frustración y la soledad humanas: *Tanta Gente, Mariana* (1959), *As Palavras Poupadadas* (1961), *Paisagem sem Barcos* (1963), *Os Armários Vazios* (1966), *O Seu Amor por Etel* (1967), *Flores ao Telefone* (1968), *Os Idólatras* (1969), *Tempo de Mercês* (1973), *Além do Quadro* (1983); ISABEL DA NOBREGA (n. 1925), cronista de lo cotidiano, fue conocida a partir de 1964 por su novela *Viver com os Outros*, obra densa y profunda en la que el diálogo imprime un ritmo y un sentido totalizador; genial cuentista en *Solo para Gravador* (1973); FERNANDA BOTELHO (n. 1926), a pesar de iniciarse en la literatura como poetisa *As Coordenadas Líricas* (1951)-, donde mejor muestra su talento es en la novela, siendo fundamental su nombre para conocer la renovación de la ficción portuguesa durante el decenio de 1950: *O Enigma das Sete Alíneas* (1956), *O Angulo Raso* (1957), *Calendário Privado* (1958), *A Gata e a Fábula* (1960), *Xerezade e os Outros* (1964), *Lourenço é Nome de Jogral* (1971), y después de dieciséis años de silencio *Esta Noite Sonhei com Breughel* (1987); finalmente ESTER DE LEMOS (n. 1929), autora de la estupenda novela *Companheiros* (1960). En la poesía, aun entre las escritoras nacidas en el tercer decenio, se ha de mencionar a SALETTE TAVARES (n. 1922) por la riqueza de sus imágenes y la invención léxica y semántica que despliega en *Espelho Cego* (1957), *Quadrada* (1967) y *Lexícon* (1971); a MARIA AMALIA NETO (n. 1928) por su poesía de influencia inglesa y erudita: *O Vento e a Sombra* (1960), *A Primeira Verdade Nobre* (1961), *Equinocio* (1962), *O Silêncio de Amon* (1966) y a ANA HATHERLY (n. 1929) compañera de Salette Tavares en el grupo *Poesia Experimental*, por ofrecernos un "yo" original, instalado fuertemente en su poesía: *Um Ritmo Perdido* (1958), *As Aparências* (1959), *Sigma* (1965), *Eros Frenético* (1968), *39 Tisanas* (1968), *Anagramático* (1970), *63 Tisanas* (1973), *Mapas de Imaginação e da Memória* (1973).

Abre la nómina de escritoras nacidas en el cuarto decenio de este siglo la poetisa y antóloga MARIA ALBERTA MENERES (n. 1930) quien posee, además de bellos libros de poesía y de narrativa dirigidos a los niños, una obra poética madura: *Intervalo* (1952), *Cântico de Barro* (1954), *Poemas Escolhidos* (1962), *A Pegada do Yeti* (1962), *Os Mosquitos de Suburna* (1967) y *O Robot Sensível* (1978). Le sigue MARIA GABRIELA LLANSOL (n. 1931), autora de cuentos en los que se mezcla lo real con lo sobrenatural: *Os Pregos na Erva* (1962), *Depois de os Pregos na Erva* (1973), *Os Contos do Mal Errante* (1982). La prosa ágil de MARIA ONDINA BRAGA (n. 1932) habla de soledad y muestra el aislamiento de la mujer en un contexto sofocante: *Eu Vim para Ver a Terra* (1965), *A China Fica ao Lado* (1968), *Amor e Morte* (1970), *A Revolta das Palavras* (1975), *A Casa Suspensa* (1982) y *Angústia em Pequim*, reeditado en 1988. FIAMA HASSE PAIS BRANDÃO (n. 1938) es una de las pocas escritoras portuguesas, como Natália Correia o Agustina Bessa-Luís, que ha cultivado el teatro: *Os Chapéus de Chuva* (1961), *O Testamento* (1962) y *A Campanha* (1965). Miembro de la revista *Poesía 61*, el arte poética de Fiamma oscila entre la preocupación formal y el compromiso con la realidad: *Em Cada Pedra um Voo Imóvel* (1957), *Morfismos* (1961), *(Este) Rosto* (1970), *O Texto de João Zorro* (1974), *Homenagem à literatura* (1976), *Melômana* (1978), *Area Branca* (1978). LUIZA NETO JORGE (n. 1939, fallecida a

comienzos de 1989), compañera de Fiana en *Poesia 61*, muestra en sus poemas una atención mayor por el acto de la creación: *A Noite Vertebrada* (1960), *4 Dimensão* (1961), *O Seu a Seu Tempo* (1966), *Os Sítios Sitiados* (1973). Miembro también de *Poesia 61*, MARIA TERESA HORTA (n. 1937) escribe una poesía conscientemente desarticulada y busca los temas de inspiración en la sensualidad y el amor. Su obra se encuentra recogida en dos volúmenes *Poesia Completa 1-2* (1960-1966) y (1967-1982), publicados en 1983. Ha escrito tres novelas: *Ambas as Mãos Sobre o Corpo* (1970), *Ana* (1975) y *Éma* (1984). Es autora, junto con M. Isabel Barreno y M. Velho da Costa de las *Novas Cartas Portuguesas* (1972), obra fundamental en el tratamiento literario, en lengua portuguesa, de la situación de las mujeres en las sociedades contemporáneas. MARIA VELHO DA COSTA (n. 1938), en la actualidad es agregada cultural en Cabo Verde y sobresale en la novela: *Maina Mendes* (1969), *Casas Pardas* (1977), *Lucialima* (1983) y *Missa In Albis* (1988), novela con la que ha conseguido el Premio de Ficción del Pen Club 1989. MARIA ISABEL BARRENO (n. 1939), feminista militante y ensayista, en sus novelas -*De Noite as Arvores São Negras* (1968), *A Morte da Mãe* (1979), *Inventário de Ana* (1983)- conjuga la atención a lo social y psíquico con la exploración de recursos expresivos tendentes a la multiplicación de acontecimientos y personajes. En 1983 publicó su libro de cuentos, sobre lo cotidiano, pero con tintes fantásticos, *Contos Analógicos*.

Las escritoras nacidas en el quinto decenio de este siglo publicaron sus primeras obras con cierto retraso. No es este el caso de la profesora de la Universidad Nova de Lisboa YVETTE K. CENTENO (n. 1940), directora de Gabinete de Estudios de Simbología, prolífica ensayista y traductora, quien en 1962 publicó su primer libro de versos *Opus I* y su primera novela *Quem, se Eu Gritar*. Es una de las escritoras más importantes de los últimos años tanto en poesía - *O Barco na Cidade* (1965), *Poemas Fracturados* (1967), *Irreflexões* (1974), *Algol* (1979), *Perto da Terra* (1983)- como en prosa -*Não Só Quem nos Odeiu* (1966), *As Palavras, que Pena* (1972), *Texto Aberto* (1974), *Matriz* (1988). De las escritoras dadas a conocer en el decenio de 1970, OLGA GONÇALVES (n. 1929) es la mayor: fruto tardío pero de gran valor. Nacida en Luanda (Angola), inició a los cuarenta y tres años su brillante carrera literaria con el libro de poesía *Movimento* (1972), al que siguieron *25 Composições e 11 Provas de Artista* (1973), *Só de Amor* (1975), *Caixa Inglesa* (1983) y el diario poético *O Livro de Olotolisobi* (1983). Tras la revolución de 1974, comenzó su extraordinaria producción novelística, centrada en la experiencia de la emigración y en las vivencias de las generaciones que despertaron a la realidad después del 25 de abril: *A Floresta em Bremerhaven* (1975), *Mandei-lhe uma Boca* (1977), *Este Verão o Emigrante Lá-Bas* (1978), *Ora Esguardae* (1982), *Rudolfo* (1985), *Sara* (1986), *Armandina e Luciano*, *Traficante de Canários* (1988). Dentro de la literatura suscitada por la revolución del 25 de abril destaca la novela *Retrato dum Amigo enquanto Falo* (1979) de EDUARDA DIONISIO (n. 1946), importante crítica literaria que posee dos novelas más: *Comente o Seguinte Texto* (1972) e *Histórias, Memórias, Imagens e Mitos duma Geração Curiosa* (1981). Nacida en Angola, como Olga Gonçalves, WANDA RAMOS (n. 1948) se dio a conocer en 1970 con el libro de poemas *Nas Coxas do Tempo*, al que han seguido cuatro, los dos últimos en 1983: *Intimidade da Fala* y *As Incontáveis Vésperas*. En 1981 publicó su obra de ficción *Percursos (do Luachino ao Luena)* sobre los orígenes africanos y la condición colonial. La periodista portuense FILOMENA CABRAL (n. 1945) también inició en el actual decenio su obra de ficcionista - *Staccato* (1981), *Os Anjos Andam Nus* (1983), *Tarde de mais Mariana* (1985) y *Maldamor* (1988)-

repartiendo entre éste y el pasado decenio la publicación de su poesía: *Sol Intermitente* (1976), *Poemas do Amor e da Morte* (1977), *Iluminuras* (1987) y *Elegia para um Corpo Adormecido* (1987).

Un grupo de cuatro mujeres, nacidas también en el quinto decenio, se han revelado en la literatura portuguesa de los últimos años como importantísimas escritoras. En la poesía, FATIMA MALDONADO (n. 1941), aporta una nueva propuesta lírica a partir de una condición femenina asumida, pero sin declaraciones doctrinales ajenas a la elaboración poética: *Cidades Indefesas* (1980), *Os Presságios* (1983). En la ficción, TEOLINDA GERSÃO (n. 1940), *O Silêncio* (1981), *Paisagem com Mulher e Mar ao Fundo* (1982); después de una breve incursión en el campo de la literatura infantil, *Histórias do Homem na Gaiola e do Pássaro Encarnado* (1982) y del diario *Os Guarda-Chuvas Cintilantes* (1984), ha publicado una nueva novela en 1989, *O Cavalo do Sol*; LIDIA JORGE (n. 1946), narradora originalísima, acogida con éxito espectacular por crítica y público lector, es autora de cuatro geniales novelas - *O Dia dos Prodigios* (1980, Premio Revelación de la Asociación Portuguesa de Escritores), *O Cais das Merendas* (1982), *Notícias da Cidade Silvestre* (1984) y *A Costa dos Murmúrios* (1988)- en las que aprovecha las experiencias de la novelística moderna para trazar, con estilo fresco y fluido, auténticos cuadros alegóricos de la realidad portuguesa; y TERESA SALEMA, pseudónimo de Teresa Loureiro Rodrigues Cadete, (n. 1947), recoge en sus obras mitos de la nueva generación: *Entre Dois Países* (1978), *A Experiência a Dois-Nós outros* (1979), en colaboración con Casimiro de Brito, *Educação e Memória de André M. S.* (1982, Premio de Ficción de Originales Portugueses concedido por la Asociación Portuguesa de Escritores en 1981). Hay que incluir también a HELIA CORREIA quien con su primera novela -*O Separar das Aguas* (1981)- aportó nuevos aires, continuados en *O Número dos Vivos* (1982), *Montedemo* (1987) y *A Fenda Erótica* (1988). En ese mismo año hizo su primera incursión en la literatura infantil con el libro *A Luz de Newton*.

La obra de todas estas escritoras contemporáneas -la mayoría de ellas poseedoras de una obra bien definida- conviven, en el continuo fluir del arte y de la vida, con las de escritoras más jóvenes-novísimas, autoras en muchos casos de un único libro y sin una trayectoria literaria aún perfilada: en la poesía, JUDITH JORGE, *Notas para um Discurso de Amor* (1988), TERESA SOARES, *Morse a Corpo Inteiro* (1988), TERESA LEONOR VALE, *Entre o Ar e a Perfeição* (1988); en la novela, GUIDA FONSECA, *Diálogo de Vento e do Mar* (1988), LAURA GIL, *Nora A.* (1988), ANGELA CAIRELES, *O Amante da Bela Otero* (1989), y, en el cuento, MATILDE ROSA ARAUJO, *Praia Nova* (1988), quien ya posee una obra consagrada en la literatura infantil, MARIA DE FATIMA BORGES, *A Cor Ciclame e os Desertos* (1989), LUISA CASTRO MONTEIRO, *Prender o Tempo* (1989), IRENE ANTUNES, *Contos da Terceira Margem* (1989) o MADALENA CAIXEIRO, *A Pausa* (1989) -revitalizando entre todas ellas el ya de por sí rico panorama de la literatura portuguesa.

Mención especial merece la novísima escritora CLARA PINTO CORREIA quien, con sus obras *Adeus, Princesa* (1987, traducida al francés), *Campos de Morangos para Sempre* (1988), *Histórias Naturais* (1988), *Um Sinal dos Tempos* (1988), *O Príncipe Imperfeito* (1987) y *A Marmita de Papim* (teatro, 1989), ha conseguido la aceptación unánime de la crítica y se encuentra, pese a su juventud, en la nómina de escritoras más importantes de Portugal. De la misma manera merece destacarse LUISA COSTA GOMES (n. 1954) quien en 1981 publicó su primer libro de cuentos *Treze Contos de Sobressalto*, al que siguieron *Arnheim e Désirée* (novela, 1983), *O Gémeo*

Diferente (cuentos, 1984), *O Trono e o Domínio* (pequeño cuento en colaboración con Rui Romão, 1984) y *O Pequeno Mundo* (novela epistolar, 1988) su mejor obra hasta la fecha.

De todo este caudal literario se ha traducido al español, a pesar del creciente interés despertado en nuestro país por la literatura lusa y de los cada vez más frecuentes contactos culturales entre las dos naciones¹, los libros *Contos Impopulares*, *A Sibila* y *Fanny Owen* de Agustina Bessa-Luis², los primeros poemas de Natália Correia³, las novelas *A Costa dos Murmúrios* de Lúcia Jorge y *Notícia de Cidade Silvestre*⁴ y algunas composiciones sueltas de Sophia de Mello Breyner Andresen, de Fiama Hasse Pais Brandão, de Ana Hatherly, de Luiza Neto Jorge y de Fátima Maldonado aparecidas en diversas antologías realizadas en España de la poesía portuguesa contemporánea⁵. En 1989 apareció en la editorial catalana *Icaria* la novela de Olga Gonçalves *Mandei-lhe uma Boca*, traducida por Marcelo Cohen con el título, menos coloquial, de *Naranja Amarga*. Por lo demás el resto, de lo poco que se ha traducido, no es demasiado relevante, hecho que ha de animar a futuros traductores.

José A. Sabio
Granada, 1989

- (1) Puede servir de ejemplo la revista hispano-lusa ESPACIO/ESPAÇO ESCRITO, editada por la Diputación de Badajoz.
- (2) Agustina Bessa Luis, *Cuentos impopulares*. Trad. del portugués por María Fernanda de Abreu. Alianza, Madrid, 1982. 248p.
Agustina Bessa Luis, *La Sibila*. Trad. del portugués por Isaac Alonso Estravis. Alfaguara, Madrid, 1981. 328 p.
Agustina Bessa Luis, *Fanny Owen*. Trad. del portugués por Basilio Losada. Grijalbo, Barcelona 1988. 274 p.
- (3) Natália Correia, "Poemas", in *Acanto*, nº 13, Madrid, CSIC, 1948.
- (4) Lúcia Jorge, *La costa de los murmullos*. Trad. del portugués por Eduardo Naval. Alfaguara Literaturas, Madrid, 1989. 304 p. Esta novela ha sido también traducida al francés, italiano y alemán. Lúcia Jorge, *Notícia de la ciudad Silvestre*. Traducción del portugués por Eduardo Naval. Alfaguara Literaturas. Madrid. 1990. 457 p.
- (5) Vid. *Antología de la nueva poesía portuguesa*. (Organización de Angel Crespo). Madrid, Rialp (Col. Adonais), 1961. 265 p.
Antología de la poesía portuguesa contemporánea. Selección y prólogo de Angel Crespo. Madrid, Júcar (Col. Los Poetas). 1982, 2 vols. (I. 253 p.; II. 357).
Poesía Portuguesa Actual. Ed. bilingüe a cargo de Pilar Vázquez Cuesta. Madrid, Editora Nacional, 1976.
Poesía Portuguesa Contemporánea. Selección y notas de la Sección de Literatura de la Dirección General de la Acción Cultural, con la colaboración de Alexandre O'Neill. Traducción de M^a Victoria Navas (y otros). Lisboa, 1977. 73 p.
Poesía Contemporánea de Portugal. Estudio, notas, selección y traducción de Santiago Kovadloff. Caracas/Barcelona, Monte Avila Ediciones (1980). 292 p.
Los nombres del mar: poesía portuguesa (1974-1984). Selección y Traducción de Angel Campos Pámpano. Mérida, Badajoz, Edit. Regional de Extremadura, 1985. 362 p.

Un sacerdote en la Corte de Mme. Bovary

Carmen Ruiz Martínez



I.-BURGUESIA Y ADULTERIO: MUJERES Y NOVELAS.

El siglo XIX reúne una serie de factores -descubrimientos científicos, avances tecnológicos, cambios sociales- que, de forma especial, hace patente la desarmonía entre el individuo y su medio. En el hombre de clase media, de esa burguesía en auge vertiginoso, caerá el peso de tal desequilibrio, paralelamente al protagonismo en el siglo de su clase social.

Junto a los grandes cambios, surgirán otros en segundo plano, relativos a la moral y las costumbres. La familia cobra una importancia inusitada. La razón fundamental será su papel de nuevo eje económico, pero las consecuencias alcanzarán a otros muchos puntos de la vida cotidiana. La moral burguesa, de tintes acusadamente religiosos, se encamina a ensalzar y proteger la institución familiar, y asegura así, en cada una de sus células, la reproducción y avance de la gran clase media, como poder económico y como mentalidad triunfante.

Pero si los matrimonios son calculados al céntimo y provocan estados de auténtica frustración, por el desamor y la rutina, se dejará entreabierto la posibilidad de un alivio. En primer lugar, la casa y las costumbres familiares proporcionan al matrimonio una mayor intimidad. En privado, los afectos y expansiones son más libres, y la esposa se reviste de un erotismo nuevo, lo que permite al varón burgués canalizar hacia mujeres de su mismo ambiente, deseos y actitudes antes reservados para las cortesanas o las mujeres de baja extracción social. En segundo lugar, se admiten implícitamente aquellas escapadas que, discretamente, neutralicen la infelicidad y desperdician lo que se ha entumecido en el angosto feudo marital: el adulterio, en una palabra. Esta faceta hipócrita del código moral, que pseudolegitima la infidelidad, tiene unos límites, de nuevo marcados por el trasfondo financiero: siempre que no se dilapide la fortuna familiar ni se provoque un escándalo (los escándalos perjudican los negocios), puede hacerse la vista gorda. Si la protagonista es una mujer el peligro es mayor, pues se corre el riesgo de que aporte una criatura, un intruso en la estructura del hogar, que usurpe un apellido y, lo que es más grave, una herencia.

Por eso el adulterio femenino está peor considerado, legal y socialmente. La discriminación es doblemente injusta si pensamos que la mujer del pasado siglo es una víctima especialmente propicia al hastío existencial, por su reclusión física y psicológica como "pilar de la familia". Pero a pesar del obstáculo de la estricta normativa burguesa, y a causa de su axfisiante circunstancia y de un afán de lujo cargado de connotaciones sensuales, las mujeres del siglo XIX protagonizaron adulterios cuyo reflejo -no sabemos si menguante o de aumento- encontramos en la literatura. El realismo, movimiento literario al que la burguesía suministra los autores, el público y el argumento, proporciona un auténtico desfile de mujeres insatisfechas, de casadas infieles. Aun admitiendo que la visión de estas novelas sea más o menos parcial o subjetiva, Emma Bovary, Effi Briest, Ana Karenina, Luisa -prima de Basilio-, Ana Ozores, guardan sin duda la suficiente relación con la realidad para ser un retrato reconocible de la condición femenina burguesa en el siglo pasado.

Sin embargo, no creo que sea justo meterlas a todas en el mismo saco. La valiente Emma queda a años luz de la atontada Effi, por ejemplo. Todas son mujeres, y ello resulta decisivo en sus vidas, pero alguna de ellas, como Emma, rebelde y consciente de su insatisfacción, resulta más cercana a otro tipo de personajes que a sus habituales compañeras de retahíla.

2.-VIDA Y LITERATURA.

Si el realismo naturalista imponía una norma incluídible, ésta era la de incluir una prehistoria del protagonista, que determinase su evolución posterior.

Ya hemos comentado que una parte importante de las criaturas literarias decimonónicas era la constituída por las adúlteras, y eso debió de plantear un serio problema a sus creadores: ¿de dónde había de partir una mujer para llegar a la infidelidad? Descuido en su educación, falta de una religión sólida, marido endeble... Según tenga cada autor más o menos intención moralista, se repetirán estos ingredientes con mayor o menor énfasis. Sin embargo, no resultan, en muchos casos, del todo convincentes. Sin que responda más a la realidad, hay un tópicos que parece explicar mejor los tortuosos destinos de estas damas. La pernicioso influencia de una afición desmedida a la lectura durante su juventud. Tanto empaparse de delirios románticos, acaban todas con los pies lejos del suelo, incapaces de convertirse en esposas razonables y dispuestísimas a seguir los pasos de sus heroínas a la menor ocasión.

Este mecanismo, sin embargo, no es una creación de la gran novela del XIX: se remonta nada más y nada menos que a Cervantes. Fue Don Quijote el primero que se dispuso a vivir lo leído. Tras él, y saltando siglos, encontraremos a una tropa de señoras que, aburridas de su entorno aristocrático o de alta burguesía, se niegan a aceptar su realidad y emprenden aventuras mucho más emocionantes. Las capitanea, por supuesto, Emma Bovary. Quizá sea ella la más valiente. Lo que en las demás son descuidos, simples deslices, en Emma es el diseño consciente de su propia vida. Ella decide salir de la monotonía, ella busca la aventura, ella subraya su desplante premeditado a la sociedad:

*"Elle se répétait: "J'ai un amant! un amant!" se délectant à cette idée (...) et l'existence ordinaire n'apparaissait qu'au loin, tout en bas, dans l'ombre..."*¹

Entre la descendencia de *Madame Bovary*, vamos a centrar nuestro interés en *La Regenta*, novela en la que también encontramos personajes que viven su propia ficción.

Ana Ozores lee mucho. De niña, de adolescente y de adulta. Literatura sacra y profana. Pero este bagaje literario no bastará para hacer saltar el resorte de la "acción". Todo quedará en su mente, en su mundo exclusivo -eso cree ella-, en su imaginación:

*"Así como en la infancia se refugiaba dentro de su fantasía para huir de la prosaica y necia persecución de doña Camila, ya adolescente se encerraba también dentro de su cerebro para compensar las humillaciones y tristezas que sufría en su espíritu. No osaba oponer los impulsos propios..."*²

Su imaginación es importante, en efecto. Obstaculiza los planes de Alvaro, su

(1) FLAUBERT. *Madame Bovary* (París, J. C. Cattés, 1988), pág. 233. De ahora en adelante, al citar esta novela me limitaré a indicar entre paréntesis la página correspondiente de esta edición.

(2) CLARIN. *La Regenta* (Madrid, Alianza, 1967), pág. 72. De ahora en adelante, en las citas de esta novela indicaré entre paréntesis la página de esta edición.

seductor: "He notado que esta mujer enfrente de la naturaleza (...) calla y se "sublimiza" allá a sus solas" (p. 328). Disgusta a su confesor: "¡Esa imaginación, Anita, esa imaginación!" (p. 359). Preocupa al médico Benítez, que ejerce con ella más que nada de psicólogo: "Probablemente, Benítez condenara este afán de leer y me prohibiría la desmedida afición" (P. 575).

Incluso ella misma, asustada de las dimensiones de su fantasía, tiene un miedo más o menos consciente a la locura: "Quería la infeliz desechar las ideas que la volvían loca" (p. 502). Y la sospecha es compartida por quienes la rodean, por Fermín: "¡Si se me volviera loca!" (p. 525), y por Victor: "Señores, mi mujer está loca" (p. 552).

Resumiendo: la imaginación de Ana -y eso que no hemos entrado en su sustancioso mundo onírico- no tiene límites. En cambio, la reacción activa a este mundo que le provoca esos desvaríos no se hace nunca real. Cuando vaya al teatro en día de Difuntos, o desfile descalza en Viernes Santo, o tenga un amante, o, de una u otra forma, desafíe la norma velustense, no lo hará por propia voluntad. Incluso, muchas veces, ni se dará cuenta de lo que hace:

"Comparaba ella la situación a la ventura de flotar sobre mansa corriente" (p. 402).

"Pudo comprender que la arrastraban fuera del salón" (p. 515).

"Se dejaba llevar, como cuerpo muerto, como una catástrofe" (p. 520).

"Si ... yo no fui ... si me llevaron" (p. 526).

La respuesta de Ana a la rutina burguesa es mental, pues tiene bastante claro que "Diga lo que quiera don Fermín, para volar hacen falta alas" (p. 379). Y Ana no tiene alas:

"¿Por qué he de creerme más fuerte de lo que soy?" (p. 406).

Y aunque alguna vez acaricie intenciones desusadas, pronto recapacita: "Basta para siempre de propósitos quijotescos" (p. 594).

Ana Ozores resulta así un personaje fundamentalmente pasivo. Si es o no víctima, es discusión aparte, pero su capacidad de respuesta es nula. No maneja en absoluto los hilos de su historia. Asume perfectamente lo que le dice Ripamilán siendo bien jovencita: "Las musas no escriben, inspiran" (p. 96). Y con este sentido -más allá de la intención de la frase del cura- de vida - literatura, Ana va a ser musa de otro personaje que sí se acerca a la quijotesca Emma de la que partimos: Fermín de Pas.

El Magistral también percibe un mundo hostil, pero se siente mucho más capaz de enfrentarse a él, de luchar por su vida: "Soy el más fuerte" (p. 217). La seguridad en sí mismo es el punto de partida de una participación activa en el trazado de la propia historia. Incluso utiliza, en distintos momentos de *La Regenta*, terminología propia de esta relación ficción-realidad:

"Las novelas era mejor vivirlas" (p. 450).

"Improvisó...una de aquellas novelas" (p.462).

Su vida -interpretación, llega al punto de ser reconocida como tal por otros personajes, como don Víctor: *"Esto ha sido una quirotada"* (p. 588). Pero Fermín no firmará su desenlace como la Bovary. Ciego de rabia y celos, con un cuchillo en la mano, a punto de protagonizar un trágico final "adecuado" a su historia... su imagen reflejada en el espejo le hará reflexionar y retroceder.

"Estas son necesidades de novela" (p. 650).

3.-ENCADENADOS.

Emma Rouault pensó que su matrimonio con Charles Bovary sería una puerta de escape a la agobiante rutina de la granja de su padre. Ya casada, se dio cuenta de que sus anhelos permanecían intactos.

"Il fallait qu'elle se fût trompée, songeait-elle. Et Emma cherchait à savoir ce que l'on entendait au juste dans la vie par les mots de "félicité", de "passion" et d'"ivresse", que lui avaient paru si beaux dans les livres" (p. 53).

Y de la decepción al arrepentimiento no hay más que un paso:

"Pourquoi, mon dieu, me suis-je mariée? (P. 66).

Arrepentimiento que, claro está, ha de traducirse, en poco tiempo, en odio a Charles, su marido, personificación . a los ojos de Emma, del origen de sus desdichas:

"N'était-il pas, lui, l'obstacle à toute félicité, la cause de toute misère?" (p. 158).

A Ana Ozores, su circunstancia la obliga más que a Emma al matrimonio. El marido que le cae en suerte, además de anciano y ridículo, es inapetente. Y ella, con el cura más irresistible del mundo y el galán de oficio más habilidoso rendidos a sus pies, no odia, ni por unas páginas, su cadena. Y casi al final, y hablando consigo misma en un diario íntimo que nadie ha de leer, es capaz incluso de decir:

"Quintanar es feliz. ¡Y es tan bueno! ¡Como me cuida! ¡Qué agasajos, qué mimos!" (p. 575)

En cambio Fermín, del mismo modo que Emma descargaba su inconformismo en el desprecio del pobre Charles, concentra su odio en aquello que simboliza su falta de libertad. Su sotana.

El Magistral no ha elegido su profesión. Su madre, doña Paula, observó, entre la miseria de su infancia, que el cura conseguía el privilegio de no verse atrapado en las duras y fatales normas que regían la vida de los otros. *"Si ella fuese hombre no*

pararía hasta hacerse cura" (p. 306). Y a su hijo

"El instinto de conservación le obligaba a secundar los planes de su madre" (p. 419).

Pero Fermín no acaba de encontrarse a gusto en una condición vital no exenta de serias limitaciones:

"Pues ¿no se había puesto a fijarse, porque iba con la cabeza gacha, en los manteos y sotanas de sus colegas y en los suyos, y no estaba pensando que el traje talar era absurdo, que no parecían hombres, que había afeminamiento carnavalesco en aquella industria? (...) Lo cierto es que le estaba dando vergüenza en aquel momento llevar traje largo y aquella sotana" (p. 290)

La vergüenza pasará a ser odio según avance la novela y le estorbe más:

"¿Qué aventuras más grotescas!...¡Qué horrorosa ironía de lo cómico durante todo el día! Y... la culpa de todo la tenía la odiosa, la repugnante sotana" (p. 593).

Porque la sotana es su cadena...

"El, atado por los pies a un trapo ignominioso, como un presidiario como una cabra, como un rocín libre en los prados..." (p. 646).

...Y deseaba romperla:

"Pisando con ira, con pasos largos, como si quisiera rasgar la sotana con las rodillas, aquella sotana que se le enredaba entre las piernas, que era un sarcasmo de la suerte" (p. 646).

A esta coincidencia entre Emma y Fermín habría que señalarle algunos matices. Porque Charles, tan simplón en un principio, llega a convertirse, gracias a la ósmosis de la convivencia, en un espíritu sensible, delicado...incluso lírico a la hora de morir. Emma no aumenta su desdén hacia él, *"Elle se demanda même pourquoi donc elle exérait Charles"* (p. 248).

Quizá se deba, aparte de los "méritos" de su marido, a la conciencia de que no es sólo el matrimonio, sino su condición femenina fundamentalmente, lo que le priva de libertad. En su embarazo:

"Elle souhaitait un fils; il serait fort et brun, elle l'appellerait Georges; et cette idée d'avoir pour enfant un mâle était comme la revanche en espoir de toutes ses impuissances passées. Un homme, au moins, est libre. Il peut parcourir les passions et les pays, traverser les obstacles, mordre aux bonheurs les plus lointains. Mais une femme est empêchée continuellement" (p. 129).

Mme. Bovary hubiera querido nacer hombre. No se trata de una desviación sexual, sino de una realidad social. Leve reflejo de este deseo sería el disfraz masculino

que adopta buscando la lúdica excitación de uno de sus amantes .Pero el hábito no hace al monje...

...Aunque estorba al hombre. Fermín de Pas es un hombre y el deseo, el amor y los celos harán que cada vez tenga mayor conciencia de su sexo... y que cobre mayor odio hacia esa sotana que esconde su hombría...

"Si, sí, él también era un hombre, podía ser rival, ¿por qué no? (p. 505).

...Y que la hace indescable, hablando en términos estrictamente físicos, a su amada:

"Había comprendido que Ana sentía repugnancia ante el canónigo en cuanto el canónigo quería demostrar que además era hombre. "Y sí que era hombre, ¡vive Dios si era hombre!, y tanto más que el otro, capaz de deshacerle entre sus brazos, de arrojarle tan alto como una pelota"..."(p. 378).

Este deseo de violencia, esa violencia que escapa en numerosos puñetazos, descargados por Fermín entre las rendijas de su ira, son propios de un hombre que no puede actuar como tal. Como también hay violencia contenida en esa mujer que hubiera nacido hombre sólo por ser libre:

"Elle aurait voulu battre les hommes, leur cracher au visage, les broyer tous..." (p. 428).

Prisioneros en sus faldas respectivas, Fermín y Emma se rebelan furiosos contra la vida. Ana no ; ella es una mujer "cual pluma al viento".

4.- DERECHOS DE LA HERMOSURA.

Entre otros muchos rasgos comunes de las adúlteras literarias del siglo pasado, es posible que sea la histeria el más repetido estadísticamente. Todas sufren ataques de nervios, se desvanecen cada dos por tres y padecen incomprensibles enfermedades que no tienen más causa que el histerismo puro y simple. Un histerismo que suele partir de una realidad física: su insatisfacción sexual.

En Anita Ozores es evidente, y el experto Mesía nos lo confirmaría tajante y grosero. Sus frecuentes "ataques", sus fanatismos y sus depresiones responden todas a algo de lo que procura no ser consciente:

"Pero llegaba la primavera y (...) tenía miedo de los sentidos excitados en vano. De todo ello resultaba una gran injusticia, no sabía de quién, un dolor irremediable que ni siquiera tenía el atractivo de los dolores poéticos (...). Sentía en las entrañas gritos de protesta, que le parecía que reclamaban con suprema elocuencia derechos de la carne, derechos de la hermosura..." (p. 190).

Sólo un par de veces se reconoce a sí misma esta carencia. El resto del tiempo,

como dice Alvaro, la "sublimiza". Sin embargo, su realidad es indiscutible, y la prueba es la "solución" a todos sus males: en cuanto otorgue a Mesías la recompensa de su asedio, el bobo de don Víctor observará sorprendido que desaparecen "milagrosamente" tanto su patología nerviosa como sus "veleidades de santa" (p. 611).

El caso de Emma Bovary es distinto. Ella está casada con un hombre joven y enamorado que la desea sexualmente. Escenas domésticas que se nos describen en la novela resultan del todo dignas de un joven matrimonio. Si acaso, es precisamente Emma quien puede ser acusada de desgana en más de una ocasión.

De todas maneras, las relaciones íntimas del matrimonio podrían probarse con esa maternidad de Emma, que en el caso de Ana es una frustración más. Sin embargo,

"Elle restait brisée, haletante, inerte, sanglotant à voix basse et avec des larmes qui coulaient.

-¿Pourquoi ne point le dire à Monsieur?, lui demandait la domestique, lorsqu'elle entrait pendant ses crises.

-Ce sont les nerfs, répondait Emma; ne lui en parle pas, tu l'affligerais.

-Ah! oui, reprenait Félicité, vous êtes justement comme la Guérine (...) Elle était si triste, qu'à la voir sur le seuil de sa maison, elle vous faisait l'effet d'un drap d'enterrement tendu devant la porte. (...) Puis, après son mariage que ça m'est venu" (p. 59).

Charles no es suficiente para Emma. Pero no por una cuestión de incapacidad, como Víctor Quintanar. La insatisfacción de Emma es vital y tiene poco que ver con las circunstancias puntuales:

"Elle n'était pas hereuse, ne l'avait jamais été . D'où venait donc cette insuffisance de la vie, cette pourriture instantanée des choses où elle s'appuyait?...Mais, s'il y aurait quelque part un être fort et beau, une nature valereuse, pleine à la fois d'exaltation et de raffinements, un coeur de poète sous une forme d'ange, pourquoi, par hasard, ne le trouverait-elle pas? Oh! quelle impossibilité!" (p. 400).

El príncipe azul de Emma es, de puro abstracto, inencontrable, claro símbolo de su impotencia en la lucha contra esa ansiedad vital que la hace vivir y que ella quiere simplificar en la concreta cárcel de su matrimonio.

Fermín, una vez más, estará en la misma línea. Quizá sería demasiado atrevido tachar de histérico al sacerdote. Parece que a pocos se les ha ocurrido que la histeria podría extenderse más allá del universo femenino. Pero no dejan de ser sospechosas sus esporádicas manifestaciones de ira, sus brucas bajadas de ánimo... incluso algunas lágrimas a escondidas:

"Y cansado de tantos esfuerzos y sorpresas, don Fermín, (...) ocultando el rostro en las manos que ardían, lloró como un niño, sin vergüenza de aquellas lágrimas que él solo sabría" (p. 544).

La raíz de su mal tampoco, como ocurría con Emma, es una insatisfacción

física. Es cierto que reprime constantemente y trata de negarse a sí mismo su deseo sexual de Ana Ozores: "*No quería más que gozar aquella dicha que se le entraba por el alma*" (p. 444).

Pero también es verdad que el Magistral, y en esto se parece más a la Bovary que a la Ozores, tiene tanto cuerpo como alma. Que este rudo montañés, joven y fuerte, que manosea sin querer los relieves de las sillas del coro, que mordisqu coasta capullos de rosa, que acaricia con delectación las infantiles cabecitas que pretende llevar de catecismo, un hombre así, "sólo conseguía contrarrestar las rebeliones súbitas y furiosas de la carne con armisticios vergenzosos" (p. 474).

Y, con vergüenza o sin ella, Fermín de Pas sacia sus apetitos a través de esas criaditas que su madre le sirve en bandeja. Sin embargo, no es suficiente. El también, como Emma, persigue no sabe bien qué:

"Algo nuevo, algo nuevo para su espíritu, cansado de vivir nada más para la ambición propia y para la codicia ajena, la de su madre" (p. 206).

Y pretende encarnar este ideal en Ana: "La Regenta debía de ser otra cosa" (p.463).

A pesar de la brutal escisión entre su espíritu y su cuerpo, a la que le obligan las circunstancias, Fermín parece haber encontrado, en cierto momento, una felicidad efímera:

"Una señora inocente, joven, sin mundo, venía a mostrarle un universo nuevo, (...) se veía uno de repente entre los ángeles, gozando como en el Paraíso..." (p. 461).

Pero su ideal desborda los límites de carne y hueso en que Fermín quiere encerrarlo; la Regenta no puede satisfacer la esperanza inconcreta, la vaga ansiedad del Magistral:

"Y ahora un presentimiento le decía que todo había acabado, que Ana ya no era suya, que iba a perderla" (p. 578).

De todos modos, dejando a un lado estas abstracciones, tanto Madame Bovary como La Regenta cuentan entre sus ingredientes con una notable proporción de erotismo. Quizá lo que no llegue a ser es decisiva en la psicología de sus protagonistas.

Ana Ozores sólo puede contar a Alvaro Mesía como "hazaña consumada". Pero la cantidad de placeres sensuales que le provocan desde el roce de sus sábanas hasta sus éxtasis místicos es incalculable.

Fermín y Emma, ya lo apuntábamos más arriba, son mucho más dueños de sus vidas. Y también controlan y distribuyen su propia sexualidad. Aunque, si aventajan a Ana en la variedad de su catálogo de amantes, no por ello dejan de compartir esa atmósfera de vellos erizados al menor estímulo. Pero De Pas y la Bovary, señores absolutos de sus cuerpos, son capaces de lo que nunca podría hacer Ana, de la

prostitución. Prostitución es lo que intenta Emma en el último momento, cuando el desastre económico la asfixia y ve la catástrofe a la puerta:

"Retrempant son courage au sentiment de la nécessité présente... Emma continuait avec des gestes mignons de tête, plus câline qu'une chatte amoureuse" (p. 436).

Y prostitución es la del Magistral cuando, impotente para la venganza, seduce a quien será su arma:

"Le parecía muy oportuno poner por obra lo que meditaba. Y además a él le convenía tener de su parte a la doncella de la Regenta, hacerla suya, completamente suya..." (p. 581).

CONCLUSIÓN

Fermín de Pas coincide repetidamente, a lo largo de la novela, con el modelo de Emma Bovary. Ana Ozores, la que todos creen sucesora legítima, se distancia de Emma en cuestiones fundamentales, aunque los aspectos externos -matrimonio, adulterio, nervios, aburrimiento, desvaríos religiosos- las hagan muy parecidas.

En cambio, el Magistral, salvando las distancias de su sexo y su condición social, se acerca al personaje de Flaubert tanto en la esencia -incorformistas, ambiciosos, creadores conscientes de su vida novelesca- como en detalles mínimos que van del amor al lujo que profesan ambos a esas descripciones minuciosas, casi simbólicas, que sus autores hacen de sus respectivos calzados...Acabemos, pues, por los pies lo que iniciamos por las cabezas:

"C'étaient des pantoufles en satin rose, bordées de cygne. Quand elle s'asseyait sur ses genoux, sa jambe, alors trop courte, pendait en l'air, et la mignarde chaussure, qui n'avait pas de quartier, tenait seulement par les orteils à son pied nu" (p. 375).

"Los pies parecían los de una dama; calzaban media morada, como si fueran de obispo; y el zapato era de esmerada labor y piel muy fina, y lucía hebilla de plata, sencilla pero elegante, que decía muy bien del color de la media" (p. 12).

(1) FLAUBERT. *Madame Bovary* (Paris, J. C. Cattès, 1988), pág. 233. De ahora en adelante, al citar esta novela me limitaré a indicar entre paréntesis la página correspondiente de esta edición.

(2) CLARIN. *La Regenta* (Madrid, Alianza, 1967), pág. 72. De ahora en adelante, en las citas de esta novela indicaré entre paréntesis la página de esta edición.

El espacio en la novela y el cine

Gonzalo Navajas



Se ha observado en alguna ocasión que la movilidad del cine y la novela les permite fusionar el tiempo y el espacio, haciendo de estos dos conceptos diferentes una sola entidad indivisible. El cine y la novela espacializan el tiempo; hacen una reconstrucción de la visión lineal del tiempo, propia de nuestra percepción habitual. En esa reconstrucción, pueden presentarse con simultaneidad y contigüidad momentos separados cronológicamente. En estos dos medios, el tiempo y el espacio adoptan una naturaleza similar y tienen cualidades parecidas. Por consiguiente, podría considerarse metodológicamente ineludible que su estudio debiera realizarse no por separado sino asumiendo activamente su afinidad e interconexiones. Sin embargo, a pesar de esta identificación del tiempo y el espacio en el cine y la novela, existe en ambos un espacio específico que puede estudiarse a margen del tiempo. Ese espacio se entiende como la situación de unos objetos o seres en un entorno físico. Voy a dedicar este trabajo al examen de su naturaleza y modo de presentación en el texto cinematográfico y novelístico.

El espacio del cine es más literal que el de la novela. El cine reproduce el contorno con la misma apariencia con la que lo percibimos visualmente. En el cine en color, se reproducen no sólo el aspecto físico y la voz de los personajes sino también rasgos suyos tan minuciosos como el color del cabello, la tez, el estilo de la indumentaria, etc. Lo que el cine hace es limitar el espacio de la percepción visual habitual al confín rectangular de la pantalla, de modo parecido a como nosotros limitamos la amplitud de nuestra percepción cuando miramos a través de marco de una ventana. Pero el cine, aun en su limitación, reproduce el mundo con la minuciosidad de una mirada ideal que captara con claridad e intensidad constantes todo lo que se ofrece a su atención.

Analicemos algunos de los elementos del modo de transmisión del espacio en el cine. El cine reproduce con inclusividad absoluta una porción determinada de espacio, pero representa ese espacio por modo de semejanza, no de exactitud. En esto, se diferencia del drama en donde la reproducción y la representación espacial coinciden por completo. La novela se refiere al espacio por alusión, por una proyección verbal en donde las convenciones de la larga tradición narrativa sirven para suplir la incapacidad del medio en este aspecto. El cine se sitúa en una posición intermedia entre estos géneros; en él, el espacio de la historia (el reproducido) y el del discurso concuerdan de modo proporcional, y es el espectador quien ajusta la distancia entre la realidad y la ficción cinematográfica. El espectador del cine (a diferencia del lector de la novela) no debe llenar los hiatos, porque no existen: el espectador percibe lo mismo que la cámara; su función es la de transformar el espacio cinematográfico a una medida asequible de comprensión. Esta operación de transformación se hace automáticamente, especialmente para un espectador contemporáneo, que está muy influido por la omnipresencia de los medios visuales. Sin embargo, las operaciones de reajuste perceptivo siguen ocurriendo aunque ya no sea, en la mayoría de los espectadores, más que a un nivel inconsciente, no participatorio.

El cine varía las relaciones de proporción y distancia entre los objetos del espacio externo. Los objetos, los personajes aparecen en unas dimensiones que responden más a su funcionalidad que a su consistencia física auténtica. El rostro de un personaje puede ocupar en su totalidad la misma pantalla que poco después recogerá la vastedad interminable de un paisaje natural. Por ejemplo, el reducido espacio del rostro vejado y noble de Juana de Arco en la película del mismo nombre del director Carl Dreyer es proporcionalmente tan grande en su importancia funcional como una escena inmensa de los campos assolados por la Guerra Civil americana en "*Lo que*

el viento se llevó", de Victor Fleming.

La distancia de la cámara con respecto a lo fotografiado puede variar y esa variación afecta considerablemente la espacialidad y la significación de las tomas. La toma larga ("*long shot*") tiene un alcance visual amplio, lo cual le permite incluir de una sola vez numerosos datos e información aunque sin detenerse en la exploración del detalle. Se utiliza preferentemente al principio y al fin de la película para establecer un inicio narrativo tan abarcador como sea posible o una conclusión abierta, plena de sugerencia. También se emplea para comenzar una secuencia o unidad episódica o para fijar su orientación semántica. La distancia frente a lo representado es variable y puede incluir un espacio con mayor o menor amplitud. En "*La última oportunidad*" ("*The last Chance*"), de Leopold Lindtberg, una conocida toma larga presenta en primer término y ocupando los cuatro lados de la toma las espigas de un campo. A través de ellas, y en el centro de la imagen, se ve a dos jóvenes conversando. Más lejos, una continuación del paisaje pedregoso y al fondo unas montañas nevadas. El director ha querido presentar el contexto en que se enmarcan los dos personajes con el propósito de contribuir a la mejor comprensión de su situación. En la toma final de "*L'Avventura*", de Michelangelo Antonione, la ubicación de los personajes frente a un paisaje sombrío y desvitalizado contribuye a subrayar su esterilidad emotiva. El cine es enormemente eficaz para afirmar por contraste o por extensión de aspectos de una misma imagen lo que las palabras de un diálogo sólo podrían transmitir de manera aproximada. En este caso la visualidad del cine abre posibilidades en lugar de fijar un solo camino de significación.

La toma media reduce el foco de lo presentado pero mantiene una parte considerable del entorno. En "*Furia*" ("*Fury*"), de Fritz Lang, el airado grupo de los vecinos del pueblo, deseosos de consumir su venganza contra el protagonista, es visto a través de los barrotes de la cárcel en donde se encuentra detenido el protagonista, injustamente acusado de un acto criminal. Recoger tan sólo el rostro aterrado de pobre preso, que teme verse apaleado, no hubiera bastado. Era preciso incorporar la presencia activa de los ejecutores de una justicia feroz.

La doble toma ("*two-shot*") implica una reducción considerable del espacio representado que queda limitado al comprendido por los cuerpos de dos personajes; se emplea sobre todo en escenas de diálogo. Incorpora con mayor frecuencia parte del cuerpo de los personajes, generalmente desde la cintura o el busto a la cabeza; aunque también puede incluir los cuerpos completos, en diversas posiciones (sentados, yacientes, de pie). Es importante que los rostros de los personajes sean visibles para que el espectador pueda asociar el contenido del diálogo con las diferentes expresiones faciales; por consiguiente, la doble toma supone una concentración ya grande de la visión de la cámara, una especificidad del foco visual. El cine no puede recurrir (como la novela) a los incisos explicativos o interpretativos que concretizan las situaciones del diálogo; emplea procedimientos visuales que completan el significado de la imagen. La posición de los personajes es con frecuencia de importancia semántica. Una ilustración de este hecho es la escena de "*El halcón maltés*" ("*The Maltese Falcon*"), de John Houston, en donde el detective Spade y su perseguidor se encuentran sentados en dos sillas contiguas de un hotel. La posición espacial de Spade y la de su perseguidor contribuyen a la caracterización del detective que subsiste y medra gracias a su prudente astucia.

La escena recoge la ironía de una paradoja sutilmente puesta al descubierto:

el toma del cazador cazado se repite pero con un tratamiento particular que se ajusta a los rasgos personales de Spade que actúa profesionalmente con procedimientos de serena indirección. Spade es hombre de no muchas palabras o gestos grandilocuentes pero es al mismo tiempo sumamente eficaz en su cometido. Su perseguidor, aunque trabaje para un grupo poderoso, es más joven e inexperto que él y será incapaz, no ya de averiguar nada en torno a las pesquisas de Spade, sino de mantener el secreto de su seguimiento de Spade, que lo descubrirá prontamente. Spade podía haberse desenvuelto de él sin dificultades: por medio de la violencia o de otro recurso rápido y directo. Pero eso contradiría la bien medida elaboración de su personalidad.

En la toma citada, Spade no se dirige a su perseguidor abiertamente sino de manera oblicua: los personajes están en una situación de cercanía inmediata: uno junto al otro; y, sin embargo, no se ven; se hablan pero se dan la espalda; se comunican con las palabras del interlocutor. Colocar a estos personajes uno frente a otro, en un franco intercambio verbal, hubiera sido minimizar la capacidad profesional y humana de Spade, un experimentado detective, equiparado así con otro novel y torpe. La doble toma incluye a los dos personajes de medio cuerpo porque requiere la proximidad, que dará veracidad a la escena: podemos descifrar la incipiente sonrisa irónica de Spade, que desenmascara a su perseguidor y la seriedad de la preocupación y la sorpresa del cazador cazado. Esto basta para transmitir el núcleo semántico de la escena; es lo central y por eso los dos personajes aparecen enfocados con claridad; pero lo que queda difuminado en un foco impreciso no es inútil semánticamente. Detrás del perseguidor vemos un fragmento del pilar de una columna que él hubiera podido utilizar para ocultarse; la dama del sombrero y el mozo del hotel con las maletas, las otras columnas y el piso brillante entrevistados sirven para destacar el contraste entre el ambiente social elegante en el que se mueve Spade y la sordidez de algunos de sus integrantes. El espacio total, que encierra concentradamente la doble toma, se convierte así en unidad semántica de importancia para la comprensión de la narración.

En otros momentos, convendrá que la doble toma incluya un entorno más preciso de los dos personajes que dialogan. En esas escenas, que siguen necesitando de la inmediatez espacial de los personajes, será necesaria también la claridad del contexto que completa o contrasta algún aspecto de la caracterización. En "*Psicosis*", de Alfred Hitchcock, la llegada de la incauta viajera al siniestro motel, se presenta en una doble toma que la incluye a ella y al dueño del motel. No se presenta a los personajes de frente sino de perfil y esta posición no es accidental sino semánticamente motivada. Seguir el modelo del intercambio de la escena de "*El halcón maltés*", en la que se revelaban de frente los rostros de los dos personajes, hubiera significado probablemente manifestar anticipadamente algún dato de la psique enferma del dueño del hotel (Anthony Perkins) o (lo que hubiera sido igualmente contraproducente para la eficacia narrativa) falsificar de manera demasiado obvia su compleja personalidad. La limitada lejanía del enfoque (se incluye los cuerpos de los personajes por completo) y la posición en perfil de Anthony Perkins y Janet Leigh permiten aumentar la ambigüedad de la escena. A. Perkins sonríe abiertamente y la viajera asume una postura de aparente despreocupación. Sin embargo, al no poder percibir su rostros con claridad, no sabemos con certeza si sus actitudes corresponden a su estado psicológico verdadero, y eso posibilita la imprecisión de la caracterización. El entorno desarrolla una función de claro contraste. No aparece aquí difuminado sino con aguda claridad: las puertas, la ventana, las piezas de muebles de un modesto motel perdido

en el aislamiento del interior de un estado americano. La escasa luminosidad, los claroscuros del fondo que se extienden hasta las figuras de los dos personajes son un notorio contraste con la aparente distensión reflejada en el aspecto de ellos. La imagen del entorno aquí no continúa lo transmitido por los personajes sino que lo contradice, introduce una interrogación en el momento narrativo, que habrá de llevar gradualmente a la sorprendente escena del asesinato de la mujer en la bañera de su cuarto de baño.

El "close-up" o primer plano representa la exclusión del espacio, su reducción a la mínima expresión. El foco se fija absolutamente en el rostro del personaje ignorando todo lo demás. Con frecuencia el primer plano se concentra en un objeto de especial interés y subraya así, por énfasis, su significado particular. Recurso del cine por excelencia, el "close-up" equivale en cierta manera, al monólogo novelístico: ambos suprimen todo lo que no sea el foco del personaje. Presentan la interioridad de un personaje; pero lo que en la ficción escrita se consigue con palabras en el cine se obtiene con su eliminación; la imagen se apodera de la narración y unas lágrimas, una mirada penetrante, perdida o melancólica tiene la función de revelación de la profundidad anímica del personaje.

Al igual que en otros aspectos formales, la transmisión del espacio en el cine y la novela guarda importantes similitudes y diferencias. Estas responden a la naturaleza narrativa común y a la diversidad de las propiedades específicas de cada medio y de los procedimientos técnicos empleados para materializarlos en el texto.

El espacio en el cine se transmite por analogía (es una reconstrucción convencional de un espacio previo) pero es una analogía que, a causa del carácter literal de la fotografía, opera en la percepción del espectador también de modo literal. Cuando una película está situada en Nueva York, París o Roma el espectador supone que el entorno físico que está percibiendo (edificios, calles, atmósfera urbana) es "como" el objetivo que se reproduce. Sabe que la subjetividad del director puede alterar la perspectiva de la visión, pero no duda de que el espacio material reproducido es el mismo que se ofrecería a otros observadores. La Barcelona de Gaudí de "El viajero" ("The Passenger") de M. Antonioni está vista a través de la mirada parcial de la joven protagonista, apasionada de la arquitectura de Gaudí, existentes en Barcelona, se corresponden a los que nosotros hemos visto y son perfectamente identificables en su materialidad por sus componentes y por la particular distribución de ellos: las fachadas pseudogóticas, los abigarrados azulejos, las retorcidas verjas y ventanas son fundamentalmente iguales para todos. El espacio del cine viene determinado por una materialidad externa y el director, aunque puede interpretarlo, está subordinado a él, de manera semejante a como lo está el espectador.

El espacio novelístico actúa más por convención semántica; en cierto modo podría decirse que no tiene entidad real; hay tantos espacios como lectores tiene la novela ya que es el lector quien espacializa lo presentado en el texto, reconstruyendo e interpretando el *situs* sugerido por las palabras. No hay literalidad ni con frecuencia analogía; el lector no recibe una visión espacial determinada de antemano sino que debe componer los elementos que le son propuestos por aproximación y de modo general. La Barcelona de "Recuento" de Luis Goytisolo se orienta hacia un mismo referente que el de "El viajero"; sin embargo, ese mismo *situs* se transmite y es percibido de manera muy diferente en la novela que en el cine. La ciudad de "Recuento" es el resultado de la reorganización personal que hace el narrador de la

historia de la ciudad desde sus orígenes hasta el presente; de la crítica acerba de algunos protagonistas de esa historia y de la combinación de imágenes diversas tamizadas por el variable estado emocional del observador. La Barcelona de "Recuento" es una versión subjetiva de una ciudad, y el lector es consciente de esa subjetividad. Puede estar o no de acuerdo con ella; es una versión que puede serle reconocible o que puede parecerle abstracta y ajena, con la que puede adherirse o que no le interesa y rechaza.

La obra de Gaudí en "Recuento", como en "El viajero", es un referente que se repite con frecuencia. Y se hace con precisa claridad para que el lector no tenga dudas sobre el objeto de la referencia. Sabemos en todo momento que el texto alude a los edificios de Gaudí. Pero ese referente no llega al lector con inmediatez y la objetividad de la película de Antonioni. Lo reconocemos no por analogía literal, en la que a cada elemento reproducido le corresponde otro idéntico en la referencia externa, sino por asociación derivada y mediada. Esto es cierto incluso cuando el narrador es intencionalmente descriptivo más que interpretativo y pretende establecer un punto de comunicación con el lector centrado en la comunidad del reconocimiento. El narrador presenta así la fachada del templo de La Sagrada Familia:

(templo) con sus portales de Nacimiento inacabado...

con su masa de torres como un monte serrado de altas cumbres, campanarios enriscados tal espinas o estalactitas, el cónico cimborio de Cristo creciendo por encima de todo, ... la bóveda del cimborio, los cuatro óvalos de las sacristías, cúspides esbeltas, pináculos, ampulosos fastigios, encumbrado conjunto contornado por el valle oscuro de un claustro, templo expiatorio, redención encendida, altiva tederá purificadora, afiladas llamas, encrestadas, punzantes, como conformando un órgano sonoro o un radiante faro, todo luz y armonía, precursor despilfarro de formas purísimas, descubridores esquemas radiales, ascendentes, disposiciones ovoides, angulares, inclinadas, oleadas elípticas, parabólicas, hiperbóloides, flabeladas, harpadas, sagitales, bulbosas, volúmenes grávidos, ventrudos, ventilados engastes, díscolas involucraciones, remates verticales, límites, formas hipertrofiadas, proteiformes, cruptivas, delirantes, espumosas, vegetal lozanía de calidades ásperas, mosaicas, reseca, madreporicas, de curstáceo o fruto.

Podemos percibir en el narrador parecido deseo abarcador al del director que con la cámara tratara de recoger la totalidad del templo de Gaudí, alternando tomas largas de alcance panorámico y "close-ups" de minuciosa particularidad. También "Recuento" intenta ser abarcador y fiel a la forma y los componentes de la insólita obra de Gaudí. Hay un claro deseo designativo que se revela en la utilización profusa de términos arquitectónicos técnicos referidas con exactitud a una parte específica de la fachada del templo: "portales", bóveda, "cimborio", "fastigio", etc. El lector (aun aquel que no sea conocedor del edificio) puede recomponer por medio de la imaginación la estructura aproximada de la Sagrada Familia. Pero esto no le basta al narrador. Necesita transmitir sobre todo el carácter de edificio y para eso debe recurrir a la palabra sugeridora, al término no denotativo, unidimensional, sino al que actúa por extensión, al que dispara en el lector, no el mecanismo del reconocimiento sino el de la simpatía creadora. En el caso de la visión cinematográfica, el director y el espectador colaboraban en la recreación de un mismo material objetivo. En el caso de

"*Recuento*" el autor y el lector participan en empresas paralelas pero múltiples y no equivalentes de creación de un objeto nuevo: el templo es una "altiva tederá purificadora" y arde con la misma intensidad que una tea encendida; las líneas arquitectónicas y los conjuntos escultóricos son la realización de la geometría, la naturaleza vegetal y geológica y el mar: "disposiciones ovoides, angulares, inclinadas: "díscolas involucraciones, remates verticales, límites, formas hipertrofiadas, delirantes, espumosas, vegetal lozanía de calidades ásperas, mosaicas, reseca, madreporicas, de crustáceo o fruto."

Al espacio descriptivo se añade más adelante, en el texto acumulativo y proteico que es "*Recuento*", el espacio interpretativo. La Sagrada Familia deja de ser meramente un edificio de Gaudí, que ocupa una parcela del conjunto urbano de Barcelona, para convertirse en la más vasta superficie del espacio histórico e ideológico de la ciudad. Esta nueva dimensión espacial, más amplia que la física-literar estudiada antes, participa, no obstante, de bastantes de los componentes espaciales de la anterior. Es necesaria una cierta coincidencia entre las dos, una cierta comunidad referencial que hace posible que, a pesar de sus divergencias, sean relacionables e inteligibles una en función de la otra. Comunidad pero no identidad absoluta. El margen de distanciaci3n es imprescindible y es utilizado en el texto con ductilidad funcional para obtener mayor eficacia semántica y sémica.

Las sucesivas espacialidades incluyen a las anteriores al mismo tiempo que las exceden. La espacialidad literaria es más amplia que la física y la interpretativa es más amplia que ambas, pero todas participan de un núcleo común que es la Sagrada Familia de la realidad. Conviene notar que la progresi3n espacial a partir de la expansi3n de un núcleo inicial no se corresponde necesariamente con el orden de la presentaci3n del espacio en la novela. El texto puede iniciarse en un estado espacial avanzado (por ejemplo) y luego retrotraerse a otro anterior o alternar de uno a otro, concretando y densificando la superficie espacial total.

Detengámonos en la espacialidad interpretativa de "*Recuento*". El templo de la Sagrada Familia se proyecta y empieza a construirse en un específico momento de la historia. Este momento tiene unas características generales de las que el texto va a abstraer algunas que le son necesarias para su teoríá interpretativa. Interesa destacar en "*Recuento*" la ironía del proceso histórico de Cataluña, como queda ilustrada en el destino de la poderosa burguesía industrial catalana de finales de siglo. La monumentalidad del edificio del templo, sus grandes proporciones verticales y horizontales son la expresi3n del impulso organizador del grupo social que dirige el avance de la ciudad en ese momento. Al propio tiempo, el permanente inacabamiento de la obra iniciada hace tiempo significa la ubicaci3n del templo en el espacio de las turbulentas y sangrientas luchas sociales que asolaron la ciudad en el primer tercio del siglo, en gran parte a causa de la precaria capacidad del grupo que ostentaba el poder: "Sagrada instituci3n", empresa nacida bajo los mejores augurios de la con tanto empuje burguesía decomonónica en aquellos años del Señor, de desgracia o gozo, de revoluciones y restauraciones, de barricadas, metralla, represiones, atentados, alzamientos, pronunciamientos, revueltas, comunas, cuando un fantasma recorría Europa." Ampliando el salto en la espacialidad interpretativa, el texto nos sitúa después en la historia española y europea de Bakunin y Marx.

El cine podría sugerir una espacialidad parecida por medio de "*flashbacks*" o de imágenes simultáneas pero su alusi3n sería obviamente más limitada, restringida

a la doble dimensionalidad de la imagen, que en ese caso carecería de la profundidad de la novela, de su tercera dimensión interpretativa. El texto de "*Recuento*" puede sugerir ilimitadamente por adición de datos, por la contigüidad (más que por la superposición como ocurre en la imagen cinematográfica) de imágenes o conceptos. La Sagrada Familia puede ser situada en el espacio de la esperanza donde deben realizarse los deseos de la unidad reconciliadora de la ciudad de Barcelona: "empresa destinada a transfigurar la ciudad, predestinada, protoproyecto de Gaudí, profeta en el desierto, obra sobrehumana, templo de esperanzas y certidumbre... suma de obeliscos, sardana de gigantes, Corpus Christi, retama en flor, sierra señora, monte moreno, pinchudo, como de cetos o mitras, corona de espinas rosa catalana de abril florido, órgano angélico mosaico, espigado, inmensa tederia expiatoria de afiladas llamas, monumental futuro." El espacio de la unidad catalana se traslada a la montaña de Montserrat, donde se encuentra el otro templo de la catalanidad universal que debe servir de símbolo inspirador de una Cataluña fuerte y en paz consigo misma. En una sola página, el espacio del núcleo inicial (la plaza donde se encuentra la Sagrada Familia) se ha extendido a la ciudad previa a la construcción del templo y a la contemporánea de su lenta edificación; de allí a una montaña simbólica; y de ella al espacio indeterminado de la esperanza.

No termina en ese punto la espacialización de la Sagrada Familia sino que se amplía hacia una exterioridad más inclusiva y negadora a la vez, donde se hace una reconstrucción del templo. En ese espacio se reconoce la materialidad de la Sagrada Familia (se afirma su existencia aunque sea sólo por alusión), pero se desea que no existiera y que su no-existencia (su falta absoluta de espacio) fuera acompañada por la extinción del modo de organización de la sociedad catalana y de quienes impulsaron la construcción del templo. Esta es la espacialidad crítica de los amigos de Raül que, por medio de la actividad política aspiran a cambiar el orden social del que, para ellos, la Sagrada Familia es un emblema: "Sagrado Aborto, una obra en la que no parece sino que la burguesía barcelonesa hubiera querido no sólo reflejarse a sí misma sino, sobre todo, perpetuarse, proyectarse, darse permanencia, plasmar en poder su futuro, como en un libro abierto situando a la familia en el centro de toda organización social..." Se proseguirá en este pasaje a la caracterización de este espacio negativo para finalmente establecer la virtualidad de un nuevo templo que expresaría un orden más justo: "un templo cuyas fachadas serían otras, la del Levantamiento Popular, con sus pétreos relieves de masas en la calle y barricadas y armas con puños en alto y explosiones e incendios, fuego a discreción, un pueblo en marcha contra las cargas y descargas represivas, avanzando aplastante, con un rojo despliegue de banderas, a modo de remate, proclamando el triunfo..."

A las espacialidades de "*Recuento*" habría que añadir el espacio total del lector que incluye los previos y permite además (es un espacio con aperturas) la incorporación de otras posibilidades espaciales. Alejado de lo literal gráfico, el espacio de la novela se extiende más allá del referente hacia una virtualidad significativa casi sin fronteras.

Otro aspecto que conviene delimitar al tratar del espacio novelístico es el origen de la visión espacial. El espacio se da en la novela a través de la percepción de alguien: un personaje, el narrador, el autor implícito.

Consideraré en primer lugar el espacio originado en un personaje. En ese caso, el espacio se convierte en campo perceptivo del personaje y abarca hasta donde

alcanzan sus sentidos, especialmente el de la vista. El espacio es así una perspectiva visual de mayor o menor alcance, que puede incluir desde los enseres inmediatos de una habitación a la inmensidad de una gran ciudad contemplada desde las alturas de una montaña, un edificio alto u otro punto destacado desde el que se tiene un campo visual amplio. Ambos casos son novela clásica (es el espacio que queda dentro del entorno inmediato. En él, el personaje puede moverse y actuar de manera que en cierto modo es su espacio en el que puede ejercer alguna clase de modificación. Ese espacio, a su vez, puede modificar la vida del personaje.

Con frecuencia existen dos entornos espaciales en el texto: uno, general envolvente (que el personaje, el narrador y el lector saben que existe aunque no esté explícito en el texto) y otro, concreto, que está necesariamente expreso y hacia el cual se dirige la intencionalidad del personaje. El espacio total de "*Crimen y castigo*" es la ciudad de San Petersburgo en la que se mueve el torturado Raskolnikof: éste se verá incluido en ese espacio y se dirige hacia él, recorriendo sus calles miserables, atravesando sus puentes, frecuentando sus pobres tabernas. Pero eso será sólo el trasfondo de sus acciones. El espacio inmediato es mucho más reducido y al propio tiempo más significativo: la soledad del mísero cuarto en donde maquina su crimen y donde, después del doble homicidio, sufrirá obnubilado por el horror de su acto. Es en ese estrecho espacio donde se desarrollan los momentos más destacados de la vida de Raskolnikof después de haberse convertido ya en un asesino. Ese espacio cobra para él una importancia fundamental: es no sólo el lugar donde ocultarse de sus perseguidores reales o imaginarios sino también donde reflexionar y sentirse abrumado por su crimen sin la posibilidad de ser visto y delatarse.

La significación del espacio del cuarto de Raskolnikof se extiende a veces a la del edificio donde vive. Cuando regresa, azorado, a su casa tras haber asesinado a la prestamista y a su hermana, advierte que debe desembarazarse del hacha, el instrumento de que se ha servido para el homicidio. Algunos puntos del espacio de la casa se convierten en esenciales para él y, a través de él, para el lector: En ese momento para Raskolnikof todo el horizonte queda reducido a la portería de la casa de donde tomó el hacha. Es el narrador quién "percibe" el espacio de Raskolnikof, pues éste se encuentra demasiado turbado para advertir con conciencia clara donde se encuentra y lo que está realizando. Pero el narrador limita su perspectiva a la misma que tendría el personaje: hace de transmisor fiel y efímero de una perceptividad de la que momentáneamente Raskolnikof no sería capaz de hacerse responsable en el texto sin que la narración perdiera gran parte de su credibilidad. Los términos espaciales (dintel, puerta, escalera...) se convierten en grandes promontorios que sobresalen de la lisa igualdad de la narración; son como golpes implacables que resuenan en la mente enfebrecida del desventurado joven: "Cuando franqueó el dintel de la puerta de entrada aún no había recobrado su presencia de espíritu: no se acordó del hacha hasta encontrarse en la escalera. Sin embargo, la cuestión que había que resolver era de las más serias: tratábase de devolver el hacha al sitio de donde la había cogido, y hacerlo además sin llamar la atención de nadie." Toda la fuerza de la narración se concentra ahora en la poca dimensión espacial de la portería; se diría que la narración se ha hecho en el mismo espacio y que el enigma del texto está pendiente de ese mínimo reducto: si Raskolnikof fuera descubierto por el portero con el vehículo del crimen en la mano, *Crimen y castigo* terminaría como tal; en otras palabras, se pasaría del crimen al castigo ya al final de las primeras páginas del libro (la primera parte) con lo cual tendríamos otra novela muy

distinta, tal vez mucho más moral, centrada más en la regeneración de Raskolnikof que en su larga aventura de artero asesino que elude la sanción de la justicia. Conviene que ese espacio no oponga resistencias y facilite los designios de Raskolnikof: "Pero todo le salió a medida de sus deseos. La puerta de la portería estaba cerrada, pero no con llave, y, según las apariencias, el portero estaba dentro... Pero, lo mismo que ocurrió la vez primera, el portero había salido, lo que permitió al joven poder dejar el hacha debajo del banco, en el mismo sitio donde la encontró".

Raskolnikof puede proceder, por lo tanto, hacia el refugio de su cuarto donde se encontrará a salvo; los diversos jalones de su avance no serán puntos de referencia neutros sino que señalarán la tensión e inquietud de su estado emocional: "Inmediatamente subió la escalera y llegó hasta su habitación sin encontrar a nadie. La puerta del cuarto de la patrona estaba cerrada. Cuando llegó a su cuarto se tiró en su diván completamente vestido." La llegada a su cuarto inicia el cambio de la perspectiva espacial: el narrador abandona su función y deja que el propio Raskolnikof sea quien perciba ahora su entorno y lo transmita al lector. La conciencia de Raskolnikof se mueve intencionalmente en la habitación e interpreta los puntos de referencia con los que se enfrenta: "Abrió la puerta y escuchó: todo dormía en la casa. Recorrió con una mirada detenida su persona y toda la habitación. ¿Cómo se le había olvidado echar el pestillo en la puerta de su cuarto? ¿Cómo se le había ocurrido tirarse en el diván, no sólo sin desnudarse, sino incluso sin quitarse el sombrero? Este había rodado por el piso y estaba en el suelo, junto a la almohada." El lector adquiere su noción espacial a través de la mirada distorsionada de Raskolnikof. Será un espacio no inocente y vacío sino saturado de la emotividad de un hombre obsesionado.

No siempre cede el narrador con tanta complacencia la voz de su perspectiva; a veces la asume claramente y es él quien sitúa espacialmente la narración e interpreta el medio narrativo. El narrador delimita lo narrado por medio de menciones indirectas o directas.

La precisión locativa es un rasgo propio de la novela clásica que persigue fijar y definir la localización de la narración. Esto es cierto, en especial, de las novelas de camino o de viaje que, desde la picaresca y el Quijote hasta la novela inglesa del siglo XVIII, requieren de la movilidad de los protagonistas para su desarrollo. El Lazarillo es Lázaro del río Tormes y sus padres son -muy específicamente- de Tejares, una aldea de Salamanca. Su itinerario se prolongará por la geografía castellana, desde Salamanca a Toledo, y los diversos puntos donde ocurren los episodios son no sólo mencionados de paso sino que son cualificados de alguna manera por el narrador: Toledo es rica e insigne aunque no "limosnera"; Salamanca no es dadivosa. Hay interés en hacer cuestión del espacio general donde transcurre la narración y proveer de algún modo su caracterización para el lector. Pero también el espacio inmediato es objeto de la atención del narrador y con frecuencia su explicitación pormenorizada es esencial para una comprensión adecuada de lo contado. El narrador del Lazarillo toma buen cuidado en determinar la localización de ciertos objetos esenciales para la eficacia narrativa de la trama. En el episodio del jarrillo de vino, por ejemplo, es muy importante la situación del recipiente con relación al ciego y a Lázaro. Primero se determina que el jarrillo está junto al ciego; pero para Lázaro esta proximidad no es obstáculo suficiente para sus propósitos de beber furtivamente del jarro. Luego, el narrador precisa que el ciego "lo tenía por el asa cogido".

Después, la narración requiere que la espacialización se haga aún más

concreta y el espacio queda reducido a la pequeña boca del jarro por donde Lázaro introduce la paja de centeno con que absorber el preciado líquido. El jarro se resitúa y se coloca entre las piernas del ciego, bien asegurada su boca con la mano. Nueva localización funcional de Lázaro: ahora entre las piernas del ciego de modo que el muchacho encuentra la solución a sus dificultades. Finalmente, esta posición yacente de Lázaro va a ser la que conducirá al desventurado final de sus artimañas: "con toda su fuerza, alzando con dos manos aquel dulce y amargo jarro, le dejó caer sobre mi boca, ayudándose, como digo, con todo su poder, de manera que el pobre Lázaro, que de nada desto se guardaba, antes, como otras veces, estaba descuidado y gozoso, verdaderamente me pareció que el cielo, con todo lo que en él hay, me había caído encima".

El episodio, que representa el enfrentamiento de dos voluntades asediadas por la necesidad, no hubiera sido posible en su doble carácter de cómica crueldad ("aquel dulce y amargo jarro") de no ser por el diestro modo de espacialización que el narrador expone para el lector. La imagen final de un cielo que se desmorona vengativo sobre el pobre Lázaro se ve potenciada considerablemente gracias a la precisión localizadora.

Pragmática del lenguaje y perspectiva sociológica

Juan Miguel Piquer Montoro



Desde los estudios pioneros del filósofo inglés John L. Austin, la pragmática ?mal del lenguaje ha seguido una línea continua de desarrollo si bien no puede decirse todavía que haya alcanzado el punto de madurez deseable. En mi opinión, ciertas suposiciones fundamentales heredadas de la tradición de la filosofía analítica lastran indebidamente estas aportaciones. Mi propósito en este artículo es señalar algunas de esas insuficiencias y apuntar la posibilidad de que sólo podrán evitarse si se sigue la dirección de una pragmática empírica. Voy a utilizar como base de la exposición los puntos de vista teóricos de John Searle en su conocido libro *ACTOS DE HABLA* por ser la contribución filosófica más influyente en este terreno desde Austin, a la que remiten los debates ulteriores⁽¹⁾.

En efecto, en esta obra se nos proporciona el esbozo de una teoría del lenguaje basada en una concepción "institucionalista" de la comunicación verbal (en la línea de L. Wittgenstein y J. Austin), en contraposición a las que denomina "teorías naturalistas del significado", ya sean conductistas u otras (pág. 72).

El criterio metodológico seguido "... deposita una fuerte confianza en las intuiciones del hablante nativo (pág. 25)", porque "... verdaderamente resulta difícil ver cómo podría ser de otra manera (ibidem)". Se trata, por tanto, de una perspectiva emic del lenguaje aunque fuertemente pragmática, es decir, centrada en el análisis (emic) de la conducta verbal⁽²⁾. Tanto es así que la hipótesis central se formula de este

(1) John Searle, *Actos de habla*, Catedra, Madrid, 1980. Al final de cada cita indico la página entre paréntesis.

(2) En todo lo que sigue hago un uso sistemático de las distinciones epistemológicas elaboradas por el antropólogo M. Harris (basándose en los trabajos del etnolingüista K. Pike) entre los fenómenos mentales y conductuales y entre los puntos de vista emic y etic. Como no puede suponerse un conocimiento de estos conceptos resumo brevemente la sustancia del asunto.

La distinción entre acontecimientos mentales y conductuales se justifica por la necesidad de recurrir a operaciones diferentes para formular aserciones científicamente válidas sobre cada uno de ellos: para describir los movimientos y actividades corporales de los agentes sociales no hace falta conocer sus "pensamientos", para abordar el ámbito de la experiencia "interior" hemos de recurrir, sin embargo, a procedimientos capaces de desentrañar las formas o contenidos de conciencia de los individuos. En ambos casos es posible el conocimiento científico aunque las descripciones resultantes pueden diferir notablemente. A esta primera distinción se superpone la de los conceptos emic/etic, el primero de los cuales se refiere a lo que, grosso modo, podríamos denominar la perspectiva fenomenológica puesto que abarca el conjunto de las operaciones destinadas a desvelar "las categorías y reglas cuyo conocimiento es necesario para pensar y actuar como un nativo". De ahí que la última palabra sobre la adecuación o idoneidad de las descripciones resultantes corresponda a los sujetos observados. Por su lado, las operaciones de tipo etic se dirigen a proponer teorías sobre las causas y las funciones de los fenómenos cuya adecuación corresponde determinar exclusivamente a la comunidad de los observadores científicos con arreglo a los criterios y las categorías del trabajo y el lenguaje científico.

El carácter emic o etic de las descripciones depende por completo de la índole de las categorías y las reglas que establecen el marco del discurso: si son las propias de los observadores científicos la descripción será etic, si por el contrario son las propias de los sujetos observados la descripción resultante será emic. Esto puede inducir a confusión pues podría suponerse que se trata de eso sino de dos formas de acceso al conocimiento de los fenómenos culturales que pretenden satisfacer los requisitos de intersubjetividad establecidos por "... la peculiar disciplina lógica y empírica a la que la comunidad científica acuerda someterse". Siempre que nuestro programa de investigación exija que descifremos el código que emplean los actores sociales estamos adoptando una perspectiva emic; esto significa que las proposiciones emic se refieren a contrastes y discriminaciones que los actores mismos consideran significativos, con sentido, reales, verdaderos o apropiados. Por tanto, si la verificabilidad de una proposición etnográfica o sociológica

modo: "hablar un lenguaje es tomar parte en una forma de conducta... gobernada por reglas (pág. 22)". Es decir, en la realización de actos de habla gracias a y de acuerdo con ciertas reglas para el uso de los elementos lingüísticos: "la producción o emisión de una oración-instancia bajo ciertas condiciones constituye un acto de habla, y los actos de habla... son las unidades básicas o mínimas de la comunicación lingüística (pág. 26)". Por tanto, una teoría del lenguaje forma parte de una teoría de la acción, no obstante, su autonomía disciplinar está garantizada porque constituyendo un sistema particular de reglas, posee características formales que admiten un estudio independiente. Sin embargo, esto no significa que "... hay dos estudios semánticos distintos e irreductibles: por un lado un estudio de los significados de oraciones <langue> y por otro un estudio de las realizaciones de los actos de habla <parole> (pág. 27)" pues "el acto o actos de habla realizados al emitir una oración son, en general, una función del significado de la oración (ibidem)". (Searle no admite la distinción austriana entre actos locucionarios e ilocucionarios). Se trata de un mismo estudio desde dos diferentes puntos de vista. Dicho de otro modo, se consideran equivalentes las reglas para realizar actos de habla y las reglas para emitir ciertos elementos lingüísticos (pág. 30).

En lo que atañe a las reglas la distinción fundamental es la que se efectúa entre "reglas regulativas" y "reglas constitutivas": "las reglas regulativas regulan una actividad preexistente, una actividad cuya existencia es lógicamente independiente de las reglas <p.e., las reglas de etiqueta>. Las reglas constitutivas constituyen (y también regulan) una actividad cuya existencia es lógicamente dependiente de las reglas (pág. 43)". Esto último equivale a decir que tales reglas no se limitan a regular sino que "crean o definen nuevas formas de conducta (pág. 42)"... (p.e., las reglas del fútbol, del ajedrez y, en general, de los juegos competitivos, crean la posibilidad de jugar a tales juegos puesto que se trata de actividades que consisten en actuar de acuerdo con sus reglas constitutivas). Las reglas regulativas pueden ser formuladas característicamente como imperativos, mientras que las constitutivas tienen un carácter casi tautológico pues lo que el enunciado de la regla ofrece es una definición o parte de una definición de los términos esenciales del juego. "El que tales enunciados puedan interpretarse

implica una confrontación con su adecuación o inadecuación cognitiva para los actores sociales estamos manejando categorías *etic*, y tal proposición puede ser falsada si se demuestra que contradice el cálculo cognitivo por el que los actores informantes juzgan que las distinciones efectuadas por los observadores científicos son apropiadas (porque, evidentemente, los autores de los análisis, descripciones, y constructos que han de ser sometidos a prueba son los observadores científicos).

En cambio, las distinciones y los significados propuestos por las descripciones de tipo *etic* no dependen de los sentidos, ni de las intenciones de los actores sino exclusivamente de su aceptación por los científicos. Por consiguiente:

"Las proposiciones *etic* no pueden ser falsadas por no ajustarse a las ideas de los actores sobre lo que es significativo, real, tiene sentido o resulta apropiado. Las proposiciones *etic* quedan verificadas cuando varios observadores independientes, están de acuerdo en que un acontecimiento dado ha ocurrido. Una <ciencia social> realizada de acuerdo con principios *etic* es, pues, un corpus de predicciones sobre la conducta de clases de personas. Los fallos predictivos de ese corpus requieren o la o73 reformulación de las probabilidades o la de la descripción en su conjunto" (M. Harris, DTA., pág., 497).

El grado de conciencia de los sistemas de categorías *etic* por parte de los informantes varía grandemente según los casos; muchos sistemas de reglas y normas son perfectamente conscientes, mientras que en otros terrenos -el lenguaje, p.e.-, la "intuición del hablante nativo" apenas alcanza a ciertos aspectos superficiales del mismo, es decir, que no puede acceder a las estructuras subyacentes y a los modelos

como enunciados analíticos es una clave para el hecho de que la regla en cuestión es una regla constitutiva (pág. 43)". Esto es formulado así: "las reglas regulativas tienen característicamente la forma 'Haz X' o 'Si Y haz X'. Dentro de los sistemas de reglas constitutivas, algunas tendrán esta forma, pero algunas tendrán la forma 'X cuenta como Y', o 'X cuenta como Y en el contexto C' (pág. 44)"⁽³⁾.

Sobre la base de estas distinciones la hipótesis general adquiere la siguiente forma: "... la estructura semántica de un lenguaje es una realización convencional de conjuntos de reglas constitutivas subyacentes, y... los actos de habla son actos realizados característicamente de acuerdo con esos conjuntos de reglas constitutivas (pág. 46)".

En relación con esta clasificación de las reglas se encuentra la interesante distinción ontológico-epistemológica entre "hechos brutos" y "hechos institucionales" que funda dos distintos tipos de conocimiento: 1) el conocimiento de los fenómenos físico-naturales cuyos conceptos correspondientes son los conceptos físicos de las ciencias de la naturaleza, basados en observaciones empíricas que registran experiencias sensoriales; 2) además de los enunciados de la ética y la estética, "existen muchas clases de hechos, y hechos que son obviamente hechos objetivos y no asuntos de opinión, sentimiento o emoción, a los que resulta difícil, si no imposible, asimilar a esta representación (pág. 59)". Es decir que, hechos como contraer matrimonio, emitir un veredicto judicial, efectuar una investidura parlamentaria o la victoria de un equipo de fútbol sobre otro (y, para el caso, hacer promesas, dar órdenes, declarar hechos, etc.; todo el rosario de los actos de habla), no son reducibles a un conjunto de propiedades físicas o psicológicas de estados de cosas. Tal tipo de hechos "son, en efecto, hechos; pero su existencia, a diferencia de la existencia de los hechos brutos presupone la existencia de ciertas instituciones humanas (pág. 60)"; de ahí que Searle los denomine hechos institucionales.

acabados que son el desideratum del esfuerzo científico. Harris asegura que "la perspectiva emic se ocupa tanto del contenido consciente de las respuestas emitidas por los hablantes como de las estructuras inconscientes que cabe descubrir bajo el contenido superficial" (M. Harris, MC., pág., 53).

(3) En el capítulo tercero indaga Searle la estructura de los actos ilocucionarios mediante un modelo semiapriori del acto de prometer. Con este objeto se pregunta por las condiciones necesarias y suficientes para que el acto de prometer se satisfaga con éxito y no de manera defectiva al emitir una oración dada. Persigue de este modo tanto dar una definición de la noción de acto ilocucionario -en el sentido de "definición" en el que una definición proporciona una equivalencia lógica, esto es, un conjunto de condiciones lógicamente necesarias y suficientes-, como extraer de ese conjunto de condiciones un conjunto de reglas para el uso del dispositivo indicador de fuerza ilocucionaria. El análisis, sin embargo, pretende tener un alcance que vaya mucho más allá del ejemplo considerado (téngase en cuenta que el empeño de Searle en este contexto es criticar la pretensión de Wittgenstein de que la mayor parte de los conceptos no técnicos del lenguaje ordinario carecen por completo de reglas estrictas). Basta decir, para nuestros fines, que Searle deduce cinco reglas: una "regla de contenido proposicional", dos "reglas preparatorias", una "regla de sinceridad", y una "regla esencial" que determina y jerarquiza las restantes (págs. 70 y 77). "Las reglas 1-4 toman la forma de cuasi-imperativos, esto es, tienen la forma: emito Pr solamente si X; la regla 5 tiene la forma: la emisión de Pr cuenta como Y. Así la regla 5 pertenece al género peculiar, de los sistemas de reglas constitutivas..." (pág. 71). Esto no está libre de cierta ambigüedad, porque más allá de su forma podemos preguntarnos de qué tipo son las reglas 1-4. Ya hemos visto que algunas reglas constitutivas pueden tomar la forma de imperativos. ¿son, pues, constitutivas tales reglas? Searle no lo

El alcance de este planteamiento estriba en que, a juicio de Searle, "estas 'instituciones' son sistemas de reglas constitutivas. Todo hecho institucional tiene como base (a) (sistema de) regla(s) de la forma 'X cuenta como Y en el contexto C'. Nuestra hipótesis de que hablar un lenguaje es realizar actos de acuerdo con reglas constitutivas nos introduce en la hipótesis de que el hecho de que una persona haya realizado un cierto acto de habla, por ejemplo, haya hecho una promesa, es un hecho institucional (ibidem)". Por tanto, el intento de describir hechos institucionales en términos puramente brutos podría permitirnos formular ciertas "leyes" estadísticas; sin embargo, por muchos datos y generalizaciones inductivas que efectuásemos no conseguiríamos proporcionar las descripciones buscadas porque faltarían todos los conceptos y significados respaldados por reglas constitutivas, y, por tanto, nos quedaríamos sin todos aquellos enunciados verdaderos que pudieran hacerse sobre el objeto usando esos conceptos. Ciertamente, "... las descripciones de los hechos brutos, pueden explicarse en términos de hechos institucionales. Pero los hechos institucionales pueden explicarse solamente en términos de las reglas constitutivas subyacentes (pág. 61)". Las regularidades empíricas del lenguaje ya sea en términos de correlaciones regulares de estímulo-respuesta, o bien en términos de correlaciones entre emisiones y estados de cosas, permanecerían inexplicadas pues la explicación de las regularidades brutas del lenguaje reside en que los hablantes participan en una forma de conducta intencional gobernada por reglas constitutivas o, lo que es lo mismo, en la institución del lenguaje. Por supuesto, como ya he dicho, nuestro conocimiento de tales reglas se basa en el examen cuidadoso de las intuiciones de los hablantes nativos de una lengua.

Me interesa sobre todo destacar, para empezar, lo que considero indebida extensión de la teoría desde el lenguaje a la totalidad de las "instituciones". En efecto, es patentemente falso que las instituciones se limiten a ser, en la más pura tradición cognitivista, etnosemántica y emicista de las ciencias sociales, "sistemas de reglas constitutivas". No sólo porque muchas instituciones incluyen predominantemente reglas regulativas (p.e., gran parte del derecho que como es sabido se limita, en muchas ocasiones, a regular y sancionar *ex post facto* diversos tipos de comportamiento y formas de relación social. Tiene poco sentido, a este respecto, hablar de la "institución de la propiedad privada" pues en todas partes se ha originado como un hecho pre-jurídico, determinante de la orientación p.e., del derecho mercantil y hasta del código penal), sino por otras razones más sustantivas.

La pregunta que cabe hacer a las afirmaciones de Searle es un truismo (y por eso resulta más sorprendente que no se tenga en cuenta) pero no por eso menos decisiva, y es ésta: qué es lo que explica la existencia de tal o cual conjunto de reglas -constitutivas o regulativas- y su carácter específico. Las reglas emic (i.e., constitutivas) del matrimonio y del derecho de familia p.e., son ininteligibles si no se atiende previamente, en el orden del conocimiento, a un conjunto de "leyes", constantes, o condiciones étic: biológicas, económicas, tecnológicas, políticas, etc., que constituyen las condiciones (causales) de posibilidad, i.e., las "compulsiones" culturales que originan la institución, hacen necesario su mantenimiento y moldean su carácter en una sociedad determinada. El primer corolario de esto es la enorme variación de esas instituciones (en el qué, cómo, cuando, con quien, con cuantos, durante cuanto tiempo, con arreglo a qué previsiones, etc.) a lo largo y lo ancho del mundo (véase cualquier manual de antropología). Lo mismo vale, por cierto, para los casos de disolución de

la institución, como la sustitución del matrimonio sancionado judicial o eclesialmente por el denominado "matrimonio" o relación de facto, situación que el Derecho se está apresurando a reconocer (incluyendo la *liaison* homosexual estable) en lo que atañe a la regulación de sus efectos sobre derechos pasivos, herencia y seguridad social. En suma, la institución parecerá arbitraria o correrá el peligro de concebirse cosificadamente si no se investigan sus condiciones etic de posibilidad.

Por otra parte, parece que el uso de muchos conceptos del lenguaje respaldados por "reglas constitutivas" pueden ser predichos o explicados mediante procedimientos etic. El caso es que la función primaria de la conducta verbal no siempre es la de conseguir el consenso sobre el sentido referencial de las emisiones verbales, de modo que no hace falta muchas veces comunicar con actos de habla que cruzan entre ellos. Desde luego las descripciones de la vida mental de los comunicantes basadas en operaciones etic no revelarán necesariamente los propósitos, metas, motivaciones, etc., como lo hace un enfoque emic, sin embargo eso no quiere decir que no podamos alcanzar información valiosa sobre los "significados" en juego en un episodio de interacción comunicativa:

"La diferencia entre los significados etic y emic de los actos lingüísticos no es otra que la diferencia entre el significado convencional o 'codificado' (i.e., emic) de una expresión humana y su significación psicológica más profunda, tanto para el hablante como para el oyente"⁽⁴⁾.

Y no sólo psicológica, sino también cultural. Tal como se muestra en el "sentido operacional" de los símbolos descrito por V. Turner, la conducta lingüística manifiesta, si es contextualmente analizada, significados culturales implicados en la interacción comunicativa verbal y no verbal que pueden pasar desapercibidos a los participantes. Por todo ello, la pretensión de reducir el lenguaje a un sistema de reglas constitutivas o emic no es admisible.

No es posible en este trabajo continuar explorando estas cuestiones pero quiero dejar planteado el problema haciendo pie en los propios análisis de Searle. Creo que se trata de averiguar si puede ser aplicable al campo de la pragmática del lenguaje una versión del viejo adagio: *nomina sunt consequentia rerum*. Pues, si los actos de habla son "hechos institucionales", las causas y condiciones del surgimiento y la pervivencia de las formas típicas de interacción verbal, en un marco cultural determinado, podrán explicar mucho de esos estereotipos de la interacción comunicativa. En el capítulo octavo del libro de Searle se efectúa un extraordinario análisis de la "falacia naturalista" con arreglo al modelo semiapriori de la estructura de los actos ilocucionario desarrollando en el capítulo tercero, a propósito del acto de habla de prometer. Su propósito es criticar la validez de la representación dicotómica es criticar la validez de la representación dicotómica empirista clásica entre "hechos" y "valores", "descripciones" y "evaluaciones", es decir, el punto de vista según el cual los enunciados descriptivos no pueden entrafñar enunciados evaluativos, mostrando las posibilidades de dar cuenta de los abundantes contraejemplos del lenguaje corriente mediante una aplicación sistemática de su teoría de los actos de habla concebidos como hechos

aclara pero la respuesta es probablemente afirmativa no sólo por lo que se desprende de la argumentación, sino porque el propio Searle nos dice (pág. 46) que "las reglas se agrupan dentro de diversas categorías

institucionales. Si hablar un lenguaje, razona Searle, consiste en realizar actos de habla de acuerdo con reglas constitutivas, entonces no hay separación entre esos actos prácticos y los compromisos evaluativos que forman parte de ellos. (i.e., de las situaciones institucionales que forman parte de ellos (i.e., de las situaciones institucionales típicas que hacen posible la interacción social). Así pues no sólo es posible que enunciados descriptivos entrañen enunciados "evaluativos" (prescriptivos, desiderativos, exhortativos, etc.), sino que, incluso en los casos más aparentemente neutros como los argumentos deductivos, ocurre tal cosa.

La afirmación esencial a este respecto es que "enunciar un hecho institucional es ya invocar las reglas constitutivas de la institución. Son esas reglas las que dan a la palabra... su significación (pág. 190)". Como dice Searle, "nos apoyamos en conexiones definitorias entre 'promesa', 'obliga', 'debe'", etc. Los "entrañamientos" de enunciados evaluativos en enunciados descriptivos lo son por definición, es decir, en virtud de los significados de las palabras usadas en los actos de habla, de tautologías, en suma: "el entrañamiento depende del significado (pág. 159)". (Y esto es coherente con su afirmación de que las reglas constitutivas tienen un carácter cuasitautológico). Ahora bien, el significado, dadas ciertas condiciones contextuales y siempre que se trate de una emisión seria y literal (pág. 65), está determinado por las reglas constitutivas que gobiernan el uso de las expresiones, es decir, por hechos institucionales (acacidos muchas veces en el marco formal y con arreglo a los requisitos y reglas de procedimientos de instituciones sociales con personalidad jurídica) consistentes en realizar actos de habla. Las tautologías no prescriben, pues, la conducta categóricamente, sino sólo condicionalmente, sobre la base y por referencia a un hecho institucional.

En la sección 8.3 del capítulo octavo que estoy comentando se aportan interesantes precisiones para una teoría de las instituciones, que pone en la pista, según creo, de un tratamiento étic de los actos de habla, a saber: el compromiso inherente a las reglas constitutivas de una institución, lo que podríamos denominar su carácter "contractual" de la noción de obligación subyacente al uso de ciertos elementos lingüísticos (lo que es independiente de si se aprueba o no la institución en cuestión, *ibidem*); la inevitabilidad de su carácter evaluativo -toda institución es un medio característicamente evaluativo- (pág. 193), etc. (Estas afirmaciones las refiere Searle a los actos de habla compromisorios, pero son fácilmente generalizables).

Lo esencial de esta concepción es que permite disolver, en mi opinión, la cosificada y naturalista apariencia del lenguaje como un sistema de propiedades formales o naturales en la línea de la lingüística estructural o generativo-transformacional, o del conductismo lingüístico de Quine, mostrando las raíces sociógenas del mismo: un "nivel" de propiedades sociales e institucionales irreductible a cualquier conjunto de propiedades formales o naturales. Por decirlo así, afloran aquí otro tipo de condiciones no necesariamente universales, histórico-sociales, que constituyen el troquel de múltiples actos de habla. Si de acuerdo con las distinciones epistémicas de Harris ponemos entre paréntesis la definición searliana de reglas constitutivas como un punto de vista puramente emic del comportamiento verbal y buscamos las matrices empíricas, socio-históricas, de las relaciones institucionales cristalizadas en los actos de habla fundamentales (pero también, y sobre todo, los más concretos y particulares involucrados en comportamientos sociales propios de sistemas culturales individuales) creo que podremos columbrar las posibilidades de una pragmática étic del lenguaje,

que dé cuenta de la orientación y la estructura “institucional” de la conducta verbal. Se trata, en suma, de tomarse en serio la idea de que una teoría del lenguaje forma parte de una teoría general de la acción y, por tanto, las condiciones étic de la acción -más allá de cualquier esquema estímulo-respuesta-, han de integrarse en el modelo explicativo del habla, como causas del sentido mismo de los actos de habla típicos (promesas, órdenes, veredictos, etc.).

En la teoría de Searle la semántica acaba absorbiendo a la pragmática hasta darle un aire de circularidad a la argumentación puesto que lo que, prima facie, era cuestión de intención y de condiciones de emisión acaba siendo función léxico-sintáctica y gramatical. Esta timidez frente a las consecuencias de una pragmática sin tapujos tiene mucho que ver con el amplio conjunto de casos y condiciones que son marginados del estudio de los actos ilocucionarios y con su aceptación del criterio austriano de “usos parásitos” (págs. 63-64-65). Su afirmación de que va a ocuparse del “caso simple e idealizado (pág. 64)” no va acompañada de ninguna información estadística sobre la frecuencia de tales casos en los contextos normales (etic) de habla (por definición, en el comportamiento corriente no hay “casos idealizados”). Hay porciones enteras de la comunicación donde el modelo semiapriori que Searle nos ofrece como ejemplo del acto de prometer o no se da o tiene un papel irrelevante. Es un lugar común, p.e., que no se puede -ni aún se debe- confiar en las promesas de los políticos pues son todas cortinas de humo, actos de persuasión propagandística o simplemente “falsas” (decía T. Galván con una sinceridad que le honra que, “los programas se hacen para incumplirlos”). Hasta tal punto es así, que no suelen derivarse graves consecuencias del hecho de que los políticos hagan lo contrario de lo que prometieron, pues, al fin y al cabo, era lo que se presumía que acabarían haciendo. Qué queda en un caso como este de las condiciones necesarias y suficientes del acto de prometer especificadas por Searle, pues no se cumplen ni las “condiciones preparatorias”, ni la “condición de sinceridad”, ni la “condición esencial”. En suma, me parece que el “caso simple e idealizado” más que representar el prototipo por referencia al cual consideramos la mayoría de los actos ilocucionarios como secundarios, derivados, defectivos, etc., es una construcción heurística (una especie de tipo ideal en sentido weberiano) abstraída de los casos reales y carente, por tanto, de verdad empírica. La atención a las constantes empíricas reales de la comunicación, base de una pragmática que merezca su nombre, habría de proponer constructos como el que podríamos llamar “acto de prometer político” o “promesas políticas” que diera cuenta de los rasgos típicos de ese tipo específico de actos de habla (con plena funcionalidad dentro de su campo de uso), lo que es imposible al margen de un análisis étic de las fuerzas, dispositivos, prácticas y condiciones constitutivas de la acción política. Ciertamente Searle podría contestar a esto: “las promesas políticas no son promesas”, del mismo modo que, en ocasiones, actos de habla que parecen promesas no son más que aserciones enfáticas (pág. 66). Sin embargo, creo que por esta vía acabaría evacuando la mayor parte de lo que hay de interesante en la conducta lingüística por no ajustarse al modelo ideal.

En torno a Góngora

Edición de Angel Pariente. Los Poetas.
Serie Mayor, Ediciones Júcar.
Barcelona, 1987. 354 pp.

J. Garau



La poesía de Luis de Góngora (1561-1627) ha suscitado en distintas épocas, y con desigual intensidad y aprecio, el interés de la erudición literaria. Denostado por unos y admirado con fervor por otros provocó, ya en su época, la polémica. Como es sabido, la reivindicación, relativamente reciente, de su obra comenzó en la literatura castellana tímidamente con el Modernismo y perduró, ya sin vacilación, con la llamada Generación de 1927. A partir de esta fecha y hasta nuestros días, el estudio de su producción y trayectoria biográfica ha continuado en multitud de artículos, libros y ediciones que atestiguan la sostenida atención de la crítica hacia el poeta que, como creador de un nuevo lenguaje, ejerció una mayor influencia entre los autores de su siglo.

La colección "Los Poetas" de la editorial Júcar se enriquece con los diversos estudios críticos que ha seleccionado y publicado Angel Pariente, a quien ya conocíamos como editor de textos poéticos del Siglo de Oro con su *Antología de la Poesía Culterana* (Júcar, Madrid, 1980). Ahora, en esta nueva obra publica un conjunto de ensayos sobre la obra del genial cordobés estructurados en dos partes: En la primera (pp. 13-183) recoge una selección de textos de autores contemporáneos del poeta. Los estudios impresos en la segunda parte (pp. 187-347) pertenecen a autores del siglo XX. La obra se completa con un tercer apartado (pp. 351-54) en el que A. Pariente cita la procedencia de los escritos que edita, con algunas referencias bibliográficas.

Pariente reúne en el libro textos, fundamentalmente críticos, con el fin de "acercarlos al lector de hoy" (p. 10). De ahí, pues, que la edición de los ensayos del siglo XVII haya seguido el criterio de modernizar la ortografía original, a la vista cuando las hubiere, de otras ediciones modernas.

En la primera parte el lector hallará nueve escritos del siglo XVII que son fundamentales para una comprensión cabal del gongorismo y de la polémica que este movimiento literario provocó. Estos nueve textos se ocupan principalmente del comentario de las *Soledades*. Así vemos que la sección se abre con la *Carta a don Luis de Góngora en censura de sus poesías* del humanista, y gran amigo de Don Luis, Pedro de Valencia en la que contempla, con un cierto tenor, los valientes rasgos estilísticos que informan su estilo y le aconseja un uso moderado de los mismos. A esta carta le sigue el *Parecer de don Francisco de Córdoba acerca de las Soledades a instancia de su autor*, del abad de Rute. Destaca en esta parte de la antología el *Antídoto contra la pestilente poesía de las Soledades...* del sevillano Juan de Jáuregui quien irónicamente, y con logrado gracejo, censura diversos pasajes de la *Soledad Primera*. A esta crítica de Jáuregui le respondió un anónimo escrito titulado *Contra el antídoto y en favor de don Luis de Góngora* que también publica Pariente y que pone de manifiesto la división originada por la nueva estética literaria.

Otros textos editados se hallan en este primer apartado. En ellos se refleja la crítica del siglo a otras obras de Góngora como las *Anotaciones a la canción De la toma de Larache* de Pedro Díaz de Rivas o la carta de Francisco de Cascales *Allicenciado Luis Tribaldo de Toledo. Epístola VIII*, en la que el ilustrado preceptista murciano critica la oscuridad del *Polifemo* y las *Soledades* a la vez que admira el uso del cultismo y del neologismo, aspectos éstos de la obra gongorina que habían sido objeto de una especial censura, piénsese en Quevedo, por parte de los detractores del autor de Córdoba. La sección se completa con dos textos curiosos: La denuncia a la Inquisición de la primera edición de las obras de Góngora, de fray Hernando Horio, y la posterior calificación de esta obra, *Obras en verso del Homero español*, del padre Juan de Pineda.

La segunda parte del libro reproduce artículos impresos en nuestro siglo. Algunos de difícil localización para el lector no especialista. Así ocurre con el de José María de Cossío, "Un estribillo de Góngora", el de Miguel Artigas, "Arma tus hijos, vara tus galeras", publicados ambos, en 1923 y 1925 respectivamente, en el *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*, y con el de Azorín, "Llegar a Góngora", en 1927 en el *Boletín de la Real Academia de Ciencias, Bellas Letras y Nobles Artes de Córdoba*. Este panorama crítico se completa con la reedición de diversos estudios. Algunos de grandes creadores de nuestro siglo. Entre éstos no falta un miembro destacado del grupo de poetas de 1927, como Gerardo Diego, promotor el mismo del homenaje a Góngora de aquel año, estudioso de la obra del poeta y antólogo de su influencia posterior—recuérdese, en este sentido, su *Antología poética en honor de Góngora* (Revista de Occidente, Madrid, 1927)—. De G. Diego podemos leer su artículo "Un escorzo de Góngora" donde analiza varios pasajes de la obra del poeta. Autores hispanoamericanos como J.L. Borges y J. Lezama Lima están presentes en el libro: Borges comenta, en su "Examen de un soneto de Góngora" el que comienza con el verso "Raya, dorado Sol, orna y colora" y el autor de *Paradiso* en "Sierpe de Don Luis de Góngora" expone su visión de la poesía de nuestro autor.

De particular interés son los artículos de Alfonso Reyes, Emilio Orozco Díaz, Fernando Lázaro Carreter y Robert Jammes. En "Necesidad de volver a los comentaristas" A. Reyes, ya en 1925, abogaba por la necesidad de tener presente, para analizar la obra de Góngora, a los comentaristas, imprescindibles para una interpretación correcta de sus grandes poemas. Emilio Orozco en "Espíritu y vida en la creación de las *Soledades* gongorinas" analiza, tal como se subtitula esta imprescindible publicación, "Por qué se escribieron y por qué no se terminaron". El artículo de F. Lázaro es ya un clásico en la bibliografía de Luis de Góngora. En sus "Dificultades en la *Fábula de Píramo y Tisbe*" el profesor Lázaro muestra, sobre el comentario de un fragmento del *Píramo y Tisbe* (vv. 137-156), los grandes problemas que entraña el análisis del poema máspreciado por Góngora. Clásicos también son los *Etudes sur l'oeuvre poétique de don Luis de Góngora y Argote* (M. Espic, Toulouse, 1967) de Robert Jammes. De este excelente investigador, A. Pariente traduce el capítulo I de la parte tercera de este libro, "Los sonetos amorosos de Góngora", con lo que la vertiente sonetística del poeta queda reflejada en la antología que nos ocupa.

En torno a Góngora concluye con dos aportaciones recientes: La del propio A. Pariente quien, en "Góngora y la poesía culterana", publica una sucinta y útil noticia de cincuenta y un poetas culteranos que testimonian la difusión de la nueva estética en las letras castellanas del siglo XVII, y la de Andrés Sánchez Robayna con su estudio "Góngora y el texto del mundo" que se constituye en un sugerente análisis de diversas metáforas de las *Soledades*, "El río escrito, el río de la escritura", "El mapa", "El bordado...".

En conjunto, esta nueva publicación de Pariente debe considerarse como un meritorio trabajo de difusión de textos críticos, básicos en la bibliografía del autor de las *Soledades*. Desde estas líneas, nos atrevemos a sugerir a A. Pariente la continuación de la obra emprendida con un segundo volumen en el que creemos que no debería faltar una selección de estudios de Dámaso Alonso, autor fundamental para el conocimiento de Góngora.

Paraíso, Isabel: El comentario de textos poéticos.

Ediciones Júcar, Gijón y
Aceña Editorial,
Valladolid, 1988.

José Servera Baño



Isabel Paraíso ya había contribuido anteriormente con otros títulos (*El ritmo de la prosa*, *Técnicas de análisis literario*, *El análisis léxico-estilístico*) al análisis de diversos aspectos propios de la técnica de comentario de texto, pero en éste concretamente aborda la problemática de los textos poéticos.

El libro se divide en cuatro partes, dispuestas en este orden: Cuestiones previas, Metodología, seis Comentarios y un Glosario. Exceptuando los comentarios (85 páginas), los otros tres apartados (63 páginas) forman la teoría del libro, por lo tanto dedica más espacio a la práctica que a la teoría del comentario de texto.

Si bien el volumen se centra en los textos poéticos, tanto el primer apartado como las primeras páginas del segundo son de gran utilidad para cualquier tipo de texto literario.

Tal vez ya podemos ahora examinar las contribuciones de la crítica literaria al análisis de los textos literarios en castellano con cierta perspectiva temporal, pues ha pasado el auge de los años setenta y principios de los ochenta, y ello nos puede permitir revisar las diferentes aportaciones y la evolución que se ha producido en la crítica sobre el comentario de texto. En cierto modo es lo que le falta al volumen en su primer capítulo, pues esboza una sucinta historia del comentario de textos en castellano, y aunque somos conscientes de las limitaciones que se imponen en el mundo editorial, es evidente que resulta insuficiente, para tal apartado, el que únicamente se citen dos textos, aunque imprescindibles y archifamosos como son el de Correa Calderón y Lázaro Carreter y los volúmenes colectivos de la editorial Castalia, *El comentario de textos*.

Por el contrario nos parece sumamente interesante para el alumno universitario de los primeros cursos de Filología Española, la forma didáctica y operativa en que la autora presenta las sucesivas etapas previas (lectura e información) que se deben realizar. A continuación desarrolla el capítulo titulado "Redacción del comentario", que se subdivide en cinco apartados. El primero, "Introducción", nos sitúa el poema en su contexto mediante una serie de preguntas orientativas que el comentarista de textos poéticos debe plantearse. Se trata de un inventario de las cuestiones básicas que nos ponen en relación el texto con el contexto, en concreto con el libro, el autor, la tradición y la época; y también en relación con el interés suscitado, así se pregunta por el subgénero, por el lector/destinatario y por el propio yo que comenta el texto.

El segundo apartado, "Semántica del texto", trata sobre las cuestiones del contenido en un poema. A las ya clásicas observaciones sobre el tema y los subtemas añade otras menos frecuentes como la *Articulación temática*, que presenta distintas maneras en que el texto, desde el punto de vista temático, se estructura. En *Los motivos o elementos temáticos menores* son éstos caracterizados como la entidad "indescomponible" y en el siguiente apartado versa sobre otras organizaciones léxico-semánticas tales como las palabras-clave y su tendencia a convertirse en símbolos; los campos léxico-semánticos y la isotopía de Greimas; las palabras-testigo y las figuras semánticas o de pensamiento.

El tercer apartado, titulado "Gramática del texto", reúne los datos que atañen a la morfosintaxis del texto. Después de caracterizar la sintaxis del poema como *emotiva* frente a la habitualmente *racional*, trata la morfología del poema; y lo que más llama la atención es el planteamiento que hace de la frecuencia de las categorías morfológicas basándose en los resultados numéricos obtenidos por Tomás Navarro

Tomás y expuestos en su *Estudios de Fonología Española* (1966), en el cual apareció un estudio de los porcentajes de cada una de las categorías morfológicas. Ello le sirve a Paraíso para establecer una comparación entre la media habitual en el castellano, es decir, la señalada por Navarro, y compararla con el resultado obtenido en el texto estudiado. Todo ello muestra, en cierto modo, la preocupación de estos últimos años por dotar a la crítica literaria de cierto rigor científico, de cierta base empírica que sustente cualquier posterior interpretación. En este caso las observaciones de Isabel Paraíso nos parecen acertadas, prudentes y necesarias, pues habitualmente no se suele tener presente el porcentaje habitual que solemos utilizar en el lenguaje cotidiano, que lógicamente debe ser comparado con el lenguaje poético, si entendemos que éste es una *desviación* o *ruptura* del lenguaje coloquial, tal como proponen las tendencias formalistas de la crítica literaria de nuestro siglo.

El cuarto apartado, "Métrica y expresividad del texto", es un capítulo obligado para el estudio de un comentario de textos poéticos, pues como afirma Paraíso "el lenguaje poético se encuentra muy codificado, sometido a unas recurrencias fónicas... que desde las fechas más tempranas han sido identificadas por muchos como consustanciales con la poesía" (pp. 37-38). Efectivamente, es difícil evitar el referirse a la estrofa, la rima, el metro, el ritmo acentual, etc... pero sorprende el elevado número de casos poco habituales que la autora recoge, en ocasiones remitiéndonos al glosario del libro.

A continuación Paraíso pone en práctica su teoría en seis poemas, muy bien elegidos, no sólo por la belleza de los textos sino también por hallarse prácticamente todos ellos sin comentar ampliamente hasta la fecha. Y en los cuatro primeros textos (Quevedo, Bécquer, Darío y Salinas) tal elección tiene mayor mérito ya que son autores muy estudiados.

Los seis poemas están magníficamente comentados cumpliendo y aún superando las expectativas de la teoría expuesta con anterioridad. Se rige por el esquema teórico propuesto, pero con tal eficacia y maestría que uno puede comprobar cómo la práctica de Paraíso es una combinación feliz de interpretación sugerente y objetividad científica, basada, por supuesto, en el dato y los cómputos. Así en todos ellos hace una breve presentación del autor, luego ubica el texto comentado en la producción literaria del autor y de la época; después investiga el poema en las tres vertientes propuestas: semántica del texto, gramática del texto y la métrica y expresividad acústica del texto; y finalmente expone una conclusión.

En el primer comentario, sobre el soneto *Amante que hace lección para aprender a amar de maestros irracionales* de Francisco de Quevedo, analiza varias cuestiones básicas para la comprensión del autor: el cambio de la naturaleza renacentista (*locus amoenus*), el equilibrio sentimental del poeta frente al desbordamiento sentimental respecto a la Naturaleza y el giro que le da al planteamiento petrarquista en la relación naturaleza - amor.

En la Rima VIII (*Cuando miro el azul horizonte...*) examina la gran riqueza formal y temática de Gustavo Adolfo Bécquer y cómo se inserta en la órbita panteísta del Romanticismo alemán, pero accediendo a ella "a través de su experiencia directa, de su captación extraordinaria de la Naturaleza y de sus propios sentimientos" (p. 76), y no a través de sus lecturas.

El comentario de *Nocturno* nos muestra al Rubén Darío profundamente existencial, "cantor de la muerte y la angustia" frente al más conocido y tópico poeta de la "sensualidad y la alegría de vivir" (p. 90).

Luego Paraíso nos demuestra cómo *Acuarela* de Pedro Salinas tiene naturaleza de cuadro sevillano y la técnica pictórica está próxima al impresionismo. Al mismo tiempo no duda en considerar este poema como representativo del primer Salinas, en contra de la opinión generalizada de la crítica.

El quinto comentario, sobre el poema sin título que empieza "*Corazón, que te hieren...*" de José Hierro, tiene su base de análisis, sin olvidar el resto de aspectos, en el plano métrico, el cual "*más claramente aún que los otros, nos transmite el desasosiego del poeta, su extremada tensión anímica ante el acontecimiento más importante de su vida: la llegada del amor*". (p. 117).

La *Oda a Venecia ante el mar de los teatros* de Pedro Gimferrer requiere -nos dice Paraíso- "*una lectura sintética, de conjunto, rápida, para captar afectivamente el sentido del texto*" (p. 122). La dificultad para analizar este poema radica en su carácter "surrealista". La propia autora confiesa: "*Pocos poemas tan complicados de comentar*" (p. 127). Ello no es óbice para que realice un comentario no sólo basado en impresiones muy personales, sino ampliamente contrastado con elementos objetivos y cuantificables. La conclusión, al igual que las anteriores, tiene la virtud de ofrecernos una acertada visión sintética que insiste en los aspectos primordiales del comentario.

Antes del "Índice", final del libro, se encuentran las 21 páginas de "Glosario", al que habitualmente Paraíso nos remite y que permite así que el texto no caiga en innecesarias repeticiones teóricas, por ello resulta ameno y operativo, lo cual, al fin y al cabo, es uno de los mayores aciertos que puede conseguir un libro de comentario de textos literarios o poéticos.

Guillen, Claudio: Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada.

Editorial Crítica, Barcelona 1985.

J. Servera Baño



El libro de Claudio Guillén consta de dos partes. En la primera se define la "literatura comparada" mediante sucesivas aproximaciones que determinan el objeto de estudio de la crítica literaria comparatista. Al estudio sistemático de conjuntos supranacionales añade el autor que el crítico comparatista debe plantearse unas tensiones entre "lo local y lo universal" y "lo uno y lo diverso", estableciéndose un diálogo entre la unidad y la diversidad: Dicho diálogo está definido por dos coordenadas elementales: espacial y temporal. El fin del crítico comparatista será observar el diálogo entre estructuras recurrentes, que se dan en diferentes literaturas. A continuación Claudio Guillén estudia la historia externa del movimiento comparatista, desde los orígenes, en breves referencias, hasta nuestros días. Repasa las aportaciones de los románticos y el giro que se produce de los estudios comparativos a partir de 1850, en los que el positivismo se impone, manifestándose en la preponderancia que alcanzará el dato en dichos estudios y el afán de cientificismo.

Luego Claudio Guillén distingue dos modelos de comparatismo. En primer lugar el modelo francés (la hora francesa), que partía del reconocimiento de las literaturas nacionales, para, desde las conexiones entre ellas, centrarse sobre una orientación internacional. Lo más importante en estos estudios era el análisis de las influencias. Y en segundo lugar, el modelo americano (la hora americana) que, gracias a los grandes medios económicos y materiales y a las aportaciones de una serie de críticos europeos afincados allí, superará la tradicional concepción del comparatismo como mero estudio de fuentes e influencias.

A lo largo de esta primera parte, Claudio Guillén nos clarifica los conceptos de la terminología del movimiento comparatista. Los términos de literatura "nacional", "internacional", "general", "universal", "weltliterature" (literatura del mundo), "supranacionalidad"... van desbrozándose a medida que avanzan los capítulos (Cap. 6 "Weltliterature", Cap. 9 "Littérature générale y teoría literaria", Cap. 10 "Tres modelos de supranacionalidad"). En el capítulo 11, titulado "Taxonomías" ofrece varias ordenaciones y clasificaciones de los materiales que debe estudiar el comparatista, así como de los principales objetivos que se propone.

Cinco capítulos que tratan cuestiones de método componen la segunda parte del libro. El capítulo 12, "Los géneros: genología" plantea la actitud del comparatista ante los géneros literarios, especialmente las posibilidades de análisis de los géneros desde distintos puntos de vista. En el capítulo 13, "Las formas: morfología", Claudio Guillén distingue dos tipos de análisis formal (micromorfológicos y macromorfológicos). El comparatismo trata de hallar los rasgos formales comunes a todos los cauces de representación y a todos los géneros. A esta labor se ha dedicado un enorme esfuerzo (Ingarden, Segre, Kowzan...) y en la búsqueda de estos rasgos formales comunes en las obras literarias, Claudio Guillén repasa las aportaciones del pensamiento estructuralista a la investigación de las formas narrativas. También trata las posibilidades del análisis del diálogo como forma común a muchos géneros y por último hace una serie de puntualizaciones sobre el estilo y la Estilística. En el capítulo 14, "Los temas: tematología" traza la evolución de la tematología, que se entendía como el compendio de los diversos tratamientos que había sufrido un tema, asunto, figura o tipo, mito o leyenda. Después Claudio Guillén clarifica las diferencias entre "motiv" y "leitmotiv", reflexiona sobre la utilidad de la cuantificación aplicada a los temas, clasifica los temas siguiendo a S.S. Praver, repasa algunos temas perdurables (topoi), su evolución,

distingue entre tema primario y principal; trata la peculiar concepción de Curtius de "tema", el tema "vital" de Pedro Salinas, los tipos y personajes literarios (cómo cada época tiene sus protagonistas literarios), las figuras legendarias que pueden convertirse en arquetipos, los mitos, etc... El objetivo de la tematología es estructurar la diversidad temática de la literatura. En el capítulo 15 analiza las relaciones literarias internacionales, el concepto de "intertextualidad", el multilingüismo y la traducción. Y en el capítulo 16 ofrece la forma de entender la historiología desde la perspectiva comparatista. Perfila los conceptos básicos de la historiología (períodos, corrientes, escuelas, movimientos...) y otros conceptos (sistema, código, horizonte de expectativa...) que sirven para configurar el orden o la clasificación de autores, obras, literaturas... Así, la literatura comparada se ocupa del estudio sistemático de conjuntos supranacionales, su tarea principal es "la investigación, explicación y ordenación de estructuras diacrónicas y supranacionales", también la observación del mecanismo unitario de la cultura y el modo de trascender sus límites al combinarse los componentes de un vasto repertorio universal, así, respectivamente, forman lo "uno y lo diverso" de la literatura.

El libro contiene una bibliografía (Referencias bibliográficas) muy amplia, que demuestra la inmensa y completísima documentación de Claudio Guillén, hecho que se ratifica a lo largo del libro con los múltiples y elucidativos ejemplos que utiliza. Resulta también muy operativo el "Índice de autores y temas".

Claudio Guillén al subtítular su libro "Introducción a la Literatura comparada" nos induce a engaño. No es engaño en un sentido: el libro bien puede servir como primera lectura sobre comparatismo. Siempre y cuando se entienda que "primera lectura" no es una simple aproximación, pues el estudio de Claudio Guillén aúna profundidad y claridad, ingente documentación y precisión. Así, el libro es una gran aportación que excede la idea de una introducción. Nos parece un excelente estudio, imprescindible, que difícilmente será superado prontamente en la perspectiva de la literatura comparada. A pesar de que ésta tenga por objeto de estudio una materia tan amplia que resulte imposible establecer unos límites, queda patente que el libro de Claudio Guillén supera la noción tradicional de lo que se entendía por estudio comparatista y que por tanto rebasa las coordenadas de este método. Las teorizaciones de los más diversos métodos (estilística, estructuralismo, semiótica, crítica sociológica, etc...) son utilizados para propiciar el análisis comparatista.

POETI CANCIONERILES DEL SEC. XV

Edizione critica, con introduzione, note e commento,
G. CARAVAGGI, M. von WUNSTER,
G. MAZZOCCHI, S. TONINELLI,
Japadre Editore, L'Aquila Roma,
Collezione Romanica Vulgaría, 1986, 442 pp

J. Garau



La poesía de Cancioneros constituye un aspecto fundamental en el conocimiento de la lírica castellana de fines de la Edad Media. *Poeti cancioneriles del sec. XV* de la colección "Romanica Vulgaría" debe considerarse una valiosa contribución al estudio de esta poesía. En particular, por cuanto en esta edición sus autores se proponen publicar los textos de varios poetas considerados menores por la crítica tradicional.

La edición se abre con una relación, a cargo de Monika von Wunster, de los treinta y tres Cancioneros utilizados para la antología. Dicho inventario, según señala su autora, sigue el importante catálogo de Jaqueline Stenou y Lothar Knapp (*Bibliografía de los Cancioneros castellanos del siglo XV y repertorio de sus géneros poéticos C.N.R.S.*, París, t. I, 1975, t. II, 1978).

Los criterios de edición se fundamentan en la cita de las fuentes usadas y en la de los editores que han publicado el texto con anterioridad. Estas referencias se completan con una descripción de la métrica utilizada y con el aparato crítico de notas explicativas y de variantes textuales.

De los primeros poetas editados, Francisco y Luis Bocanegra (pp. 31-88), se ocupa Giovanni Caravaggi. Este estudioso, a partir de las crónicas de Don Juan II de Castilla y del Halconero, reproducidas a modo de apéndice (pp. 47-53), traza la correcta biografía de Francisco Bocanegra, cuyos orígenes familiares proceden de Génova.

A continuación sigue la edición de diez textos de este poeta que van desde composiciones en las que se desarrolla la poesía laudatoria, de circunstancias, un debate de amor, una serrana y dos canciones que expresan el característico tema del penar de amor.

Cierra la contribución de G. Caravaggi a esta antología una canción de Luis Bocanegra ("*Pues mi vida se apoca*", pp. 87-88).

Monika von Wunster estudia y edita la producción de Suero y Pedro de Quiñones (pp. 91-167). El nombre de Quiñones nos recuerda, como nos dice la autora, el "Paso Honroso" que en 1434 protagonizó Suero:

Il nome dei Quiñones evoca, a chi abbia una certa familiarità con le vicende di Castiglia al tempo di Juan II, la famosa disfida del "Paso Honroso" di Suero e la sua sfolgorante coreografia. (p. 91).

La trayectoria biográfica de Suero de Quiñones se desarrolla plenamente en el clima de continuas luchas nobiliarias que asolan la Castilla del siglo XV. Epoca también de aparición de grandes personalidades literarias que cultivan su arte en torno a la corte. En este sentido, hay que recordar la actividad poética de Suero en la de Don Alvaro de Luna, en la que fue paje y que determinará la poesía cortesana del autor.

El estudio del poeta se completa con varios árboles genealógicos que testimonian el buen hacer de la autora en el campo de la investigación biográfica.

Siete son los poemas de Suero de Quiñones que edita M.v.W.. La muestra comprende desde un romance ("*por unos puertos arriba/de montaña muy oscura*" (pp. 128-132) en cuya edición von Wunster, con abundante y acertado aparato crítico, demuestra la deuda de Suero de Quiñones para con la segunda parte del "Romance de Lanzarote".

Tres canciones, que ocupan en la edición los nos. I, III y IV, en las que el paje de Don Alvaro de Luna desarrolla el conocido tópico del "sufrir de amor". En este contexto, la pasión no satisfecha del enamorado supone su muerte, tal y como manifiesta el hablante poemático al objeto de sus deseos:

*Et sy yo cativo fue
con atrevimiento loco,
yo vos juro por mi fee,
la qual nunca jamás troco,
que de noche nin de dia
mi persona non reposa.
Et vos cruel et hermosa
causades la muerte mía. (p. 115)*

Ejemplo del nuevo gusto popular, lo constituye la composición VI ("Recordad mis ojuelos verdes" (pp. 135-139). En las notas al texto, la editora rastrea la tradicionalidad del mismo que explica su presencia en otros poemas de su época y en posteriores del Siglo de Oro.

Cinco coplas reales (VII, "¿Vaste mi bien y me dexas?" (pp. 140-142) concluyen el espacio dedicado a Suero. En ellas, el poeta se lamenta por el abandono de su dama:

*¿Vaste, mi bien, y me dexas?
¿No te torna mi cuidado?
Pues por mucho que te alexas
bien oyrás allá las guexas
de mí que quedo olvidado.
Bien oyrás nuevas de mí
Porque de[s]pués de tu yda
sólo por verme sin ti
por menos mal escogý
la muerte que mala vida. (p. 140)*

La sección que publica Monika von Wunster se cierra con la edición de cinco textos de Pedro de Quiñones, que recogen la producción lírica de este autor de versos tan logrados como los que siguen, citados del primer poema editado (I, "Cuidado nuevo venido" (pp. 143-144)):

*Yo ardo sin ser quemado
en bivas llamas d'amor,
peno sin haver dolor,
muero sin ser visitado
de quien con beldat vencido
me tiene so su bandera. (p. 143)*

Giuseppe Mazzocchi edita a Alonso Pérez de Vivero, vizconde de Altamira. Su aportación a esta antología es la que ocupa una mayor extensión en el libro (pp. 169-

318). En la introducción al autor, Mazzocchi clarifica, sobre la base de una sólida documentación, las erróneas atribuciones biográficas que confundían a Alonso Pérez de Vivero con el conde de Altamira.

El trabajo de Mazzocchi se constituye en la primera edición crítica de las obras de Alonso Pérez. Esta consta de veinticuatro poemas cuya autoría, tras detenido examen de manuscritos y correcta fijación del texto, está fuera de toda duda. A esta primera parte de la edición sigue una segunda en la que se dan a conocer al lector cuatro poemas de atribución dudosa.

Las composiciones II, V, VI, XII, XIV y XX son breves. Letras, motes e invenciones componen este grupo de poemas editados, en el que cabría agrupar un acróstico del texto que ocupa el número X en la sección. Algunas de estas composiciones, como la nº II, ponen de manifiesto las similitudes de esta poesía con el espíritu del aforismo. Así en esta paradoja:

*El Vizconde d'Altamira, a una argolla de oro que traya al cuello
Al preso de voluntad,
la muerte l'es libertad. (p. 211)*

La recreación poética del concepto aparece a menudo en los versos de Alonso Pérez de Vivero, ello explica el uso frecuente de figuras como el polipote, la paradoja o el oxímoron.

La preferencia del autor por el desarrollo de metáforas inspiradas en el arte de la guerra se observa en diversos poemas. El que ocupa el número XVII podemos considerarlo suficientemente representativo al respecto:

*Gran aparato tenemos
para qu'el precio ganemos
de la gloria prometida,
pues la ballesta es la vida,
tiros obras que hacemos,
do ganamos o perdemos. (p. 244)*

Especial interés reviste el debate entre el Sentimiento y Conocimiento, (XXIV, "Yo, el muy triste Sentimiento", pp. 264-297), con el que concluye la serie de textos de segura atribución. Este poema moral se inscribe en la tradición del *Contemptu Mundi*:

*La vida quanto es más larga
tanto la muerte más dura,
que en este mar de tristura
quanto se carga descarga
al puerto de sepultura,
adonde quanto es ganado,
que sea por más concierto,
paga por descaminado,
qu'en tan peligroso puerto
¿quién podrá ser delibrado? (p. 267).*

La publicación se completa con abundantes notas que facilitan la lectura del texto y que evidencian la calidad filológica del editor.

La segunda serie que edita Mazzocchi recoge aquellos poemas que se consideran de dudosa atribución (pp. 299-318). Temática y estilísticamente estos textos no presentan sustanciales diferencias en relación a los de la serie anterior. La preferencia conceptista de Alonso Pérez de Vivero se pone de manifiesto en esta serie, en el uso de recursos tan característicos como, por ejemplo, la paradoja:

*¿Qué mayor desventura
pudo ser
que veros para n'os ver? (p. 305)*

Con la edición y estudio de los poemas de Luis de Vivero, Sara Toninelli concluye la antología que reseñamos. Además, ésta se ocupa de una selecta bibliografía (pp. 401-420) de doscientas veinte entradas.

La edición de Toninelli consta de diecinueve poemas de temática amorosa. En esta línea, el debate interno del poeta entre el sentimiento y la razón, tópico en el tratamiento poético del amor, se refleja en la composición V:

*Están en tanta quistión
de verme puesto en partida
el Deseo y la Razón,
que de triste el Corazón
desespera de la vida. (p. 341).*

El resto de los poemas de Luis de Vivero reunidos en este florilegio constituyen una muestra de la tópica amorosa, característica de la poesía de Cancionero.

Esta lograda antología se completa con utilísimos índices de materias, de primeros versos y de autores.

La impecable edición de los textos, la riqueza del aparato crítico y la calidad de los estudios que estos tres autores presentan hacen del libro una obra imprescindible para el estudioso de la lírica medieval, y para cualquier interesado en el conocimiento crítico de la literatura.

**AAVV: Romanticismo 3-4.
Atti del IV Congresso sul
Romanticismo spagnolo
e ispanoamericano.**

(Bordighera, 9-11 aprile 1987). Génova 1988.

José Servera Baño



En esta ocasión el IV Congreso ha versado sobre "La narrativa romántica". El volumen se divide en dos partes, la primera, más amplia, la forman 17 ponencias y la segunda se compone de 14 comunicaciones.

Joaquín Álvarez Barricento en *Ideas de Juan Valera sobre la novela romántica* nos sitúa las consideraciones de Valera sobre la novela dentro de sus referencias sobre estética. Y al respecto llama la atención que Valera siempre se refiriese a la novela romántica como novela histórica, ignorando la tendencia de la novela social. Incluso en su producción narrativa, a pesar de valorar positivamente la novela histórica, hay que notar cómo solo fue capaz de terminar una obra de dicha tendencia, *Morsamor*. Finalmente Álvarez se refiere a la relación entre la literatura y la actitud mercantil y el dinero.

Por su parte Ermanno Caldera sigue la nomenclatura de Bobes Naves en "*Poetizar la verdad*" en *Fernán Caballero* y distingue entre una verdad efectual (histórica) y la verdad poética (de la historia y del discurso), analizando cómo Fernán Caballero aplicó a *La gaviota* el principio de "poetizar la verdad", en concreto el "subjetivismo" de tal planteamiento. "...esa verdad que nos presenta, parece más bien pertenecer a un sueño que vive fuera del espacio y del tiempo", por ello cuestiona la definición de *La gaviota* como cuadro costumbrista o como novela realista, y la entiende como una obra autobiográfica, ya que "*lleva el sello de la visión personal de doña Cecilia*". Aquí la referencia autobiográfica está más disfrazada que en *Clemencia*, "siendo Stein el *Alter ego* de Cecilia y Marisalada el del capitán Antonio Planells". "Poetizar la verdad" significa nada más que objetivar en ella sus sentimientos. "*Por consiguiente, la verdad poetizada se identificaba muy sencillamente con la poesía*".

Guillermo Carnero en *Sensibilidad y exotismo en un novelista entre dos siglos: Gaspar Zavala y Zamora* rescata y sitúa a este escritor, hasta hoy confundido o ignorado. Trata primordialmente de sus dos novelas: *La Eumenia* y *Oderay* y promete dos volúmenes de su producción literaria, uno para sus dos novelas y otra para una docena de sus comedias.

Siguen dos ponencias que estudian aspectos del romanticismo argentino. Por una parte Raul Crisafio en *Sarmiento - Mansilla: una excursión a la autobiografía fundacional* se preocupa de dos obras de dos autores del siglo XIX argentino: *Recuerdos de Provincia* (1850) de D.F. Sarmiento y *Una excursión a los indios ranqueles* (1870) de L. Mansilla. Y por otra Pier Luigi Crovetto en "*El matadero*" de Esteban Echevarría - *De la prosa romántica al "pamphlet"* hace una lectura semiológica de dicha novelita.

L.F. Díaz Larios con *De la épica a la leyenda romántica: "Solimán y Zaida"*, de Ribot y Fontseré, tras referirse a los precedentes, préstamos y deudas de la obra de este olvidado romántico catalán que escribió en castellano, cuenta el largo argumento del poema, trata sobre el concepto de género literario según Ribot, concretándose en la leyenda, y afirma que fue el autor que más diversificó sus aportaciones a la narrativa romántica y altamente preocupado en los prólogos de sus obras por la delimitación de los géneros literarios llegó en *Emancipación literaria didáctica* a intentar sistematizar una teoría romántica de la literatura. Finaliza valorando lo que representa *Solimán y Zoraida* y la transformación que su precedente, *Napoleón en Egipte* de Barthélemy y Méry sufre: de canto oriental pasa a leyenda árabe.

José Escobar en *Narración, descripción y mimesis en el "cuadro de costumbres"*: Gertrudis Gómez de Avellaneda y Ramón de Mesonero Romanos estudia *La romería de san Isidro* (1832) de Mesonero y *La dama de gran tono* (1843) de la Avellaneda, como el propio crítico afirma: "En ambos artículos se nos presenta al escritor en la tarea de escribir un artículo de costumbres, lo que resulta en una operación literaria autoreflexiva en que la naturaleza misma de la literatura costumbrista se convierte en tema del artículo; el 'cuadro de costumbres' como mimesis, narración y descripción". Además Escobar cuestiona el romanticismo de Mesonero si tal no se entiende como concepto de época y no de escuela.

David T. Gies en Larra, "*La galería fúnebre*" y el gusto por lo gótico analiza el gusto por lo macabro de dos obras anteriores al romanticismo español: la traducción de la obra dramática de V. Ducange, *La huérfana de Bruselas*, y *La galería fúnebre de espectros y cabezas ensangrentadas* de Agustín Pérez Zaragoza y Godínez, y en concreto su repercusión y preparación del gusto del público. Por ello, concluye, cuando llegaron obras como *La conjuración de Venecia* o *El trovador*, el público ya entendía el nuevo lenguaje romántico que se había utilizado en las obras antes citadas, carentes de calidad literaria, pero de notable éxito de público popular. Las observaciones realizadas por Gies sobre los "horizontes de expectativa" de dicho período son muy sugerentes.

Robert Marrast en *Ediciones perpiñanesas de Walter Scott en castellano (1824-1826)* recoge la historia de los proyectos de Jean Alzine, impresor establecido en Perpiñán, sobre la edición en castellano por primera vez de las obras completas de Walter Scott, en concreto la inicial motivación y el posterior abandono de su ambicioso proyecto que Marrast resume así: "*Buen negocio al principio, la edición de las obras de W.S. en castellano fue muy pronto, como dijimos, un pretexto, una coartada, lo que no le quita a Alzine el mérito de haber sido el primero en haber tenido la idea de publicarlas*".

Marina Mayoral en "*La hija del mar*": *biografía, confesión lírica y folletín* determina qué elementos de esa obra son biográficos y cuales proceden de diversos literatos. Muestra más ampliamente la conformación del personaje Teresa, fundada tanto en la madre de Rosalía como en ella misma, y constata toda una serie de rasgos biográficos (actitudes, circunstancias, situaciones, etc...) coincidentes con los de su propia vida.

Carla Perugini en *Diabluras románticas. El diablo y su corte en la prosa narrativa romántica*, tras una introducción sobre la inclinación del hombre por lo misterioso y macabro en el período romántico, divide su ponencia en tres epígrafes. En el primero, titulado "El demonio", establece una tipología demoníaca tripartita. Luego muestra varios ejemplos de dos tipos de iconografías diabólicas que se dan en el romanticismo español, combinándose con las tres tipologías establecidas. Brevemente, en el segundo epígrafe, "Las brujas", concluye que estos personajes son tratados muy tópicamente literarios, al contrario de lo que sucede con el diablo. Para llegar a un mayor conocimiento de la psicología de estos seres habrá que esperar a Pardo Bazán y a José María de Pereda. En "Apariciones y 'revenants'", cita un numeroso grupo de cuentos de visiones y acontecimientos inexplicables, que demuestran la existencia de una literatura de miedo y de una literatura fantástica, aunque admite que el cuento de miedo romántico se queda en los umbrales sin evolucionar. La mayoría de ellos son reelaboraciones de fuente popular, nacional o extranjera.

Jean-Louis Picoche en *"Mil y una noche españolas"* (Madrid 1845): una colección poco conocida de cuentos históricos. *Intención y realización*, presenta una ponencia dividida en seis partes más una conclusión. La primera, "Presentación del libro", describe con detalle el libro, su título, subtítulo, portada con los autores, aspecto, papel, dibujos, etc... y por supuesto el texto que consta de un prólogo y cinco largos cuentos. En el segundo apartado trata sobre la rareza y el desconocimiento del libro. En los siguientes epígrafes se nos indican los aspectos analizados; el tercero se titula "Publicación, el precio y el éxito obtenido", aunque bien pudiera hablarse de fracaso editorial; el cuarto, "Los autores" nos ofrece una breve noticia de ellos; el quinto, "La intención de los editores" se basa en las afirmaciones del prólogo; el sexto, "Examen particular y tendencia general de los cinco cuentos" realiza una reseña del contenido de cada uno de los cuentos; finalmente en la conclusión destaca tres aspectos de las novelitas: 1) el interés que muestran por la historia anticipando la novela regionalista. 2) la constatación del pensamiento político y religioso conservador, basado en el patriotismo y la evocación del pasado. 3) el desarrollo del sentido del pasado.

Margarte A. Recs en *Un consumado fabulador: El duque de Rivas y "El moro Expósito"*, con sentido del humor hace una sugestiva revalorización de dicha obra, basándose en el buen uso que hace el duque de Rivas de la técnica del *flashback* y de su maestría en la utilización de la palabra.

Enrique Rubio en *La estructura narrativa en "Doña Blanca de Navarra"* observa dos grandes bloques o estructuras en ella. Por una parte la objetividad en el análisis de personajes históricos. Por otra parte la inclusión de personajes y episodios novelescos, en los que Navarro Villoslada "da rienda suelta a la imaginación" y son, según Rubio, los más logrados. Después analiza toda una serie de elementos que son técnicas o recursos tales como la ambientación típicamente romántica; el soporte y protagonismo de los personajes centrales y su cambio de actitud o transformación física y espiritual; el autor omnisciente y las digresiones en los inicios de algunos capítulos; las estructuras narrativas del argumento basadas en crónicas de la época, en especial la *Crónica de Irache*; recursos propios de la novela gótica o de terror y lances misteriosos como que el héroe se presente envuelto en un halo de misterio; la influencia de productos infraliterarios como la novela de folletín y de entregas; y también toda una serie de procedimientos scottianos... que conforman la estructura narrativa de la novela.

Donald L. Shaw en *A propósito de "Ramiro, conde de Lucena" de Rafael Húmara* analiza, partiendo de consideraciones argumentales, la significación ideológica de los personajes principales de la obra. En una muy precisa visión de lo que supone cada personaje (actuación y carácter) Shaw realiza una minuciosa lectura de la disposición en contraste de la obra en la que se encuentran aún dos sensibilidades: la Ilustración y el Romanticismo, aunque no puedan ya contemplarse como dos movimientos antagónicos.

Christian Wentzlaff-Eggebert en *E.T.H.A. Hoffmann y el refuerzo del testimonio en "El matadero" de Echevarría*, examina las posibilidades reales de que el escritor argentino leyera a Hoffmann, bien en castellano o bien en francés, ya que ignoraba, según propia manifestación, el alemán. La conclusión del crítico es que las lecturas más probables de Echevarría fueron las traducciones francesas de los primeros cuentos de Hoffmann. Primeros cuentos que poco tuvieron que ver con lo fantástico y sí con la "enormidad de los instintos criminales" y cierto realismo, llegando

a partir de esa afirmación a la hipótesis de dos posibles vertientes de la influencia del alemán en el mundo hispánico. La primera es la descrita en el artículo, es decir, cómo llega a la Argentina con Echevarría y que tiene el carácter ya señalado. Otra es la que años más tarde se manifestará en España de carácter más fantástico e inverosímil.

María-Paz Yáñez en *Particularidades del marco histórico en "El Doncel de don Enrique el Doliente"* muestra como en realidad la obra nos presenta un marco literario en lugar de un marco histórico, en el que los personajes no son figuras políticas, sino literarias, y cuyo héroe es un poeta. Yáñez realiza un breve aunque profundo análisis de una fuente ignorada de la obra, es el tratado de Hernán Pérez de Guzmán, *Generaciones y semblanzas*. Los ejemplos del crítico parecen suficientes para plantear la hipótesis de una lectura de Guzmán por parte de Larra. Entonces se pregunta "¿cuál puede ser la función de un historiador que, habiendo servido de fuente, aparece escondido tras dos personajes en una novela calificada como histórica?". Después de definir esos personajes como figuras de la ley, representantes del *discurso social* frente a los representantes de un *discurso individual* y ser los únicos que se salvan en última instancia, concluye que es la historia misma de la novela lo que Larra cuestiona, y su verdadero propósito lo constituyen las reflexiones literarias que tanto abundan en el texto.

Las segunda parte de las Actas consta de 14 comunicaciones. En la primera, Silvia Benso ("*Xicotencalt*": *para una representación del pasado tlaxcalteca*) estudia la primera novela histórica en castellano, anónima, cuyo argumento trata sobre la conquista de México interpolándose episodios de historias de amor. Analiza el "comportamiento español" y el "indígena", concluyendo que la voz india resulta penalizada no sólo en la historia sino también en la ficción. La novela es para Benso "más que una apología del mundo indígena, una condena de los déspotas y de los tiranos simbolizados por Cortés y Moctezuma, procesados no por ser españoles o indígenas sino por sus acciones. Al mismo tiempo es una alabanza a la libertad, simbolizada en Xicotencalt padre e hijo y en el senado tlaxcalteca".

Margherita Bernard (*La imposibilidad de lo fantástico. Notas a un cuento de Gertrudis Gómez de Avellaneda*) analiza los conceptos de verosímil y fantástico en el cuento *La Ondina del lago azul*. Habiéndonos documentado anteriormente sobre el tratamiento del tema nos plantea como la Avellaneda define los dos polos entre los cuales oscila su visión: contraste entre lo real y lo poético, siendo lo primero lo que origina angustia y lo segundo lo que posee belleza.

Donald C. Buck (*Mímesis e historicidad: la novela "medieval" romántica*) caracteriza y diferencia los elementos antagónicos de "mímesis" (evocación, imitación, recreación del lenguaje castellano medieval) y de "historicidad" (captar la esencia de la vida social) en la técnica narrativa y después se refiere a la novela histórica del siglo XIX, la novela medieval romántica, para detectar la influencia de los ilustrados en la prosa romántica.

Elizabeth A. Butwin (*La teatralidad de "El golpe en vago" de José García Villalta*) examina brevemente los aspectos teatrales de la única novela de Villalta; lo que entiende como un "intento de teatralización por parte del autor en la estructura, la técnica y el contenido de la obra".

Carlos Alberto Cacciavillani (*La esclavitud en "Sab", de Gertrudis Gómez de Avellaneda*) investiga cómo se plantea el problema de la esclavitud a partir de la publicación de la obra en un momento en que se vivía una campaña antiesclavista.

El protagonista Sab, mulato, es un privilegiado dentro de los esclavos, pues no es maltratado y además es hijo de una princesa africana y de un padre blanco y rico e incluso de elevados pensamientos, por ello la autora elige el camino más difícil para demostrar el drama del esclavo, la condición espiritual de su sufrimiento.

Claudia Cecchini (*Una novela del "justo medio": "Los cortesanos y la revolución" de Tapia*) observa la sátira que Trueba realiza en esta obra sobre las costumbres de la época a través de una serie de personajes y cómo resulta de ello un compendio del pensamiento político-literario del autor.

Valentina Corti y Monica di Martino (*La función adjetival en "La gaviota"*) hacen un cómputo de la aparición y frecuencia de adjetivos en unos cuantos capítulos de la novela, concluyendo que el estilo de Fernán Caballero que podría parecer "sencillo y sin arrebatos" en realidad "tiene siempre un fin exacto y una función estética".

Gaetano Foresta (*Fernando Casós: un ejemplo de la novela política-histórica peruana*) estudia los aspectos políticos e históricos de las dos novelas del peruano, *Los amigos de Elena* y *Los hombres de bien*, en las cuales sobresale el carácter costumbrista y la virulencia caricaturesca.

Rafael Lozano Miralles (*La prosa narrativa en "El Artista"*) contabiliza 30 narraciones aparecidas en dicha revista, que divide en 3 grupos, ocupándose del tercer grupo, "relatos de variada temática y ambientación", el cual está formado por 15 relatos, de entre los cuales se preocupa por los 5 de Ochoa, sobre ellos establece una tipología y unas conclusiones basadas en la formalización de los relatos y en la cuestión del género literario.

Luisa Pavesio (*En torno a unas notas de Montesinos sobre el lenguaje de las "Escenas andaluzas" de Estébanez Calderón*) constata el andalucismo léxico y fonético de Estébanez, mostrando cómo se concreta "en el intento de reproducir el gracejo, la redundancia, los pleonasmos del habla andaluza acudiendo a todos los recursos que le ofrece la lengua no solamente de su región, y coeva, sino también la pasada; e incluso, a veces, inventándose un léxico propio". Pero para Pavesio: "El escritor se enfrenta al tema del lenguaje en la obra literaria, y de la lengua en general, desde la perspectiva más amplia, y más moderna, de las funciones y de sus registros".

María Pilar Pérez-Stansfield (*"El estudiante de Salamanca": Discurso literario y voces narrativas. Una aproximación*) se plantea a partir de las voces narrativas de la obra la objetividad o subjetividad manifiesta del autor, pues los cambios en las voces narrativas nos descubren la intervención o no del autor. Las oscilaciones "entre el narrador objetivo y el que participa en los hechos asumiendo diversos papeles crea el problema de la verosimilitud debido a la ambigüedad que resulta del cambio de las voces narrativas".

Gabriel Pozzi (*Fantasía y costumbrismo en la "Vida de Pedro Saputo"*) quiere conciliar las teorías antagónicas de D. Ynduráin y S. Beser, entendiendo la novela de Braulio Foz como una "conjugación de elementos fantásticos y costumbristas", desarrollando posteriormente los primeros elementos y basándose en las consideraciones de Todorov y Rabkin.

Juan A. Ríos Carratalá (*La novela histórica en una literatura de provincias*) investiga unas "supuestas" novelas históricas alicantinas. El análisis de Ríos demuestra lo poco "históricas" de su entidad y cuestiona algunas afirmaciones que hasta el momento han sido axiomas en nuestra crítica literaria sobre dicho género.

Laura Silvestri ("*El rayo de luna*": *una cifra de la poética de Bécquer*) observa algunos de los elementos más representativos de la poética becqueriana en este cuento, en concreto la problemática de la dicotomía realidad/ficción.

Todas estas aportaciones hacen que el volumen sea imprescindible para quien desee estudiar la narrativa romántica del siglo XIX.

EL BARRIO DE ISABEL

La obra de Isabel Jurado Cabañes es una declaración de amor. Sus trabajos, dentro del larguísimo hilo de la pintura y, después de tanta vuelta de tuerca, se han convertido en un acto sincero de reconciliación.

Vivimos tiempos de confusión permanente. Cada mañana, casi cada mañana, los medios de comunicación se nos meten en casa con alguna sorpresa capaz de poner en cuestión el día anterior, de ponernos en cuestión a nosotros mismos.

Aquellos que observan la historia como detritus pueden ver en este momento actual el más alto grado de sinceridad. Los que se sientan al borde del desagüe por primera vez, los que participan de la estética de los elegidos, pueden creer que estamos viviendo ya el apocalipsis: El Gran Basurero humea a la luz del atardecer. Junto a la grandeza de "Los Girasoles" de Van Gogh la trivialidad de la cuenta-vivienda; al lado de Ofelia, diáfana sobre las aguas, un negro se deja morir en un contenedor de Algeciras con trazas de serrín en el estómago, después de pasar el estrecho buscándose la vida.

La pintura de Isabel es una declaración de amor a la vida tal como es; sin mitificaciones, sin reflexiones transcendentales: Un muñeco con los ojos vacíos hojea un libro. En un cuadro así es fácil quedarse con el gesto cruel que representa la impotencia; pero Isabel no pinta ese muñeco para que represente nada. El muñeco que utiliza como modelo está sin ojos, le falta un dedo y su antebrazo izquierdo está mal reparado. Sin embargo está así porque los muñecos terminan así cuando se pasa la infancia. Se guardan porque se les coge cariño.

Este muñeco que lee con el hueco de los ojos vacío no es menos trágico que Edipo, aunque parece infinitamente más feliz. Isabel utiliza a veces a los muñecos como modelos precisamente por eso, porque posan como son. A ella le gusta más que pose la gente, pero la gente tiene mucho respeto a convertirse en imagen, porque quiere aparecer arreglada, ser hermosa de alguna manera, no quiere ser como es.

Lo que sigue son declaraciones textuales de la autora, sacadas de una peculiar entrevista titulada "En torno a una mesa" y publicada en el catálogo de su Exposición antológica en el Palacio de la Merced de Córdoba en el año 1985.

"En mi obra tengo la necesidad de hacer formas reconocibles, seres que hablen e inquieten al espectador, figuras sin vergüenza, desnudos sin escrúpulos."

"En los años sesenta y setenta la abstracción era la vanguardia. La figuración quedó completamente desfasada; pero, a pesar de mis intentos, no conseguí deshacerme de mis fantasmas, y siguen saliendo a flor del lienzo, se quedan guardados en un rincón. Es el destino del que no coincide con la modernidad."

A Isabel le gusta la gente que se seca las manos con el borde del mandil después de fregar y sale a la acera a ver a las vecinas para saber lo que la calle piensa de los acontecimientos a las tres de la tarde. Isabel no quiere que la gente se avergüence de sí misma; pues la sensibilidad de la piel no tiene canon, es un fluido interior que libra a los cuerpos de las odiosas comparaciones.

De este modo se presenta la teoría del erotismo de vivir, la que sirve para aquellos que no tienen filosofía, por razones obvias, sólo sentidos.

Si nuestra pintora hubiera elegido la expresión de la fotografía, nadie habría reparado en la grandeza ni en la belleza evidente de la deformidad. Si sus cuadros fueran fotos alguien hubiera hablado de obscenidad, de romo realismo, de falta de estilización; pues en el lenguaje académico hay cánones estéticos para las deformaciones. Isabel sólo se ha permitido como eufemismo la trampa de la pintura.

Se restituye así, en la autenticidad de la imagen, a quienes las produce sin posar, sorprendidos inocentemente mientras viven. Se presenta, de este modo, lo trivial sin estrangulamientos expresivos, porque lo cotidiano es lo suficientemente expresivo.

Tan descargada está de sinceridad la palabra realismo que aquí habría que hablar de realismo cotidiano o banal. La ternura, la inexplicable emoción de la ternura, está a la vuelta de la esquina. No hay más que dejarse llevar por el culebrón de la vida como si de una epopeya se tratara, ahora que han muerto todos los héroes.

Los dibujos de Isabel y, también las pinturas, son formas capicúas. Con todo lo dicho hasta aquí no podría ocurrir de otro modo. Si la aceptación de la realidad es su filosofía, la estética formal equivalente no puede recurrir a la esterilización ni al esperpento como recursos expresivos. La línea que recorre la construcción de una obra en esta autora viene de lo real y allí retorna. Se lee de izquierda a derecha y de derecha a izquierda, por poner un ejemplo, con distintos signos, pero con la misma interpretación. Si encontramos dificultades para entender esta metamorfosis es porque también tenemos dificultades para aceptar lo cotidiano, sobre todo el presente.

"Los personajes ancianos tienen la ternura de la experiencia y, a la vez, el rencor de lo ya vivido."

"Nuestro mundo actual es un mundo de imágenes. Quizá más que nunca la imagen tiene una proyección popular y colectiva."

"La obra pictórica es un objeto que tiene algo de real y algo de imaginario. Dentro de un espacio físico se desenvuelven seres en situaciones reales o ficticias que forman parte de mi universo pictórico."

Isabel no es hiperrealista sencillamente porque la realidad está también mezclada con los sueños y la materia de la pintura permite a los habitantes de lo cotidiano, al ser representados, parecerse más a sí mismos sin necesidad de ser trascendidos.

Isabel ha convertido el acto de pintar en un acto habitual, una parte del día. La pincelada, el trazo del lápiz, son una prolongación del tacto. La aceptación de la realidad alcanza al arte. No hay más que decir.

Pedro Martínez Martínez

"Las comedias trágicas de Goya, dramáticas de Solana, los desnudos de Rembrandt y Durero que miman mis manos y el lienzo."



ISABEL JURADO CABAÑES

Nacida en Madrid, reside en Lucena (Córdoba) desde 1979, donde es profesora agregada de Dibujo del I.B. de Lucena (Marqués de Comares).

Estudios realizados: Licenciada en pintura en la Facultad de Bellas Artes de San Fernando de Madrid.

Premios obtenidos

1ª, 2ª y 3ª medalla de Óleo y de Dibujo en el Salón de Otoño de Madrid

1º Premio de pintura en el Certamen Galerías Preciados (sobre mujeres pintoras) en Córdoba 1984.

Accésit en el Certamen Internacional de pintura de la Diputación de Huelva - Homenaje a Vázquez Díaz -, 1982.

Accésit en el Certamen Nacional de Pintura del Ayuntamiento de Jaén.

Mención Honorífica en el Certamen Internacional de Pintura de Benalmádena (Málaga), 1980.

Accésit en el Certamen Nacional de Pintura de Zaragoza, 1981.

Premio de pintura del Ayuntamiento de Tetuán (Madrid), 1968.

3º Premio de pintura en Mora de Toledo, 1983.

Mención honorífica en Burjassot (Valencia), 1983.

1º Premio de pintura en Lucena (Córdoba), 1980.

1º Premio de pintura en Dos Hermanas (Sevilla), 1980.

1º Premio de pintura en Ubrique (Cádiz), 1980-81.

1º Premio de pintura en León (Ponferrada) - Caja de Ahorros, 1981.

Premio de pintura - Sala Macarrón - Madrid, 1976.

2º Premio de pintura en Montilla (Córdoba), 1981.

1º Premio de pintura en Moriles (Córdoba), 1982.

Tiene obras en colecciones de pintura de: Exma. Diputación de Córdoba, Museo municipal de Ubrique (Cádiz), Ayuntamiento de Dos Hermanas, Ubrique, Lucena (Córdoba), Mora de Toledo (Toledo). Caja de Ahorros de León en Ponferrada.



**Universitat de les
Illes Balears**