Con quien tanto quería

Estudios en Homenaje a María del Prado Escobar Bonilla

Germán Santana Henríquez
Francisco J. Quevedo García
Eladio Santana Martel
(Coordinadores)

UNIVERSIDAD DE LAS PALMAS
DE GRAN CANARIA

2005

María del Prado Escobar Bonilla nació en Ciudad Real el 5 de agosto de 1932.

En junio de 1949 terminó el Bachillerato en el Instituto de Enseñanza Media *Maestro Juan de Ávila* de esta capital, aprobando en el mismo mes el llamado Examen de Estado en la Universidad Central (la única que había entonces en Madrid a la cual estaba adscrito el Instituto de Ciudad Real).

De 1949 a 1954 cursó Filosofía y Letras, sección de Filología Románica en la Universidad de Murcia, donde se licenció con Premio Extraordinario en junio del 54.

Durante los dos cursos siguientes preparó la Tesis Doctoral titulada *El teatro de Unamuno* bajo la dirección del Dr. D. Ángel Valbuena Prat y en junio de 1956 obtuvo el grado de Doctor en esta misma Universidad.

También a partir de octubre de 1954 impartió clases como Profesora Interina en la Sección de Románicas de la Facultad de Filosofía y Letras.

En el verano de 1954 obtuvo una beca para asistir a un Curso de Extranjeros de la Sorbona, y otra similar en julio de 1957 para la Universidad de Grenoble.

En 1955 y 1957 y a lo largo de sus respectivos meses de agosto disfrutó de sendas becas para la Universidad Internacional Menéndez Pelayo de Santander, donde asistió a los Cursos de Humanidades y Problemas Contemporáneos.

En el periodo lectivo 1958-1959 obtuvo una plaza de Lectora de Español en el Institut d'Études Hispaniques de l'Université de París.

Desde el último año de la Licenciatura colaboró con el TEU de la Universidad de Murcia actuando en varias de las representaciones que esta formación llevó a cabo bajo la dirección de Alberto González Vergel primero y de Ángel Fernández Montesinos después.

El 16 de julio de 1960 tomó posesión como Catedrática Numeraria de Enseñanza Media de Lengua y Literatura Españolas, plaza que había obtenido tras la correspondiente oposición celebrada en Madrid un mes antes.

A partir de octubre de 1960 inició su labor como Catedrática en el Instituto Nacional de Enseñanza Media de Las Palmas de Gran Canaria, que era a la sazón el único centro de tales características que había en la Isla. (Conviene advertir que el Instituto carecía de nombre, pues hasta bien entrados los años setenta no se le restituyó el de *Instituto Pérez Galdós*, con el cual había sido bautizado más de medio siglo antes). Durante veinticinco años ininterrumpidos fue profesora en éste, hasta que en octubre de 1985 pasó a ocupar la Cátedra de la Escuela Universitaria de las Palmas dependiente de la Universidad de La Laguna.

Desde 1985 hasta 1990 ejerció en la Escuela Universitaria de Formación del Profesorado de Las Palmas y a partir de este último año, una vez establecida la ULPGC, pasó a la Facultad de Filología en donde ha permanecido hasta la fecha de su jubilación.

Ha participado en todos los Congresos Internacionales Galdosianos que viene convocando la Casa Museo Pérez Galdós, y en los tres últimos ha ocupado la secretaría de su Comité Científico. Asimismo ha colaborado en numerosas ocasiones –como conferenciante, jurado de diversos premios literarios, etc.– con los diferentes centros culturales dependientes del Cabildo Insular de Gran Canaria.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

Con quien tanto quería

Estudios en Homenaje a María del Prado Escobar Bonilla

Germán Santana Henríquez
Francisco J. Quevedo García
Eladio Santana Martel
(Coordinadores)

BIBLIOTECA GENERAL

Con P.P

BIBLIOTECA UNIVERSITARIA
LAS PALMAS DE G. CANARIA
N.º Documento 327862
N.º Copia 798695

UNIVERSIDAD DE LAS PALMAS DE GRAN CANARIA
Servicio de Publicaciones

2005

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

© de los textos:
LOS AUTORES

© de la edición:
UNIVERSIDAD DE LAS PALMAS DE GRAN CANARIA
SERVICIO DE PUBLICACIONES

Primera edición

Diseño y maquetación:
SERVICIO DE PUBLICACIONES DE LA ULPGC

Ilustración (pág. VII):
CRISTINA MARTEL ESCOBAR

ISBN:
84-96131-43-2

Depósito Legal:
GC 42-2005

Impresión:
COMETA S.A.

Impreso en España. Printed in Spain

Queda rigurosamente prohibida, sin la autorización escrita de los titulares del «Copyright», bajo las sanciones establecidas por las leyes, la reproducción parcial o total de esta obra por cualquier medio o procedimiento, comprendidos la reprografía y el tratamiento informático.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

En Orihuela, su pueblo y el mío, se me ha muerto
como del rayo Ramón Sijé, con quien tanto quería.

Miguel Hernández

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

Índice

PRESENTACIÓN XV

REFERENCIAS BIOBIBLIOGRÁFICAS XVII

ARTÍCULOS

Trinidad Arcos Pereira y Rosa González Monllor
Canarias y Europa en el siglo XVI: Un poder notarial de la Curia Romana y su traducción al castellano en el Archivo Histórico Provincial de Las Palmas 23

Yolanda Arencibia Santana
Leopoldo Panero y América: una aproximación 39

Andamana Bautista García
Las oraciones interrogativas indirectas en documentos del Tribunal de la Inquisición de Canarias (siglo XVI) 63

Antonio Cabrera Perera
Confidencias 71

M. T. Cáceres Lorenzo, J. Gallego Gómez, A. Manzanares Pascual, M. R. Nieto Pérez y J. R. Suárez Robaina (A.L.E.T.)
La tradición épico-ideológica de la figura femenina en el Romancero Canario. A propósito de la contaminación del romance "El conde Grifos Lombardos" del Romancero del Hierro 77

Ángela Castellano Alemán
Aspectos gramaticales y discursivos de la categoría persona 85

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

Francisco Javier Castillo
Sobre anglicismos y canarismos. A vueltas con varias preposiciones etimológicas 93

Nieves María Concepción Lorenzo
En busca del espejo de Narciso: los relatos de Silda Cordoliani 101

Petra Irades Cruz Leal
Perú, una confluencia de migración y música 111

María Elisa Cuyás de Torres
El participio pasivo castellano en Juan de Iriarte. Una aproximación 121

Carmen Díaz Alayón
Las páginas majoreras de la producción periodística de Álvarez Rixo 127

Marina Díaz Peralta y Gracia Piñero Piñero
El estudio de los marcadores del discurso orientado a la traducción 141

Francisco Javier Díez de Revenga
La narrativa breve en la revista *Los cuatro vientos* (Madrid, 1933) 153

Manuel Domínguez Llera
Repaso sucinto de la historia de la gramática desde los griegos hasta Andrés Bello 167

Juan Gallego Gómez
Influencia indirecta de María Guerrero en la gestación de *Voluntad* de Benito Pérez Galdós I 173

Ernesto Gil López
Dulce Chacón, la voz que nunca estuvo dormida 183

Rosa Delia González Santana
Claves de humor en un cuento de Benito Pérez Galdós 191

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

José Ismael Gutiérrez
Discurso autobiográfico y representación de la realidad: el caso de Reinaldo Arenas 205

Santiago Henríquez Jiménez
Living among stranger: borders and first person travel narratives. Representing the other 213

Consuelo Herrera Caso
De nuevo sobre las estructuras comparatives de desigualdad: eficacia de noción '/que/$_3$' de Emilio Alarcos Llorach 225

John W. Kronik
La estética de la distorsión: dos textos de Galdós y Clarín 235

Alicia Llarena González
La levadura autobiográfica: Mercedes Pinto 245

Manuel Lobo Cabrera
Patrimonio documental 259

Antonio Manzanares Pascual
Breve teoría del callar. La dialéctica entre el hablar y el callar 279

Carmen Márquez Montes
La dramaturgia de Claudio de la Torre 287

Vicente Marrero Pulido y María Jesús García Domínguez
El enunciado como unidad básica de la producción textual. La técnica de la segmentación pragmaestilística 301

José Martel Moreno
Palabras panvocálicas 315

Antonio María Martín Rodríguez
Contaminadores contaminados: materiales plautinos y terencianos en *Golfus de Roma* (Richard Lester, 1966) 337

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

Emma Martinell Grife
De la tradición fraseológica y la relativa fragilidad de las referencias 349

Ángeles Mateo del Pino
Una geografía del ojo. El fulgor del vacío de Javier Bello 359

Javier Medina López
Historia externa de los contactos lingüísticos en el mundo hispánico 367

Emilio Menéndez Ayuso y Arturo Delgado Cabrera
El Gatopardo: Lampedusa y su obra 377

Dan Muntenu Colán
La posición de los italianismos en el español argentino 389

Joaquín Navarro Benítez
Humildes melodías para contemporáneos: Crónica periodística-literaria de Manuel Díaz Martínez 399

María de los Reyes Nieto Pérez
La flor del alfoz de Lara, el "más valer" castellano y el lamento fúnebre de Gonzalo Gustioz 411

Gonzalo Ortega Ojeda
Los apodos metalingüísticos en Canarias 421

Eugenio Padorno
Convergencia de dos poéticas "opuestas" (José Ángel Valente y Claudio Rodríguez) 441

Juan Jesús Páez Martín
El concepto de lo hispánico 455

María del Pilar Palomo Vázquez
El escenario itinerante de una comedia tirsista 475

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

Francisco J. Quevedo García
La narratividad como soporte de la novela española posmodernista 483

Rosa María Quintana Domínguez
Museos y sociedad 495

Ana Sofía Ramírez Jáimez
La ironía galdosiana: su traslación al genio de la lengua inglesa 501

Emigdia Repetto Jiménez
Evaluación de recursos didácticos multimedia 507

María Josefa Reyes Díaz
Voces de la cultura musulmana 517

Jorge Rodríguez Padrón
Memoria de Rosario Castellanos 525

Isabel Román Román
Galdós y la historia española contada por cronistas locos 553

Leonardo Romero Tovar
Galdós en los poetas 565

Marta Samper Hernández
La disponibilidad léxica de escolares grancanarios: resultados generales de la investigación 577

José Antonio Samper Padilla, Clara E. Hernández Cabrera y Otilia Pérez Gil
La elisión de la preposición ante el relativo y su relación con la presencia del "pronombre de retoma" en el español culto de Las Palmas de Gran Canaria 589

Ángeles Sánchez Hernández
Écriture et enseignement: un parcours identitaire chez annie ernaux 599

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

Germán Santana Henríquez
Platón informa: Diotima de Mantinea, sacerdotisa del Amor 613

Eladio Santana Martel
Los encuentros de vocales en español: diptongos, hiatos y triptongos en el diccionario electrónico de la RAE.....625

María Cristina Santana Quintana
El concepto de *intertextualidad* en un texto postmoderno.....641

Victoriano Santana Sanjurjo
Una historia textual para *Ninfas y Pastores de Henares* 645

David Shea
Bob Marley y Pete Seeger: trovadores y testigos de la historia en lengua inglesa 653

Juana Rosa Suárez Robaina
Mujer y Romancero. La anagnórisis como estrategia salvaguarda de la afectividad femenina 663

Antonia Nelsi Torres González
La producción de cláusulas adverbiales por estudiantes no universitarios.....675

Maximiano Trapero
Nuevos datos y argumentos sobre el origen francés de la palabra *guanche*.....687

Ramón Trujillo
Disquisición en torno a unas ideas estéticas de Alain 713

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

Presentación

Las contribuciones que aquí se recogen abordan diversos aspectos de la filología en general, destacando aquellas de literatura española, disciplina en la que María del Prado Escobar Bonilla brilló sobremanera. Galdosiana convencida, sus escritos sobre la doble función del personaje galdosiano, la posición de *Electra* en la dramaturgia de Galdós, los artificios narrativos en *Nazarín*, o el estudio literario de *Alma y vida*, muestran una sólida trayectoria en el campo de la investigación literaria a la par que evidencian un espíritu inquieto e indagador que fija su atención preferente en la dramaturgia de Galdós, sin desdeñar ni olvidarse de otros aspectos y planteamientos enriquecedores.

Pocas personas, por otra parte, saben con su natural prudencia, aglutinar a gentes tan diversas y con objetivos tan dispares. Es este el caso de María, mujer singular que se hizo cargo como Directora en sus inicios del Departamento de Filología Española, Clásica y Árabe de nuestra joven universidad, al que tantas horas y desvelos dedicó y del que tantos sobresaltos recibió. Pero no era nueva en estas lides, ya que en la década de los ochenta se establecería como catedrática de escuela universitaria en lo que es hoy la Facultad de Formación del Profesorado para luego recalar definitivamente en la Facultad de Filología.

Sin embargo, la recia y sobria castellana, de sonora voz y limpia mirada, guardaba para sus adentros sus cualidades más preciadas: su bondad de corazón y su fortaleza de espíritu, que relucían en los momentos precisos del apoyo al compañero o en la firmeza de sus convicciones. Siempre atenta a cualquier demanda parecía tratar los asuntos de manera diligente y sabia. Siempre hemos sentido un parentesco oculto entre la maestra consagrada y los aprendices de brujo: sus sufrimientos eran nuestros sufrimientos; su alivio, nuestro consuelo; su sonrisa, nuestra satisfacción.

No conocemos a nadie que nos haya hablado mal de María del Prado, una mujer rompedora, a cuya generación no le fue fácil acceder al mundo universitario en un momento difícil para las mujeres en general, y en especial

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

para aquellas que se aventuraban en la conquista de la máxima institución académica. No es raro, pues, que reciba ahora los humildes dones de la amistad en forma de artículos y ensayos, que honran su persona y su valía, un pago, sin duda, menor de lo que corresponde a su entrega y tesón constantes.

El título que hemos escogido puede que resulte un tanto desconcertante para un libro-homenaje; no obstante, la explicación es muy sencilla. Queríamos encontrar un eslogan que mostrara la unión que ha sentido María del Prado por la palabra literaria. Se nos ocurrió que fuera ella la que seleccionara un fragmento que le resultara especialmente significativo. Surgió así la famosa dedicatoria de Miguel Hernández en la *Elegía a Ramón Sijé*. *Con quien tanto quería* equivale a decir con María del Prado Escobar Bonilla, con quien tanto compartimos.

Vaya desde aquí nuestro agradecimiento a las entidades que han hecho posible el que esta obra vea la luz: Facultades de Filología, Traducción e Interpretación, y Formación del Profesorado de la Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, así como a su Departamento de Filología Española, Clásica y Árabe. También al Servicio de Publicaciones y Producción Documental de la Universidad de Las Palmas de Gran Canaria.

Los editores

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

Referencias biobliográficas

María del Prado Escobar Bonilla nació en Ciudad Real el cinco de agosto de 1932.

En junio de 1949 terminó el Bachillerato en el Instituto de Enseñanza Media *Maestro Juan de Ávila* de esta capital, aprobando en el mismo mes el llamado Examen de Estado en la Universidad Central (la única que había entonces en Madrid a la cual estaba adscrito el Instituto de Ciudad Real).

De 1949 a 1954 cursó Filosofía y Letras, sección de Filología Románica en la Universidad de Murcia, donde se licenció con Premio Extraordinario en junio del 54.

Durante los dos cursos siguientes preparó la Tesis Doctoral titulada *El teatro de Unamuno* bajo la dirección del Dr. D. Ángel Valbuena Prat y en junio de 1956 obtuvo el grado de Doctor en esta misma Universidad.

También a partir de octubre de 1954 impartió clases como Profesora Interina en la Sección de Románicas de la Facultad de Filosofía y Letras.

En el verano de 1954 obtuvo una beca para asistir a un Curso de Extranjeros de la Sorbona, y otra similar en julio de 1957 para la Universidad de Grenoble.

En 1955 y 1957 y a lo largo de sus respectivos meses de agosto disfrutó de sendas becas para la Universidad Internacional Menéndez Pelayo de Santander, donde asistió a los Cursos de Humanidades y Problemas Contemporáneos.

En el periodo lectivo 1958-1959 obtuvo una plaza de Lectora de Español en el Institut d'Études Hispaniques de l'Université de Paris.

Desde el último año de la Licenciatura colaboró con el TEU de la Universidad de Murcia actuando en varias de las representaciones que esta formación llevó a cabo bajo la dirección de Alberto González Vergel primero y de Ángel Fernández Montesinos después.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

El 16 de julio de 1960 tomó posesión como Catedrática Numeraria de Enseñanza Media de Lengua y Literatura Españolas, plaza que había obtenido tras la correspondiente oposición celebrada en Madrid un mes antes.

A partir de octubre de 1960 inició su labor como Catedrática en el Instituto Nacional de Enseñanza Media de Las Palmas de Gran Canaria, que era a la sazón el único centro de tales características que había en la Isla. (Conviene advertir que el Instituto carecía de nombre, pues hasta bien entrados los años setenta no se le restituyó el de *Instituto Pérez Galdós*, con el cual había sido bautizado más de medio siglo antes). Durante veinticinco años ininterrumpidos fue profesora en éste, hasta que en octubre de 1985 pasó a ocupar la Cátedra de la Escuela Universitaria de las Palmas dependiente de la Universidad de La Laguna.

Desde 1985 hasta 1990 ejerció en la Escuela Universitaria de Formación del Profesorado de Las Palmas y a partir de este último año, una vez establecida la ULPGC, pasó a la Facultad de Filología en donde ha permanecido hasta la fecha de su jubilación.

Ha participado en todos los Congresos Internacionales Galdosianos que viene convocando la Casa Museo Pérez Galdós, y en los tres últimos ha ocupado la secretaría de su Comité Científico. Asimismo ha colaborado en numerosas ocasiones –como conferenciante, jurado de diversos premios literarios etc.– con los diferentes centros culturales dependientes del Cabildo Insular de Gran Canaria.

Entre sus publicaciones podrían destacarse las siguientes:

El teatro de Unamuno Anales de la U. De Murcia, 1958.

Fortunata y Jacinta, claves de lectura, (en colaboración con Yolanda Arencibia) Publicaciones de la ULL, 1989.

Galdós o el arte de narrar, Cabildo de Gran Canaria, 2001.

"Alusiones literarias y retóricas", capítulo del volumen *Creación de una realidad ficticia: las novelas de Torquemada*, Madrid, 1997.

"El realismo. Benito Pérez Galdós y la narrativa canaria", capítulo del volumen *Literatura canaria*, editado por la Consejería de Educación, Cultura y Deportes, 1996.

"Dos personajes de Galdós" en *Estudios literarios dedicados al prof. Mariano Baquero Goyanes*, Murcia, 1975.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

"Galdós y la educación de la mujer", *Actas del 2º Congreso Galdosiano.*

"Personajes infantiles en la novela galdosiana", *Actas del Tercer congreso galdosiano.*

"Análisis de *Lo Prohibido* de Galdós", *Actas del 4º Congreso.*

"*Nazarín* y *Halma,* novelas complementarias", *Actas del 5º Congreso.*

"El narrador en las novelas dialogadas de Galdós", *Actas del 6º Congreso.*

"Técnicas narrativas en las últimas novelas de Galdós" en el volumen homenaje a don Alfonso Armas Ayala.

"El humor y la sátira en la obra de Saulo Torón" en los Estudios dedicados al Doctor Cabrera Perera, PP. De la ULPGC, 2002.

"La doble función de un personaje galdosiano" en *Philologica Canariensia, nº 0.*

"Análisis de algunos aspectos de *Electra"* en el nº 1 de la misma revista.

"Los relatos de Elena Fortún" en el nº 2-3 de la misma revista.

"Artificios narrativos en *Nazarín* de Galdós", en el siguiente número de la revista de la Facultad.

"Estudio literario de *Alma y vida* de Galdós", en el número 8-9 de la misma *Philologica Canariensia.*

"El erotismo en las novelas de doña María de Zayas" en *La palabra y el deseo,* PP de la ULPGC, 2002.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

Artículos

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

CANARIAS Y EUROPA EN EL SIGLO XVI: UN PODER NOTARIAL DE LA CURIA ROMANA Y SU TRADUCCIÓN AL CASTELLANO EN EL ARCHIVO HISTÓRICO PROVINCIAL DE LAS PALMAS

TRINIDAD ARCOS PEREIRA Y ROSA GONZÁLEZ MONLLOR
Universidad de Las Palmas de Gran Canaria

La mayor parte de los protocolos notariales del siglo XVI que se encuentran en el Archivo Histórico Provincial de Las Palmas[1] están redactados en castellano, mientras que los escasos documentos escritos en latín son de procedencia europea[2] y se incorporan a los legajos notariales junto con su traducción al castellano realizada en Las Palmas. En el protocolo nº 923 de Francisco de Casares se encuentra un poder dado en Roma, en latín, el 22 de marzo del año 1586, ante Víctor de Moxica, notario público de la Curia Romana, y su traducción en castellano, realizada en Las Palmas por Gonzalo Hernández de Medina, racionero de la Catedral.

El documento es un poder notarial por el que Diego de Quesada, de la diócesis de Amberes, autoriza a su hermano, Guillermo de Ayala Quesada, para que cobre de su tío, Juan de Molina, residente en Gran Canaria, la liquidación de las cuentas de los negocios que tiene éste con Diego de Quesada. Con el importe de lo que le abone, el otorgante pagará la cantidad que le corresponde a Guillermo[3] por la "legítima de su padre". Por último, le otorga poderes absolutos e indefinidos para que actúe en su nombre en todos los asuntos.

Forma parte de un cuadernillo cuyo primer y último folio corresponden al bifolio del documento latino. Al texto latino, que ocupa el primer folio (306), le siguen otros dos con la traducción en castellano (307-308r). En los folios 309-311r encontramos la liquidación de cuentas entre Juan de Molina y Guillermo de Ayala Quesada, a las que hace referencia el poder. El protocolo del escribano comienza en el 311r y llega hasta el 313r, en el que da fe de la liquidación de la deuda con Diego de Quesada (514.905 maravedís) y del pago a Guillermo de Ayala Quesada de la legítima de su padre (fols. 312v y 313r, respectivamente). Actúan como testigos Francisco de la Molina, Juan Marín y Gonzalo de Aguilar de la Mota y lo firman Juan de Molina, Guillermo de Ayala Quesada y el escribano, Francisco de Casares. La traducción y la liquidación debieron de realizarse antes del 4 de abril de 1587, ya

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

que esta fecha aparece en el protocolo siguiente que recoge una liquidación de cuentas entre Juan de Molina y Juan de Massieu.

Juan de Molina o Juan de Quesada Molina es uno de los comerciantes radicados en la isla de Gran Canaria más importante en el último tercio del siglo XVI[4]. Según los datos ofrecidos por M. Lobo Cabrera (1988; 1990; 1992), su actividad comienza en 1564 y se extiende hasta 1590. Forma con su hermano Luis de Quesada una sociedad comercial de carácter familiar, muy frecuente en esta época y por la que uno de los hermanos solía residir en una de las Islas y el otro en la ciudad europea que era la base de su empresa, en este caso Luis en Amberes y Juan en Gran Canaria[5] (Lobo, 1988: 59, n. 121; 85, n. 247; 131, n. 151; 135 y n. 190; 202; 204 y n. 90).

Tiene relaciones comerciales, sobre todo, con los mercados europeos (gaditano, flamenco y francés) y con los de Indias, a los que exporta todo tipo de productos, preferentemente azúcar y sus derivados y vino, que son los que monopolizan sucesivamente el comercio insular a lo largo del siglo. Pero también encontramos en los protocolos notariales numerosas referencias a otras mercancías como orchilla y conservas (Lobo, 1988: 116, n. 57), palmitos (Lobo, 1988: 204, n. 90), patatas (Lobo, 1988: 131, n. 151 y 152), limones y naranjas (Lobo, 1988: 131, n. 151), pajaritos canarios (Lobo, 1988: 131, n. 158), agua de azahar (Lobo, 1988: 131, n. 147) y batata, de la que es el primer exportador en 1560, según aparece en los protocolos (Lobo, 1988: 130, n. 148). Asimismo, importa productos como tapicería de Flandes, para el Obispo Cristóbal Vela (Lobo, 1988: 33, n. 120); telas, como palmilla, tafetán, fustán y carisea, para Isabel Delgado (A.H.P.L.P., García Ortiz, nº 852, 1565, fol. 274r-v); pieles de vacuno de las Indias para curtirlas en Gran Canaria (Lobo, 1990: 348) o palos de campeche, que luego exporta a los mercados europeos (Lobo, 1988: 204, n. 90).

Encontramos también a Juan de Molina implicado en el envío de perlas y plata, en el que, muchas veces, se intentaba evitar el control de la Casa de Contratación de Sevilla (Lobo, 1988: 135; 1990: 354-355). Y como es habitual en esta época, también comercia con esclavos (A.H.P.L.P., García Ortiz, nº 852, 1565, fol. 280r-281r).

No sólo es agente comercial de su compañía sino que también comercia con Hernando de Quintanadueñas, señor de Bretigny y perteneciente a una de las familias más importantes de Ruan, ciudad en la que es cónsul de los mercaderes en 1565 (Lobo, 1988: 204).

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

El otorgante del poder es su sobrino Diego de Quesada[6], que, en ese momento, reside en Roma, según nos dice Francisco de Casares[7] en el protocolo de liquidación de deuda. No obstante, sabemos que entre 1578 y 1580 reside en Ruan porque es allí a donde le envía Juan de Molina azúcar, pipas de melaza, vino y pájaros canarios (Lobo, 1988: 131, n. 158 y 116, n. 54). De su hermano, Guillermo de Ayala Quesada no hemos encontrado más datos que los que aporta el documento. Tampoco podemos dar más referencias de los testigos, Juan Domínguez, milanés, y Horacio Meo, napolitano, dado que están en Roma y no parecen tener relación con el comercio canario.

El notario ante el que se otorga el poder es Víctor de Moxica del que sólo tenemos los datos que aparecen en el documento: es clérigo burgalés y notario público apostólico de la Curia Romana.

La traducción castellana está realizada en Gran Canaria por Gonzalo Hernández de Medina, natural de La Palma y doctor en ambos derechos por Roma. Fue racionero de la Catedral de Las Palmas y en 1592 pasa a ser canónigo (Fernández Martín, 1975: 122).

Descripción del documento

A.H.P.L.P. Protocolo Francisco de Casares, nº 923, 1586, fol. 306r-308r + 1 fol. sin numerar entre fol. 322 y 323.

1586, marzo, 22, Roma

[1587], Las Palmas

Poder notarial que otorga ante Víctor de Moxica, notario público apostólico de la Curia Romana, Diego de Quesada, de Amberes, el 22 de marzo de 1586 a favor de su hermano Guillermo de Ayala Quesada. Por medio de este poder autoriza a Guillermo a que cobre la liquidación de los negocios que tiene con su tío Juan de Molina, residente en la isla de Gran Canaria. Asimismo, faculta a Guillermo para que cobre de Juan de Molina 2.859 libras, 3 sueldos y 8 torneses[8] para liquidar la deuda que tiene Diego con Guillermo por la legítima de su padre. Por último le confiere a su hermano plenos poderes para que actúe en su nombre. El notario, Víctor de Moxica, realiza el documento en Roma y da fe del mismo con su *signum*. Testigos: Juan Domínguez, milanés, y Horacio Meo, napolitano.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

Al documento en latín, siguen dos folios con la traducción literal en castellano, realizada por Gonzalo Hernández de Medina, racionero de la Catedral de Las Palmas.

Poder otorgado en Roma

Un folio, en papel, de 277 x 197 mm, con 7 puntizones, que se conserva bastante bien, con algunos túneles producidos por insectos bibliófagos. La tinta se ha decolorado en algunas partes y en algunas líneas ha impregnado el papel de forma que los trazos del verso se distinguen en el recto y viceversa, lo que dificulta en algunos casos la lectura. Tiene 27 líneas en el recto y 27 en el verso, más una línea en blanco entre el final del documento y el escatocolo del notario. No se aprecian restos de marcas para la caja de escritura, lo que unido a que las líneas presentan una gran regularidad, nos lleva a pensar que se ha podido utilizar para escribir una plantilla.

En el folio sin numerar entre el 322 y 323 hay una filigrana colocada en el cuarto puntizón, que reproduce el escudo papal y que no hemos encontrado en el catálogo de Ch. M. Briquet (1985).

El poder comienza con la invocación verbal más sencilla: *In nomine Domini. Amen*, sin que aparezca ninguna invocación simbólica (Pérez Herrero, 1992: 81-82).

El *signum* del notario es una cruz flanqueada por dos estandartes con adornos sobre una base rectangular, cuyo extremo derecho se abre en una E con la que se inicia el escatocolo (Et) y que con sus trazos abarca las tres líneas del mismo. En esta base está escrito el nombre del notario VICTOR y presenta adornos en su parte inferior.

Está firmado sólo por Diego de Quesada.

Está escrito en latín, en letra humanística cursiva, muy clara y elegante en el cuerpo del documento, y en humanística redonda en el escatocolo de Víctor de Moxica.

El folio sin numerar presenta marcas de dobleces y en él está escrito en castellano: Poder de D° de quesada / p^{a} guill[el]mo de Quesada ayala.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

Traducción realizada en Las Palmas

Dos folios, en papel, de 297 x 200 mm, en general, bien conservado, aunque en algunas ocasiones hemos tenido que recurrir al texto latino para restituir aquellas palabras que no pueden leerse por la acción de los insectos bibliófagos. El texto ocupa el primer folio completo y nueve líneas del recto del segundo; el espacio restante está anulado con líneas que forman rombos. El número de líneas es de 29 en el recto y 28 en el verso. No se aprecian restos de marcas para la caja de escritura. La tinta es perfectamente legible.

El papel presenta una filigrana en el fol. 308, entre el tercer y el cuarto puntizón. Es parecida a una serpiente, pero no se encuentra en el catálogo de Ch. M. Briquet (1985).

El texto comienza con la traducción de la fórmula verbal simple que aparece en el texto latino, precedida por la invocación simbólica en el centro de la página: una cruz cuyo trazo horizontal es mucho mayor que el vertical. También precede a la traducción del escatocolo de Víctor de Moxica una invocación simbólica: una cruz con trazos iguales horizontal y vertical, colocada en la línea 27 del fol. 307v.

Está escrito en castellano, en letra procesal, en la que los enlaces llegan a distorsionar la forma básica y hay algunas letras que alargan un poco más su trazo, como la *h*, la *y*, la *j*, la *g* y la *p*. Las abreviaturas no son muy numerosas y corresponden a las tradicionales, como es el caso de *dho: dicho; S^{or}: Señor; jn^{o}: Juan; quinj^{tos}: quinientos; nro: nuestro; -m^{te}: -mente; n^{e}: nombre; G^{o}: Gonzalo...* La traducción está escrita en letra distinta a las líneas en las que el traductor Gonzalo Hernández de Medina da fe de que la traducción se ajusta lo más fielmente posible al texto latino.

TRASCRIPCIÓN DEL DOCUMENTO

Normas de transcripción

Presentamos una transcripción en la que se han seguido las normas siguientes:

1. Las letras que no se ven bien en el original por el estado del manuscrito u otras causas, pero son deducibles, aparecen entre corchetes [ ].
2. Los rotos aparecen indicados en la transcripción entre corchetes [...] (en la transcripción en latín) o [roto] (en la castellana).

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

3. Las palabras que son ilegibles aparecen indicadas entre corchetes [...] y con *non legitur*, en nota en la transcripción latina y con [ilegible] en la transcripción castellana.
4. Los apuntes entre líneas se transcriben, en nota, con la indicación [sobre línea], en la transcripción castellana.
5. El final de cada línea se indica con una barra y el número de línea en supraíndice: /[1]. En la transcripción del texto latino se ha tenido en cuenta en la numeración la línea en blanco del fol. 306v.
6. El final de cada folio se indica mediante dos barras // y en letra pequeña se escribe el número de folio.
7. Los errores de escritura corregidos en la traducción se transcriben en nota, con la indicación [tachado], en la transcripción castellana.
8. Se respeta el uso de mayúsculas y minúsculas del texto.
9. Se resuelven las abreviaturas, indicando las letras restituidas en cursiva.
10. Se separan las palabras unidas indebidamente y se unen las palabras que están separadas indebidamente.
11. Se regulariza el uso de la puntuación de acuerdo con criterios actuales.
12. En la transcripción castellana se restituyen los signos de acentuación y se mantienen todos los usos gráficos que tienen o pueden tener valor fonético, como *b/v; -s-/-ss-; c,ç/z* y *x/j,g.*

A.H.P.L.P. Protocolo Francisco de Casares, nº 923, 1586, fol. 306r-308r + 1 fol. sin numerar entre fol. 322 y 323.

Poder otorgado en Roma

fol. 306r In nomine D*omi*ni Amen. Per hoc p*r*æsens publicum Inst*rumen*tum cunctis /[1] pate[a]t euidenter et [sit] notum quod Anno n[a]tiuit[at]e Domini /[2] mill[e]sim[o] quin[g]entissimo octuagesimo [S]exto, Indictio Decima /[3] quarta, D[i]e uero uigesima secunda Mar[ti]s Pont*ifica*tus S*antissi*mi in Christo /[4] Patris et D*omi*ni N*ostr*i Domini Sixti quinti Diuina pr[oui]dentia /[5] Papae Quinti Anno eius primo, In mei notarij publici testiu*m*q*ue* /[6] infrascriptor*um* ad hoc special*iter* uocator*um* et rogatorum p*r*æsentia /[7] personal*iter* constitutus Ill*ustrissi*mus D*ominus* Didacus de quesada, Antuer/[8]pien*sis* Dioc*esis*

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

p*rincipa*lis p*rincipaliter* p[r]o se ipso citra tamen quorumcumq*ue* procu*rato*r*um* /[9] suor*um* per eum hactenus quomodolibet constitutor*um* reuocatione*m* /[10] omnibus me[li]oribus modo uia Jure, causa et forma, quibus magis /[11] melius et ualidius de Jure potuit et debuit fecit constituit, crea/[12]uit et solemniter ordinauit suum uerum, certum, legitimum, /[13] et indubitatum procu*rato*rem, actorem, factorem negociorumq*ue* suor*um* /[14] infras*cripto*r*um* gestorem et nuncium specialem et g*ene*ralem. Ita tam[en] /[15] quod specialitas generalitati non deroget nec e contra. V*al*et /[16] Ill*ustrissimu*m D*ominum* Guillelmum de Ayala quesada eius fratrem ger/[17]manum absen[tem ta]nq*uam* p*raese*ntem solum et in solidum special*iter* et /[18] expresse ad ips*um* Dom*ini* constituentis nomine et pro eo computa /[19] et rationes de omnib*us* gestis habitis et receptis inter ip*su*m /[20] D*ominum* Constituentem et Ill*ustrissimu*m D*ominum* Jo*annes* de Molina eius patruum /[21] residentem in Insula Canariae cum e[o]d*em* D*omino* Jo*ann*e de Molina /[22] faciendum et l[i]quidan*dum*. Nec non constit[u]it eum procu*rato*rem /[23] inreuocabilem in rem propriam ad recuperan*dum* a d*icto* Ill*ustrissimo* D*omino* Jo*ann*e /[24] de Molina Duas mille octigentas et quinquaginta nouem /[25] libras tres solidos et octo Turonensis d*icto* D*omino* Guillelmo pro/[26]curatori p*ræ*dicto D*ominum* Didacum constituentem pro residuo suae // fol. 306v legitimae paternae debitas et de re-[c]ept[is], habitis leua[tis] /[1] et recuperatis quiet [a..][9] et quasqumq*ue* script[uras] et obligation[es] /[2] [n]ecess[a]rias faciendum Vnumquoq*ue* uel plures procuratorem se[u] /[3] procuratoris loco sui cum simili aut limitata potestate su/[4]stituend*um* illumq*ue* uel illos [r]euocan[dum] et omnes procuration[e]s sua[s] /[5] in se reassumendum toties quoties opus fuerit etsi uidebitur /[6] expedire p*ræ*senti procur*ati*o nihilominus in suo robore du/[7]raturo et generaliter omnia alia et singula faciend*um* di/[8]cend*um* geren*dum* et exerc[e]n*dum* ac procuran*dum* in p*ræ*missis necesssar[ia] /[9] et opportuna. Promittens idem D*ominus* Constituens se ratum /[10] gratum atque firmum perpetuo [ha]biturum totum id*em* et quic/[11]quid p*ræ*dictum procu*rato*rem constitutum et substituend*um* /[12] ab e[o] dictum gestum actum factum uel procuratum fuerit in /[13] p*ræ*missis et quolibet p*ræ*missor*um*. Releuans eosd*em* a[b] omni /[14] onere satisdandi, Judicioq*ue* sisti et Judicatum solui cum /[15] omnibus clausulis opportunis sub omnium bonor*um* suorum /[16] obligatione ad h*æ*c necessaria pariter et cautela. Sup*ra* /[17] quibus omnibus et singulis p*ræ*missis Idem D*ominus* Constituens /[18] sibi a me notario publico [in]frascripto unum uel /[19] plura publicum seu publica fieri atq*ue* confici petijt /[20] Ins[t]rumentum et Instrumenta. Acta fuerunt P*ræ*missa /[21] Ro[m]ae in offic*io* mei Notarij pu*bli*ci Inf*rascripti* Pr*æ*sentib*us* ibidem Dom*ini*s Jo*anne* Dom*ini*co /[22] [M]ilani et Horatio Meo Ne[op]olitano testibus ad praemi[ssa] uo/[23]catis sp*eciali*ter atque rogatis. /[24]

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

Et quia ego Victor de Moxica cler*i*cus burgen*sis* cl[...][10] pub*li*cus apo*stoli*cus notarius in /[25] Archiuo ro*manae* cu*riae* descriptus pr*a*emissis interfui ideo hic me subscripsi /[26] rogatus. /[27]

Diego de quesada

Traducción realizada en Las Palmas

fol. 307r En el nombre del se*ñ*or Amen. Sepan quantos este público instrumento /[1] vieren cómo en el año del nasçimje*n*to de n*uest*ro se*ñ*or de mill e quinje*n*tos y ochenta /[2] y seis en la jndizión catorze a los veynte y dos días del mes de março /[3] del Pontificado del sanct*ís*imo en Cxristo Padre y señor nuestro sixto /[4] quinto por la diuina prouidençia Papa quinto en su primero /[5] año, en presençia de mí el notario público y de los testigos /[6] de yuso escritos para ello espeçialme*n*te llamados y Rogados, perso/[7]nalme*n*te constituido el Jllustre se*ñ*or Diego de Quesada de la Dióçe/[8]sis de Anueres prinçipal y espeçialme*n*te por sí mismo, no Reuo/[9]cando qualesquier procuradores que el hasta agora aya tenido /[10] y constitujdo en los mejores modo, uía, derecho, causa y forma /[11] que más, mejor y más ualidame*n*te de derecho pudo y deuió, hizo /[12] constituyó, creó y solemneme*n*te ordenó su uerdadero, çierto, legíti/[13]mo e yndubitable procurador actor, factor y de sus nego/[14]çios[11] de yuso escritos hazedor soliçitador y nunçio espeçial /[15] y general, de tal manera que la espeçialidad no derogue /[16] a la generalidad, ni al contrario, conuiene a saber, al /[17] Jllustre señor Guyllelmo de Ayala Quesada su hermano, /[18] au[s]sente como si fuesse presente, solame*n*te e in solidum espeçial y /[19] espressame*n*te por[12] sí y en su nombre, pueda pedir y hazer quen/[20]tas, Razones y aueriguaçiones de todas las cosas y negoçios /[21] hechas, hauidas y R[e]çebidas entre el d*i*cho se*ñ*or Constituyente y el /[22] Jllustre señor Ju*an* de molina, su tío, Residente en la ysla de /[23] Canaria, y con el d*i*cho se*ñ*or Ju*an* de molina liquidallas y acaballas /[24] y así mesmo le constituyo por su procurador yrreuocable /[25] en cosa propria p*a*ra cobrar del d*i*cho Jll*ust*re se*ñ*or Ju*an* de molina dos mill /[26] y ochoçientas y çinquenta y nueue libras, tres sueldos y /[27] ocho torneses[13], las quales el d*i*cho se*ñ*or Diego constituyente /[28] deue al d*i*cho se*ñ*or Guyllelmo procurador por Resto que [ilegible] // fol. 307v de la legítima de su Padre y, de lo que así le Re[çi]biere, ouiere, /[1] lleuare y cobrare, pueda dar quitan[ç]as y hazer qualesq*uier* /[2] escripturas y obligaçiones las que neçessarias fueren /[3] y así mesmo pueda en su lugar substituyr vn procurador /[4] o más con semejante

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

o lim[it]ado poder y el que así subs/[5]tituyere, él o ellos, los pueda Reuocar y Reassumir en sí /[6] este d*ich*o poder, todas quantas veses neçessario fuere /[7] y le paresçiere que conuiene, quedando sienpre este poder /[8] en su fuerça y vigor y generalm*en*te p*ar*a hazer dezir, allegar, /[9] procurar y exerçitar todas y qualesquier cosas que p*ar*a /[10] lo sobred*ich*o neçessarias fueren y opportunas. Y el d*ich*o s*eñ*or /[11] Constituyente prometió de auer por Rato, grato, firme y /[12] p*ar*a sienpre valedero todo y qualquiera cosa que por el d*ich*o /[13] su procurador constituido y su substituido fuere dicho, hecho, /[14] negoçiado, fecho y procurado en Razón de lo sobred*ich*o y /[15] de qualquiera cosa d*e* ello, y los Releuo de todo cargo de /[16] satisdaçion y de estar a juizio y de pagar lo juzgado con /[17] todas las cláusulas oportunas, [roto][14] obligaçion /[18] que hizo de todos sus bienes p*ar*a ello neçessaria y otra qual/[19]quier cautela. De todo lo qual y de cada cosa de las sobre/[20]d*ich*as el d*ich*o s*eñ*or Constituyente pidió a mí el notario público /[21] de yuso escrito le hiziesse vn[roto][15]más público o públicos /[22] instrumento e ynstrumentos. Todo lo qual fue y passó /[23] en Roma en el offiçio de mí el notario público de yuso escrito, /[24] siendo a ello presentes los señores Ju*an* Domínguez Milanez y /[25] horazio Meo napolitano, testigos, para lo sobred*ich*o espeçialm*en*te /[26] llamados y Rogados. /[27]

Y porque yo Víctor de Moxica, clérigo de Burgos, público ap*ostó*lico // fol. 308r nota[rio] en el Archiuo de la Romana curia, a lo sobred*ich*o presente /[1] fui, por tanto me subscriuí aquí Rogad[o]. /[2]

Diego de Quesada /[3]

E yo el infra*e*scrito doy fee que interpreté el sobred*ich*o /[4] poder de lengua latina en nuestro vulgar Castella/[5]no lo más fiel y mejor que pude y en fee de /[6] la v*er*dad lo firmé de mi n*ombr*e /[7]

El p*rovis*or G*onzal*o her*nandez* /[8]
de medina /[9]

fol. s. n. Poder de D*iego* de quesada /[1] p*ar*a guill[el]mo de Quesada ayala.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

COMENTARIO

Poder otorgado en Roma

El documento redactado en Roma presenta las costumbres ortográficas propias del latín de la época.

El uso de las mayúsculas no sigue una norma fija, sino que se utilizan indistintamente en nombres comunes y propios e incluso en preposiciones, como se puede apreciar en la transcripción en la que se ha respetado el uso del escribano.

No encontramos prácticamente puntuación, a excepción de algún punto o coma, que no parece responder a un criterio uniforme. En el escatocolo de Víctor de Moxica se utilizan los dos puntos (:) para indicar la abreviatura de *Romanae Curiae* (*ro: cur:* -fol. 306v, línea 26-).

La separación de las palabras es bastante correcta; sólo hay que señalar algún caso de corte erróneo, así como de unión entre palabras, debida a la rapidez en el trazo de la escritura sin levantar la pluma del papel.

Las abreviaturas corresponden a las habituales que se utilizan en esta época. De acuerdo con la clasificación de A. Capelli (1985[6]: XILIII), encontramos los siguientes tipos de abreviaturas:

1. Por suspensión.- Abreviatura que se realiza mediante la supresión del final de la palabra, quedando en ocasiones sólo la primera letra. Dentro de este tipo, podemos señalar: *D.* = *Dominus; Jo* = *Joannes;* así como algunas de las formas en *–dum* (*liquidan'* = *liquidandum*), etc.

2. Por contracción.- Abreviatura que se caracteriza por pérdida de algunas o todas las letras intermedias. Podemos señalar: *Dni* = *Domini; plis'* = *principalis; plr* = *principaliter;* etc.

3. Por signos de abreviación con significado propio.- Abreviaturas en las que la supresión aparece representada por un signo de abreviación cuyo significado no cambia, ya aparezca sólo o formando parte de una palabra. Encontramos sobre todo el signo de abreviación de *-rum (3). Pro/pro-* y *pre-* no se abrevian nunca. El escribano no utiliza el signo de abreviación para *et* (&).

4. Por letra sobrepuesta.- Encontramos: *Ill^{m}* = *Illustrissimum; S^{mi}* = *Sanctissimi.* En el escatoloco aparecen *pub^{cus}* = *publicus; ap^{cus}* = *apostolicus.*

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

Los diptongos /*ae*/ y /*oe*/ se escriben monoptongados o con -e con cedilla.

El uso de las geminadas es correcto sin que encontremos errores en su utilización.

El uso de la h- es correcto siempre.

Sólo encontramos un caso de asimilación de nasal labial ante –q–, *tanquam* (fol. 306r, l. 18), manteniéndose la –m– en el resto de los casos.

El escribano utiliza -ij sistemáticamente en la secuencia –ii, tanto en final absoluto como en posición interior.

No encontramos casos de uso de –i– por –y– ni al contrario.

Se utiliza correctamente –ti– ante vocal, excepto en *negociorum* (fol. 306r, l. 14) y *nuncium* (fol. 306r, l. 15).

Utiliza sistemáticamente la grafía –u– tanto para representar /u/ en posición vocálica como consonántica. V- se utiliza una única vez en posición inicial y mayúscula.

En la numeración no se utilizan cifras arábigas ni números romanos, sino que los números aparecen siempre escritos en letras.

En cuanto a la sintaxis, el texto está escrito con gran corrección, como corresponde a la formación de un notario de la Curia Romana.

La traducción de Gonzalo Hernández de Medina se ciñe al sentido literal del texto. Sólo en una ocasión no traduce una palabra, *cl[...]* (fol. 306v, l. 25), que, desafortunadamente, no se lee con claridad en el texto latino.

Asimismo, podemos señalar que, en general, suele ser muy cuidadoso al traducir un término latino por un único vocablo castellano. Sólo en el caso de *dictus, praedictus, praemissus*, alterna su traducción entre *dicho* y *sobredicho.*

Traducción realizada en Las Palmas

El documento respeta el sentido literal del poder notarial escrito en latín. El estilo es reiterativo y formulario, como corresponde a este tipo de documentos por su carácter jurídico.

En general, presenta los rasgos característicos que definen la lengua de finales del siglo XVI. Un ejemplo de ello lo encontramos en la gran inestabilidad

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

de las grafías, como una consecuencia directa de las confusiones ortográficas que ya se habían empezado a producir desde la época medieval.

Así, el fonema vocálico /i/ presenta diferentes grafías: *i,j,y*. El grafema *i* es el que presenta mayor frecuencia de uso con respecto a los otros dos. El signo *j* se encuentra preferentemente en contacto con consonante nasal, *n* y *m*, probablemente por el deseo de una mayor claridad en la escritura: *nasçimjento* (fol. 307r, l. 2), *jndizión* (fol. 307r, l. 3). También aparecen algunos ejemplos junto a otras consonantes: *Jllustre* (fol. 307r, ls. 8, 18, 23), *constitujdo* (fol. 307r, l. 11). La tercera grafía, la *y*, sobre todo se registra en posición inicial: *yndubitable* (fol. 307r, l. 14), *ysla* (fol. 307r, l. 23), *yrreuocable* (fol. 307r, l. 25), aunque también se halla en *veynte* (fol. 307r, l. 3), *substituyr* (fol. 307v, l. 4). Además, estas vacilaciones se ven reflejadas en el hecho de que un mismo término que aparece en la misma línea presenta dos grafías diferentes: *instrumento e ynstrumentos* (fol. 307v, l. 23).

Las grafías del fonema /u/ son dos: *u, v*. En posición inicial de palabra predomina la *v*, mientras que en posición interior el predominio corresponde a *u*: *vn* (fol. 307v, l. 4), *vn[o]* (fol. 307v, l. 22).

Con respecto a *–l* en posición final, en el documento recogemos un uso medieval en el numeral *mill* (fol. 307r, ls. 2, 26), en el que se puede observar la presencia de *–ll*, a pesar de lo que señala Lapesa (1981: 369) de que "la alternancia *mil* y *mill* desaparece en la primera mitad del siglo XVI". Indudablemente, estamos ante una clara huella latinizante propia del lenguaje notarial en el que la referencia latina ha estado siempre muy presente.

Este uso de grafías latinizantes se advierte también con respecto a otros fonemas. De este modo, para el fonema /k/ en numerosas ocasiones encontramos la *q* ortográfica etimológica, que el español moderno regularizará con la grafía *c*^{a,o,u} */ qu*^{e,i}: *quantos* (fol. 307r, l. 1), *qualesquier* (fol. 307r, l. 10; fol. 307v, l. 10), *çinquenta* (fol. 307r, l. 27), *quales* (fol. 307r, l. 28), *qualquiera* (fol. 307v, ls. 13, 16), *quantas* (fol. 307v, l. 7), *qualquier* (fol. 307v, l. 19-20), *qual* (fol. 307v, ls. 20, 23). Por ultracorrección aparece *quentas* (fol. 307r, l. 20-21), derivada de *computare*.

Asimismo, registramos diferentes grupos de consonantes en los que se conserva totalmente el grupo latino. En este sentido, Lapesa (1981: 369) señala que "perduró también en la primera mitad del siglo XVI la conservación, muy decadente, de algunos grupos de consonantes que en el habla llana se habían simplificado o transformado": *sanctísimo* (fol. 307r, l. 4), *escripturas* (fol. 307v, l. 3), *substituyr* (fol. 307v, l. 4), *substituyere* (fol. 307v, l. 5-6), *substituido* (fol. 307v, l. 14), *subscriuí* (fol. 308r, l. 2).

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

Con respecto al sistema de sibilantes, este documento todavía presenta la distinción de *–ss–*y *–s–*, que correspondería a la vieja oposición de las apicoalveolares /s/-/z/, puesto que existen casos de *–ss–*: *espressante* (fol. 307v, ls. 3, 11), *neçessario* (fol. 307v, l. 7), *neçessaria* (fol. 307v, l. 19), *Reassumir* (fol. 307v, l. 6), *hiziesse* (fol. 307v, l. 22), *passó* (fol. 307v, l. 23).

Pero lo realmente notable es el único ejemplo de seseo gráfico que encontramos en el texto: *veses* (fol. 307v, l. 7). Este hecho nos llama la atención, dado que se trata de un documento realizado por un canario y de que es un fenómeno que se encuentra desde muy antiguo en la documentación histórica (Frago, 1993: 307-389; 1996: 231-253) y, en el caso de las Islas Canarias, aparece desde los primeros tiempos de la conquista (Catalán, 1957: 306-334). Precisamente, la ausencia de seseo, junto a otras características ya comentadas, nos demuestran la formación que debía tener el traductor de este poder, el racionero de la Catedral Gonzalo Hernández de Medina.

En cuanto a los rasgos más destacables en el aspecto morfológico, debemos señalar la asimilación de la /-r/ del infinitivo a la /l-/ del pronombre átono de tercera persona en posición enclítica (*rl>ll*): *liquidallas* (fol. 307r, l. 24), *acaballas* (fol. 307r, l. 24).

También destacamos el uso del participio *dicho* con función de demostrativo, pues se establece una clara referencia a un sustantivo previamente utilizado en el discurso. Puede combinarse con otros determinantes dentro del sintagma nominal: *el dicho señor Juan de molina* (fol. 307r, l. 24), *del dicho Jllustre señor Juan de molina* (fol. 307r, l. 26), *el dicho señor Diego* (fol. 307r, l. 28), *al dicho señor Guyllelmo* (fol. 307r, l. 29), *este dicho poder* (fol. 307v, l. 7), *el dicho señor Constituyente* (fol. 307v, ls. 11-12, 21).

Por otra parte, hay que destacar el frecuente empleo del futuro de subjuntivo para expresar una acción futura posible: *vieren* (fol. 307r, l. 2), *Re[çi]biere* (fol. 307v, l. 1), *ouiere* (fol.307v, l. 1), *lleuare* (fol. 307v, l. 2), *cobrare* (fol. 307v, l. 2), *fueren* (fol. 307v, ls. 3, 11), *fuere* (fol. 307v, l. 7), *substituyere* (fol. 307v, l. 5-6), *paresçiere* (fol. 307v, l.8). En este caso se debe tener en cuenta que el carácter arcaizante de este tipo de documentos ha podido favorecer el mantenimiento de este tiempo, aunque en otro tipo de textos de esta época ya había disminuido su uso por ser sustituido por los otros tiempos de subjuntivo (Lapesa, 2000: 851).

En lo que se refiere a las formas adverbiales vigentes en el español de los siglos XVI y XVII, registramos el adverbio de tiempo *agora* (fol. 307r, l.10), usual literariamente en castellano hasta el siglo XVII. También se utiliza el adverbio medieval *yuso* (fol. 307r, ls. 7, 15; fol. 307v, ls. 22, 24), considerado

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

como una forma antigua ya en el siglo XVI (Alvar & Pottier, 1983: 307), lo que manifiesta, de nuevo, la tendencia al arcaísmo.

El protocolo que hemos presentado en este trabajo refleja la estrecha vinculación de los mercaderes asentados en Canarias con las ciudades más importantes de Europa. En primer lugar, aporta nuevos datos sobre el funcionamiento de las sociedades comerciales en esta época, ya que se refiere a una liquidación entre Diego de Quesada y su tío, Juan de Molina, uno de los más relevantes comerciantes de la segunda mitad del siglo XVI en Canarias.

Por otro lado, los escasos documentos latinos que hemos encontrado hasta ahora en los protocolos notariales del Archivo son poderes de procedencia europea, que se traducen en las Islas, y son una prueba más de la intensa relación entre Canarias y los principales mercados de Europa.

Finalmente, debemos destacar que, en la traducción castellana, no encontramos apenas reflejo de los fenómenos fonéticos o morfosintácticos que ya estaban plenamente vigentes en esta época en el habla de las Islas. Quizás este hecho se deba a la formación y nivel cultural del traductor, que, recordemos, es doctor en ambos derechos por Roma.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALVAR, M. & POTTIER, B. (1983). *Morfología histórica del español.* Madrid: Gredos.

ARCOS PEREIRA, T. & GONZÁLEZ MONLLOR, R. (1998). Las relaciones entre Génova y Canarias en el siglo XVI: Un poder notarial inédito del Archivo Histórico Provincial de Las Palmas. *Boletín Millares Carlo* 17, 267-294.

BRIQUET, CH. M. (1985). *Les filigranes. Dictionnaire historique des marques du papier*, 4 vols. New York: Hacker Art Books (Leipzig, 1923^2).

CAPELLI, A. (1985^6). *Dizionario di Abbreviature latine ed italiane.* Milán: Hoepli.

CATALÁN, D. (1957). El çeçeo-zezeo al comenzar la expansión atlántica de Castilla. *Boletim de Filologia* XVI, 306-334.

FERNÁNDEZ MARTÍN, L. (1975). Aspectos económicos, administrativos y humanos de la Diócesis de Canarias en la segunda mitad del s. XVI. *Anuario de Estudios Atlánticos* 21, 95-130.

FRAGO GRACIA, J. A. (1993). Seseo y ceceo. En *Historia de las hablas andaluzas* (pp. 307-389). Madrid: Arco Libros.

— (1996). Las hablas canarias: documentación e historia. En Medina López, J. & Corbella Díaz, D. (eds.), *El español de Canarias hoy: análisis y perspectivas* (pp. 231-253). Frankurt am Main & Madrid: Vervuet Verlag & Iberoamericana.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

LAPESA, R. (1981). *Historia de la Lengua Española.* Madrid: Gredos.

— (2000). *Estudios de morfosintaxis histórica del español.* Madrid: Gredos.

LOBO CABRERA, M. (1982). Gran Canaria e Indias hasta la creación del juez de Registros. 1566. *IV Coloquio de Historia Canario-Americana.* Las Palmas: Ediciones del Excelentísimo Cabildo Insular de Gran Canaria, III,109-156.

— (1988). *El comercio canario europeo bajo Felipe II.* Funchal: Governo Regional da Madeira-Gobierno de Canarias.

— (1990). *Gran Canaria e Indias durante los primeros Austrias. Documentos para su historia.* Madrid: Viceconsejería de Cultura y Deportes Gobierno de Canarias.

— (1992). El comercio del vino entre Gran Canaria, Europa y África. *Anuario de Estudios Atlánticos* 38, 253-279.

— (2002). El comercio canario europeo en tiempos de Carlos I. *XIV Coloquio de Historia Canario-Americana.* Las Palmas: Cabildo de Gran Canaria, 2010-2027.

PÉREZ HERRERO, E. (1992). *Alonso Hernández, escribano público de Las Palmas (1557-1560). [Estudio diplomático, extractos e índices].* Madrid: Editorial de Cabildo Insular de Gran Canaria.

NOTAS

1 Queremos dar las gracias a D. Enrique Pérez Herrero, Director del Archivo Histórico Provincial de Las Palmas, por habernos proporcionado el documento que presentamos en este trabajo y habernos facilitado, en todo momento, su consulta. Asimismo, queremos agradecerle todas sus aportaciones, que nos han resultado de gran ayuda.

2 En un trabajo anterior dimos a conocer un poder notarial dado en Génova en 1571 (Arcos Pereira & González Monllor, 1998: 267-294).

3 Este procedimiento de pago era frecuente en el comercio de la época entre comerciantes radicados en ciudades diferentes, como ocurre en este caso con Diego de Quesada y Juan de Molina.

4 Como muestra del volumen alcanzado por su actividad comercial podemos citar que, según los documentos, en 1587 mueve más de 19.000.000 de maravedís (Lobo, 1988: 202).

5 Sobre el funcionamiento de estas sociedades en el comercio canario de esta época, véase Lobo: 1982, 1988, 2002.

6 M. Lobo Cabrera (1988: 200-201, n. 68) ofrece una relación de exportadores y consignatarios del comercio franco-canario. En esta lista, Diego de Quesada aparece como consignatario residente en Amberes.

7 También recogía Francisco de Casares el nombre de los padres de Diego de Quesada, de los que sólo puede leerse el de la madre, Clara de Ayala, porque el folio está roto.

8 Según M. Lobo (1988: 105), esta moneda era la que utilizaban habitualmente los mercaderes franceses con los maestres de navío.

9 *non legitur.*

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

10 *non legitur.*

11 [tachado] hazedor.

12 [sobre línea] para.

13 [tachado] que.

14 Según el texto latino: so expresa.

15 Según el texto latino: vno o.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

LEOPOLDO PANERO Y AMÉRICA: UNA APROXIMACIÓN

YOLANDA ARENCIBIA SANTANA
Universidad de Las Palmas de Gran Canaria

A María del Prado Escobar Bonilla, excepcional compañera y excelente profesional de quien tanto he podido aprender.

En marzo de 2003, la Universidad de La Laguna organizó un seminario dedicado monográficamente al poeta Leopoldo Panero, bajo el título de *Nuevas lecturas sobre Leopoldo Panero. En el XL aniversario de su muerte*. La oportunidad del citado seminario sobre el poeta astorgano fue evidente, porque no sólo celebró una efemérides importante sino que ofreció la oportunidad de abrir un espacio de investigación propio sobre un poeta y sobre una época que lo demandaba: un poeta marcado negativamente por circunstancias políticas y personales, y una época –la aún llamada de posguerra española– compleja, cuya descripción, análisis y valoración objetiva, sigue siendo problemática. En ese sentido, al iniciar un estudio panorámico sobre la poesía española de posguerra, declaraba Pilar Gómez Bedate la dificultad que presenta aún hoy un estudio ponderado del tema: "difícil y arriesgado" –dice–, por la dificultad de hallar opiniones fuera de prejuicios, y por estar aún demasiado cerca las circunstancias de la fortuna crítica que tuvieron las obras nacidas entre el 39 y el 75. Especialmente –añade– de los llamados "poetas falangistas", a muchos de los cuales aún no ha llegado la hora de la rehabilitación (1990, 1205). Por otra parte, Emili Bayo llamó la atención sobre la escasez de "análisis serios y documentados" sobre un período que aglutina la actividad creadora de, al menos, cinco generaciones literarias, frente a la abundancia de antologías poéticas sobre el mismo; unas antologías que "a menudo significaron el punto intermedio entre el ensayo literario y el libro de poemas" y que ayudaron a paliar la práctica inexistencia de "otros análisis de mayor envergadura" (1993: 11).

En el seminario lagunero de 2003 tuve ocasión de participar. Allí, y desde la propuesta de "nuevas lecturas" que lo encabezaba, traté el asunto de las

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

relaciones de Leopoldo Panero con América. El desarrollo del trabajo supuso abordar una reflexión inicial sobre el Leopoldo Panero poeta sin adjetivos y sobre el "poeta patriótico" que surgió con ocasión de la "Carta perdida" en forma de poema –el *Canto Personal*– con que contesta al *Canto General* de Pablo Neruda; y también sobre al Leopoldo Panero antólogo, el que publica los dos tomos de su trabajo sobre la poesía Hispanoamérica en 1944 y 1945. Mis notas organizadas de aquellos días son la base del trabajo que hoy presento.

Así, desarrollaré mi investigación en torno a tres evocaciones que enlazan la cuestión Panero-América con la personalidad del poeta: a) la tierra americana y su cultura, en la relación con Leopoldo Panero (el Panero, hombre de su tiempo y de su generación); b) la relación en clave literaria y también personal de Leopoldo Panero con un poeta americano determinado (el Panero poeta y hombre de convicciones; y c) la relación de Leopoldo Panero con la literatura hispanoamericana de su tiempo (el Panero crítico literario y estudioso). La cronología ordenada de hitos y fechas impondrá la derivación ordenada de este trabajo.

América y España: relaciones literarias

Fuera de momento, de lugar y de pertinencia estaría el que yo tratase ahora la realidad de las relaciones de ida y vuelta (a veces, más de ida que de vuelta; y, a veces, más de vuelta que de ida) entre las literaturas española e hispanoamericana (o hispanoamericanas; diecinueve literaturas nacionales en una evolución de cinco siglos); o que llamara la atención sobre algo tan evidente como las confluencias –casi identificaciones– entre expresiones literarias que convergen en un mismo canal lingüístico y en una contigüidad cultural, de tradición y de pensamiento.

Circunscribiéndonos ahora la época determinada que nos ocupa (que es la de la España del alborear del siglo XX hasta los primeros años de la posguerra), nada de extraño tiene el interés y la admiración mutuas que ahora se detecta entre intelectuales y escritores de ambos continentes. No en vano coincidían todos en inaugurar una era diferente respecto a los marcos ancestrales de las relaciones y de los intercambios, una vez convertidas las antiguas colonias en nacionalidades; pujantes ahora éstas, en la certeza de su juventud y de su fuerza; eufóricas, también, por la conciencia esperanzadora de una recién estrenada mayoría de edad.

A partir de la presencia del poeta Rubén Darío en España, y en las décadas que preceden a la guerra civil española, puede hablarse de un inesperado

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

y efectivo rehermanamiento de las literaturas latinoamericana y españolas. Tal acercamiento se posibilitó por una fórmula político-social y económica muy rentable, y tuvo como fechas clave las que rodearon a octubre de 1892, aquellas que celebraban el cuarto centenario del Descubrimiento.

Transcurrían los eventos de esa celebración en una España complicada políticamente pero de gran relevancia cultural y literaria; aquella España que mereció de sus estudiosos el apelativo de II Siglo de Oro, o de Edad de Plata, y que lució esplendorosa en personalidades que sobresalían con nombre propio y también en renovaciones artísticas atractivas. Y gran importancia (numérica y también cualitativa) tuvieron en esa España los escritores hispanoamericanos, que se repartían entre Barcelona y Madrid. Principalmente, en Madrid.

Muchos factores influyeron en ello. Y no fue el menor el atractivo de la industria editorial española que, si bien aún no está desarrollada del todo en los años de que hablamos, sí que destacaba por la importancia comparativa que estaba empezando a tener; una industria que anunciaba ya lo que llegaría a ser, enseguida; sobre todo, en Barcelona. Ha llamado la atención sobre el tema el profesor J. C. Mainer en páginas de *La edad de Plata*. Recuerda como "muchos escritores americanos se incorporan con derecho propio a la literatura española (...) y otros muchos publican la casi totalidad de sus obras en prensas españolas" (1981, 77). Y cita a Enrique Gómez Carrillo, a Carlos María Ocantos y a José María Vargas Vila; y relaciona las publicaciones en España de José Asunción Silva, de Santos Chocano, de Enrique Larreta, de Amado Nervo, de José Enrique Rodó. Y recuerda la presencia destacada de voces de América en la cultura española de esas primeras décadas del siglo XX: así la del venezolano Rufino Blanco Fombona; o la de un Jorge Luis Borges en el momento inaugural de su creacionismo poético; o las de Alfonso Reyes y Pedro Henríquez Ureña, relevantes ambos en el papel académico que desempeñaban en el Centro de Estudios Históricos; o las de José M. Arguedas y Roberto Arlt. O la de César Vallejo, el inca del hermoso rostro, entristecido y majestuoso, el poeta de los versos hondos y grandiosos ("de poesía arrugada, difícil al tacto como piel selvática", diría de ella Pablo Neruda, en sus *Memorias*)[1], el César Vallejo a quien tanto admirara el poeta Leopoldo Panero que hoy nos ocupa, hasta el punto de llegar "a conmocionarle la vida", si hemos de atender las declaraciones de Andrés Trapiello (1955: 93).

Y también vino a España en esa época, el gran Pablo Neruda.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

PABLO NERUDA

En efecto, un Pablo Neruda ya bien conocido en su país pero menos en España, había visitado Madrid en julio de 1927. Su presencia, aunque breve, dejó eco en páginas de *El Sol* y de *La Gaceta Literaria* (25 de septiembre y 1 de octubre de 1927, respectivamente). Y pronto ha de estrechar relaciones con el clima literario atractivo y renovador que era el de la España de la época. Y tantea las posibilidades editoriales españolas con valedores importantes, como el ya afianzado Rafael Alberti. En la primavera de 1934 llegó a Barcelona como cónsul de su país en España y, muy pronto, se trasladará a Madrid con el rango de cónsul general.

Llegaba ahora Pablo Neruda firme y seguro. Pisando fuerte. Venía –diría Andrés Trapiello– a conquistar España, "como un don Pedro de Valdivia redivivo; aquel Valdivia que llegara cuatro siglos antes a Chile con el mismo propósito" (1995: 93); un nombre, el de Valdivia, por cierto, que estará ausente del futuro *Canto General* del poeta chileno.

Traía Neruda en su equipaje experiencias viajeras adquiridas por extremo oriente (Japón, la India). Traía, igualmente, habilidades diplomáticas aprendidas en Rangoon, en Colombo, en Ceilán, en Singapur y en México; adquiridas también en Buenos Aires en donde había actuado como embajador de su país y en donde (cuentan sus ya citadas *Memorias)* tuvo ocasión de conocer personalmente a García Lorca, cuando, en agosto de 1933, el granadino se desplazó a aquel país para estrenar *Bodas de sangre* (entre otros títulos) con la compañía de Lola Membrives. Llegaba Pablo Neruda a Madrid, además, afirmado como poeta, tras la publicación de los dos libros de *Residencia en la tierra.* Así las cosas, –y transcribo ahora palabras de Juan Carlos Mainer–

> raro era el poeta joven español que no se hubiera estremecido con aquel mundo de cenizas, sales marinas, barcos oxidados, maniquíes inquietantes, extrañas hembras posesivas..., que definían la ética de una soledad cósmica donde la propia ropa parecía tener vida independiente de su dueño (1981: 322).

Ya en Madrid, conoció Neruda aquel mismo invierno de 1935 el homenaje de sus amigos y de sus admiradores en forma de edición de los tres "Cantos materiales" que cerraban su libro *Residencia en la tierra.* Manuel Altolaguirre es el impresor. Acompañarán al libro en ese homenaje las voces poéticas más importantes de España: las de los poetas de la generación de los años veinte, y las de los más jóvenes, entre los que se encontraban Leopoldo Panero y su hermano Juan.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

Neruda, instalado con comodidad en Madrid, supo hacer de su casa de la Calle de las Flores, con Delia del Carril, una especie de emporio –un "cuartel general" indica Mainer– de la nueva poesía; y logró que su revista *Caballo Verde para la poesía* (cuatro números publicó entre 1935 y 1936) fuera un manifiesto permanente, abierto; el manifiesto de:

> una poesía impura, como un traje, como un cuerpo, con manchas de nutrición, y actitudes vergonzosas, con arrugas, observaciones, sueños, vigilia, profecías, declaraciones de amor y de odio, bestias, sacudidas, idilios, creencias políticas y negaciones, dudas, aspiraciones, supuestos.

Un manifiesto –el de Caballo Verde para la Poesía– con el que no podía estar de acuerdo Juan Ramón Jiménez, el eterno disidente, pese a su reconocimiento respecto a la poesía del chileno, confesada en voz baja muchas veces: "yo no lo sé sentir, –confiesa, en carta dirigida al chileno y escrita en 1942, refiriéndose a la manera nerudiana de ver Hispanoamérica– yo no lo sé sentir; como usted, según ha dicho, no sabe sentir Europa; pero usted "es". Usted es anterior, prehistórico y turbulento, cerrado y sombrío" (Cito por Joaquín Marco, 1987: 94-5).

Caballo Verde para la poesía, fue una revista perturbadora e iluminaria; una revista que "tan polémicamente había sabido mezclar el surrealismo formal con el comunismo de intención" en palabras de Gómez Bedate (1990: 1207) aunque aún –en el caso de Neruda– no se tratase exactamente de la poesía militante o revolucionaria posterior, sin duda por no estar asimilados aún por el poeta, como convicción intelectual o artículo de fe, los postulados del materialismo histórico, base incondicional de lo que será la militancia nerudiana plena; que aún está en evolución; como evolución supone, en muchos terrenos, la estancia en España para Neruda, en palabras de López de Albiada (1987: 247).

No es este el momento de tratar con extensión de la significación de *Caballo Verde para la poesía*, ni del importante papel que la revista asumió, tal vez más –creo– como despertadora de conciencias poéticas e inspiradora de renovaciones personales que como instigadora de la poesía social, todavía, por aquellos tiempos, minoritaria y, en cierto modo, elitista. Pero sí va a servirme su evocación como anuncio del enlace entre Pablo Neruda y Leopoldo Panero. Porque allí, en el primer número (el de octubre de 1935) Leopoldo Panero había publicado *Por el centro del día*, un amplio y bello poema de corte romántico, libre de rimas y amplio de ritmos:

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

En esta noche de preferencias milagrosas,
en la risa que abre mi corazón de verdes margaritas
y en la nieve sin precio que cae sobre los álamos
busco yo la alegría y su fruto de abejas.

En esta amenidad del pecho solitario,
en la canción que el lirio apoya en la ola verde
cesa el ruido del llanto y su cifra de ángel corre sobre las playas.
¡Ay, quisiera olvidar mi movimiento y mi firme residencia en esta torre de debilidad,
quisiera despertar entre los leves chopos que me llegan a veces envueltos en la luz,
acariciar el oro que descansa en tu espalda de nieve amedrentada,
soñar en demasía y apretar en mis brazos la rosa de la Tierra!.

Años más tarde, en 1938, publicaría Neruda *España en el corazón,* iniciando así su etapa de poeta comprometido, a la que llega desde una convicción antigua y profunda ahora sacudida por los hechos de la guerra de España, y desde un compromiso con la izquierda intelectual republicana. Más frutos literarios dará ese compromiso y esa actitud contra la España que ganó la guerra, en los que entraremos dentro de poco.

Sigamos ahora con la cronología.

Leopoldo Panero, crítico de la literatura

1936-1939. Años de guerra. Ruptura. Desconcierto.

Difíciles fueron, para las relaciones de todo tipo, los años que siguieron a éstos de la guerra. Y complicados los intentos de reconstrucción cultural en una España rota en sus voces y dispersa en sus caminos estéticos. La dispersión, el exilio, el silencio y la incertidumbre fueron lugares comunes de sobra conocidos para entrar ahora en ellos.

En los años inciertos de la posguerra, Leopoldo Panero iba buscando asideros económicos más o menos estables. Eran malos tiempos; en especial para jóvenes como él sobre los que pesaba un expediente abierto en la Dirección general de Seguridad. Al parecer, preparaba oposiciones sin fecha clara de convocatoria; y seguía moviéndose en el mundo literario que había sobrevivido a la contienda y permanecido en España, cultivando amistades y frecuentando tertulias: la de la revista *Escorial*, la del Café Lyon, la de *Musa-musae*. En las páginas que Felicidad Blanc dedica los contextos de esta época se entremezclan nombres que son historia literaria: Luis Rosales, Dionisio

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

Ridruejo, Pedro Laín, Antonio Tovar, Eugenio D´Ors, Gerardo Diego, Dámaso Alonso, Luis Felipe Vivanco, Azorín, Manuel Machado.

Como agua de mayo debió recibir Leopoldo Panero la nueva del encargo de preparar una antología de poesía hispanoamericana. Si, como dijimos, patente era el interés de la época por la literatura hispanoamericana, también era claro el interés que por ella tenía el régimen franquista como instrumento de acercamiento político. De ahí, sin duda, vino la circunstancia que hizo de Panero un antólogo de la literatura: una circunstancia; igual que, más adelante, otra circunstancia lo convertiría en poeta político. Lo que nada tiene que ver en los resultados de la tarea.

El encargo de la antología suponía la firma de un contrato con la Editora Nacional; un respiro económico, por tanto, y una inyección de optimismo. Un respiro y un optimismo que –relata Felicidad Blanc– van a suponer el acuerdo de boda: "¿Y si nos casáramos? Con el contrato de la Editora podríamos vivir; mis padres seguro que nos dejarán el piso y luego más tarde ya se arreglarán las cosas" (1977: 135). Se casarían, en efecto, el poeta y Felicidad Blanc, el 29 de mayo de 1941, con testigos de excepción: Manuel Machado, Gerardo Diego, Luis Felipe Vivanco y Luis Rosales[2].

De antologías

El acceso a la literatura a través de una antología de textos, es decir, de una colección de trozos escogidos de una obra literaria, es una práctica tan antigua como acreditada por su eficacia y su utilidad. Nos dicen los diccionarios de retórica que, seguramente, la más antigua de las antologías sea la conocida como la *Corona,* recopilación de 150 epigramas variados que coleccionara Meleagro de Gádera (s. II a.C.; 140-60 a a.C), en la ciudad de Cos. Aunque de ella sólo se conserva el prólogo, se suceden recolectores posteriores que generan colecciones de textos, hoy perdidos, pero reproducidos en gran parte en la *Antología* de Constantino Cáfalas (s. X), en la del monje Máximo Planudas o Planudo (s. XIV) y en la *Antología Palatina.* Y de ahí, y en adelante, el género está llamado a tener larga y fructífera vida, bajo diversos nombres surgidos al calor de la metáfora que encubre su etimología: anthologia= flores escogidas; de ahí, flores, florilegio, floresta... etc. En lengua castellana, *Flores de poetas ilustres* (1695) será la primera colección de textos (tal vez la única) y la que marca las pautas de la antología moderna.

Son las antologías el "libro de libros", el "compendio de todos los demás", aquéllos con que soñaba Borges en la *Biblioteca de Babel* (en palabras

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

de Ruiz Casanova, 1988: 6), porque evidencian una ilusión de totalidad. Son un microcosmos formado por los microcosmos que los propios autores han formado. Impensable es una historia literaria sin las antologías: cancioneros, romanceros, florestas. Son, como indica Miguel Gallego (1996: 46), "museos literarios", porque consideran los textos como objetos culturales importantes que hay que exhibir, seleccionar y arreglar para proyectarlos en un modo de interpretación que hace visibles las relaciones y los valores; incluso que educa, tal vez, el gusto.

En la génesis de su existencia, las antologías pretenden incitar a la lectura, o difundir la poesía, o despertar el interés por un autor o por un concepto crítico determinados; y, casi siempre, son el resultado de una lectura individual, de una tradición proyectada con idea de "canon".

Sin embargo, pese a la gran profusión de antologías de textos y a la opinión unánime de su valor y de su importancia, no abundan las teorías críticas o los análisis completos y profundos sobre esta forma libresca, que lleguen a dilucidar un qué común y un cómo clasificatorio con valor general; un aparente desinterés teórico éste que procede, sin duda, de cierta consideración de "obras marginales" que las ha venido condicionando.

No faltan referentes de excepción, más o menos amplios, en cuestiones genéricas y teóricas sobre la antología. Así el clásico de Alfonso Reyes en uno de los artículos de *La experiencia literaria*, el más cercano de Claudio Guillén, en algunas páginas de *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada,* y, por fin, el más reciente de Emili Bayo, en el primer capítulo de su monografía *La poesía española en sus antologías (1939-1980)* (Véanse las referencias bibliográficas al final de este trabajo). Para Reyes, toda la historia literaria presupone una antología y toda antología supone un concepto de la historia literaria siguiendo dos módulos críticos claros: el criterio de libre afición o del gusto personal del antólogo, y el científico o histórico, que parte de principios de mayor objetividad. Para Guillén, la lectura es el arranque y destino de una antología, que define como "forma colectiva intertextual que supone la reescritura o reelaboración por un lector de textos ya existentes". El antólogo se interesa por el pasado y por el presente, y su obra llega a ser a la vez colectiva que unitaria, en un tiempo que no es el histórico, sino el presente con la cronología como presentación. Emili Bayo, por su parte, destaca la utilidad del género como "modo de superar la confusión reinante, de poner un poco de orden en el vasto e inabarcable concierto de talentos y mediocridades literarias" (1993: 24) ante un lector ya iniciado.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

Sea o no la antología un género literario (para G. Genette, un "architexto"), podrían considerarse sus rasgos esenciales la objetividad como deseable, y la condición de no ser definitivas (cada antólogo o lector, o estética puede tener la suya) pero sí, casi siempre, arquetípicas; además del gusto o interés del antólogo marcado siempre por una elección (que supone una renuncia), Enorme es la variedad que existe entre las antologías, todas ellas, en el fondo, conjunción híbrida de repertorio (inventario) y crítica: un autor, un tema o motivo, una línea de creación, un período literario, etc. etc., pueden constituir el motivo central de una antología. Algunas ofrecen los textos al lector directamente, sin otro preámbulo que anotar criterios de selección o justificaciones; otras (la mayoría, las más pedagógicas) añaden prefacios sobre el espacio literario que la edición atiende y que son, en muchos de los casos, verdaderos textos críticos.

Apuntábamos más arriba la cuestión de la consideración de "obras marginales" para las antologías; incluso –añadimos ahora– no faltan antólogos que han hablado de un "error de base" en todas ellas al aislar un poema (o texto narrativo) del libro que reafirma su coherencia. Y evidentes son los riesgos de, por ejemplo, basar la selección en la defensa de un concepto crítico o grupo poético determinado; el de la no deseable homogeneización de los autores antologados (en su caso) o el de la parcialidad (las exclusiones injustas o manipuladoras)[3].

Aunque no faltan antologías poco acertadas o incluso deplorables, más son las publicaciones positivas por su eficacia, su utilidad o por la ciencia crítica que aportan. El valor principal de una antología es la coherencia: respecto a los criterios del antólogo; pero más respecto a la tradición. Indica Ruiz Casanova (1988: 21) que un resultado óptimo para una antología sería el que logre poder ser leída como un texto. De la *Floresta de la lírica española* de Blecua, ponderó García Márquez que es una libro que "se lee como una novela policíaca"[4].

La antología de Leopoldo Panero y sus precedentes

Ya hablamos del "hermanamiento" entre protagonistas literarios que conoció los primeros años del siglo XX. En esa relación se producen contactos entre escritores surgen voces críticas cualificadas (Alfonso Reyes, Pedro Henríquez Ureña, los principales), y comienza la aparición de algunos estudios y ensayos. Aparte de publicaciones foráneas que llegaron a nuestro país, la España anterior a los cuarenta años del siglo XX pudo ver publicados algunos títulos: entre los estudios panorámicos sobre esa literatura, o incluyéndo-

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

la, podemos citar, por ejemplo, *Síntesis de la literatura española (con un apéndice de la literatura hispanoamericana)* preparada por J. R. Sánchez, en 1940; y, algo después, la *Historia de la poesía hispanoamericana*, de Menéndez Pelayo y *La poesía hispanoamericana*, de Agustín del Saz, aparecidas ambas en 1948.

Respecto a antologías de literatura hispanoamericana publicadas hasta 1944, las dos más importantes, fueron, sin duda, la que preparara Menéndez Pelayo en cuatro volúmenes con motivo del cuarto centenario *Antología de la poesía hispanoamericana* (Madrid, Rivadeneyra, 1893-95), y la de Federico de Onís, *Antología de la poesía española e hispanoamericana, 1882-1932*, publicada por la Revista de Filología Española, en 1934. Además, se publicó una *Colección de los mejores autores antiguos y modernos, nacionales y extranjeros. Poetas americanos*, compilada en Madrid, en 1880; la colección de poemas, *Antología americana*, de Montaner y Simón, de 1897; la compilación en seis volúmenes de González Bravo *Tesoro poético del siglo XIX. Colección de poesías líricas y narrativas entresacadas de los mejores poetas contemporáneos españoles y americanos*, publicado en Madrid, 1902; los dos volúmenes del *Tesoro del parnaso americano*, de la editorial Maucci, en Barcelona, en 1903; un nuevo *De España y de América*, de la misma editorial en 1917 preparada por N. Díaz de Escovar y J. M. Díaz Serrano, y aún un *Florilegio del parnaso americano*, de nuevo editado por Maucci con preparación de Michael A. de Vitis, en 1927 y 1933. A ello hay que añadir los cinco tomos de *Antología americana* que compiló A. Ghiraldo en 1923-1924; *Las cien mejores poesías líricas hispano-americanas*, publicadas por Espasa Calpe, en 1925 y *Poetas jóvenes de América*, compilada por A. Guillén y publicada por Aguilar en 1930; la *Selección de poetas hispanoamericanos*, de Jiménez Landi, en Atlas, 1944. Y dos publicaciones interesantes en 1928 y 1944, respectivamente, en Barcelona: *El libro de oro de la literatura hispanoamericana*, de Miguel Rivas y Juan Balague, y la compilación de María Vidal *Cien años de poesía femenina española e hispanoamericana, 1840-1940*, de 1943. Por fin, dos antologías especializadas: el *Romancero del Caribe*, de Ginés de Albareda, que publicó el C.S.I.C. en 1943, y la *Antología de la poesía negra hispanoamericana*, de E. Ballagas con 2ª edición de Aguilar, en 1944.

La *Antología de poesía hispanoamericana*

La Editora Nacional publicó en 1944 y 1945 el resultado del trabajo antológico encargado a Leopoldo Panero. La publicación organizaba en dos volúmenes la atención a la Literatura hispanoamericana a partir de sus textos, siguiendo un orden cronológico: desde los orígenes hasta el siglo XIX el primer tomo, y desde Rubén Darío "hasta nuestros días" el segundo.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

Cada uno de los tomos presenta organización individual, con una "nota preliminar" propia.

No clarifica Leopoldo Panero las fuentes bibliográficas o documentales que manejó para llegar a su selección de poemas, pero sí que cita los precedentes que halló en Menéndez Pelayo y Federico de Onís, además de la *América poética* de Gutiérrez publicada en Valparaíso en 1846, y el acopio de textos que dio a la luz en París José Domingo Cortés en 1875. Si los textos por fin elegidos pueden conducirnos hacia el conocimiento de las preferencias poéticas de Panero, las dos "notas preliminares" que el antólogo preparó para presentar su antología y que abren cada uno de los dos tomos, constituyen un más que interesante documento crítico sobre la literatura hispanoamericana en su evolución "cerrada y concreta hoy", dice (1944: 9).

No falta, en la "nota" crítica de Panero que acompaña al tomo I, la clarificación de las intenciones y los límites cronológicos de su proyecto. Se trata de una visión de conjunto –se dice– de la poesía hispanoamericana, desde sus orígenes hasta "nuestros días", orientada desde la fidelidad histórica y la objetividad literarias, y desde un criterio estético a la vez que ecléctico y flexible. Eclecticismo y flexibilidad que explica en función de justificar la presencia de textos épico-heroicos o incluso políticos entre los seleccionados: razones de coherencia con la expresión americana –sigue explicando– en las que prevalece una voluntad de afianzar, de afirmar, de sostener los deseos de independencias de todo orden. Ya adelanta, de este modo, juicios de crítico literario que va a completar en las páginas que siguen.

En ellas entra muy pronto en materia para desplegar una teoría crítica sobre la literatura colonial hispanoamericana, aquella que antecede al "estallido romántico", y a la que califica de balbuciente, como muy ligada a los modelos europeos (españoles, franceses ingleses).

De gran interés en sí, y de singular atractivo para los estudiosos de la literatura que se escribe en Canarias, es la teoría que despliega sobre el romanticismo americano entre las páginas 9 a 12 de esa "nota preliminar" en el tomo I. Porque hace observar cómo, en aquellos tiempos que recibieron el impulso de esa fuerza que llamamos romanticismo, se afianza la lengua, y el acento se funde en un proceso de estilización propio, único, que poco tiene que ver con el romanticismo convencional. Y apunta la importancia del componente político presente en el romanticismo literario americano, como impelido por una voluntad de expresar "la belleza nueva" –que diría Andrés Bello–, por un modo de combatir la tradición poética anterior en el impulso de afirmar la voluntad de ser, de constituirse en tradición propia, de inaugurar

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

una tradición genuina desde la rotundidad de la palabra; una palabra nueva que logrará traducir la naturaleza del nuevo mundo desde un hálito que traduce la música de lo autóctono. Esa urgencia de expresión que traduce el romanticismo –indica Panero– logrará la plenitud poco más adelante, con el modernismo; pero ya, en las voces de los poetas románticos, va tomando carta de naturaleza un lenguaje poético propio y personal en que late la necesidad anímica de expresión honda y peculiar; "un lenguaje que va cobrando sabor y tristeza, gracia y latido", puntualiza. Pero aún se perciben ecos de retórica mimética –índica–, que van depurándose desde el primer Gutiérrez Nájera (son de inocencia y misterios, esencialidad, timbres nuevos, arranque musical) a Julián del Casal, a José Asunción Silva, a José Martí. No queremos dejar de apuntar cómo, haciendo un alto en la expresión crítica de esta teoría sobre la literatura americana anterior a Rubén Darío, Leopoldo Panero ha intercalado una digresión (1944: 13-14) para comentar con el lector español, con el lector cómplice de sus páginas, el hecho mágico de la creación de la palabra en los albores de la conquista americana, cuando había que nominar desde el procedimiento poético de la analogía, de la metonimia, de la metáfora. Se nos ocurre pensar que Panero habría sido un lector entusiasta del *Diario de Colón* que hoy tenemos a nuestro alcance publicado por el Cabildo de Gran Canaria[6].

Sigue el antólogo, revestido de fino y lúcido crítico literario, en la "Nota preliminar" del segundo tomo, que se dedica, casi en exclusiva, a la irrupción poética de Rubén Darío y a su voz modernista esencial. Casi en exclusiva, digo: de la página VII a la XXI de las XXIII que cuenta en total la citada Nota.

En esas páginas se descubre en Leopoldo Panero un antólogo impresionista y subjetivo, sensible a las peculiaridades del hecho poético y muy cercano a aquella escuela crítica que tantos frutos dio desde la finura expresiva el saber crítico y la sensibilidad poética de Dámaso Alonso. Ese antólogo elabora un ensayo atractivo, novedoso, moderno, sobre la significación literaria de lo que podríamos llamar "el fenómeno poético Rubén Darío". Es un ensayo muy digno, sin duda, de figurar entre los más atractivos de los que ha merecido el gran poeta, pese a lo temprano de los juicios. En la sucesión de las páginas, tras señalar cómo la escritura de Rubén culmina un largo proceso de afianzamiento de la poesía americana, subraya Panero la dimensión simbólica que adquiere el nicaragüense al encarnar la voz nueva, refrescante y entrañada de vernaculismo sin desarraigarse de lo que él llama "el solar común" europeo. Frente a lo que Panero considera más efímero en la poesía de Darío (el modernismo rutilante de la palabra) destaca la "antigüedad del espíritu", síntesis entre lo español y lo indio, lo aborigen y lo virginal, que consigue expresar con inaugural hondura el íntimo desamparo del hombre,

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

humilde, inocente, infantilmente abandonado a su propio dolor; el dolor del tiempo en su transcurrir, la propia fugacidad, que arranca de su voz el son bronco de su palabra más honda. Porque, lo que hace de Rubén un poeta insustituible –indica Panero– es,

> de una parte su avasallador instinto verbal, su poderosa expresividad rítmica, la constante fragancia de su lenguaje creador; de otra, la noble violencia de su temperamento racial, la íntima fuerza de su entrañado sentir colectivo, la vitalidad y reciedumbre de su alma india españolizada y espiritualizada por amor; y, finalmente, de otra parte, la pujanza de su inspiración, el pathos ancestral y épico de su poesía (...) Épico –explica– por el anhelo espiritual de afirmación hispánica de su voz; una épica –insiste– a la americana "notablemente retrospectiva, trágicamente misteriosa, que intenta levantar y alumbrar anímicamente, míticamente, las virtudes raciales del indio, su epopeya íntima, su pálida y remota mañana original, su latente dolor (...) Una épica que consiste en la poética de la adivinación del pasado ancestral, en la sublimación heroica de las razas aborígenes, en la espiritualización elegíaca de los pueblos que quedaron sumergidos bajo la dominación española; sumergidos pero vivos y presentes en la sangre que corre por las venas de millones de americanos (1945: XVIII-XIX).

Con todo, para Panero, y sin olvidar estos alientos de una particular épica rubeniana, el hálito de Verlaine que guarda la poesía del nicaragüense, y el atractivo de la esplendidez formal de los más conocidos de sus versos, el mejor Rubén, –para Panero– digo, se esconde en los versos íntimos y susurrantes, en el poeta que olvida los refinamientos expresivos, los pálidos cisnes, los frisos de palomas griega, para dedicar, por ejemplo, unas coplas sentidas, desnudas, a Francisca Sánchez, la campesina castellana tan alejada de la literatura como cercana a la vida, que le dio –indica– "agua para su sed, recónditamente maternal y sencilla" (1945: XX).

En distintos momentos del ensayo, nombres clásicos de poetas españoles asoman en evocación comparativa con los acentos rubenianos: la reciedumbre anímica de Jorge Manrique, la mirada profunda y comprimida en palabras de Antonio Machado, la especial empatía popular de García Lorca. Y también, en las páginas de cierre, dibuja Panero la herencia literaria del nicaragüense en tantos nombres: desde Juan Ramón Jiménez a Manuel Machado y a Villaespesa. Llegó Rubén a España –dice– en hora propicia; cuando los poetas se llamaban Campoamor, Núñez de Arce o Bartrina; y cuando se añoraba profundamente a Bécquer.

Rubén Darío, pues, llena la Nota Preliminar del tomo II de la *Antología de la poesía hispanoamericana* de Leopoldo Panero. Apenas se citan –episódicamente– algunos nombres de sus contemporáneos: Leopoldo Lugones, Herrera y

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

Reissig, Guillermo de Valencia. Respecto a los que le siguen: "habrá que esperar varios años –dice– hasta que la genuina poesía americana, la poesía espiritual indio-española, aflore de nuevo a la superficie". En los nombres que se registran tras Rubén, con autonomía propia, el primero ha de ser el de César Vallejo, que –dice– "bucea en el corazón, se hunde en las más secretas aguas, se envuelve en la pálida hermosura de sus recuerdos (para extraer) del seno de su dolor un precario puñado de palabras titilantes de soledad y de salobre amargura" (1945: XXII); un Vallejo, que hermana en voz a Pablo Neruda, "de lirismo eruptivo y apretado de emoción" -se lee.

En los dos tomos de su Antología (463 y 517 páginas, respectivamente), Leopoldo Panero selecciona un total de 160 poetas (de entre ellos, 11 mujeres). Los nombres aparecen ordenados cronológicamente y, junto al nombre, se indica el año de nacimiento y la nacionalidad.

En el tomo I se registran 167 poemas repartidos muy desigualmente entre 62 poetas, desde el chileno Pedro de Oña (1560) al colombiano Antonio Gómez Restrepo (1869). Julián del Casal es el poeta que más títulos de poemas registra. En el Tomo II aparecen 98 nombres y 418 poemas, desde Rubén Darío (1867) a los cubanos Emilio Balladas y José Ángel Buesa (1910). Ahora, los poetas con mayor número de poemas en la antología son Rubén Darío y Amado Nervo.

Queremos destacar, sólo por la relación que se puede tener con el romanticismo canario, el hecho de la presencia del poeta venezolano Abigail Lozano en el tomo I; el mismo Abigail Lozano que publicó tres poemas en *La Aurora,* el "semanario de literatura" del romanticismo canario que se publicó en Tenerife entre 1847-8. Allí, en *La Aurora,* el poeta era presentado como "moderno Genio de las repúblicas de la América del Sur". Coincide la selección de Panero con uno de los poemas publicados en la *Revista Canaria*: 18 serventesios en alejandrinos bajo el título de "A Dios", que empieza así:

> Señor! en el murmullo lejano de los mares
> Oí de tus palabras la augusta majestad.
> Oílas susurrando del monte en los pinares,
> Y en la de los desiertos callada soledad.
> Tu voz cruza en las brisas y en el perfume leve
> Que brota a los columpios de la silvestre flor,
> Tu sombra entre las aguas magnífica se mueve,
> Tu sombra que es tan sólo la inmensidad, Señor!

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

La *Antología de Literatura hispanoamericana* de Leopoldo Panero es un libro serio, profesional, atractivo, moderno. Vivo, a pesar del tiempo transcurrido. Un hito literario importante, muy digno de ser tenido en cuenta.

CONTINUANDO CON LA CRONOLOGÍA

Han ido transcurriendo los años, y Leopoldo Panero ha logrado cierto afianzamiento en un ambiente de buena relación que supo mantener con aquellas instituciones que el régimen impulsó para difundir el lado más amable y positivo de la cultura española del momento. Lo haría no sólo en España sino también en el exterior, años más tarde, cuando tuvo la ocasión de trasladarse a Londres en misión gratificante para trabajar –codirigir, se ha dicho– el Instituto de España, en 1947. Vendría luego su primera "misión poética" por tierras americanas, prodigando recitales poéticos y defendiendo la política española. Fue un viaje accidentado, que duró cinco o seis meses en organizada caravana que recorrería Sudamérica y el Caribe de arriba abajo, desde las Tierras del Fuego a La Habana; en el camino, banquetes, recepciones y lujos. Fue un primer contacto directo con Hispanoamérica, sin duda apasionante. Por fin, a su vuelta, lograría ser funcionario del Ministerio de Cultura; un nuevo asidero económico y personal.

Mientras, su trayectoria poética había ido avanzando. Tras los versos de corte romántico, pero siempre plenos de sentimiento humano que había publicado en los años anteriores a la guerra, en 1944 sale a la luz su primer poemario: *La estancia vacía* y, casi enseguida, al año siguiente, *Versos al Guadarrama.* En el terreno poético, 1949 va a ser un año excepcional, porque en él va a experimentar el éxito de la publicación de su mejor libro: *Escrito a cada instante*, que va a merecer el Premio Nacional de Literatura de aquel año.

Se siente seguro Leopoldo Panero, dentro de los límites que aquello era posible en la época.

SIGUIENDO EL HILO DE LA CRONOLOGÍA, DE VUELTA CON PABLO NERUDA

Retomamos el hilo de Pablo Neruda, que habíamos dejado a la espera.

En 1940, continuando con la poesía de corte político había escrito Pablo Neruda el *Canto en la muerte y la resurrección de Luis Companys.* Y en 1950, reaccionando como un exiliado español ante la situación política de la España de la primera posguerra, escribe la obra que ahora nos interesa especialmente:

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

el *Canto general,* un amplio poema en cuyos versos, el "Canto a Chile" que fue su idea primera y el "Canto a América" que llegó a ser, constituyen una descarga poético-política en que se mezclan casi todos lo tópicos sobre la leyenda negra respecto a la conquista española, y en que la se personaliza en poetas amigos o enemigos, desde la evocación sentida o desde el rencor o la disidencia.

Canto personal. Carta perdida a Pablo Neruda

Y en 1953 Leopoldo Panero responderá a esta provocación poética de Neruda con otro poema que publica en ese año la editorial Cultura Hispánica: el *Canto personal. Carta perdida a Pablo Neruda.* Lo escribe un Panero afianzado como poeta por el cercano Premio Nacional de Poesía que había merecido su poemario *Escrito a cada instante*, un libro publicado por Cultura Hispánica en 1949 y celebrado por amigos y lectores. Celebrado, como no podía ser menos, por su amigo Dámaso Alonso, a quien da ocasión para sentar las bases de una dicotomía poética llamada a tener fortuna y larga vida: las nociones de poesía arraigada o desarraigada en las producciones de la posguerra (1945): arraigada sería la de Panero, como la de un creyente. Fue sin duda el acontecimiento más importante de la vida literaria de Panero.

Lo escribe, también, el Canto personal, un Panero –me baso ahora en declaraciones de Felicidad Blanc– deseoso de quitarse la espina de los agravios con que fue recibida la "embajada poética" de la España franquista que recorrió América durante cinco meses en 1949, y de la que el mismo Panero formaba parte, junto a Luis Rosales, Javier Zubiaurre y Agustín de Foxá. Era la primera "misión cultural" de la España de Franco que organizó el ministro Sánchez Bella. Y si en algunos países fue bien recibida (en Cali, Cartagena de Indias, Colombia o Nicaragua) en otros (Venezuela o lugares de Cuba) recibió desprecios e incluso insultos. Lo escribe también, sin duda, un Panero a quien requemaba la ofensa por el ataque injusto que el *Canto General* de Neruda dedicaba a algunos amigos (José M. de Cossío, Dámaso Alonso, Gerardo Diego). Seguramente también, como piensan algunos (Joaquín Marco o Ángel Valbuena), lo escribe un Panero llevado por un arraigado amor a España, y herido en el amor propio de ese amor. Herido Panero por los versos tan celebrados de Neruda, en primer lugar; pero también por la actitud desdeñosa y hasta insultante que se respiraba en muchos sectores de la antigua América hispánica.

El *Canto General* de Neruda, más de trescientos versos de cadencias de base épica, variado en metros y en ritmos, con atractivas oscilaciones estructurales, es un libro fuerte, contundente expresivo, rotundo; tan agrio en ocasiones

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

como tierno en otras. En las fuerzas que lo generan, –sigo ahora a Saúl Yurkievich (1973)– el sustrato poético correspondiente a la personalidad profunda del autor y su afán de representación mítico-alegórica, se une a una poética militante-testimonial regida por una voluntad política, ideológica, pedagógica, que lo conduce a dibujar la crónica de América como un enfrentamiento entre opresores y libertadores; una crónica reivindicativa. En el resultado final, el *Canto* de Neruda es, por un lado, una escritura hermética de gran densidad metafórica, y por otro una elocución prosaica expresada por un lenguaje directo, discursivo, verista. Es a la vez "congénesis, geografía, rito, crónica, panfleto, fabulación, arenga, sátira, autobiografía, rapto, alucinación, profecía, conjuro y testamento" (Yurkievich, 202).

El *Canto Personal* de Leopoldo Panero, por su parte, es un amplio poema de 1456 versos: 484 tercetos encadenados, más el cuarteto final. En la sucesión de ellos, se registran 61 unidades a modo de secuencia de contenidos; sin títulos; con el juego de los blancos de página como único recurso externo. Analizando métricamente el poema, podremos contabilizar 284 isotopías diferentes en las estructuras rítmicas de tan extensa serie de versos: son asideros retóricos en los que el poeta se afianza. Conseguirán éstos la complicidad necesaria para que no decaiga el interés del lector, que ha de ver enredado en empatías de forma el énfasis de los contenidos. En el juego formal que configura el poema, asoma el recurso a los fuegos verbales de intención lúdica que amorosan el entrelace de rimas y de ideas.

De sobras conocida es la raigambre clásica de la estructura estrófico-genérica utilizada por Panero: del terceto en sucesión, del terceto encadenado, y también de la epístola en verso como forma literaria. El terceto encadenado, es más que una estrofa un modo de articular un poema de cierta de extensión y un instrumento idóneo para albergar una poesía discursiva o meditativa; y el género –o subgénero– epistolar, encubre una reflexión meditativa, de contenido moral o de sátira, "que une en verso el tema de la filosofía y la fórmula de la carta persona", tanto para dirigirse a un interlocutor –casi siempre un amigo– ausente (ausente en la realidad o ausente en la intención poética) como para verter en ella, en estilo no excesivamente elevado, aquella reflexión meditativa. El recurso a la epístola en verso como molde literario, por otra parte, no es nuevo en Panero. Ya lo había cultivado para dirigirse a diversos amigos: cinco epístolas en verso había dirigido a los del grupo "Escorial" (a Luis Felipe Vivanco, a Luis Rosales, a Dionisio Ridruejo, a José Luis López Aranguren) y otras tres a Eduardo Carranza, a Joaquín Pérez Villanueva y a Aarón Cotrús. El tema de España y el de la amistad, o las confluencias emotivas y generacionales, aparecen en todas ellas.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

A los clásicos españoles quiso apelar Leopoldo Panero, reviviéndolos, en la elección de estos dos moldes, métrico y genérico: Garcilaso, Lope de Vega, Francisco Aldana, la *Epístola moral a Fabio*, el Quevedo de la *Epístola satírica y censoria*... La presencia de los clásicos revividos va a constituir, en efecto, el mejor de los materiales para cimentar la génesis del canto. Porque en la intertextualidad de los versos de *Canto Personal* de Panero se aprecian dos referencias clásicas básicas, ambas no alejadas en coincidencias: el espíritu del verso de la *Epístola moral a Fabio*, por un lado, es decir, identidad de vida y pensamiento o una defensa de lo moral en la poesía; y, por otro, la frescura o la naturalidad poética de Lope de Vega.

Adentrándose con enfoque crítico estructuralista en la literariedad del poema, el profesor y crítico Javier Huerta (1992), respondiendo a la insistencia crítica en la idea de que el poema paneriano carece de plan estructural claro, señaló la existencia de una estructura tripartita a partir de un plan consciente configurado en torno a tres temas nucleares: tras unos versos de apertura (vv. 1-54) –explica–, la primera secuencia temática (vv. 55-237) es de índole poética, porque en ella contrapone el ideal retórico nerudiano al suyo propio de sencillez y de naturalidad. La segunda parte (vv. 238-1149) se adentra en el tema histórico-social, con España y lo español como núcleo; en ella intercala unidades de crítica al *Canto General* y alusiones amplias a lo que podríamos llamar la idiosincrasia de los españoles, con la presencia de hitos históricos del país y también personales de su autobiografía. En la tercera parte (vv. 1450 1456) el núcleo central es América; y en ella aparecen entreverados motivos del viaje americano del poeta (Cuba y José Martí, Colombia, Nicaragua, Costa Rica, Honduras) con retazos de autobiografía y con alusiones políticas a la doctrina falangista y a los hechos de la Guerra Civil española. En su cuidadoso análisis, Huerta llega a distinguir la amplia variedad de tonos que el género "epístola" adquiere en esta larga "carta perdida" que a Neruda remite Panero. Porque –indica– existe un equilibrio entre tonos, contenido y modelo genérico, que se organiza de modo que a un contenido crítico, irónico o de burla, cercano a la sátira, conviene un tono vulgar; a un contenido de consejo, confidencia o familiaridad cercana a la epístola, conviene un tono medio; y a un contenido de lirismo, dolor o muerte, cercano a la elegía, conviene un tono sublime. Son cambios de tono que se aprecian en la Epístola de Panero y cuya advertencia en sí mismos y en cuanto afectan a la intensidad poética, es fundamental para valorar objetivamente el poema, que no carece tampoco de fragmentos de sentimiento verdadero y hondo.

Razones ya aludidas y en gran medida extraliterarias, han generado la fama –la mala fama– que ha rodeado el *Canto Personal* de Panero. La crítica

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

de su tiempo fue, en su mayoría, muy dura; y la cercana, contagiada de aquélla o maniqueísta, difícilmente se ha adentrado en los versos sin pasión premeditada. Y la mayoría de las veces, para denostar, o incluso alabar, el poema, sin analizarlo poéticamente (excepciones resultan los casos de Eugenio de Nora (1962) o de Gullón (1965); y los de Guillermo Carnero, Carlos Bousoño o Javier Huerta en los últimos tiempos.) De hecho, el *Canto Personal* se convirtió en la más controvertida de las empresas poéticas de Leopoldo Panero. La publicación despertó encendida polémica. El propio Neruda llegó a contestarle en una declaraciones publicadas en *Ercilla* (nº 974, 29 de diciembre de 1953). Recibió muy duras criticas, en España y fuera de ella. Incluso recibió críticas duras de los amigos a quienes Panero quiso defender:

> (...) después de la publicación de *Canto Personal,* un clima de frialdad se había extendido alrededor de él. No dudo que muchos excesos en la bebida fueron producidos por estos fallos que notaba en la amistad; él que tanto había dado a todos (F. Blanc: 1977, 201).

Podemos concluir que, en efecto, no ha tenido suerte Panero con la recepción crítica de su *Canto Personal*: el principal bastión, a la postre, para llegar a la "demonización", del hombre y del poeta. Sin embargo mucho y muy auténtico puede apreciarse en el poema del hombre desconcertado, tal vez, que se esconde detrás del poeta; un hombre que lanza un mensaje desgarrado del testimonio patético de las contradicciones personales que hubo de sufrir en el camino que recorrió desde el sueño de la izquierda, el apresamiento y la condena por las fuerzas golpistas del 36, y, por fin, la vuelta al falangismo y al sobrevivir; un hombre que desecha siempre la salida, incómoda también, hacia el exilio. "¿Salir de España?: eso nunca" -diría. Sin embargo, es *Canto Personal* la única contribución de Panero a lo que podríamos llamar "compromiso político falangista". Y junto a su autoría clara, innegable, son corresponsables los nombres de Luis Rosales, Dionisio Ridruejo y Luis Felipe Vivanco, con cuya connivencia amistosa fue redactado.

A la postre, es el *Canto Personal,* para bien o para mal, la más famosa poesía de compromiso político surgida al calor de la guerra civil, y la que, indefectiblemente y por su controversia, más unida ha quedado al nombre de su autor.

Todo el mundo ha lamentado que leopoldo Panero sintiera la necesidad de defender poéticamente a la Falange en su largo poema *Canto Personal* (1953), réplica al *Canto General* comunista de Pablo Neruda, amigo y maestro de todos aquellos poetas en Madrid durante la República. Por poderosa que sea su expresión, manifiesta una pérdida de sensibilidad lírica casi siempre vinculada

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

a la defensa intencional de una ideología política –opina E. Inman Fox– (1981: 172).

Y don Ángel Valbuena, para que no todo sea negativo, indica que el *Canto Personal* de Leopoldo Panero es una réplica al *Canto general* de Pablo Neruda escrito "dignamente (...) como una grave epístola castellana; a la vez, como una voz hermana y como un justo reproche" (1957: 736).

El principal error de Panero –dice Trapiello (1995: 108)– fue dar carta de naturaleza con su *Canto* a un libro como el de Neruda "de intención y de tiro más político que poético". Se queja Trapiello de que a Neruda se le hayan perdonado los excesos políticos que en él existían pero no a Panero, que desde la publicación de su *Canto* fue objeto permanente de críticas y hasta de burlas. Para él, el *Canto* supuso un duro fracaso; un fracaso que lo sumió en una gran dosis de amargura y escepticismo y que renovó su afición a la altanería, o a la evasión extrema del alcohol.

El segundo viaje a Hispanoamérica

Aún realizaría Leopoldo Panero un segundo viaje "cultural" a Hispanoamérica. Mucho más grato y gratificante que el anterior.

"Desde aquella antología de literatura hispanoamericana cuyo contrato nos permitió casarnos, su amor a Hispanoamérica se ha ido intensificando", aclara Felicidad Blanc (1977: 202) al tratar de la ilusión y el interés que significó para Leopoldo Panero, "con el Canto Personal a sus espaldas", un segundo contacto directo con aquella cultura y aquellos países en la Bienal de Arte que lo lleva allí de nuevo con el Instituto de Cultura Hispánica, y que va a permitirle conocer y valorar más aquellos países. Lo acompañan esta vez Luis González Robles y Roselló, un amigo de Juan Ramón Masoliver: "Lleva mucha ilusión aunque no se le ocultan las dificultades del viaje" (de nuevo Felicidad Blanc, p. 202). Va a tenerlas, en efecto, pero tal vez por razones que él no presentía: la mayor, una acusación de conspirador por sus reuniones con exiliados españoles (Justino Azcárate, en Venezuela, principalmente) lo que va a suponer una importante contrariedad, salvada al final; y la menor, un accidente de automóvil sin consecuencias graves. Nada de ello impide las secuencias gratas del viaje: de nuevo Cuba y Agustín Foxá; Venezuela y Azcárate; Santo Domingo y el compositor Agustín Lara y la sombra de María Félix; Colombia, Bogotá y Cartagena de Indias, la bella.

Muy pronto, llegaría el último viaje, el definitivo, que la vida le tenía reservado. El último. Partiría de la estancia campesina de su tierra leonesa, en 1962.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

Concluyendo

Circunstancias coyunturales, políticas, personales y literarias relacionaron a Leopoldo Panero con América, como hemos visto; y la evocación que hace del Nuevo Mundo no es siempre la de los tonos amargos de parte del *Canto Personal.* En parte de esas páginas y en poemas espaciados que a América dedica[7], pueden hallarse evocaciones y sensaciones que muestran la luminosidad del referente americano y el interés que en el poeta despierta. Para Ruiz Fornells (1980: 268) en el verso humano que dedica Panero a América, aparecen, entrelazadas, las constantes que dominan su poesía: Dios, la esperanza, el futuro y el pasado.

Referencias bibliográficas

Aller, C. (1976). *La poesía personal de Leopoldo Panero.* Pamplona: Ediciones Universidad de Navarra.

Alonso, D. (1958). La poesía arraigada de Leopoldo Panero. En *Poetas españoles contemporáneos,* pp. 333-359. Madrid: Gredos .

Bayo i Juan, E. (1994). *La poesía española en sus antologías (1939-1980).* Pagés (ed.), Lleida: Universidad de Lleida.

Blanc, F. (1977). *Espejo de sombras.* Barcelona: Argos-Vergara.

Bousoño, C. (1987). Algunas consideraciones sobre Panero. En *ABC* (27-8-87), p. 26.

Calvino, I. (1992). *Por qué leer a los clásicos.* Barcelona: Tusquets.

Capellán, Á. (1978). Leopoldo Panero: dimensión total. En *Cuaderno de Investigación Hispánica, 342,* pp. 659-664.

Connolly, Eileen (1969). *Leopoldo Panero: la poesía de la esperanza.* Madrid: Gredos (Campo abierto).

Cuadernos Hispanoamericanos (1965). N° 187-188, (julio-agosto 1965); extraordinario dedicadoa Leopoldo Panero. Contiene treinta estudios.

Falange y literatura (1971). José Carlos Mainer (ed.). Barcelona: Lábor.

Fox, E. I. (1973). The poetry of the Generation of 1936. En *Spanish writers of 1936,* Jaime Ferrán y D. P. Testa (Eds.), Tamesis Book, Londres, 1973, pp, 49-67. Extractado en *Historia y crítica de la literatura española,* Francisco Rico, Barcelona, Crítica, 1981, pp. 169-179.

Gallego Roca, M. (1996). *Poesía importada. Traducción poética y renovación literaria en España (1909-1936).* Almería: Universidad de Almería.

García de la Concha, V. (1973), *La poesía española de posguerra.* Madrid: Prensa Española.

García Nieto, J. (1963). *La poesía de Leopoldo Panero.* Madrid: Ateneo.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

GÓMEZ BENATE, P. (1990). La poesía española de posguerra (1940-1970), *Historia de la literatura española II*. Madrid: Cátedra.

GUILLÉN, C. (1985). *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada*. Barcelona: Crítica.

GULLÓN, R. (1965). Leopoldo en su poesía en *Homenaje*, pp. 157-64.

HUERTA CALVO, J. (1989). El compromiso en la poesía de Leopoldo Panero. Aproximación al contexto ideológico del Canto Personal. *Astorica, 8*, pp. 83-106.

— (1992). Poesía y política en la España de posguerra. La polémica en torno a Canto Personal. En *Cuadernos para la Investigación de la Literatura Hispánica, 16*, pp. 7-31.

— (1993). Claves estéticas para una nueva lectura de Canto Personal de Leopoldo Panero. En *La escuela de Astorga*. Astorga: Ayuntamiento de Astorga.

INSULA (1965). XVII, nº 193 (diciembre de 1962); extraordinario dedicado a Leopoldo Panero.

LÓPEZ DE ALBIADA, J. M. (1987). La experiencia madrileña en Neruda: la evolución ideológica, el cambio de estética y su compromiso frente a España. En *Anales de Literatura española, 5* (1986-1987), pp. 247-248.

MAINER, J. C. (1981). *La edad de Plata (1902-1939). Ensayo de interpretación de un proceso cultural*. Madrid: Cátedra.

MARCO, J. (1987), *Literatura hispanoamericana: del Modernismo a nuestros días*. Madrid: Espasa-Calpe (Austral).

NORA, E. DE (1962). Leopoldo Panero y su Canto General. En *Ínsula, 193*.

PANERO, LEOPOLDO (1944 y 1945). *Antología de poesía hispanomericana*. Madrid: Editora Nacional (2 vols.).

— *Obras completas* (1973) dos tomos, prólogo preparación y notas de Juan Luis Panero. Madrid: Editora Nacional.

REYES, A. (1952). Teoría de la literatura. En *La experiencia literaria*. Buenos Aires: Losada, pp. 112-116.

RUIZ CASANOVA, J. F. (1988). Introducción. *Antología Cátedra de Poesía de las Letras Hispanas*. Madrid: Cátedra.

RUIZ-FORNELLS, E. (1980), América en Leopoldo Panero. En *Cuadernos para la investigación de la Literatura Hispánica, 23*, pp. 261-269.

TRAPIELLO, A. (1995). Leopoldo Panero. Una reconstrucción. En *Cuadernos hispanoamericanos, 535* (enero 1995), pp. 91-110.

VALBUENA PRAT, A. (1957). *Historia de la literatura española*, Tomo III. Barcelona: G. Gili.

YURKIEVICH, S. (1973). Mito e historia: dos generadores del *Canto General*. En *Revista Hispanoamericana*, pp. 198-203.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

NOTAS

1 Pablo Neruda, *Confieso que he vivido. Memorias.* Cito por Barcelona, Seix Barral, 1974, p.97.

2 Con ocasión de la boda, Machado Vivanco y Diego dedican a los novios respectivos poemas: una décima de atractiva ligereza el primero, ocho solemnes cuartetos alejandrinos el segundo, y una bella composición libre de cuarenta y tres versos el tercero. Los reproduce Felicidad Blanc en las páginas 136-141 de sus memorias de publicadas en 1977.

3 En las fechas del curso lagunero que al principio cité, muy presente estaba la muerte reciente de José Manuel Blecua. En las páginas que la prensa dedicó a su personalidad en aquellos días, pudimos leer un testimonio de la profesora Aurora Egido ahora oportuno, pues indicaba que, en sus últimos días, el profesor Blecua "se prometía a sí mismo hacer un estudio sobre la historia de las antologías poéticas españolas, que tan bien conocía y atesoraba" (*El País.* La cultura. Sábado 15 de marzo de 2003, p. 36).

4 Al hilo de esta cuestión, Emili Bayo en su monografía (1993-34) aporta unas interesantes declaraciones al respecto de Mario Benedetti en artículo de prensa ("El Olimpo de las antologías", en *Domingo*, de El País, 21.junio-87): "Es obvio que el Olimpo de las antologías sólo admite un número limitado de dioses. Es no menos obvio que podría reunirse una buena antología con autores descartados por los antólogos (...) En el pasado siempre había algún poeta que compaginaba una antología como pretexto para incluir sus propios versos. Ahora (...) poetas hay que organizan antologías (...) para excluir los de algunos colegas. Más que antologías son antilogías".

5 Nos hemos referido sólo a antologías de poesía hispanoamericana anteriores a la de Panero. Para antologías en general de esa época y, en general del franquismo, véase el repertorio de José Simóm, *Bibliografía de la Literatura Hispánica*, Madrid, C.S.I.C., 1960; y también la segunda parte de la monografía citada de Emili Bayo (pp. 63 a 96, principalmente).

6 *Cristóbal Colón. Diario del Descubrimiento*, Estudios, ediciones y notas por Manuel Alvar, Excelentísimo Cabildo Insular de Gran Canaria, 1976 (2 vols.).

7 Recuérdense: "Navidad en Caracas", "Ruiseñor señorío", "Nochebuena del Ávila", "Villancico de la Navidad errante", "Villancico del Niño Caribe", "Viaje a la bondad" y "César Vallejo" (Cito por Ruiz Fornells, 1980: n.16).

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

LAS ORACIONES INTERROGATIVAS INDIRECTAS EN DOCUMENTOS DEL TRIBUNAL DE LA INQUISICIÓN DE CANARIAS (SIGLO XVI)

ANDAMANA BAUTISTA GARCÍA
Universidad de Las Palmas de Gran Canaria

El *corpus* con el que trabajamos aquí consta de dieciocho documentos custodiados en el Museo Canario en Las Palmas de Gran Canaria y todos pertenecen al Tribunal de la Inquisición de Canarias[1].

Con el fin de acercarnos al conjunto de oraciones interrogativas indirectas presente en los textos del *corpus*, nos fijamos en varias cuestiones sintácticas relacionadas con este tipo de oración subordinada sustantiva. Para ello, hacemos antes una primera distinción de este tipo de construcción basada en Girón Alconchel. Según este autor, las llamadas interrogativas indirectas agrupan "dos clases funcionales de suboraciones sustantivas interrogativas: las que expresan la modalidad de la enunciación y las que expresan la modalidad del enunciado" (1987: 401). Esta diferencia es la que distingue a *Le preguntó qué hora era* de *No sabía qué hora era*. De este modo, la primera es interrogativa indirecta y la segunda interrogativa modal. Ambas presentan dos rasgos paradigmáticos comunes: "estar encabezadas por una palabra interrogativa" y "constituir una proposición o suboración sustantiva" (Girón Alconchel, 1987: 402).

Girón Alconchel especifica un poco más y señala que la interrogativa indirecta significa paradigmáticamente 'modalidad interrogativa de la enunciación', mientras que la interrogativa modal "significa paradigmáticamente la 'evaluación lógica o apreciativa del contenido de la suboración'" (1987: 402).

En primer término, esta diferenciación se manifiesta en el *corpus* en el verbo que introduce esa "suboración sustantiva". Así, señala el mismo autor (1987: 403-404) que, durante todo el siglo XV, la interrogativa indirecta paradigmática depende de *preguntar*, y añade que el verbo *decir* se emplea con el mismo significado de "preguntar" e introduce también construcciones de discurso indirecto. En cuanto a la interrogativa modal, este autor indica que el verbo *saber* es el verbo de 'entendimiento y percepción' más empleado para introducir la interrogativa modal (1987: 410).

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

Lo que más nos interesa de esta distinción es que hay peculiaridades sintácticas que sólo afectan a uno de los dos tipos. Una de ellas es la presencia de un /que/1 ante la partícula interrogativa. A este respecto, Girón Alconchel (1987: 405) señala que este *que* es un "nuevo argumento para diferenciar la "interrogativa indirecta" de la "interrogativa modal", ya que es sólo posible con la primera (**No sabía que qué hora era*).

Tenemos en los documentos los siguientes ejemplos:

- començo a **dezirle** a esta declarante conforme a lo que ella le auia dicho en la confesion **que para que** curaua aora de tener confiança en sus padres ni parientes (ll.44-47, confesión de Ana de Mendoza)
- **(dixo) que de que** auian de comer (ll.65-66, testimonio sobre Cordella)
- fue **preguntado que por que** rrazon le paresçio el dicho manjar ser judiego o de judios (ll.31-32, testimonio de Diego de Torres)
- este testigo le **pregunto que por que** guisava asy la carne (ll.35-36, testimonio de Diego de Torres)
- le **pregunto que por que** la avyan gujsado ansy (ll.36-38, testimonio de Diego de Torres)
- fuele **preguntado que sy** de los sobredichos mayrena e su muger este testigo ha oydo desir otra cosa (ll.42-43, testimonio de Diego de Torres)
- le **pregunto** este testigo porque le via tratar en casa de la dicha juana de morales **que a que** entraba alli (ll.8-10, testimonio de don Luis de Corral)
- **pregunto** a este testigo **que como** guisava las comjdas a su señor (ll.18-19, testimonio de María morisca (a))

Distintos autores se han referido a este empleo del *que* relacionado con la construcción de discurso indirecto. Uno de ellos es Gili Gaya que nos dice que "en el habla corriente no es rara la presencia redundante de la conjunción *que* delante de las palabras interrogativas, y no faltan ejemplos clásicos de ello [...]. Se trata de una tendencia asimilatoria a las demás oraciones subordinadas" (1961: 294).

Por su parte, Keniston se refiere a este empleo de *que* como uno de los usos especiales de esta conjunción y lo califica de pleonástico. Añade que "the use of *que* before an interrogative word in indirect questions is probably due to its extension from ordinary indirect discourse" (1937: 675).

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

También Bello estudia este fenómeno y sostiene que "el anunciativo *que* no precede a las proposiciones indirectamente interrogativas sino en dos casos: después del verbo *decir*, cuando significa preguntar [...]. Y después del verbo *preguntar* [...]. Este *qué* después del verbo *preguntar*, es pleonástico, pero lo permite el uso" (Bello, 1847: 678). De esta manera, Bello advierte, al igual que Girón Alconchel, que sólo se da este *que* en las interrogativas indirectas y no en las modales.

De todas estas aportaciones nos quedamos, en definitiva, con una idea que nos interesa desarrollar un poco más. Se trata de la explicación que consiste en ver en este /que/1 que precede a las partículas interrogativas un simple marcador de subordinación sustantiva. Tenemos, pues, que en dos oraciones como *Dijo que traería la merienda* y *Preguntó que cuándo le entregarían el coche*, ese *que* que sigue al verbo principal indica que lo que viene detrás es una subordinada sustantiva, independientemente de si desde el punto de vista de la estricta sintaxis es o no necesario ese marcador. El testimonio de Diego de Torres, documento con un número considerable de interrogativas indirectas con esta peculiaridad, ejemplifica de un modo claro esta explicación del uso del /que/1 que algunos llaman pleonástico.

Si nos fijamos en las subordinadas sustantivas que aparecen en este documento, apreciamos que antes y después de las interrogativas indirectas, las cuales se concentran entre las líneas 31 y 43, hay numerosos casos de oraciones transpuestas por un /que/1 en función de implemento del verbo *decir*. No es de extrañar que, al llegar a las interrogativas indirectas, el autor siga utilizando el /que/1 para introducir unas subordinadas que, además, también ejercen el oficio de implemento del verbo principal.

Dos citas nos sirven para concluir con esta cuestión. La primera alude a que el esquema *que* + *interrogativo* o *si* como encabezamiento "responde a la intención expresiva de reforzar la construcción de DI [discurso indirecto], de modo que cuando la interrogativa indirecta no es DI es imposible (**No sabe que quién viene, que si viene*)" (Girón Alconchel, 1988: 60). Con la segunda podemos establecer que cada lengua románica sigue "vías especiales" en el desarrollo de los esquemas oracionales de las interrogativas indirectas latinas: desde una perspectiva diacrónica se puede decir que el español ha tratado de asimilarlos a los patrones de las otras subordinadas; y a esta tendencia responde el doble enlace /que + interrogativo/, como se ha señalado reiteradamente (cf. W. Meyer-Lübke, 1923, III: 651-652; E. Bourciez, 1967: 471; S. Gili Gaya, 1969: 294) (Girón Alconchel, 1988: 64).

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

Antes de pasar al resto de interrogativas indirectas que tenemos en los documentos, comentamos brevemente el único caso de construcción con /que/1 ante partícula interrogativa con el verbo introductorio *decir*. Hacemos esto con el único objetivo de mostrar que estas oraciones no son ajenas a la complejidad y elaboración sintáctica que caracteriza a algunos fragmentos de ciertos documentos. La secuencia completa a la que nos referimos es "començo a **dezirle** a esta declarante conforme a lo que ella le auia dicho en la confesion **que para que** curaua aora de tener confiança en sus padres ni parientes". Es probable que el alto grado de complejidad sintáctica se deba a la cantidad de información que se quiere transmitir en un mismo enunciado. Observamos que el verbo del que depende la interrogativa ("dezir") es el infinitivo que ejerce de núcleo de la oración en función de suplemento de "començo". Este infinitivo lleva, enclítico, un pronombre átono cuyo referente es "a esta declarante", sintagma presente en el texto y que sigue inmediatamente a dicho pronombre. Por otra parte, entre "dezirle" y el grupo "que para que", además del citado complemento, tenemos un aditamento en el que se incluye una oración transpuesta por un /que/2 y sustantivada por el artículo "lo". Con respecto a la interrogativa indirecta propiamente dicha, también hay varios sintagmas. Al núcleo verbal ("curaua") lo complementan el aditamento "aora" y el suplemento "de tener confiança en sus padres ni parientes". Éste, que tiene por núcleo un infinitivo, presenta, a su vez, un implemento compuesto por el núcleo "confiança" y el término adyacente "en sus padres ni parientes".

El grupo de oraciones que exponemos a continuación comparte dos aspectos: responde a lo que Girón Alconchel define como interrogativas indirectas (frente a interrogativas modales) y no aparece el /que/1 del grupo anterior ante las palabras interrogativas:

- el yua **preguntandole** pues **como** fue eso [...] (ll.40-42, confesión de Ana de Mendoza)
- **preguntado si** ha tenido notiçia este declarante de çiertos moriscos y moros y moras [...] (ll.11-20, testimonio de Diego Mercarejo)
- **preguntado sy** estavan otras [*interlineado*: personas] presentes [...] (ll.10-12, testificación de Juan de Malvenda y Hernando Rodríguez)
- este testigo le **dixo sy** gujsava de aquella manera por mengua de toçino (ll.36-37, testimonio de María morisca (a))
- **preguntada que** personas estavan presentes quando le paso lo que dicho tiene con la dicha fatima [...] (ll.43-46, testimonio de María morisca (a))

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

- **preguntada** por el dicho señor ynquisidor **sy** sabe alguna cosa (ll.5-9, testimonio de María morisca (b))
- el dicho doctor ximenez le **pregunto sy** en la gomera **sy** le avyan echado agua en la cabeça (ll.18-19, testimonio de María morisca (b))

Aparte de la ya mencionada ausencia del /que/1, estas oraciones se diferencian también de las que citamos anteriormente por la frecuencia con la que aparece en esta ocasión la conjunción *si* como elemento transpositor. Así, mientras que antes teníamos sólo dos casos, en este bloque de ejemplos contamos con cinco interrogativas indirectas introducidas por este elemento, frente a dos únicos casos de utilización de unidades de sentido interrogativo.

A esta diferencia debemos añadir que en este grupo no hay ninguna proposición en la que un índice funcional preceda a la palabra interrogativa. De esta manera, los dos únicos casos no transpuestos por *si* presentan, respectivamente, un llamado adverbio interrogativo (*cómo*) en función de aditamento dentro de su oración, y un adjetivo interrogativo (*qué*), que es adyacente del nombre "personas". Frente a esto, en el primer bloque de interrogativas de este apartado, de los ocho ejemplos, seis presentan una preposición ante el interrogativo *qué*. Como sabemos, el oficio de esta preposición consiste en marcar la función de la palabra interrogativa dentro de su oración. Hacia fuera, es decir, hacia el verbo principal del que depende la proposición no es indicador de ningún oficio. Podríamos elaborar sobre esto la hipótesis de que el empleo del /que/1 en estos casos se ve fomentado por el intento de señalar que una secuencia como **"por que** guisava asy la carne" en "este testigo le **pregunto que por que** guisava asy la carne" (ll.35-36, testimonio de Diego de Torres), del primer grupo citado, desempeña el oficio de implemento de "pregunto", cosa imposible si vemos en "por" un índice que afecta a toda la interrogativa indirecta y no únicamente al *qué*, capacitándolo para ser un aditamento de "guisava".

No podemos dejar de mencionar, ya sea muy brevemente, el caso de repetición de *si* en "el dicho doctor ximenez le **pregunto sy** en la gomera **sy** le avyan echado agua en la cabeça". Entre la conjunción y el verbo de la subordinada se interpone un sintagma precedido de preposición en función de aditamento del verbo de la interrogativa. Este sintagma no parece ser lo suficientemente largo como para justificar la repetición de *si* por la necesidad de recuperar el hilo de la oración. Aquí, quizá, podríamos aplicar una aportación de Lapesa, quien percibe la influencia de la lengua hablada en la repetición

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

de la conjunción *que* tras algún inciso en determinados enunciados. Sostiene este autor que este fenómeno es una muestra de que en la época del Siglo de Oro "las incongruencias del habla pasaban con más frecuencia a la lengua escrita" (1980: 408).

Nos centramos ahora en un grupo de cuatro oraciones interrogativas caracterizadas por responder a lo que Girón Alconchel define como interrogativa modal y que ya comentamos al inicio de este trabajo. Es el siguiente:

- **no sabe a que** yntençion lo dixo [...] (l.11, testificación de Beatriz Núñez)
- **no sabeis como** cordella me ha engañado (ll.183-185, testimonio sobre Cordella)
- **no sabe como** se llama el christiano [...] (ll.33-34, testimonio de Diego Mercarejo)
- **no sabe sy** hera porque vya aquella manera de gujsar de comer [...] (ll.59-60, testimonio de María morisca (a))

Como se puede apreciar, tenemos unidades con sentido interrogativo en las tres primeras y la conjunción *si* en la última. En cuanto a la función de la oración interrogativa, en todos los casos es el implemento del verbo principal.

Nos interesa un aspecto de este grupo de construcciones que está relacionado con "como" y la ambigüedad a la que puede dar lugar. En este sentido, Girón Alconchel (1987: 412, n.26) sostiene que ésta surge con el interrogativo *cómo*, en la medida en que se puede interpretar de tres modos diferentes: *como* interrogativo, *como* exclamativo o *como* conjunción completiva. De los dos casos que nos encontramos, el primero, el del testimonio sobre Cordella, es el único en el que comprobamos esta posible ambigüedad y podríamos interpretar que, en lugar de un valor interrogativo, tiene un sentido exclamativo. Sea como sea, la sintaxis de la oración no nos va a resolver en este caso la ambigüedad y hay que acudir al contexto para tratar de decidir cuál es el valor de esa unidad. Por el momento, nos conformamos con afirmar que no la incluiríamos en una lista de oraciones interrogativas prototípicas, pero sí creemos que puede tener ese sentido.

Guarda relación con lo dicho anteriormente una afirmación del mismo Girón Alconchel:

> Los interrogativos de las interrogativas y exclamativas indirectas obligan a considerar, en el análisis lingüístico-funcional, la entonación y, en consecuencia,

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

> la *enunciación* y no sólo el *enunciado*. En esta exigencia se originan muchos de los problemas que encontramos en la explicación lingüística de la proposición interrogativa (1988: 56).

Nos resta por comentar, también brevemente, una última oración interrogativa del *corpus*: "quizo **ver que** auian puesto en la ollita [...]" (ll.118-119, testimonio sobre Cordella). Volvemos a mencionar a Girón Alconchel (1987: 411), quien afirma que *ver* es el verbo más empleado después de *saber* para introducir lo que él llama interrogativas modales. Sin embargo, también sostiene que, si este verbo aparece en una construcción afirmativa, como es nuestro caso, la proposición subordinada es exclamativa modal y no interrogativa. A pesar de que no implica una negación, el ejemplo que citamos sí parece que introduce una interrogativa.

En resumen, las oraciones interrogativas del *corpus* parecen mostrar que en el siglo XVI ya estaban establecidos los esquemas sintácticos básicos que habían de llegar hasta hoy para la expresión de estas construcciones. Podemos, incluso, ir más lejos y afirmar que los esquemas oracionales en lo que se refiere a la interrogativa indirecta son esencialmente los mismos en la lengua medieval y en la moderna (Girón Alconchel, 1987: 414). En este sentido, y teniendo en cuenta la proposición interrogativa del latín clásico y del español moderno, se puede establecer que:

> las diferencias más importantes son producto de cambios ocurridos en ese mismo latín, en su transición al latín vulgar: así, la desaparición de las diversas partículas de las interrogativas totales y su sustitución por *si*, la generalización del modo indicativo en la proposición subordinada, junto con la aparición del infinitivo en determinados esquemas, y, en fin, el acercamiento de los pronombres relativos e interrogativos (Girón Alconchel, 1988: 14).

Referencias bibliográficas

Bello, A. (1847). *Gramática de la lengua castellana*, ed. de 1981. Santa Cruz de Tenerife: Cabildo Insular de Tenerife.

Gili Gaya, S. (1961). *Curso superior de sintaxis española*, ed. de 1978. Barcelona: Biblograf.

Girón Alconchel, J. L. (1987). "Las oraciones interrogativas indirectas en el tránsito del español medieval al clásico". En *Actas del I Congreso Internacional de Historia de la Lengua Española* (pp.401-415). Madrid: Arco Libros.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

GIRÓN ALCONCHEL, J. L. (1988). *Las oraciones interrogativas indirectas en español medieval.* Madrid: Gredos.

KENISTON, H. (1937). *The Syntax of Castilian Prose.* Chicago: University of Chicago Press.

LAPESA, R. (1980). *Historia de la lengua española*, ed. de 1995. Madrid: Gredos.

NOTAS

1 La distribución cronológica de los documentos del *corpus* es la siguiente: de 1524 tres edictos y una sentencia, de 1527 una testificación y un testimonio, de 1528 dos testimonios, de 1548 una citación, de 1552 un testimonio, de 1567 una cédula real, de 1568 una testificación, de 1573 un testimonio, de 1574 una visitación, una prisión y un testimonio, de 1577 una confesión y de 1587 una declaración.

Conviene señalar que hemos utilizado algunas de las fotografías de documentos que ya habían obtenido del Museo Canario algunos profesores del Departamento de Lengua Española, Clásica y Árabe que participan en el Proyecto *Estudio histórico del español de América y Canarias.* Además, debemos indicar que todos los textos de nuestro *corpus* aparecen extractados en J. Third Marquess of Bute (1903). *Catalogue of a collection of original manuscripts formerly belonging to the Holy Office of the Inquisition in the Canary Islands.* Edinburgh-London: William Blackwood and Sons.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

CONFIDENCIAS

ANTONIO CABRERA PERERA
Universidad de Las Palmas de Gran Canaria

Este curso pasado se ha jubilado nuestra excelente colega Dª María del Prado Escobar Bonilla y ya somos dos los que oficialmente hemos dejado nuestro entrañable despacho 22 de la planta tercera del edificio de Humanidades.

Sin embargo nuestras mesas siguen ocupadas, porque María, como familiarmente la llamamos todos sus compañeros, sigue atendiendo puntualmente a todos sus alumnos doctorandos los viernes por las mañanas y yo continúo como profesor emérito atendiendo todas aquellas tareas que el Departamento me encarga y algunas otras que a mí se me siguen ocurriendo.

Han pasado muchos años desde que conocí a María en la Universidad de Murcia. Ella acababa de obtener el Doctorado en la Universidad de Murcia a donde yo acababa de ser destinado en virtud de oposiciones como Secretario de la Biblioteca Universitaria de dicha Ciudad. No sé cómo fue, pero lo cierto es que desde el primer momento que nos conocimos entablamos una buena amistad que, afortunadamente, ha durado y se ha fortalecido con el paso del tiempo.

Al año siguiente María conseguía la Cátedra de Literatura Española del Instituto Nacional de Enseñanza Media de Las Palmas y yo, que empecé con una fuerte vocación de opositor, recalé también a los dos años como Catedrático de Lengua y Literatura de la Escuela del Magisterio, también en virtud de oposición.

En la Escuela tuve la suerte de encontrar a una serie de grandes compañeros. Al poco tiempo fui nombrado Director de la Escuela y mis amigos se convirtieron en mis mejores colaboradores. El primero de ellos fue Pepe Martel, que colaboró estrechamente conmigo como Vicedirector y Jefe de Estudios. Cuando ya la Escuela de Magisterio que había pasado a denominarse Escuela Normal y acababa de convertirse en Escuela Universitaria de

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

Formación del Profesorado de Educación General Básica, consideré que ya había cumplido con las obligaciones que me había impuesto el Ministerio y dejé el paso a mis amigos. Martel, a pesar de siempre le ha gustado muy poco estar en primera línea, se hizo cargo de la dirección de la nueva Escuela que entre todos habíamos creado.

Y lo que son las casualidades, dos buenísimos amigos que había conocido en distintas circunstancias (María y Martel), se conocieron en nuestra Ciudad y al poco tiempo contrajeron matrimonio.

Para mí ha sido siempre motivo de satisfacción y orgullo contar entre mis amigos a María y a Martel. Muchas gracias, por vuestra amistad.

Por circunstancias de incompatibilidad tuve que dejar la Escuela Universitaria y dedicarme a la Biblioteca de la Ciudad, de la que también era Director desde su creación en 1965.

Pero en ese tiempo no abandoné la docencia e incluso tuve la suerte de entrar a formar parte del primer grupo de profesores del Colegio Universitario de Las Palmas en su sección de Filología.

Cuando en 1990 se creó la Universidad de Las Palmas y nuestro Colegio Universitario se convirtió en Facultad de Filología consideré que era el momento de volver a la docencia en un Centro que iniciaba su singladura. En la Facultad me encontré nuevamente con María que desempeñaba el papel de Directora del Departamento de Filología Española, Clásica y Árabe y tuve la suerte de compartir con ella el ya citado Despacho 22 de la Facultad de Filología.

Tuvimos ocasión de compartir muchas confidencias académicas y profesionales. Y hoy que se jubila quiero dedicarle esta confidencia que, casi en secreto me participó D. Dámaso Alonso en uno de esos simposios literarios que de vez en cuando nos organizaba nuestro común y querido amigo Alfonso Armas en la Casa de Colón.

Fue en 1975. Dámaso había pronunciado una magistral conferencia, como todas las suyas, en el Salón de Actos de la Casa de Colón. Nos habló de Góngora y de la Generación del 27 y me llamó mucho la atención su afirmación categórica en la que decía que los hombres del 27 se unieron para terminar de una vez para siempre con los enemigos y detractores de Góngora. No era nueva la noticia, pero la rotundidad de esa afirmación produjo en mí cierto impacto.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

Al día siguiente los profesores de Lengua y Literatura Española le ofrecimos un almuerzo homenaje a Don Dámaso en el Hotel Reina Isabel.

Todavía conservo, como oro en paño, el pliego que nos ofrecieron en la comida con el menú y las circunstancias de la celebración.

La comida discurrió con mucha afabilidad y por un momento todos consideramos al maestro como un amigo más, al que pudimos arrancarle autógrafos y hasta versos improvisados y personales que nos dejó firmados en el referido pliego.

Recuerdo algunos versos a la ligera, sin pensar, dedicados a algunas de nuestras compañeras:

Al ver esos ojos tan finos
ya sé por qué no hemos comido langostinos,

O aquel otro

Al ver a Josefina Acosta
ya sé por qué no hemos comido langosta.

A mí me gustó ese gesto tan familiar y tan campechano de Dámaso Alonso y me dije:

Este es el momento de sacarle unos versos dedicados y escritos solo para mí.

Y como es lógico quise darle motivos para que me contestara en verso la respuesta a lo que yo le sugería en unos versos ramplones.

Así pues le escribí:

Los del veinte y siete un día,
como usted dijo, se unieron
y, si no en la plaza pública,
sí en la prensa dieron fuego
a los que odiaron a Góngora
y en contra de él escribieron.
¿Qué pasó entonces, Don Dámaso,
que parece no pudieron
dar al traste con la musa
de Francisco de Quevedo?

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

Le entregué mis versos a Don Dámaso y le pedí que por favor me contestara, ya que quería un autógrafo suyo en verso. Él leyó con interés aquella impertinencia y algo mosqueado me llamó y me dijo:

—Cabrera, ¿es que también odia usted a Góngora?

Yo le respondí parodiando aquellas, frases de Calisto en la Celestina:

—No, señor. Yo gongorino soy, a Góngora adoro y en Góngora creo. Pero lo que quiero es darle usted un motivo para que me conteste en verso por favor.

Don Dámaso se quedó pensando un momento y de pronto se puso a escribir. Luego me llamó y me dijo:

—Esto se lo digo confidencialmente y por favor guarde el secreto y no lo lance al viento.

Los versos que me escribió decían:

¿Y quién a V., Cabrera, me le mete
en censurar a nuestro "veintisiete"?
¿No ve que para gloria de Quevedo
era (aunque la voz antigua sea) "cedo"?
—Tempora mutantur et nos mutamus
in illis.

Me aseguró entonces que los de la generación del 27 no sólo no atacaron a Quevedo, sino que incluso (y este es su gran secreto)lo admiraron en silencio y hasta lo tuvieron también como modelo.

Ese fue la confidencia que Don Dámaso tuvo conmigo aquel mediodía del 11 de abril de 1975.

Yo he guardado el secreto hasta hoy; y estoy seguro que nuestro querido Don Dámaso allá donde esté sabrá perdonarme que yo haya roto mi compromiso de guardar silencio, pero yo interpreté entonces que tenía que guardar su secreto confidencial en tanto él viviera y así lo hice, pero hay momentos en que la verdad tiene que salir a la luz, porque no puede esperar más. ¿Y qué ocasión más propicia que este momento de tu homenaje?

Un abrazo muy fuerte.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

Los del veinte y siete un día,
como usted dijo, se unieron
y, si no en la plaza pública,
sí en la prensa dieron fuego
a los que odiaron a Góngora
y en contra de él escribieron.
¿Qué pasó entonces, Don Dámaso,
que parece no pudieron
dar al traste con la musa
de Francisco de Quevedo?

Julio Cabrera

¿Y quién a V. Cabrera me le mete
en censurar a nuestro "veintisiete"?
¿No ve que para gloria de Quevedo
era (aunque la voz antigua sea) "cedo"?
—Tempora mutantur et nos mutamur
in illis.

Dámaso Alonso

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

La tradición épico-ideológica de la figura femenina en el Romancero Canario. A propósito de la contaminación del romance "El conde Grifos Lombardos" del Romancero del Hierro

M. T. Cáceres Lorenzo, J. Gallego Gómez, A. Manzanares Pascual, M. R. Nieto Pérez y J. R. Suárez Robaina (A.L.E.T.)[1]
Universidad de Las Palmas de Gran Canaria

Entre las diferentes parcelas que el grupo A.L.E.T. se dedica a investigar, hay una a la que se le otorga un valor y una significación especiales. Esta parcela es la de la literatura popular, la del folklore poético canario. Una literatura que, considerada como enlace atlantista, nos permite establecer el río permanente de ideas y formas en que esas ideas cuajan, que circula entre los ámbitos geográficos de una misma comunidad lingüística. Dentro de esta literatura popular, el *Romancero Canario*, como todo romancero, viene a ser una especie de pozo sin fondo para todo investigador que pretenda sumergirse en las profundas aguas del folklore universal, tan ricas en asuntos que revelan la intimidad de una personalidad comunitaria, como fecundas en formas que otorgan a esa virtualidad ideológica un asiento firme y seguro en el que se proyectan y perpetúan.

En este artículo, sin embargo, no vamos a acudir a la perpetuación tradicional de las formulaciones del Romancero, tan magnífica como constantemente analizadas por los más conspicuos y apasionados investigadores de nuestra poesía tradicional. Vamos a fijarnos en otro tipo de perpetuación que la tradición romanceril realiza: la ideológica, la del sistema de valores que nutren desde su nacer y florecer épicos, su poesía; una instancia ésta ideológica, que, a pesar de que, a nuestro juicio es tan importante como la formal o temática, está quizá un poco preterida en las investigaciones del Romancero con relación a la relevancia e interés que se dedica a estas otras.

Pues bien, dentro de ese sistema de valores de tradición épica que el Romancero perpetúa nos vamos a ocupar concretamente del valor que en algunos romances se otorga a la figura femenina; de este modo podremos conjugar en un mismo quehacer varias corrientes de investigación muy de actualidad: aquella que se ocupa la mujer en la literatura; aquella que se ocupa de la literatura popular y aquella que se ocupa de la literatura como transmisora idónea de un determinado sistema de valores, de una determinada concepción del mundo.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

Quizá el valor supremo del romancero, el más asiduamente resaltado –además de ser el que garantiza su pervivencia, su perpetuación–, es su capacidad para atraer a su forma de pensar, de soñar, de fantasear y de decir todo elemento poético con que se tope, elemento que, aunque le sea total y radicalmente ajeno, es absorbido y hecho sustancia propia. El proceso de hacer sustancia propia lo poético ajeno –rasgo que el romancero, como no podía ser menos, comparte con toda auténtica poesía– lo realiza mediante diversos procedimientos. Uno de ellos, el más elemental, el más superficial, el más exterior, el que antes se detecta, es la acomodación de universos poéticos ya establecidos a la fórmula estrófica del romance, así como a la variedad de registros técnico-poéticos que el género romance prescribe. Así, por ejemplo, Góngora acoge en un magnífico romance-letrilla de 1580, *La más bella niña/ de nuestro lugar*, un asunto propio de la poesía de ausencia femenina que tiene su ubicación originaria peninsular en las cantigas de amigo o en las jarchas; pero de igual manera convierte en romance la mirada infantil de la estampa costumbrista de un domingo en el exquisito bocado lírico de *Hermana Marica.* Este proceder de Góngora, que es muy común en el llamado romancero nuevo, también acontece en la transmisión anónima tradicional, aunque ésta suele renovarse por otros procedimientos, de los cuales, el más común es el de la actualización, es decir, el de hacer vivo, activo, el caudal lírico del romance mediante los retoques necesarios para su acomodación al momento en que se cante. Esta manera de poetizar, como bien sabemos, da lugar a una infinita riqueza de variantes, riqueza que implica una mirada poética a la vez una y diferente: esencial y unitaria en el fondo común de la leyenda que el romance canta; diversa y plural en la circunstancia vital concreta en que esa esencia cobra cuerpo lírico eficaz para el público que lo escucha.

Pero hay, además, según pensamos, otra instancia autoperpetuadora del romancero, que lo hace profundamente conservador y, por ello, auténticamente literario: es aquella que mantiene su ideología primigenia, es decir, la concepción del mundo en que el romancero se fragua y cobra ser. En este sentido pensamos –y por ello pretendemos investigarlo– que el sistema de valores esenciales que preside y dirige el romancero está en estrechísima relación con el sistema de valores de su universo originario, que no es otro que el del universo de la epopeya castellana.

Dentro de este sistema de valores de la épica castellana, uno de los que la hacen sumamente original, como han venido señalando, con Alan Deyermond a la cabeza, los más excelsos medievalistas del último tercio del siglo XX, es la preeminencia que en sus cantares tiene la figura femenina, la cual es un elemento imprescindible, tácito o expreso, en la acción y resolución

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

de los mismos, hecho originalísimo que diferencia nuestra epopeya de otros espacios épicos consagrados: griego, latino, francés... Y en ese sentido se pronunciaba este sabio medievalista en su artículo "La sexualidad en la épica medieval española":

> Todo el mundo sabe que la lírica tradicional, poesía femenina, trata del amor, y que la épica, poesía masculina, trata del honor y de la guerra. Uno de los grandes investigadores de la poesía tradicional, William J. Entwistle, dijo que "This distinction between women's songs (zenske pesme) and men's or warriors' songns (junacke pesme) is fundamental in Serbian bailadry. It [...] serves to mark off lyrics from narratives and love-songs from marital adventures". Este juicio sobre la poesía servia es bastante representativo de lo que dicen los especialistas de otras literaturas. Pero, ¿es verdad? En muchas tradiciones poéticas, parece que sí: la épica francesa es un ejemplo conocido. Un informe reciente y autorizado advierte que no solo la sexualidad sino las mujeres mismas ocupan un puesto muy reducido hasta una etapa tardía de la evolución de las chansons de geste, y que su importancia aumentada, con la entrada en la epopeya de algo del espíritu del amor cortés, indica generalmente una fecha tardía para el poema, y hasta la decadencia. En la épica anglosajona, la ausencia de sexualidad es aún más acusada. Un análisis freudiano podría sugerir tal vez el simbolismo sexual en las luchas de Beowulf con Grendel y su madre, y un análisis jungiano nos revelaría en dichas escenas la sexualidad de la Gran Madre, pero me parece muy poco probable que tales interpretaciones reflejen la intención del poeta o la percepción de su público. Y creo que la norma es representada por las epopeyas francesa y anglosajona. Me parece muy significativa la ausencia de las palabras "amor", "mujer", "heroína" y "sexualidad" del índice de materias del libro clásico de Sir Maurice Bowra. Hay excepciones, desde luego, A pesar de lo que acabamos de observar en la epopeya anglosajona, otro ramo de la epopeya germánica, la alemana, contiene mujeres poderosas y algunas escenas eróticas; el Nibelungentlied es de gran interés desde este punto de vista. Su equivalente en prosa, la saga islandesa, tiene a veces un acusado interés sexual. Se trata, sin embargo, de excepciones. De todas las tradiciones épicas medievales que conozco, hay sólo una en la cual las mujeres dominan en la acción de los poemas, y el erotismo desempeña un papel fundamental, no como excepción sino casi como regla. Esta tradición atípica es la española. Sostuve hace años que las mujeres dominan en el ciclo épico de los condes de Castilla. Ahora creo que tal conclusión, que parecía quizás atrevida, fue demasiado cautelosa. No se trata solo, en el ciclo de los condes, de mujeres dominantes, mujeres que funcionan socialmente como hombres, sino también de mujeres conscientes de su propia sexualidad. Hay más: el simbolismo sexual es bastante frecuente, y las escenas eróticas son, a menudo, fundamentales en el desarrollo de la acción[1].

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Bibliotecas Universitaria, 2006

La mujer, como señala Deyermond, es un elemento imprescindible de la acción épica de los cantares castellanos, dentro de la escasa, aunque intensa, producción que conservamos. Pero, si, en general, en todos ellos suele ser el motor de la acción del héroe, en momentos puntuales de gran altura épica, como *Los siete infantes de Lara*, *La condesa traidora*, el *Romanz del infant García*, se convierte en la protagonista épica del cantar, es decir, en su heroína (la que acaudilla y juzga); hecho a todas luces predecible desde la concepción del mundo que alienta en la Castilla naciente que surge dentro del sistema repoblatorio de la reconquista con una divisa que es a la vez el diseño de un destino: crecer en hombres y en tierras, divisa en la que a la mujer le cumple la responsabilidad de hacer crecer a su comunidad en hombres y al hombre en tierras, responsabilidad a todas luces esencial, básica, imprescindible, indeclinable, porque si la mujer no trae hombres al mundo, mal pueden estos agrandar el territorio. No es pues extraño que la mujer sea pieza imprescindible de los cantares, sobre todo de los fundacionales, y por supuesto, no es extraño que sea bien consciente de que su poder en el destino comunitario está profundamente vinculado, no tanto a su sexualidad, como subraya Deyermond, cuanto a su maternidad. En cualquier caso, sexualidad y maternidad son categorías que las gestas manejan con una sutileza poética extraordinaria para hacer sus retratos de la heroína y de la antiheroína. En esta dicotomía Castilla concibe en sus cantares a la heroína como la mujer madre, es decir, la mujer que utiliza fructíferamente su sexualidad, cuyo emblemático ejemplo es la doña Sancha madre de los infantes de Salas; y proyecta en la antiheroína a la mujer que acoge como sistema de valores afectivo un sentido amoroso próximo al del amor cortés, es decir, un amor más de disfrute que de fructificación, concepción esta última magníficamente representada en su dicotomía extrema frente a doña Sancha en la figura de doña Lambra, auténtica representante de un sistema de valores sobre sexualidad y amor enfocados al goce que Castilla no solo no comparte, sino que ni siquiera tolera.

Esta mentalidad valorativa con relación al fruto del vientre del que la mujer es depositaria, tiene tal fuerza en la legendización fundacional de Castilla, que casi podríamos asegurar que, desde los primeros documentos histórico-legendarios sobre el último rey godo don Rodrigo y la pérdida de España, hasta el emblemático *Cantar de Mio Çid*, siempre está la violación de una mujer como la causa última que da sentido y forma a lo legendario (versificado o prosificado, igual da).

Así, por ejemplo, es bien representativo de esta mentalidad con relación al inmenso pecado que supone la violación de una mujer, el sentimiento de culpa irredenta que se desprende de las crónicas primeras (moras y cristianas)

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

sobre Don Rodrigo y la pérdida de España, magníficamente recogidas por Menéndez Pidal en sus *Reliquias de la poesía épica*. Sobre este asunto nos dice Ben Abdelhákem, primer cronista árabe que recoge y traduce Pidal:

> [...] Había mandado Julián su hija a Rodrigo, señor de España, para su educación, mas el rey la violó, y sabido esto por Julián, dijo: "El mejor castigo que puedo darle es hacer que los árabes vayan contra él", y mandó decir a Táric que le conduciría a España.

En palabras similares, aunque esta vez latinas, se pronuncian igualmente el Silense, el Tudense y el Toledano en sus respectivas crónicas, de las cuales, dada la limitación de este artículo, escogemos como ejemplar muestra la del más antiguo cronista, el Silense:

> Iuliano comiti quem Uitize rex in suis fidelibus familiarissimum habuerat, adhesunt; ibique de illatis contumeliis ingemiscentes, Mauros introducendo et sibi et totius Yspanie regno perditum iri disposuerunt. Preterea furor uiolate ad hoc facinus peragendum Iulianum incitabat, quam Rodericus rex non pro uxore, sed eo quod sibi pulchra concubina uidebatur, eidem callide subripuerat.

Pero, de igual forma es idénticamente representativo de esta especie de sacralización del vientre femenino en la épica castellana un cantar, a la vez tan moderno y tan representativo de lo castellano como el *Cantar de mio Çid*, que resume su sentido final en la admonitoria conseja con que nos obsequia el juglar al final de la función, (en los versos 3706-3707) sobre lo que les espera a los hombres, de alta o baja alcurnia, eso es secundario, que se atreven con una buena mujer:

> qui buena dueña escarnece e la dexa después
> atal le contesca o siquier peor.

Esta manera de ver las cosas, esta ideología épico-tradicional castellana, que tiene como centro y eje de todo a la figura femenina, y a su vientre fructífero como sacrosanto objeto inviolable es la que nos proponemos estudiar en el análisis de las diversas versiones de un romance del corpus herreño: *El conde Grifos Lombardos*, romance cuya esencia y circunstancia describe sucinta y

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

extraordinariamente su compilador, Maximiano Trapero, a tratar de las contaminaciones de romances que se producen en corpus el del Hierro:

Como en otras ramas de la tradición, el romancero del Hierro ofrece abundantes casos de "contaminación" de unos temas romancísticos con otros. Unas veces, el proceso se dio ya fuera del ámbito isleño [...] Tal es el caso, por ejemplo, de *La Infantina*, *El caballero burlado* y *La hermana cautiva*, temas perfectamente diferenciados en sus orígenes, pero que la tradición moderna presenta fusionados en todo el N.O. de la Península (tanto en España como en Portugal), en Extremadura, en Canarias y en Venezuela.[...] También tiene difusión extrainsular el remate de *El conde Grifos Lombardo* (o *El conde preso*)con el comodín romancístico "no me entierren en sagrado" (que parece tener su origen en el romance El pastor desesperado); se da igualmente en la tradición del Norte de Portugal y Galicia[...]El nombre que en algunas versiones recibe el forzador, Juan Velo, pone de manifiesto que en Canarias, al igual que entre los sefardíes de Marruecos, se tendió a identificar los temas, en parte paralelos, de *El conde Grifos Lombardos* y *El conde don Pedro Vélez*.

Más interesantes que estas contaminaciones bien conocidas en el romancero pan-hispánico son otras que parecen haberse generado en la propia tradición peninsular. Por ejemplo, en este último romance citado, dos versiones acuden al tema de *El robo del sacramento* (vv.8-15 en la versión 20 y vv.8-14 en la versión 21) para intensificar la crueldad del forzador y su actitud desafiante ante la sentencia del rey[2].

En efecto, como señala el profesor Trapero, la contaminación que el romance sufre es sumamente interesante, pero lo es, según consideramos, porque su intencionalidad final conduce a poner de manifiesto no solo la crueldad y el espíritu insolente de este pecador no arrepentido, sino también y sobre todo, poner de manifiesto que el pecado que ha cometido, el de forzar a una doncella, es el supremo pecado que un hombre pueda cometer, un pecado que es mucho más grave según la pena impuesta –y de ello se admira el conde– que el resto de los pecados que acumula en su terrible vida plagada de supremos delitos, descritos con un patetismo singular en las dos versiones contaminadas con *El robo del sacramento*, asunto este del robo del sacramento que utiliza el romance con una finalidad bien concreta: la de que sirva de colofón a tanta maldad, robo que, sin embargo, en el baremo delictivo regio, que es el comunitario, se nos aparece como secundario comparado con el de forzar a una doncella. Veamos uno de los textos:

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

Preso llevan al rey conde, preso y bien aprisionado
no por delitos que ha hecho ni por hombres que ha matado,
por forzar una doncella en el camino' Santiago.
La dama, como discreta, al rey se le ha presentado.
-O te has de casar con ella o te has de morir ahorcado.
-Ni me he de casar con ella ni he de morir ahorcado,
que tres delitos mayores he hecho y no me han matado.
Maté a mi padre y mi madre y a toditos mis hermanos,
y con una hermanita mía tengo dos hijos paganos:
Uno lo piqué en la mesa, otro lo di de regalo,
al rey moro del Turquía le está sirviendo de esclavo.
Fuime a confesar un día después de haber almorzado,
de aquello que me dio el cura pa mi casa lo he llevado,
sin tener temor de Dios saqué mi puñal dorado,
púselo sobre la mesa mil puñaladas le he dado.

Si nos fijamos en la enumeración de terribles pecados cometidos a conciencia por el conde, podremos observar que se polarizan en dos ámbitos: el familiar y el religioso. En estos dos espacios fundamentales para la mentalidad de toda colectividad, el conde ha realizado las más execrables perversiones, como hombre que se regodea en el mal que hace. El límite de estos pecados que no le han sido tenidos en cuenta, el de la rebeldía contra lo sacro y su profanación se pone en destacada evidencia mediante la contaminación romancística de *El robo del sacramento*, que, en la enumeración de pecados del conde, cumple el extraordinario papel de ampliar al ámbito de lo divino la perversión humana del conde. Ahora bien, en la totalidad del romance, en la serie completa de faltas, esta perversidad recalcitrante se mide en relación con la violación, el único pecado por el que el conde va a ser condenado a muerte.

Dos moralejas podemos extraer de este romance contaminado, ambas inscritas en la mentalidad épica de las gestas castellanas que conciben la sexualidad femenina, la de cualquier mujer, como objeto de la suprema veneración y del máximo respeto: la primera, que se inscribe en la línea que va desde la pérdida de España hasta el *Cantar de Mio Çid*, nos señala que el mayor pecado que se puede cometer es la violación de una doncella, porque en ella reside el sustento humano del destino de Castilla; la segunda, nos advierte y previene, como si de un nuevo *Cantar de Mio Çid* se tratase, contra los hombres que son capaces de forzar y maltratar doncellas, porque si son capaces de realizar tal vileza, la mayor de las infamias, es porque llevan acumulado en su haber toda una colección de pecados inconfesables, de los que la violación es el último y terrible remate.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

Notas

I A.L.E.T. (Análisis lingüístico y edición de textos) es un grupo de investigación de la Universidad de Las Palmas de G.C. que está formado por los profesores doctores M. Teresa Cáceres Lorenzo, Juan Gallego Gómez, Antonio Manzanares Pascual, M. Reyes Nieto Pérez y Juana Rosa Suárez Robaina.

1 *NRFH*, XXXVI, 767-68.

2 Maximiano Trapero, *Romancero de la isla del Hierro*, Semanario Menéndez Pidal-Cabildo Insular de El Hierro, 1985, págs. 43-44.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

ASPECTOS GRAMATICALES Y DISCURSIVOS DE LA CATEGORÍA PERSONA

ÁNGELA CASTELLANO ALEMÁN

Universidad de Las Palmas de Gran Canaria

La categoría de persona tiene como finalidad señalar por medios lingüísticos a los participantes en el proceso comunicativo. La Gramática de la Real Academia Española (1973), al referirse a los pronombres personales, indica que el término "personal" no se opone a "no persona" (en el sentido en que persona se opone a cosa), sino que alude al diferente papel que personas y cosas desempeñan en el acto de la palabra.

Las gramáticas romances toman el término de la forma latina *personae* ('máscara'), con la que se tradujo el término griego πρόσωπα que significaba 'personaje' o 'papel teatral'. La acepción que utilizarán las gramáticas deriva de la concepción metafórica de que la actividad lingüística es como un drama en el que el papel principal lo interpreta la primera persona, el antagónico la segunda y todos los demás son representados por la tercera (Lyons 1980). Justamente, la distinción formal de las tres personas –hablante, oyente y aquello de que se habla– es el sistema más común en las lenguas del mundo.

Para gramaticalizar esta categoría, las lenguas utilizan medios muy diversos. En un buen número de lenguas, la distinción de persona se realiza por medio de la variación morfológica en la forma verbal, aunque la claridad con que se expresa esta distinción varía mucho de unas lenguas a otras. Este hecho ha llevado a plantear si constituye una categoría inherente al verbo o la flexión verbal representa sólo una modalidad posible. Benveniste (1966) parece inclinarse por el primer planteamiento ya que, como indica, parece que no se conoce ninguna lengua donde la distinción de persona no se marque de alguna manera en el verbo: sea por medio de variaciones de la forma verbal, sea por medio de pronombres personales.

En español, como es sabido, la sustancia semántica estructurada como persona encuentra su expresión en dos rasgos de carácter morfológico: en el correspondiente morfema del verbo finito y en los pronombres personales y posesivos. Frente a otras lenguas como el inglés, el español se caracteriza por

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

la claridad de las desinencias verbales que expresan persona, de tal modo que prácticamente resulta innecesaria la presencia de pronombres personales junto a la forma verbal. Así mismo, es precisamente la flexión personal del verbo español la que divide a éste en dos subsistemas, uno de formas flexivas, también llamadas "formas del verbo finito", y otro de no flexivas o "formas no personales".

La estrecha relación que existe entre las personas verbales y los pronombres personales ha llevado a algunos gramáticos a denominar *pronombres verbales* a los personales, señala Hernández Alonso (1986). Una postura que es rechazada por autores como Roca Pons (1974), quien opina que dicha relación no es suficiente para considerar a estos pronombres meros auxiliares del verbo, pese a que, en algunas lenguas como el francés y el inglés, donde se perdieron u oscurecieron las desinencias personales, el uso del pronombre personal se hace necesario y, por lo tanto, funcionan en cierto modo como morfemas verbales. Para Hernández Alonso (1975), en español, los pronombres personales presentan una bifuncionalidad simultánea, pues, al ser portadores de la categoría de persona son, además de posibles núcleos de sintagma nominal, el eje del verbal. Esta bifuncionalidad es la que causa la omisión de la primera de estas funciones, a no ser que se desee marcar enfática y diacríticamente el sujeto. De este modo se evita la duplicidad innecesaria de la categoría de persona.

Según vemos, las lenguas habilitan ciertos elementos para nombrar a los participantes en el evento comunicativo por medio de la gramaticalización de la persona. Estas piezas constituyen por ello elementos *deícticos* (*deixis personal*). En español, funcionan como deícticos de este tipo los morfemas verbales de persona y los pronombres personales y posesivos. En el caso del verbo, indica Hernández Alonso (1975), la deixis consiste "en la incidencia de la base sémica del lexema sobre un actante (o no actante)". En el pronombre personal la deixis está mediatizada por el decurso, si bien existe una diferencia entre las dos primeras personas, que presentan unicidad o singularidad deíctica, y la tercera que no la posee.

Las gramáticas presentan la 1ª y la 2ª personas como la forma canónica de representación de los protagonistas de la actividad enunciativa, la persona que habla y la que escucha. Sin embargo, en el uso real, también podemos encontrar la referencia deíctica al hablante efectuada con otras personas gramaticales (2ª persona del singular, 3ª persona del singular y 1ª persona del plural). Este hecho se explica porque el hablante no es un ente abstracto sino un sujeto social que se presenta a los demás de una determinada manera; de

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

ahí que en ocasiones prefiera evitar el uso de la primera persona, cuyo empleo podría ser comprometido, y optar por la autorreferencia con otras personas gramaticales. Hay que tener en cuenta que, con el empleo de la primera persona, el emisor no sólo se responsabiliza del contenido de los enunciados sino que al mismo tiempo se impone a los demás.

Es evidente que los locutores, a la hora de activar su presencia en el texto, pueden optar por la autorreferencia con la primera persona o por otros modos de inscripción. En cualquier caso, el medio utilizado habrá sido seleccionado para producir un efecto determinado, aquel que el hablante se hubiera propuesto.

Por lo que respecta al receptor, éste se hace explícito en el enunciado a través de los deícticos de segunda persona, singular y plural. Pero además encontramos la deixis social (Levinson, 1983), que ha quedado codificada en formas específicas de tratamiento cuyo empleo permite adecuar el trato con el interlocutor, de acuerdo a parámetros como respeto/confianza, poder/solidaridad, formalidad/informalidad, ámbito público/ámbito privado, conocimiento/desconocimiento, etc. (Morín Rodríguez, 2001).

La dimensión deíctica de la persona gramatical ha sido uno de los rasgos de este aspecto lingüístico que ha suscitado mayor interés para los lingüistas de todos los tiempos. En la actualidad es uno de los fenómenos por los que se interesa de manera especial la pragmática y el análisis del discurso dada su función de indicador contextual, tanto en la elaboración como en la interpretación de los enunciados.

En nuestra cultura es muy tradicional la distinción de tres personas: el hablante, el oyente y aquello de que se habla o, como señala la Gramática de la Real Academia, el emisor, el receptor y "la persona o cosa que no es *yo* ni *tú*". La concepción que presenta Benveniste (1966) intenta demostrar la diferente condición de la tercera persona y, para ello, contempla la persona gramatical como un sistema organizado en torno a una correlación de personalidad y de subjetividad. Por un lado, opone la primera y segunda personas, término marcado de la correlación de personalidad, a la tercera (el término no marcado), a la que denomina "no persona". Por otro, las dos primeras personas se enfrentan entre sí por una correlación de subjetividad, siendo *yo* el término marcado por la subjetividad y *tú* la forma no subjetiva, el "no-yo" en la comunicación.

Este autor, como vemos, le niega su calidad de "persona" al tercer elemento, para lo que aduce el siguiente argumento: las dos primeras personas tienen como característica fundamental la *unicidad* o singularidad deíctica, el

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

"yo" que enuncia y el "tú" a quien "yo" se dirige son cada vez únicos. En cambio, la tercera persona, subraya Benveniste, "puede ser una infinidad de sujetos –o ninguno–", de ahí que sea la persona apropiada cuando la persona no es designada o en la expresión denominada impersonal. Sin embargo, no se trata de una persona que se despersonalice sino de la no-persona, de ahí que pueda adoptar cualquier sujeto, o no tener ninguno; así, todo lo que está fuera de la verdadera persona toma como predicado, exclusivamente, una forma verbal de la 3ª persona. Por otra parte, aduce, bastan el "yo" y el "tú" para determinar una situación de interlocución.

En cuanto a las tradicionalmente llamadas "personas del plural" los autores están de acuerdo en que lo que las caracteriza no es propiamente la pluralización del singular, sino diferentes asociaciones de las tres personas básicas. Como plantea Benveniste (1966), el problema central se encuentra también aquí en la primera persona. La unicidad de esta persona impide la posibilidad de una pluralización. Por ello, *nosotros* no puede ser entendido como una suma de objetos idénticos *yo* + *yo*, sino que es el resultado de combinar *yo* con otras personas, entre las cuales puede estar incluido *tú* (*o vosotros/as*) o no y equivaler a *yo* + X, presente o no en el momento de la enunciación. En el caso de *vosotros,* señala este autor, lo que se da es una generalización de "tú"; equivale, viene a decir Alarcos (1994), a "tú y otros contigo". Puede incluir a todos o parte de los presentes , o a todos o parte de los presentes más alguien ausente. Verdaderamente, una pluralización semejante a la del sustantivo sólo la admite la tercera persona por ser no-persona.

En buena parte de los planteamientos gramaticales que hemos presentado hasta aquí se contempla a los sujetos del discurso, a los que las lenguas codifican por medio de los indicadores de persona, como entidades en abstracto. Este proceder tiene su fundamento en la preferencia que los estudios gramaticales han mantenido por la oración como objeto de análisis, con el consiguiente abandono de la indagación sobre el *uso* lingüístico. Por el contrario, las disciplinas que se ocupan de examinar los aspectos discursivos del lenguaje tienen en cuenta el contexto de producción e interpretación de los enunciados, y aquí no siempre se explica la interacción comunicativa según el modelo diádico –hablante-oyente– postulado por la tradición gramatical. Por ejemplo, en ciertas situaciones de habla como los debates televisivos, cabe distinguir tres participantes: el emisor y el receptor presente en la situación comunicativa cara a cara y, la audiencia, el receptor múltiple.

Las aportaciones más interesantes para la comprensión de los sujetos del discurso proceden de la sociología, más en concreto de Goffman, representante del interaccionismo simbólico (1959, 1967, 1971), de la pragmática,

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

especialmente con sus aportaciones sobre la cortesía verbal (Searle, 1969; Grice, 1975; Leech, 1983; Kerbrat-Orecchioni, 1992), y de la perspectiva semiótico-discursiva (Charaudeau, 1983, 1995), entre otras disciplinas.

Para Goffman, la idea de un Yo y un Tú coprotagonistas del intercambio comunicativo se puede tener en cuenta como concepción abstracta, ya que son elementos imprescindibles de cualquier acto dialógico. Hablante y oyente vienen a ser entidades virtuales que protagonizan modélicamente la intervención comunicativa, aunque su forma concreta puede variar según el tipo de interacción, configurada de acuerdo a diferentes factores como, por ejemplo, el número de participantes en ésta. Así, el emisor, que siempre ha de ser un sujeto individual, puede desempeñar diversos papeles incluso en un mismo acontecimiento comunicativo: sólo de hablante, en alternancia hablante-oyente, de hablante autor de sus propias palabras, de portavoz, etc. En el caso del receptor, su cantidad es un aspecto de gran importancia en los usos orales interactivos, pues para que pueda garantizarse el uso alternado de la palabra es necesario un número limitado de participantes, mientras que cuando la cantidad de participantes aumenta, la situación comunicativa cambia y, generalmente, se necesita un moderador para que ésta tenga éxito.

En las situaciones en que la comunicación es de un solo hablante a un grupo amplio de personas presentes en un mismo espacio, se habla de *público* o *auditorio*; y cuando se recibe la comunicación por televisión, radio, u otro medio semejante, se habla de *audiencia*. En estos casos en que los oyentes son múltiples, a los hablantes les resulta imposible conocer individualmente a los destinatarios, de ahí que se les plantee un problema a la hora de determinar a quién dirige el enunciado, que suele resolver dirigiéndolo a un destinatario modelo.

También debemos a Goffman la concepción del comportamiento interactivo como una escena social, en donde los actores interpretan su papel. En este ritual, los sujetos se conciben como una *persona social*, con unos atributos (la edad, el sexo, el origen geográfico y étnico, el nivel de instrucción, el estatus socioeconómico, etc.) que les confieren una identidad. Estos rasgos definen el perfil de cada individuo en el acto comunicativo y el lugar que ocupa respecto a los demás. Sin embargo, hay que destacar que estos atributos no permanecen estáticos, sino que se van definiendo en el proceso mismo de la interacción de modo que se construye lo que Goffman denomina una imagen pública determinada.

La imagen pública es, en palabras textuales, "el valor social positivo que una persona reclama para sí misma a partir de la posición que otros asumen

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

que ha tomado en un contacto determinado" (Goffman, 1967: 13). La elaboración de la imagen en el transcurso de la interacción es una labor que se va realizando a partir de indicadores no verbales y verbales que funcionan simbólicamente para ir determinando la imagen pretendida en cada caso.

Como vemos, Goffman no alude solamente al comportamiento verbal sino a un conjunto de conductas que adquieren un valor simbólico en la vida social. Lo que aquí nos interesa, sin embargo, es que los comportamientos verbales y, por tanto, la elección de elementos lingüísticos, en concreto la utilización de una determinada persona, forma parte de los indicadores simbólicos de construcción de la imagen. Sobre estas ideas se han construido los estudios sobre la cortesía lingüística de gran importancia en la pragmática contemporánea. La cortesía es, en este caso, una norma de comportamiento social que afecta a la elección de las formas lingüísticas como las de tratamiento, y los honoríficos.

Por último, terminaremos esta breve introducción a algunos aspectos de la persona en el discurso, con la aportación que para su comprensión se hace desde la perspectiva semiótico-discursiva. Charaudeau recoge, en su propuesta de análisis, la concepción del sujeto del discurso como la integración de un sujeto psicosocial y un sujeto lingüístico. Ambos son indispensables para comprender la negociación que se produce en el acto comunicativo. Para este autor, lo psicosocial y lo lingüístico funcionan conjuntamente en la construcción del sentido en el discurso.

Referencias bibliográficas

Alarcos Llorach, E. (1994). *Gramática de la lengua española.* Madrid: Espasa-Calpe.

Benveniste, E. (1966/1971). *Problemas de lingüística general, I.* México: Siglo XXI.

Charaudeau, P. (1983). *Langage et discours.* Paris: Hachette.

— (1995). «Le dialogue dans un modèle de discours». *Cahiers de Linguistique Française* 17, 141-178.

Goffman, E. (1959/1987). *La presentación de la persona en la vida cotidiana.* Madrid: Amorrortu-Murguía.

— (1967/1970). *Ritual de interacción. Ensayos sobre el comportamiento cara a cara.* Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo.

— (1971/1979). *Relaciones en público.* Madrid: Alianza.

Grice, P. (1975). Lógica y conversación. En L. Valdés (ed.), *La búsqueda del significado.* Madrid: Tecnos/Univ. de Murcia, 1991.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

HERNÁNDEZ ALONSO, C. (1975). Las categorías de persona y número en el verbo español. *Revista Española de Lingüística,* 5-1, 121-137.

— (1986). *Gramática funcional del español.* Madrid: Gredos.

KERBRAT-ORECCHIONI, C. (1992). *Les interactions verbales* II. Paris: Armand Colin.

MORÍN RODRÍGUEZ, A. (2001). *Las formas pronominales de tratamiento en el español de Las Palmas de Gran Canaria: variación y actitudes lingüísticas.* Granada: Método Ediciones.

LEECH, G. N. (1983/1989). *Principios de pragmática.* Logroño: Univ. de La Rioja.

LEVINSON, S. C. (1983/1989). *Pragmática.* Barcelona: Teide.

LYONS, J. (1980). *Semántica.* Barcelona: Teide.

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA (1973). *Esbozo de una nueva gramática de la lengua española.* Madrid: Espasa-Calpe.

ROCA PONS, J. (1974). *Introducción a la gramática.* Barcelona: Teide.

SEARLE, J. R. (1969/1986). *Actos de habla.* Madrid: Cátedra.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

SOBRE ANGLICISMOS Y CANARISMOS. A VUELTAS CON VARIAS PRESICIONES ETIMOLÓGICAS

FRANCISCO JAVIER CASTILLO
Universidad de La Laguna

Como se sabe, el español de Canarias irá adoptando a lo largo del tiempo materiales léxicos de procedencia diversa y distinto carácter. Y entre estos aportes se encuentra un pequeño conjunto de unidades de extracción inglesa, que hasta hace sólo unos años no habían recibido una especial atención en nuestra literatura dialectal, pero que en los últimos tiempos han sido objeto de consideración en distintas contribuciones tanto de carácter específicamente filológico como de índole histórica, sobre todo a raíz del auge que entre nosotros muestran los estudios que rastrean el protagonismo británico en la historia, la economía y la cultura insular. Ello ha hecho posible que el conocimiento que en la actualidad tenemos de estos préstamos se haya ampliado de modo notable; sin embargo, pese a los notables avances de la investigación en este sentido, distintos hechos evidencian de manera repetida que los logros del trabajo lingüístico académico y las conclusiones de los especialistas no reciben toda la divulgación que sería de desear ni calan en otros niveles de la forma que debieran, porque todavía se siguen señalando como anglicismos términos que no poseen esta extracción, se continúan haciendo afirmaciones claramente desafortunadas en relación con la etimología de algunas formas y, para demostrar la filiación de varias voces en esta dirección, se construyen hipótesis que resultan inverosímiles en unos casos y manifiestamente inaceptables en otros. Ya nos hemos referido a estos hechos en varias ocasiones (Castillo, 1990 y 2003; Castillo y Díaz Alayón, 1999) en las que destacamos la ausencia del necesario rigor filológico, la precipitación, la generosidad imaginativa y la falta de sentido común desde las que se habla y se escribe a este respecto y donde también subrayamos los negativos efectos que esto acarrea, pero no nos resistimos a hacerlo de nuevo en relación con una parte de las incorporaciones recientes de nuestro callejero.

Ello nos va a llevar a abril de 1998, fecha en la que el Ayuntamiento de Santa Cruz de Tenerife aprobó la denominación de una treintena de calles nuevas ubicadas en su mayoría en la zona de Los Marreros, urbanización

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

situada entre los barrios de El Tablero y La Gallega. Teniendo como punto de partida un informe del investigador Manuel Hernández Perera y tras consultar a los vecinos de la zona, la Unidad de Población de la Concejalía de Servicios Sociales escogió para esta zona nombres del habla insular, en su mayor parte de origen inglés, de todo lo cual se hizo eco la prensa local y, en especial, *El Día*, que en su número del 26 de abril se refiere a ello en "La tradición rotula las calles". Fue así cómo se integraron en el callejero santacrucero las avenidas Litre y El Cambuyón, y las calles Autodate, Chinegua, La Chercha, El Naife, La Puncha, El Winche, El Piche, El Trailer, El Queque, El Fotingo, La Lisa, Esteple, Los Chusos, El Bicácaro, El Dornajo, La Sorimba, El Relente, El Canelo e Irichen. Hasta este punto diríase que no hay ningún reparo que hacer, pero si dedicamos un poco de atención a las nuevas denominaciones aprobadas y si consideramos, de modo especial, los datos que a este respecto nos ofrecen tanto el artículo periodístico que se ha mencionado como el informe elaborado por M. Hernández Perera y que se incluye en el correspondiente expediente aprobado por la Comisión de Gobierno del Ayuntamiento, veremos que hay cuestiones relativas a la forma en que se presenta alguna de las voces y las afirmaciones que se hacen sobre su valor, origen y procedencia lingüística, que demandan las oportunas puntualizaciones. Pero veamos primero las secciones que nos interesan del citado expediente, que reproducimos tal y como nos ha llegado:

> Visto el expediente del enunciado y resultando que se han urbanizado varios sectores que precisan de identificación y procurando agrupar las denominaciones por familias de palabras o significados, se ha escogido para la denominada Urbanización Marreros nombres del habla popular canaria en su mayor parte de origen inglés, según los datos aportados por Don Manuel Hernández Perera, investigador de las mismas, el cual se explica a continuación:
>
> **Litre**.- de Mr. Little dueño de una hacienda conocida por Sitio Litre, que se convirtió en el Little England, la acepción "litre" se identificó con persona elegante, presumida y aristócrata.
>
> **Cambuyón**.- Referido a la compra de mercancías en los barcos ingleses y el trueque para evitar el pago de aduanas, su origen es de la llamada que hacían desde el barco para hacer el intercambio "Come buy on".
>
> **Autodate**.- La papa temprana, venía en sacos que por fuera tenían escrito "up to date".
>
> **Chineguas**.- Referido a las papas King Edwards.
>
> **La Chercha**. – Lugar de enterramiento en los cementerios para los no católicos, hay que tener en cuenta que los primeros cementerios fueron construidos por los ingleses y viene de Church Yard que significa patio de la iglesia.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

Fule.- Viene de la palabra foolish = tonto, se usa para indicar algo aburrido, feo.

Naife.- Se llama al cuchillo pequeño que se usa para la platanera; viene de knife = cuchillo.

La Puncha.- Viene de la palabra puncher = golpear.

El Fonil.- Viene de la palabra inglesa de su significado funnel = embudo.

El Winche.- Viene de la palabra wincher = elevador.

El Flis.- Viene de fly = mosca.

El Piche.- Viene de Mr. Peach que fue el primero que asfaltó la calle donde residía.

El Trailer.- Viene de triler = avance.

El Queque.- Viene de la palabra en inglés cake.

El Fotingo.- Viene del anuncio que se publicó de los primeros coches Ford que decía "For T. Goes".

La Lisa.- Viene de lysard = lagarto, esta variedad se da en la costa noreste de Tenerife.

Grogui.- Viene de groggy que significa "está listo".

Goma **esteple**.- Viene de estep wheel = goma del escalón donde venía colocada la goma de repuesto en los primeros modelos de coches.

Los chusos.- Viene de choes = zapatos. También se dice "llover a chusos".

Como puede verse, en esta relación se da entrada a términos que tienen distinto carácter y distribución espacial, un hecho que puede haber pasado desapercibido al autor de la lista y a aquellos que han tenido acceso a ella. Junto a voces innegablemente canarias, como es el caso de *chercha*, o *naife*, vemos que se relacionan otras que, aunque arraigadas en nuestra habla, no constituyen una particularidad de ella porque también se dan en otras áreas del español, como ocurre con *trailer* 'avance, fragmentos seleccionados de una película que anuncia su próximo estreno o proyección' o *grogui* 'aturdido o atontado como consecuencia de un golpe físico o moral, por cansancio u otras causas' (Alfaro, 1970: 231; Rodríguez González, 1997: 253-254, 516; Núñez, 1994: 256; Cárdenas, 2000: 279; Otálora, 1997: 689). Esta circunstancia se repite igualmente con *winche*, una voz que no es privativa de Canarias y que se utiliza en otras zonas hispánicas como 'cabrestante empleado en pequeñas embarcaciones para tensar una driza' y 'motor eléctrico utilizado en vehículos todo terreno para poder arrastrarlos cuando no pueden

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

desplazarse por pérdida de motricidad o porque se han quedado atascados en barrizales' (Alfaro, 1970: 233, s.v. *güinche*; Rodríguez González, 1997: 546); también vemos *winche* o *güinche* en el léxico cubano (Cárdenas, 2000: 292), al igual que en el español de Bolivia donde presenta los valores de 'motor instalado en un lugar alto desde el que caen o bajan los carros de mineral' y 'motor instalado en el brocal de los cuadros o pozos para la extracción de mineral, agua, etc.', y donde también existe la forma *winchero* o *güinchero* 'persona encargada del manejo del winche o malacate mecánico en una mina' (Muñoz Reyes, 1982: 384). Tampoco es exclusivamente insular la voz *fotingo*, que presenta una amplísima dispersión en la América hispana (Méjico, Cuba, Puerto Rico, Panamá, Perú...) en donde se usa, al igual que en Canarias, para designar un automóvil pequeño, ordinario, viejo y en mal estado y donde también se da el derivado *fotinguero* para referirse al chófer que maneja fotingos (Santamaría, 1942 I: 650; Suárez, 1921: 230; Alfaro, 1970: 218; Malaret, 1999: 195). Y lo mismo cabe decir de *fonil* y de *flis*.

Junto a esto, también los escarceos etimológicos que se recogen en la lista que comentamos merecen algo de atención y en este sentido vemos que las explicaciones que se dan para las formas *autodate*, *chinegua*, *chercha*, *naife* y *queque* son inobjetables, circunstancia que, incluso, podría extenderse igualmente a *winche*, aunque en este caso exista una imprecisión en la voz inglesa a la que se remite y que no es *wincher*, tal y como figura en el informe, sino *winch*. Pero lo cierto es que no sucede lo mismo en lo que se refiere a otras de las voces propuestas. En este sentido vemos que en relación con *litre* se señala que procede de Mr. Little, dueño de una hacienda conocida por Sitio Litre, que se convirtió en el Little England, y además también se recoge –y reproducimos los mismos términos del original– que la acepción "litre" se identificó con persona elegante, presumida y aristócrata. Que Mr. Little fuera el dueño del Sitio de Little es cierto, pero no así que de este apellido británico venga el *litre* insular, una forma que tiene una explicación mucho más simple a la par que más cercana porque se trata de una voz que también vemos en otras áreas del español, como es el caso de Andalucía, donde *litri* tiene el valor, coincidente con el que presenta en las hablas canarias, de 'presumido, fantasioso', tal y como recoge Antonio Alcalá Venceslada (1998: 363) citando textos de José López Pinillos y José Andrés Vázquez, y como también anota M. González Salas en su repertorio del léxico sevillano (1982). En este caso, el paso del *litri* andaluz al *litre* canario se puede explicar por la abertura de la vocal átona final, un fenómeno que viene favorecido por el hecho de que en español no es normal la presencia en palabras patrimoniales de *i*, y mucho menos de *u*, en posición final.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

También se dan como de extracción inglesa las voces *fule*, *puncha* y *lisa*. La primera de ellas, que según Hernández Perera se usa en las Islas para indicar algo aburrido o feo, se remite al adjetivo *foolish* 'tonto, necio, imprudente', pero en este caso se oponen diversas circunstancias y una de ellas es la diferencia de contenido entre la voz insular y el término inglés al que se asocia. A este respecto hay que subrayar que el valor de *fule* en el léxico insular en realidad es 'malo' y su procedencia la tenemos más cerca, en el término *ful* (voz de germanía) 'falso, fallido' por paragoge de *e*; con el mismo sentido se emplea también en América, desde donde pudo haberse extendido a Canarias. En cuanto a *puncha*, que en el habla insular tiene el valor de 'clavo pequeño', se anota que viene de la palabra *puncher* 'golpear', pero este verbo no existe bajo esta forma, sino bajo la de *punch*, y en este caso tampoco es posible llegar al étimo señalado para la voz insular. Una vez más vemos que no hay que llevar el ejercicio etimológico tan lejos porque en español tenemos *puncha* 'púa, espina, punta delgada y aguda' y *punchar* 'picar, punzar'. Sobre *lisa* se afirma que viene de *lysard* 'lagarto' y que se aplica a una variedad que se da en la costa noroeste de Tenerife. Aquí el lector atento e informado habrá advertido algunos errores apreciables porque el étimo inglés que se cita no es tal y como se hace constar sino *lizard*, y también porque el reptil a que se refiere no se encuentra únicamente en la costa noroeste de Tenerife, sino que su distribución en la isla es más amplia. Precisiones zoológicas aparte, lo que procede destacar en este sentido es que esta explicación no tiene en cuenta que los préstamos se asumen fácilmente cuando se producen innovaciones culturales o tecnológicas que llevan aparejadas la nueva denominación, como es el caso de *queque*, *winche* y *autodate*, pero no así en lo que se refiere a elementos tradicionales de la realidad. Resulta impensable que el escíndido canario al que el término *lisa* designa no tuviera denominación hasta el periodo de la britanización de la vida insular que se abre en la segunda mitad del siglo XIX o que, si tuvo una denominación en el pasado, luego se vio reemplazada por la de procedencia inglesa.

Lo mismo que sucede con los cuatro términos anteriores se repite igualmente con las voces *fonil*, *fotingo* y *flis*. *Fonil* se remite a la palabra inglesa *funnel* 'embudo', todo ello dentro de una explicación que vemos en distintos autores, pero el origen del término insular, tal y como ya hemos señalado en otra ocasión (Castillo, 2003), no puede estar en el étimo británico que se cita, sino que hay que buscarlo más cerca, en el portugués *funil* y en el español *fonil*. Cierto es que la forma británica que se aduce es antigua y que disponemos de registros que nos llevan a los primeros años del siglo XV, pero incluso los lexicógrafos ingleses remiten el español *fonil*, el portugués *funil* y la forma

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

correspondiente del francés antiguo al provenzal. En cuanto a *fotingo* se dice que viene del anuncio que se publicó de los primeros coches Ford, que decía "For T. Goes", pero la explicación generalmente aceptada tiene su origen en la propia marca Ford más la adición de un sufijo. *Flis* se remite a *fly* 'mosca', pero el origen del vocablo insular no está en esa asociación, por lo demás bastante improbable, sino que se encuentra en la adaptación de FLIT, marca o nombre comercial de un insecticida líquido, y voz que se usa en América con el mismo valor que entre nosotros, además del derivado *flitero* 'aparato compuesto por un depósito y un mango que se acciona para dispersar insecticida líquido' (Castillo, 2003).

Caso aparte es el de *piche*. En las voces anteriores hemos visto que se dan como anglicismos términos que no lo son, pero *piche*, que tiene muchas probabilidades de serlo, se explica de forma realmente curiosa, creyéndose que viene de Mr. Peach, residente en Canarias, explicación que carece de todo fundamento porque la forma insular no tiene extracción antroponímica sino que procede del inglés *pitch* o de la forma lusa equivalente *piche* (Castillo, 2003).

Junto a esto también procede reparar en la forma que presenta el término *cambuyón* (en vez de *cambullón*, que es como lo ha transmitido la tradición) y que se trata de una forma reciente que deja de lado el uso que la voz y sus derivados han tenido en el pasado y los numerosos registros documentales que existen en este sentido. No sería difícil imaginar la cara que pondrían dos notables conocedores del habla insular, los hermanos Luis y Agustín Millares Cubas, si tuvieran la oportunidad de ver la traza novedosa que a la voz insular se le da en esta ocasión. Por supuesto, no se trata de una metamorfosis gratuita sino que no obedece a otro propósito que el de aplicar la socorrida ley del embudo para encajar el término en una explicación etimológica que carece de todo crédito. Sobre *cambuyón* se anota que es un término "referido a la compra de mercancías en los barcos ingleses y el trueque para evitar el pago de aduanas, su origen es de la llamada que hacían desde el barco para hacer el intercambio "come buy on"". Ya nos hemos referido a esta hipótesis etimológica en distintas ocasiones en las que hemos señalado que se trata de una argumentación que ignora distintos hechos. De un lado, que *cambullón* no es el nombre de los artículos ofrecidos en venta en los barcos, sino que es el término insular que designa esta clase de tráfico o actividad comercial peculiar. Y, de otro lado, se reducen de forma apreciable el volumen y la naturaleza de estas transacciones comerciales en las aguas portuarias canarias y se limitan únicamente a las que se daban a bordo de las embarcaciones. Con ello se muestra que se desconoce que esta actividad del cambullón se realizaba la mayor parte de las veces no en cubierta sino al costado de los barcos y que

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

en muchos casos no se producía venta sino trueque de géneros. Además, junto a la explicación anterior y muy cercana a ésta, se ha formulado otra que también se fundamenta en las palabras *buy on* o *can buy on*, que escribían los vendedores ambulantes sobre un letrero y una sábana donde exponían los productos ante los extranjeros que bajaban de los barcos para pasear por los puertos (García, 2002). Junto a lo anterior, particularmente endeble resulta la explicación de *cambullón* a partir del étimo inglés señalado y su adaptación al habla insular, proceso que se ha llegado a describir de forma minuciosa: la *n* inglesa se convierte en *m*, dado que en castellano no puede ir ante *b* y, en la medida en que la pronunciación del fonema /y/ se confunde con el de /ll/, la *y* es reemplazada por *ll*. Como podemos ver, esta hipótesis etimológica combina sorprendentemente hechos y comportamientos fonéticos con aspectos de índole gráfica y fracasa en su intento de ofrecer una explicación satisfactoria, porque si el proceso hubiera sido tal y como se señala, el étimo oral *can buy on*, debería dar como resultado *cambayón* y no *cambullón*. Creemos que esta hipótesis etimológica no es satisfactoria, que en *cambullón* no tenemos un anglicismo, y que el origen de esta voz insular hay que buscarla en otra parte, tal y como hizo en su momento José Pérez Vidal, aunque no se haya podido probar con la rotundidad necesaria.

Discutible nos parece, finalmente, la hipótesis etimológica que se da para *chuso*, una voz que presenta cierto uso en el Valle de La Orotava con el valor de 'zapato'. En cualquier caso, lo que no se puede aceptar es relacionar esta voz insular, procedente del supuesto étimo inglés que se le asigna, con el español *llover a chuzos*.

Referencias bibliográficas

Alcalá Venceslada, A. (1998). *Vocabulario andaluz*. Jaén: Universidad de Jaén-CajaSur.

Alfaro, R. J. (1970). *Diccionario de anglicismos*. Madrid: Gredos.

Cárdenas Molina, G., Trista, A. M. & Werner R. (Coords.) (2000). *Diccionario del español de Cuba*. Madrid: Gredos.

Castillo, F. J. (1990). El vocabulario de una modalidad del español. Algunas notas sobre los anglicismos de las hablas canarias. *Actas del Congreso de la Sociedad Española de Lingüística. XX Aniversario*. Madrid: Gredos, I, 354-362.

Castillo, F. J. (2003). A propósito de los anglicismos de las hablas canarias. Cuestiones históricas, léxicas y etimológicas. *Estudios sobre el español de Canarias*. Islas Canarias: Academia Canaria de la Lengua, II, 517-541.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

CASTILLO, F. J. & DÍAZ ALAYÓN, C. (1999). Las relaciones anglocanarias: a propósito de una publicación reciente. *Revista Canaria de Estudios Ingleses, 38*, 243-253.

GARCÍA, C. (2002). El cambullonero en las islas. *La Prensa.* Santa Cruz de Tenerife. 28 de septiembre.

GONZÁLEZ SALAS, M. (1982). *Así hablamos. Vocabulario popular sevillano.* Sevilla.

MALARET, A. (1999). *Vocabulario de Puerto Rico.* Madrid: Arco Libros.

MUÑOZ REYES, J. & MUÑOZ REYES, T. I. (1982). *Diccionario de bolivianismos y semántica boliviana.* La Paz: Librería Editorial Juventud.

NÚÑEZ, R. & PÉREZ, F. J. (1994). *Diccionario del habla actual de Venezuela.* Caracas: UCAB.

OTÁLORA DE FERNÁNDEZ, H. (Ed.) (1997). *Léxico del habla culta de Santafé de Bogotá.* Bogotá: Instituto Caro y Cuervo.

PÉREZ VIDAL, J. (1970-1971). Dos canarismos de origen portugués: *cambullón* y *ratiño. El Museo Canario*, XXXI-XXXII, 68-74.

RODRÍGUEZ GONZÁLEZ, F. & LILLO BUADES, A. (1997). *Nuevo diccionario de anglicismos.* Madrid: Gredos.

SANTAMARÍA, F. J. (1942). *Diccionario general de americanismos.* Méjico: Editorial Pedro Robredo.

SUÁREZ, C. (1921). *Vocabulario cubano.* La Habana: Librería Cervantes.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

EN BUSCA DEL ESPEJO DE NARCISO: LOS RELATOS DE SILDA CORDOLIANI

NIEVES-MARÍA CONCEPCIÓN LORENZO
Universidad de La Laguna

> Hay en esta pared un camino de historias que se enrolla sobre sí mismo, como la serpiente que se muerde la cola.
>
> Guillermo Meneses, *La mano junto al muro*

El estudio de la obra literaria de las escritoras latinoamericanas ha supuesto uno de los asuntos más debatidos y polémicos de la crítica literaria más reciente. Este discurso de la diferencia ha sido legitimado tanto por las propias creadoras como por un nutrido número de críticas latinoamericanas, entre las más destacadas Margo Glantz, Lucía Guerra, o la inolvidable Marta Traba[1].

Sin duda, en la última escritura de América Latina, hay que reconocer el auge de la literatura escrita por mujeres, fenómeno que, por supuesto, se hace extensivo a Venezuela, si bien el diálogo mujer-literatura (relación múltiple e integradora) ha sido escasa o superficialmente abordado por los críticos. Esta floración de escritoras venezolanas (Milagros Mata Gil, Yolanda Pantin, Edda Armas, Laura Antillano o Ana Teresa Torres, entre otras), no implica la negación histórica de la literatura escrita por mujeres, sino una concentración temporal de este hecho estético producto también de la globalización. Hace algunos años, el crítico Julio Miranda recordaba irónicamente que *ellas*:

> Existían –escribían– desde hacía tiempo, pero quedaban adscritas –por noso tros [los hombres]– a los márgenes del discurso literario [...]. En los manuales, en los panoramas, a las autoras se las llamaba familiarmente por su nombre de pila (Enriqueta, Ida, Luz, Antonia...), englobadas a veces en el apelativo "las muchachas", y se hablaba de ellas, en general, como en apéndices, en unas cuantas páginas de fin de capítulo, luego de haber examinado detalladamente La Literatura: deliciosas excepciones, ramillete complementario. En ocasiones, para colmo, tenían la particular desgracia de ser familia de otros [escritores];

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

> y así [...] quedaban reducidas a ser la hermana del uno, la tía del otro...(1993, 221)[2].

Si bien la primera escritora venezolana de la que se tiene noticia, conocida como Sor María de los Ángeles (1765-?), despunta en la árida colonia, habrá que esperar hasta los años 70 del pasado siglo para que se genere una transformación radical del comportamiento retórico de la mujer. Y en este mapa literario, de nuevas claves y estrategias, irrumpe precisamente la escritora Silda Cordoliani (Ciudad Bolívar, 1953), figura que en esta ocasión nos ocupa, doblemente instruida en el mundo de las bellas letras, por formación y por vocación, y además seducida por el que ha sido bautizado como el oficio del siglo XX, es decir, el cine.

De hecho es en la década del 70 cuando Silda Cordoliani inicia sus primeros coqueteos *serios* con la escritura –numerosos artículos críticos–, a los que habría que sumar, a principios del decenio siguiente, un ininterrumpido proceso de producción literaria en publicaciones periódicas (*El Nacional* o *El Diario de Caracas*, o la revista *Imagen*). Según confesión de la propia Cordoliani –ante la pregunta de cuáles fueron sus tanteos iniciales con el arte de la literatura–, en cierta manera escribe "desde siempre". Cuando era niña sintió la necesidad de contar "secretos que solamente podía confiar al papel", a la vez que en un diario de adolescencia la novel narradora registra que "soñaba con ser escritora". En aquel texto autobiográfico quedó memorizado el germen de dos "novelitas rosas", recuerda la creadora (2002: 266).

Como ya anunciamos, la trayectoria de Silda Cordoliani ha discurrido, además, entre el cine y la narrativa y se define por esa doble faceta del séptimo arte y la literatura. Tiene en su haber dos libros de cuentos: *Babilonia*, que analizaremos seguidamente, publicado en 1993, y *La mujer por la ventana* (1999), volumen que recibió el Premio Municipal de Narrativa (mención Cuento). Los trabajos sobre cine están compilados bajo el fílmico título de *Sesión continua* (1990), y de su vínculo con la pantalla grande también habría que destacar que en 1985 realiza un guión de la novela *Setecientas palmeras plantadas en el mismo lugar* (1974), de José Balza, y en 1997 –junto con el escritor Juan Carlos Chirinos– otro guión basado en la obra *Inventando los días* (1979), de Carlos Noguera.

La primera colección de relatos (*Babilonia*) ya ha situado a Silda Cordoliani entre las personalidades más sobresalientes de la narrativa venezolana actual, y la misma autora ha manifestado que no se explica cómo un libro tan "breve" (85 páginas) ha dado lugar a tantos comentarios críticos.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

Babilonia, calificado por la crítica de libro "oscuro y múltiple"[3], se inicia con el siguiente microrrelato:

> En algún lugar del más remoto confín del planeta, debe existir el punto exacto en que me has citado. Lo he visto en mis sueños: la roca al final de un acantilado frente a un océano brillante y oscuro. Soñé muchas veces con el agua en todas sus formas, más tarde con el mar, hasta que comencé a percibir el sitio preciso. Me obsesioné intentando descifrar los mensajes de mis visiones nocturnas: del mar y de aquella roca frente al mar. Anoche, sin embargo, obtuve la respuesta justa que no encontré en los tratados de mitología y estudios de la psique. Entonces todo me pareció estúpidamente simple. Anoche, sentadas sobre la roca, dos mujeres conversábamos con los ojos perdidos en la líquida inmensidad (1993: 5).

Esta ficción introductoria presenta ciertas resonancias con el texto titulado "Ondina", incluido en el segundo libro de Cordoliani, *La mujer por la ventana;* y en general podrían establecerse conexiones intertextuales entre el elemento agua de este pórtico narrativo de *Babilonia* y todas las formas del agua diseminadas en la literatura de la autora venezolana. De igual modo la imagen acuática aproxima este microcuento, o suerte de sueño, al arquetipo de la feminidad en muchas culturas y, por supuesto, al lenguaje simbólico recurrido frecuentemente en la literatura escrita por mujeres[4]. Esta simbología de lo femenino que precede a los 14 relatos de *Babilonia* ha llevado a la crítica a concebir el libro como una "conversación entre mujeres". Además, la estudiosa chilena Lucía Guerra argumenta que Silda Cordoliani "construye, a través de su ficción, una nueva modalidad de los signos identitarios de la mujer" (1996, 211). Sin embargo, en relación al hipotético *ellas* como destinatarias del libro, Cordoliani ha declarado lo siguiente: "mi mayor aspiración sería que sus lectores fueran masculinos" (2002, 266). Pero en efecto, los relatos de *Babilonia* responden a una cala escasamente transitada de la teoría feminista, esto es, un modelo de identidad basado en el "entretejido de relaciones entre mujeres": madre-hija, admiradoras, amigas, rivales de un mismo hombre, sacerdotisa-neófita, etc. Por ejemplo, al esquema dialógico madre-hija obedecen los relatos titulados "Soledad", "Despedida pospuesta" y el texto "Babilonia" que da título al libro.

En el discurso narrativo de Silda Cordoliani se cumple la afirmación de Márgara Russotto que apunta que "las mujeres escriben *sobre* las mujeres –son su propio objeto de ficcionalización–" (1993: 67). Así Cordoliani construye una galería de féminas (Soledad, María, Laura, Livia o simplemente marcadas

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

por el anónimo rótulo de *ella, yo*), signadas por el tedio y la monotonía. La misma autora ha definido la colección de relatos que componen *Babilonia* como "cuentos de mujeres", y expresa que:

> En mis relatos, mucho más allá de sus anécdotas, se halla siempre en juego una sensibilidad absolutamente femenina a la que los hombres les resulta difícil acceder. Esta es una realidad que sobrepasa cualquier hecho literario, que es parte de la vida misma [...]estoy segura de que es ella, esa "sensibilidad", la que le da el sentido último a mis historias (2002: 267).

Por su parte la escritora Ana Teresa Torres aduce que *Babilonia* representa un caso "insólito" en la narrativa venezolana, y aclara que las marcas escriturarias de lo femenino adquieren tales dimensiones en este libro que, ineludiblemente, "sólo una mujer pudiera haberlo escrito" (1997).

La pléyade de figuras femeninas que discurren por los textos de Silda Cordoliani responden a estereotipos de mujeres: mujer-virgen ("Nostalgia de amargas strawberries"), complaciente esposa y madre abnegada ("La última ventana"), sirvienta-amante ("Soledad"), esposa casta ("Soledad"), *femme fatal* ("Nostalgia de amargas strawberries"). Estos personajes deambulan terriblemente solos, soledad que se extiende a los diferentes órdenes de la vida: el amor, el espacio doméstico, el sexo, etc. Pero a la vez, estas mujeres imaginarias intentan transgredir, superar el modelo, y deciden romper con la ley consagrada a la repetición: el eterno femenino. Prueba de esta actitud reside en el comportamiento de la viuda que "no fue capaz de cumplir con el lapso de luto y duelo recomendado por las buenas costumbres pueblerinas" ("Despedida pospuesta", p. 33). Y frecuentemente el cuerpo es la vía de resolución del conflicto, aunque en ocasiones esa materialidad puede desencadenar la frustración, la locura y hasta la muerte. Así la solución del erotismo convoca una poética ondulante y pendular sustentada en la geografía de los cuerpos: "el lenguaje de las miradas, de los roces, de las caricias furtivas [...] que anticipan y potencian el placer de la entrega" (Beatriz Sarlo, 1985: 30). El siguiente fragmento extraído de un relato de *Babilonia* hace gala de toda una celebración de la sensibilidad, en concreto del sentido del olfato, el más directamente ligado al instinto sexual en la especie animal:

> Trato de hacer específicos y distintos los aromas que exhala cada uno de los seres próximos; codiciosa, inútilmente busco uno que me haga recobrarte [...]. Me conformaría con un pequeño, casi imperceptible vestigio de tu aroma que

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

> me devolviera al sueño de esa piel que me ha cubierto y cobijado haciéndome desaparecer del mundo de los simples mortales. Pero sé que es imposible conseguir ese olor de arena [...]. Me conformo sólo con inventar, reconstruir, fingir que alcanzo, a partir de los olores ajenos, el tuyo ("Número equivocado", 1993: 52-53).

En cambio, en algunos relatos la proliferación anatómica alcanza los extremos de la morbosidad, la perversiónd y el sadismo. Así en el cuento "La pasión de Dani", una madre desesperada por la tortura de la infelicidad decide añadir somníferos "finamente triturados" en el plato favorito de sus hijos, y luego, en un último acto de locura, procede a rebanarlos cual "finas rodajas del rosbif".

Tampoco está ausente de *Babilonia* la anti-heroína (o diosa destronada) que, sumida en el imperio de la banalización, decide buscar otra identidad. La secretaria capitalina del cuento "Sur" opta por la disidencia y la negación de una vida "ordenada" y "cómoda": reuniones nocturnas con compañeros del banco, amantes eventuales, una noche de hotel... En esa feliz huida hacia el *sur* venezolano se imbrican, al menos, dos sentidos: el referente geográfico, identificado con la población de Las Claritas y el célebre Kilómetro 88, ubicado en la región de la explotación del oro[5]; y por otra parte el *locus* de la utopía, que siempre se levanta –cual tótem– "más allá", "en el sur, un poco más al sur", inalcanzable. Instalada en el nuevo dorado, la antigua heroína se convierte en prostituta, pero asimismo de oficinista convencional se transforma en objeto de deseo, del letargo que le ofrecía la profesión anterior al vértigo del asco, el miedo y el pánico. Sin embargo, como ella misma subraya en el texto: "el asunto tiene otro lado... Yo era deseada, por primera vez en mi vida era deseada, y me vestía, me peinaba, maquillaba" (p. 13).

Cabe citar al respecto la definición que hace la escritora Peri-Rossi del arquetipo de la prostituta: "uno de los reductos donde se refugian las fantasías eróticas"(1991: 152). Por este motivo, resulta perfectamente explicable la sólida omnipresencia del objeto femenino del goce (la prostituta) en la narrativa del tema del petróleo en la literatura venezolana. Señalemos en este sentido obras como *Mene* (1936), de Ramón Díaz Sánchez, *Campo Sur* (1960), de Efraín Subero, *Oficina nº 1* (1961), de Miguel Otero Silva, *Zona de tolerancia* (1978), de Benito Yrady o *Memorias de la antigua primavera* (1989), de la escritora Milagros Mata Gil. En la narrativa del petróleo, este tipo de mujer constituye un fetiche más de seducción inscrito en la imagen quimérica del petróleo.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

El territorio del detritus que se encuentra la soñadora protagonista del cuento "Sur" (*sur* prodigioso) está marcado por una estética escatológica de lo bajo corporal: "un basurero humano", "repugnantes parroquianos", "hombres sudorosos", "hombres bastos y malolientes" (p. 11), hedor a "meados y semen tratando de ser ahogados por alguna especie de creolina o kerosén barato" (p. 10).

Con la finalidad de superar el estado de apatía y propiciar el deseo y la imaginación, el personaje femenino de Cordoliani acude también al arte de la magia. Tal principio articula el esotérico relato "Amanecer", cuya protagonista –siguiendo la tradición de su abuela– cumple con el rito nocturno de la recolección de plantas que favorecen el encuentro amoroso; o en el cuento "Número equivocado", que se inicia con el siguiente conjuro, deudor del oracionario popular latinoamericano:

> Te nombro, te reclamo, te llamo, te invoco. Cuatro cruces con los dedos, cuatro velas y el nombre en rojo en un papel. Ven, fulanito de Tal, estoy aquí, dispuesta. Mi boca te nombra, mi pecho te reclama, mi piel te llama, mi juventud te invoca. (Si reza la oración y hace lo indicado durante cuatro meses seguidos, el hombre será suyo) (1995: 52).

Por otra parte, las reflexiones en torno a la Literatura concluyen que el texto implica un juego de espejos y, por ende, la palabra se erige en lenguaje propio (o sujeto encontrado). Y esta función de la escritura, que se perpetúa como máscara y transparencia, sirve de guía a la mujer del relato "Número equivocado", quien utiliza el recurso de la creación literaria –tanto en su papel de receptora o como en calidad de productora o creadora– para transgredir el orden impuesto:

> Releo tus textos, tus libros, como primeriza que desconociera cualquier clase de iniciación. Me detengo en cada frase, la ausculto, la redefino, buscando ansiosa misteriosos significados, buscándome a mí, a mi existencia en tu escritura. Me deslizo y regodeo en ese mundo tuyo todo ficción, todo invento [...]. Aquí, en la literatura, me encuentro contigo cada vez que lo desee, me abrazo a ti en cada frase, hacemos el amor en medio de esas palabras, sentencias que me sobrecogen [...]. Pero yo también puedo hacer literatura, dedicar todos los instantes de mi día a inventarte como en un cuento continuo [...], porque en las ficciones que conformo [...] puedo hacer de ti un personaje distinto a cada paso, de acuerdo a mi ánimo, todos ellos responden perfectamente a tus negras y espesas cejas, a tu mirada oblicua, a tu sonrisa copiada de da Vinci (1993: 54-55).

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

Cuando el sujeto y el *ser en el mundo* se encuentran enmascarados por un paradigma de la cultura canonizada, la literatura asume el discurso de la identidad y, en definitiva, la escritura consciente. Se produce entonces la liberación por la literatura "al darle una condición textual a lo que es experiencia cotidiana" (Torres, 1997).

En otras ocasiones la muerte del marido constituye el hecho que desencadena el descubrimiento del cuerpo femenino, libre al fin de la "insoportable cotidianidad": "Hoy puedo rebelarme tranquilamente y sin testigos contra esa absurda vida que tú me impusiste y yo acepté"(p. 24), reconoce la silenciosa mujer del texto "Epitafio". Si hasta ese momento no había hecho sino "engañar" el deseo, a partir del deceso de Manuel –reducido a un haz de "sudores, orines y escasos excrementos" (p. 23)–, aflora la sensualidad "desconocida" de la protagonista: "desnuda frente al espejo [...] observa un cuerpo olvidado de líneas curvas que hoy penden hacia el suelo, de blanca piel que hoy se muestra transparente y marchita" (p. 24). Pues, como anota Simone de Beauvoir en *El segundo sexo*, hasta las "otras" (las desheredadas, las excluidas) pueden conocer el "éxtasis del espejo" (la sublimación del yo).

O incluso la misma muerte del personaje femenino, como en el cuento "La última ventana", es el único hecho capaz de liberar a la mujer. Así, repitiendo el esquema de la novela *La amortajada* (1938), de María Luisa Bombal, una mujer en su ataúd, "silente observadora", hace una revisión de la vida desde la perspectiva del tránsito a la otra orilla. La muerta dirige el mensaje, especialmente, a su marido y a su hija. Paradójicamente el fallecimiento le permite escapar de "tanta falsa felicidad", amparada en el disimulo, que convirtió el destino en un enmascaramiento de sí misma y la vida en "ordinaria mentira". Entre ella –la muerta– y sus dos seres queridos se establece la sugerente mirada de ver/ser visto. Y después de "toda una vida" saturada de reclamos y exigencias, expresa, por fin, un deseo en claro tono de súplica: "quisiera morir, de verdad, de una vez, para siempre" (p. 21).

Y finalmente, el cuento "Babilonia" recrea el rito de iniciación de la mujer a través de la prostitución sacralizada o religiosa, que se opone a la baja prostitución –y remitimos a las teorías de George Bataille expuestas en su clásico libro *El erotismo*–. Con la experiencia iniciática de la primera menstruación, la doncella de la ciudad de Babilonia "debe" entregar su cuerpo a la diosa Ishtar. Con esta versión libre del mito desaparecen las connotaciones tradicionales de Babilonia identificada con la ciudad de la caída (como "la madre de las rameras y de las abominaciones de la tierra", queda registrada en el libro del *Apocalipsis*). La madre de la neófita y la sacerdotisa, también las niñas

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

mayores y la vieja esclava Antra, inician a la muchacha en diferentes artes antes de entregarse "al goce del amor y otros misterios". Con todo, la ingenua amante no supo separar el placer (el cuerpo), de los afectos (el corazón), por lo que la sierva de Ishtar se verá azotada por los rigores del enamoramiento.

Referencias bibliográficas

Araújo, H. (1989). Cristina y las mujeres acuáticas. En *La Scherezada criolla* (161-166). Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.

Cordoliani, S. (1993). *Babilonia.* Caracas: Editorial Fundarte.

— (2002). Palabras para una poética. (Una esperada conversación con Silda Cordoliani), entrevista realizada por Nieves-María Concepción Lorenzo. En *Texto Crítico, V, 10,* 263-269.

García Pinto, M. (1988). Entrevista con Marta Traba. En *Historias íntimas. Conversaciones con diez escritoras latinoamericanas* (199-213). Hanover: Eds. del Norte.

Guerra, L. (1995). *La mujer fragmentada: Historias de un signo.* Santiago de Chile: Editorial Cuarto Propio.

— (1996). Los signos identitarios de la mujer en *Babilonia,* de Silda Cordoliani. En Edith Dimo y Amarilis Hidalgo de Jesús (comps.). *Escritura y desafío. Narradoras venezolanas del siglo XX* (211-217). Caracas: Monte Ávila Editores.

Miranda, J. E. (1993). La rebelión de las musas. En *Diosas, musas y mujeres* (221-227). Caracas: Monte Ávila Editores Latinoamericana.

— (1995). *Estudio y antología de la nueva lírica femenina venezolana 1970-1994.* Caracas: Fundarte.

Peri-Rossi, C. (1991). *Fantasías eróticas.* Madrid: Eds. Temas de Hoy.

Russotto, M. (1993). *Tópicos de retórica femenina.* Caracas: Monte Ávila Editores.

Torres, A. T. (1997). Silda Cordoliani o la conciencia de la feminidad. http://www.lamano.com

Notas

1 En diversos trabajos –algunos muy polémicos– Marta Traba abogó por una *literatura femenina diferente,* tanto desde el tratamiento que le ha conferido una despistada crítica (un espacio mínimo) hasta el propio texto, que insiste en el yo-emisor del mensaje literario orientado *hacia afuera,* a la vez que dicho texto explica la realidad sin descartar los detalles puntuales (1988: 206-207).

2 El mismo autor ha publicado un excelente libro sobre la lírica femenina venezolana de 1970 a 1994. Según Julio Miranda, las autoras estudiadas (Miyó Vestrini, Elena Vera, María

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

Clara Salas, Blanca Strepponi, Alicia Torres y muchas otras) constituyen un sólido y múltiple corpus poético que la crítica posterior (el futuro investigador, el lector profundo) tal vez llegue a catalogar como una *escritura femenina*, pero sin caer en posiciones reduccionistas o miopes. Porque la Poesía es una y diversas las perspectivas o los marcos de agrupamiento (1993: 8).

3 Juan Carlos Chirinos, "La lengua literaria de Silda Cordoliani. (O el lenguaje es la evasión)", trabajo inédito, presentado por este narrador venezolano en un congreso en España.

4 Lugar destacado en esta simbólica del agua lo ocupan, por ejemplo, la novela *La olas* (1931), de Virginia Woolf, la producción poética de la isleña cubana Dulce María Loynaz, muy en especial el poemario *Juegos de agua. Versos del agua y del amor* (1947); de obligada mención es, por supuesto, la uruguaya Cristina Peri-Rossi, quien incorpora las distintas formas acuáticas a su obra, desde los primeros relatos hasta libros más maduros como *La nave de los locos* (1984).(Helena Araújo, 1989: 161-166).

5 Aún está por estudiarse la narrativa del oro en las letras venezolanas, a pesar de que el tema o *leit motiv* aurífero ha estimulado a un no deleznable número de creadores de todos los tiempos: desde la calenturienta imaginación del cortesano inglés Sir Walter Raleigh, la novela *Los piratas de la sabana* (1897), de Celestino Peraza; o numerosos relatos que recrean de alguna manera la historia del oro en Venezuela, como "Los caminos nocturnos" (1956), de Pedro Sotillo, quien añade ciertos ingredientes de misterio y un leve tono policíaco que no deja de ser novedoso en el contexto nacional.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

PERÚ, UNA CONFLUENCIA DE MIGRACIÓN Y MÚSICA

PETRA-IRADES CRUZ LEAL
Universidad de La Laguna

MIGRACIÓN, UN FENÓMENO ESPECTACULAR DEL SIGLO XX

Aunque es bien sabido que son muchos los matices del tema migratorio, para centrar el enfoque de estas páginas nos ceñiremos a la propuesta de distinguir de inmediato dos tipos de migración, interna y externa. Justamente como resultado de la migración externa, Perú es un país muy variado; un país que ha recibido diversos contingentes foráneos venidos de ultramar, en un porcentaje que se acrecentó específicamente en el gozne de los siglos XIX y XX (fin de uno y umbral del otro) con la llegada de italianos o alemanes, sin descartar japoneses y chinos, de la franja de Oriente. Pero no vamos a detenernos en esta migración externa, sino en esa otra migración interna que discurre como insólito trasiego dentro de la propia nación, o sea dentro de los límites y fronteras del propio Perú. De modo que nos ocuparemos del llamado sustrato indio o indígena, capítulo muy ilustrativo como representatividad de una población peruana "que en sus cuatro quintas partes es indígena y campesina", según el cómputo que en 1928 ya fue catalogado (Mariátegui, 1976: 40). A la vez debemos tener en cuenta que, tras la conquista española, el sector indígena siempre se mostró dispuesto a conservar las peculiaridades de una forma de vida comunal asociada al emblemático *ayllu* (nombre quechua de la célula o comunidad agrícola ubicada tradicionalmente en territorios de la sierra de los Andes). En medio de tales circunstancias, ¿qué sucedió? A grandes rasgos tendríamos la respuesta siguiente: a medida que el *ayllu* serrano era colonizado y pasaba a formar parte de latifundios y haciendas de grandes terratenientes, la presión del latifundismo o gamonalismo aumenta, y el hombre andino emprenderá rumbo hacia la costa. Muchos críticos hablan de una masa "expulsada" o empujada a salir del campo por factores económico-sociales, y lo cierto es que pueblos enteros se ponen en marcha paulatinamente, en una diáspora que llega a adquirir connotaciones extraordinarias.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

Es difícil determinar en qué momento se inicia este despliegue entre sierra-costa. Si nos atenemos a los datos cronológicos fiables, habría que recuperar al menos una primera fecha registrada en el siglo XIX, concretamente en 1828, año que presenta un estricto aviso sobre estas "migraciones de indios" que bajan de la sierra (Bendezú, 1980: 406). Sea como fuere, es en el siglo XX cuando la oleada migratoria adquiere un llamativo empuje que ya es visible en los años cuarenta y que luego se incrementa a mitad de siglo para volverse monumental en los años sesenta. En virtud de ello, la costa ha quedado inundada por un arrollador meandro de gentes empobrecidas: campesinos sin tierra y sin medios económicos, peones en ruina, etc. Ahora bien, en los entresijos de la muchedumbre nos aguarda una súbita paradoja. Lo verdaderamente singular es que estos migrantes pobres ensanchan e implementan la dinámica de las ciudades, una vez que el sello serrano se incrusta en las venas capitalinas y su arteria de extrarradio. Lo que antes era un desértico arenal costero es ahora un torbellino de barriadas cuya pobreza se erige en motor impulsor de urbanismo, pues esas barriadas son, en realidad, puntos de avanzada fundacional (fundación o "redefinición" del concepto urbano). Los estudiosos de estos temas han podido verificar que la barriada ofrece una curiosa estampa donde pobreza y novedad van juntas. Por raro que parezca, aquí la pobreza se yergue como incentivo e infraestructura espontánea de la gran cosmópolis, pues la ciudad se modifica y se expande, sin que sea una expansión prevista bajo decreto estatal o programa financiero. No se trata de una aglomeración de indigentes; tampoco se trata de un mero asentamiento encajado en las afueras de la ciudad; mucho más certero será definir el fenómeno como un drástico cambio de orientación del que fluye *otra modernidad*, toda vez que esta migración supone una de las transmutaciones más sorprendentes del Perú, en su red metropolitana. Véase cómo dos consumados especialistas obtienen, con distintos métodos, una misma valoración ampliamente clarificadora:

> La pobreza como categoría social está relacionada con el crecimiento de las ciudades debido a la migración interna, y posee una materialización específica en la formación de barriadas. No es de extrañar que la migración procediera de zonas de sierra; [...] la conservadora estructura productiva del gamonalismo, más el decisivo componente de expectativas de vida, formaron una combinación que consolidó el prototipo del migrante. [...] Existe una diferencia fundamental entre el tugurio y la barriada. [...] Es más, [...] en el Perú el aspecto que aporta la barriada al espacio urbano ha sido de tal fuerza que simplemente transformó *el rostro* de la ciudad. [...] Pues [...] esta migración [...] ha sido una de las más profundas transformaciones sociales y culturales del Perú contemporáneo (Nugent, 1992: 29, 30, 31, 33).

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

> Los migrantes de los 50 en adelante provinieron en su vasta mayoría de las comunidades campesinas y de las familias de siervos [...] de las haciendas situadas en las provincias más pobres, en los valles interandinos y en los pisos ecológicos más altos de los Andes. [...] Pero la levadura seminal de toda experiencia fundante sólo se confirma en su capacidad transformadora [...]. Nadie dudará, en este sentido, que la nueva Lima, como Chimbote, Tumbes, Huancayo, Puno, [...] etc., es decir, las ciudades más dinámicas del país fueron creadas o transfiguradas con su concurso (Franco, 1991: 85, 91, 93).

A estas alturas cabe preguntarse: ¿cuáles son los indicios culturales y fundantes en este éxodo? En primer lugar, la desmesura del desprendimiento poblacional, desgajado de la sierra, no significa que el migrante olvide sus orígenes. Es casi lo contrario; es decir, el indio de serranía se apropia del suelo urbano y siembra en él las semillas identificadoras de la naturaleza serrana. De hecho, si los viajeros logran reestructurar el paisaje urbano es porque ellos traen consigo la óptica campestre y musical de la geografía de los Andes. Es más, la expresividad andina está intrínsecamente ligada al símbolo de la Madre Tierra o *Pachamama*; por eso todas las personas de este peregrinaje vienen impregnadas de sutil sensibilidad hacia los ruidos naturales, ruidos para nosotros casi imperceptibles como pudieran ser el revuelo de la mosca, el movimiento del ciempiés o la suavidad de las corolas al abrirse. Los patrones culturales de la sociedad andina se plantean entonces en términos sonoros, porque "el Ande" es, en sí, un reino acústico, y prueba de ello es que estos hablantes quechuas manejan un estatuto oral cuyas cualidades fónicas están muy distanciadas del racionalismo de Occidente:

> El universo andino es el reino del sonido –no de la imagen como el occidental–; en él [en el Ande] todo se compone de sonido: el canto de las aves, el tronar del viento, el rugir del río, el aletear de los arbustos y los árboles, en fin todo. Por ello se afirma con razón que la música y la danza constituyen una modalidad de conocimiento [...]. Por medio de ellas el hombre de los Andes capta, asimila y procesa la realidad circundante; a través de ellas [...] transmite su sentir y su saber (Huamán, 1988: 55, 56).

BIBLIOTECA GENERAL

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

Estamos, pues, ante una mentalidad o predisposición musical, y en consecuencia habrá abundantes músicos-migrantes, sobre todo en Lima. Como es lógico, los forasteros se han instalado prioritariamente en la capital, y allí han removido casi por completo los cimientos señoriales del distrito limeño. Bajo el balcón de los virreyes se escucha un nuevo toque generado por la

ebullición colectiva de esa avalancha humana. Como aseguran los expertos, esta migración multitudinaria irrumpe en la ciudad descargando su serenata musical con tanto frenesí, que Lima acaba por despertarse de su *sueño colonial.* Basta dar un leve rodeo en días festivos para comprobar que el acorde serrano suena en plazas y esquinas, y que el nuevo pálpito planea con toda la efervescencia de un organismo vivo y emergente: "Lo andino ha ganado las calles" (Castillo, 1995: 93). Sin duda el censo de estadísticas de la culta Lima se ha visto literalmente colapsado por esta masificación popular, y las cifras que se barajan son elocuentes. Lima es hoy "la capital que concentra más quechuahablantes de todo el país", en ella reside el mayor porcentaje de artistas o *cantores* andinos y también la mayoría de artesanos o constructores de instrumental melódico (Núñez, 1990: 19, 20). Por lo demás, se sabe que la música es signo y seña de ese neto proceso con el que Lima termina «insidiosamente indigenizada», de forma irreversible:

> En la misma capital del país, que ha crecido en modo caótico y monstruoso mediante el aluvión migratorio proveniente de la sierra (Lima ha pasado de los cien mil habitantes desde principios de siglo a los más de seis millones de hoy), la música ha actuado como punta de lanza de un proceso más general de indigenización cultural (Melis, 1990: 90).

Instigada por esta voraz indigenización, Lima crece como un pulpo con nuevos tentáculos de *etnomusicología;* musicología o innovación estética que –si bien era impensable en otros tiempos– hoy se materializa en una «ruralización», encabezada por los provincianos que conviven en la capital, donde se siente la *sinfonía* de una orquestación quechua, y donde los bailes y danzas son un ejercicio coreográfico de simbolización "de actividades agrícolas, como el volteado de la tierra" (Núñez, 1990: 61). En resumen, el circuito migrante acarrea una infiltración artística en el contexto de la urbe, y el mejor ejemplo es siempre el suceso limeño. Como se ha visto dilatadamente, la vieja Lima casi desaparece sepultada bajo este vendaval revolucionario. O dicho de otro modo, la movilidad entre sierra-costa es un movimiento de turbulentas masas que portan consigo su tradición y su lengua; masas que abren un nuevo período en la historiografía peruana y que acaban influenciando el devenir del país, sobre todo en lo que concierne a Lima, "su capital, que vivió siempre contra los Andes volviéndoles la espalda" (Ferrari, 1990: 9, 10).

Efectivamente, crónicas y testimonios desvelan que sí hubo cierto grado de indiferencia y desdén, y esto acaso guarde relación con la pirámide social

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

o con los vestigios de pobreza que ya se insinuaban en la apertura de este trabajo. Retomando aquellas referencias del principio, valga repetir que en el epicentro del urbanismo peruano del siglo XX se cruzaron las dos migraciones (externa e interna), aunque ambas tendrán diferente acogida:

> Mientras la migración de ultramar (con la excepción de Oriente) es considerada como un elemento de renovación y enriquecimiento cultural, la migración de provincias de la sierra es vista con verdadero espanto y desdén (Nugent, 1992: 39).

La figura de Arguedas en el concierto musical

El quehacer arguediano es de obligada mención, pues fue precisamente José María Arguedas (1911-1969) quien equilibró la balanza, al colocar el peso del orbe andino en "un lugar jerárquico idéntico al del pensamiento occidental moderno" (Lienhard, 1990: 41). Y hay varias razones o pormenores que dan fe de ello. Eso sí, es preciso anticipar que nos enfrentamos a un intelectual solvente y autorizado, dada su trayectoria profesional de la que haremos breve síntesis: profesor universitario de la cátedra de quechua y enseñante de español, y también literato e investigador en la especialidad de etnología, especialidad desde la cual publicó ensayos y múltiples traducciones y recopilaciones de material andino (mitos, cuentos y cantos quechuas). Desde luego, si alguien estaba capacitado para identificar el doble estallido de migración y música, ése era Arguedas. En primer lugar, él mismo había deambulado por la sierra (Abancay, Cuzco, Puquio) antes de afincarse en Lima hacia 1931. Además, fue posiblemente el científico peruano con mayor intuición a la hora de entrever que el periplo migratorio tenía fuertes implicaciones socioculturales. Esa visión cientificista le llevó a entusiasmarse ante las prominentes barriadas que, según dijo, progresaban con «miles» de núcleos vertebrados solidariamente a la manera del *ayllu*, aunque este hecho no fuese digno de atención entre los antropólogos de su misma generación; de ahí la queja arguediana de la siguiente cita:

> La antropología sigue con penosa lentitud el estudio o la simple consideración de estos acontecimientos [migratorios]. [...] No menos de seiscientos mil campesinos de haciendas y comunidades andinas, casi todos monolingües quechuas, [...] han invadido la capital; hay otras centenas de millares en las ciudades importantes [...]. De "cinturón de miseria" son calificadas las *barriadas*

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

> en que estos inmigrantes habitan [...]. Nosotros preferimos llamarlas «cinturones de fuego de la renovación, de la resurrección, de la insurgencia del Perú Profundo» (Arguedas, 1985: 23).

O quizá lo más fascinante para Arguedas es confirmar que esa nueva ciudadanía corrobora, al fin, la rotunda evidencia de un ritmo musical que él revalorizó y revisó anteriormente. Desde los años treinta Arguedas venía examinando el *corpus* de la canción andina y sus variantes, por ejemplo las composiciones nativas denominadas "wayno" y "harawi"; y así, en la introducción a su libro *Canto kechwa*, publicado en edición bilingüe de 1938, ya subrayaba el impacto lírico del wayno:

> Cuando llegué a las ciudades de la costa [...] no se podía cantar waynos; todos miraban al que cantaba un wayno como a un inferior, como a un sirviente, y se reían [...] ¿Por qué esa vergüenza? El wayno es arte, como música y como poesía. Sólo hace falta que se haga ver bien esto. Lo indígena no es inferior. [...] Hace tiempo que tenía el proyecto de traducir las canciones kechwas que había oído y cantado en los pueblos de la sierra. En mis lecturas [académicas] no encontré ninguna poesía que expresara mejor mis sentimientos [...]. Pero debe tenerse en cuenta que las veintiuna canciones de esta colección son, apenas, una muestra de lo que puede encontrarse en la sierra del Perú (Arguedas, 1989: 12, 17, 21, 22).

Algo más tarde el mismo autor o etnólogo incidirá en la indagación del harawi, en el que encuentra un timbre equivalente o superior a la música clásica, y sobre el que escribe:

> El *harawi* debió ser considerado en el Imperio [incaico] como la forma más excelsa de la poesía y de la música. En la actualidad este género sobrevive. [...] No lo entonan los hombres, sólo las mujeres, y siempre en coro, durante las despedidas o la recepción de las personas muy amadas o [...] durante las siembras y cosechas [...]. La voz de las mujeres alcanza notas agudas imposibles para la masculina. [...] Aun hoy, después de más de veinte años de residencia en la ciudad, en la que he escuchado la obra de los grandes compositores occidentales, sigo creyendo que no es posible dar mayor poder a la expresión humana (Arguedas, 1985: 177, 178).

Probablemente los artífices musicales de los Andes nunca habían tenido un gestor de esta categoría, porque la verdad es que Arguedas no sólo habló

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

de pentagramas, conciertos o compositores geniales como Bach, Beethoven y Vivaldi, sino que paralelamente desempeñó la función de consejero y guía de los dispersos migrantes. El profesor Arguedas no tiene inconveniente alguno en descender de su tarima para llevar a los cantantes y músicos prácticamente de la mano, hasta abrirles la puerta de las casas discográficas: es lo que sucedió con los conocidísimos Alberto Gil Mallma y Ernesto Sánchez Fajardo (cuyos nombres artísticos son respectivamente El Picaflor de los Andes y El Jilguero de Huascarán), y es lo que acontece igualmente con el gran violinista Máximo Damián Huamaní, apodado hasta el día de hoy, "El Violinista de Arguedas". Y si esto parece un panegírico o una exagerada alabanza de nuestra parte, los analistas peruanos Raúl Romero, Alberto Flores y Nelson Manrique destruyen cualquier equívoco al refrendar que la iniciativa musical corrió a cargo de Arguedas, y que fue él quien –por primera vez en la historia– introdujo a los artistas andinos en los grandes coliseos limeños y teatros extranjeros, al tiempo que redactaba textos divulgativos sobre el mismo asunto. Para mayor precisión, tal vez convenga desgranar un poco más los argumentos (y respectivas glosas) de los mencionados críticos. Ellos permiten clarificar que, en un sabio vaivén de escritura y promoción, Arguedas dedica muchas páginas a los intérpretes asentados en Lima, desde la década del cuarenta, y esta labor "pionera" es un reto casi individual y solitario, dado que el tema no estaba aún en el punto de mira de otros coetáneos de la intelectualidad peruana: sólo mucho después (en la década de los ochenta, y ya muerto Arguedas), otros sociólogos y científicos, alertados por tanta algarabía, empezaron a escribir sobre la música andina y su expresión costeña, en un momento en que las peñas de *ejecutantes* musicales y los amontonamientos de seguidores "ya eran demasiado grandes y llenaban canchas deportivas a ojos de todos" (Romero, 1991: 45); y naturalmente esa era la sintonía que Arguedas había tanteado largos años atrás. Arguedas, pues, se adelantó a su tiempo y todavía emerge la pregunta: "¿por qué se le ocurrieron estas cosas que hoy se han convertido en algo tan normal y actualizado?" (Flores, 1992: 44). En cualquier caso, estos eslabones nos conducen hacia una sola conclusión de índole musical:

> Entre otras cosas, es Arguedas quien consigue que por primera vez se grabe o se lleve a disco, un huayno; él es capaz de interesar a los empresarios, que descubren que esto es un filón enorme, lo que va a permitir que, en la industria discográfica, la música andina alcance una dimensión en la que, por ejemplo, no hay comparación entre lo que han vendido Los Beatles y lo que ha vendido el Jilguero de Huascarán [a partir de los sesenta]. Es decir, el grueso de la producción discográfica peruana fue copado por la música andina, y fue Arguedas quien abrió este camino (Manrique, 1991: 59, 60).

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

Con toda intención hemos reservado para el final una pequeña parcela de artilugios musicales. Arguedas se ocupó asidua e indistintamente de variados instrumentos, algunos más conocidos, como mandolina, saxofón o cuerpos de *jazz*, y otros más directamente inmersos en la realidad indígena, tales como *pinkullo*, *tinya* y *antara*. A su vez añadió partitura al traducir algunas canciones quechuas, y todo esto muestra su cercanía a la música y el canto. A tenor de esta impronta, tenemos dos ejemplos en boca de Arguedas: "el charango del Kollao tiene 15 cuerdas de acero, de tres en tres y templadas en Mi, La, Mi, Do, Sol" (y prosigue): "Guardo en mi archivo seis piezas tocadas en flauta travesera que representan los pasajes más importantes de las ceremonias públicas de una fiesta [andina]" (Arguedas, 1976: 196, 221). Pero aun así, Arguedas no hace una defensa de purismo serrano. Si bien indica que, tras la conquista y colonización, la cultura indígena permanece "distinta" de la europea, sería un error entender que rechaza la vía occidental. Diríamos que el doctor peruano es respetuoso con las dos culturas, occidental e indígena. Más aún, él veía positiva y satisfactoriamente que la musicalización andina ha prosperado gracias al aporte de Occidente. En repetidas ocasiones notaba (y anotaba) que el arte indígena *postcolombino* "es más rico y vasto [...], porque asimiló y transformó excelentes instrumentos [...] europeos o hispanos, como la guitarra, la bandurria, el arpa y el violín" (Arguedas, 1976: 216); instrumentos –todos ellos– sometidos a un serio reajuste hasta que sonaran como emanación del alma india. Arguedas constató exactamente que la bandurria y la guitarra españolas dieron lugar a otras dos modalidades, bautizadas con el rótulo de "charango" y "kirkincho", aunque también los restantes artefactos importados sufren un acoplamiento; y ese empeño de adaptación pone de manifiesto la capacidad receptiva del hombre andino, pues:

> Ahora el arpa, el violín, la bandurria, el kirkincho y el charango son, con la quena [...] y la tinya, instrumentos indios. Alma y alegría de las fiestas. Para eso han trabajado siglos los indios del altiplano; quizá cuerda tras cuerda, tono tras tono, padecieron, hasta que su charango sonara así, como lo oímos ahora; instrumento perfecto para la música de sus creadores. Porque el indio es invencible en su afán [...] de concluir el trabajo que le exige su espíritu (Arguedas, 1985: 53, 54).

En efecto, un instrumento como el violín ha sido transfigurado y conducido hacia las cotas más altas de la percusión del sentir andino: percusión e irradiación mundial. Y sería útil reseñar, de paso, un sustancioso ejemplo. Es una lástima que no se pueda perfilar aquí, en un corto espacio, la semblanza

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

y la prolija caminata del violinista don Máximo Damián Huamaní (el comentado "Violinista de Arguedas"), a quien tuvimos la suerte de conocer en Lima, en un acto académico y en plena ejecución instrumental. Baste recordar someramente que las insistentes invitaciones con las que los centros universitarios han requerido la presencia de Huamaní dan una idea aproximada de la ruta universal de este instrumentista de humildes antecedentes serranos. Paraninfos y plateas de todo el mundo lo han visto actuar en diferentes giras por Dinamarca, Australia, Rusia, Estados Unidos, etc. Damián Huamaní ha subido a los tablados de los céntricos escenarios de París, Berlín o Londres, respondiendo a convocatorias oficiales, como la cursada desde Japón, lugar al que acudió en 1999, con la coreografía de su grupo de bailarines y el correspondiente arpista (y la cantante Isabel Asto); de todo lo cual ha quedado constancia en distintas grabaciones de video.

Esta última y mínima cala dedicada al violinista (otro migrante serrano), redunda una vez más en la tremenda notoriedad del tejido musical y poblacional del Perú. A fin de cuentas, el objetivo de este trabajo ha sido explicitar la dimensión de un hecho histórico, y muy particularmente la profunda concordancia entre migración y música.

Referencias Bibliográficas

Arguedas, J. M. (1989). *Canto kechwa.* Lima: Horizonte.

— (1975). *Formación de una cultura nacional indoamericana* (Selección y edición de Ángel Rama). México: Siglo XXI.

— (1976). *Señores e indios. Acerca de la cultura quechua* (Selección y edición de Ángel Rama). Montevideo: Arca.

— (1985). *Indios, mestizos y señores.* Lima: Horizonte.

Bendezú, E. (1980). *Literatura quechua.* Caracas: Ayacucho.

Castillo, M. (1995). José María Arguedas, el conflicto cultural y la intervención triunfante. En M. Martínez (ed.), *Amor y fuego. José María Arguedas 25 años después* (pp. 91-107). Lima: DESCO.

Ferrari, A. (1990). Sobre la emergencia de la literatura peruana andina. *Revista Literaturas Andinas, 3, 4,* 5-14.

Flores, A. (1992). *Dos ensayos sobre José María Arguedas.* Lima: SUR.

Franco, C. (1991). *Imágenes de la sociedad peruana: la otra modernidad.* Lima: CEDEP.

Gushiken, J. (1979). *El violín de Isua. Biografía de un intérprete (Máximo Damián Huamaní).* Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

HUAMÁN, M. A. (1988). *Poesía y utopía andina.* Lima: DESCO.

LIENHARD, M. (1990). *Cultura andina y forma novelesca. Zorros y danzantes en la última novela de Arguedas.* Lima: Horizonte.

MANRIQUE, N. (1991). Una mirada histórica. En R. Montoya (comp.), *José María Arguedas veinte años después: huellas y horizonte 1969-1989* (pp. 57-64). Lima: Escuela de Antropología de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

MARIÁTEGUI, J. C. (1976). *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana.* Barcelona: Editorial Crítica.

MELIS, A. (1990). La angustia y la esperanza del mestizo. En Martos, M. (Comp.), *Arguedas: Cultura e Identidad Nacional. Mesa Redonda* (pp. 81-91). Lima: EDAPROSPO.

NUGENT, J. (1992). *El laberinto de la choledad.* Lima: Fundación Friedrich Ebert.

NÚÑEZ, L. (1990). *Los dansaq.* Lima: Museo Nacional de la Cultura Peruana.

ROMERO, R. (1991). Música, cultura y folklore. En R. Montoya (Comp.), *José María Arguedas veinte años después: huellas y horizonte 1969-1989* (pp.41-45). Lima: Escuela de Antropología de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

El participio pasivo castellano en Juan de Iriarte. Una aproximación

María Elisa Cuyás de Torres
Universidad de Las Palmas de Gran Canaria

Introducción

Este breve estudio es una aproximación al análisis que ofrece Iriarte sobre el participio pasivo castellano dentro de las locuciones verbales.

Juan de Iriarte en uno de sus discursos preparatorios para la elaboración del Diccionario de la Real Academia Española de la Lengua (Iriarte, 1774: 295-301) plantea a los académicos qué clase de palabra es en nuestra lengua el participio pasivo, cuando se une en perífrasis al auxiliar "haber" para expresar tiempos y modos activos con y sin régimen. En su exposición se enfrenta a Nebrija (Iriarte, 1774: 296, 298 y 300), quien en su *Gramática de la lengua castellana* afirma que el participio en castellano –lo mismo que en latín, hebreo y árabe–, cuando acompaña al verbo "haber" en locuciones verbales, pierde todos los accidentes propios del participio pasivo, cuando actúa independientemente, es decir, carece de género, de número y de casos, de manera que no puede expresar más tiempo que el que le imponga el verbo al que se une; abandona su significación pasiva, volviéndose activo y no indica persona, pues explica que no puede decirse *"nos otros avemos amados las mugeres" ni tampoco *"nos otros avemos amadas las mugeres". Nebrija añade que, a pesar de que este uso aparece en las *Siete Partidas*, ha sido desechado en su época. Estas características llevan a Nebrija a excluir a estos participios en perífrasis de la clase de palabra a la que pertenece el participio pasivo y a darle un nuevo nombre, el de "nombre participial infinito". Justifica esta denominación, porque dice que este tipo de participios significa sustancia sin valor temporal, tiene similitud formal con el participio pasado, pero no posee géneros, ni números ni casos ni personas determinadas (Nebrija, 1989[3]: 205-206).

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

Iriarte organiza su explicación en dos partes: en la primera explica el origen de la construcción en las lenguas romances; en la segunda compara su estructura con la latina y, por último, aporta sus propias deducciones que le conducen a una clasificación, completamente diferente a la de Nebrija.

1. Origen del participio pasivo castellano con valor temporal

Iriarte comienza su análisis tomando como base el origen y razón de esta construcción en distintas lenguas romances y demuestra con el mismo ejemplo que en todas ellas se encuentra por igual dicha locución: "He amado la virtud" (en español); *"Ho amato la virtù"* (en italiano) y *"J'ai aimé la vertu"* (en francés) (Iriarte, 1774: 296). Esta prueba le lleva a la conclusión de que las lenguas romances tienen como fuente de esta perífrasis el latín en el que también existe, aunque Nebrija lo niegue (1989[3]: 205), según hemos comentado anteriormente. Para evidenciar su afirmación y evitar posibles objeciones a su argumentación, Iriarte toma ejemplos de los autores latinos más representativos, entre ellos elige a Plauto: *"Satis iam dictum habeo"* (PLAVT. *Persa* 214), que traduce por 'Ya he dicho bastante'. De Cicerón da varios ejemplos, como *"De Caesare satis hoc tempore dictum habeo"* (CIC. *Phil.* 5.52.1) "De César he dicho bastante por ahora"; a uno de ellos, *"Mihi uidebar habere cognitum Scaeuolam ex iis rebus"* (CIC. *Brut.* 147.1), "Me parecía haber conocido a Escévola por estas cosas", Iriarte le añade la explicación que el propio Cicerón aporta a esta frase: *"Mihi uideor bene Crassum et Scaeuolam cognouisse"* (CIC. *Brut.* 150.2), en ella recoge la misma idea, pero con el perfecto simple, *"cognouisse"*, usado como sinónimo de *"habere cognitum"*, "Me parece haber conocido bien a Craso y a Escévola". Con estos ejemplos y otros de Terencio, César, Salustio y Livio, Iriarte aclara suficientemente el origen de esta construcción y su transmisión al castellano.

2. Comparación de su estructura morfo-sintáctica con la latina

2.1. Construcción absoluta

Una vez, demostrada la procedencia de esta perífrasis, Iriarte analiza si la lengua castellana y la latina presentan algún parecido interno en la estructura

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

morfo-sintáctica. Y afirma que, si la construcción es absoluta y sin régimen, *"dictum habeo"*, equivalente a "he dicho" en castellano, la correspondencia en ambas lenguas es absoluta, tanto en los verbos regentes *"habeo"* y "he", como en el hecho de que sus participios sean del género neutro[1]: *"dictum"* y "dicho", en las dos lenguas.

2.2. Construcción con régimen

Iriarte dice que esta similitud desaparece, en cambio, cuando la construcción lleva complemento, porque, entonces, en latín el participio conserva su significación pasiva y se declina, concordando en género, número y caso con el complemento del verbo *"habeo"*, como se manifiesta en el citado ejemplo de Cicerón *"Mihi uidebar habere cognitum Scaeuolam"* (*Brut.* 147.1)[2]. Sin embargo, en castellano el participio de estas locuciones se mantiene neutro[3], indeclinable y con significado activo, según se observa en los ejemplos que aporta: "He amado a los doctos" y "He leído los libros", en los que queda clara la forma fija del participio y su sentido transitivo.

En su opinión, esta discordancia entre la lengua latina y la castellana de la construcción morfo-sintáctica con régimen es la que originó la confusión de Nebrija. Explica que, a pesar de ella, también esta estructura castellana ha sido tomada del latín y de dos construcciones muy frecuentes, una, en la que los participios con régimen se presentan en forma neutra y pasiva, pero con un valor sintáctico activo, como es la que se da con verbos impersonales, entre los que cita *"Quos non est ueritum in uoluptate summum bonum ponere"* (CIC. *fin.* 2.13) "en lo que se refiere a éstos no existe reparo en poner el sumo bien en el placer", y la segunda, la que aparece con los gerundios con neutro impersonal en la que hay a veces un acusativo como complemento. Ilustra su teoría con diversos ejemplos, como *"Radices eius in Etruria, non in Latio quaerendum est"* (VARRO *ling.* 7.35.3) "Las raíces de esta palabra hay que buscarlas en Etruria, no en el Lacio"[4].

Sostiene que la similitud entre la locución castellana y el gerundio impersonal latino es muy próxima, porque en latín la construcción con neutro impersonal del gerundio, tipo *"amandum est litteras"*, forma pasiva no concertada, rige el mismo caso –acusativo *"litteras"*– que el verbo *"amare"* de donde procede, pero también puede presentarse en forma concertada con su complemento y decir *"amandae litterae"*. E igualmente el castellano no sólo admite una expresión no concertada "He amado a los doctos", con el participio en forma no marcada

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

y pasiva, a pesar de su regencia sintáctica activa, sino que también puede expresarlo en forma concertada, "He amadas las letras". Iriarte afirma que esta última expresión, aunque obsoleta y calificada de errónea por Nebrija (Nebrija: 205-206), es muy castiza y propia de nuestra lengua, como se ve en el *Libro de las Siete Partidas* (Iriarte, 1774: 300). Y para demostrar la propiedad y naturaleza legítima de la segunda concordancia, indica que en su época ante el participio concertado con el complemento se ha preferido sustituir el verbo "haber" por "tener" y que se dice "Tengo escrita una carta" y "Tenía vistos muchos papeles" en vez de las expresiones antiguas, "He escrita una carta" y "Había vistos muchos papeles", que han caído en desuso.

3. Conclusiones de Iriarte

Iriarte termina sosteniendo que en castellano la parte de la oración que se une al verbo "haber" para suplir tiempos y modos, sintácticamente tiene un valor activo por su régimen, pero morfológicamente es un verdadero participio pasivo, por lo que habrá que considerarlo necesariamente un participio.

Acaba su exposición enumerando de forma metódica y ordenada, todos los rasgos que concurren en esta construcción y de los que se ha servido para basar su clasificación. Éstos son:

1°. Su morfología es similar a la del participio pasivo de cualquier verbo.

2°. Posee el mismo significado del verbo al que pertenece.

3°. Expresa tiempo verbal. Iriarte afirma que el participio de pasado, cuando se une con el verbo "haber", siempre indica tiempo pretérito[5].

4°. Admite la misma regencia que el verbo del que procede: "Amar a Pedro" y "He amado a Pedro", "Huir del peligro" y "He huido del peligro".

Todas estas circunstancias, extraídas de su análisis y evidenciadas en los textos de forma ordenada y clara, le llevan a ratificar su anterior conclusión de que el participio de perfecto de estas construcciones es un verdadero participio desde el punto de vista morfológico, sintáctico y semántico (Iriarte, 1774: 300-301).

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

5. Valoración de su análisis

El planteamiento de Iriarte nos parece, como el de todos sus estudios, muy minucioso, ya que aborda todos los niveles gramaticales y, además, no se limita a una explicación teórica sin más, sino que para ilustrar su exposición utiliza un número de ejemplos, castellanos y latinos, más que suficiente. Resulta sumamente curioso e interesante todo lo que dice respecto a esta estructura verbal y pensamos que en términos más modernos su propuesta se podría interpretar de la siguiente manera que deducimos de su discurso:

En castellano el participio pasivo de estas construcciones activas ha experimentado una desgramaticalización morfológica que le ha afectado a la voz –ha perdido su valor pasivo que le es inherente–, al número –no puede expresar plural–, al género –está reducido al término no marcado– y respecto al tiempo sólo puede marcar pasado sin distinciones. Estas distinciones dentro del pasado las realiza el verbo "haber". Los accidentes puramente verbales –número, persona, distinciones de tiempo y voz– son asumidos por el verbo auxiliar "haber", mientras que las funciones sintácticas que corresponden al marco predicativo de la frase las desempeña el participio, por ello consideramos que el participio en estas perífrasis actúa como un morfema discontinuo, que se presenta bajo una forma fija claramente fosilizada e indiferente a los accidentes que le son propios a su forma aislada o cuando forma la pasiva, pero que, sin embargo, conserva el valor semántico y sintáctico del verbo del que procede y mantiene su capacidad de expresar pasado.

Referencias bibliográficas

Ernout, A. & Thomas, F. (1984, 6ª reimp.). *Syntaxe Latine.* Paris.

Iriarte, J. de (1774). Discurso VI. Cuestión Académica. En *Obras sueltas de D. Juan de Iriarte, publicadas en obsequio de la literatura, a expensas de varios caballeros amantes del ingenio y del mérito, II*, pp. 295-301. Madrid.

Nebrija, A. de (1989[3]). *Gramática de la lengua castellana* (est. y ed. Quilis, A.). Madrid.

Sánchez de las Brozas, F. (1995). *Minerva o De causis linguae latinae.* I, (ed. biling. por Sánchez Salor, E.). Cáceres.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

NOTAS

1 En castellano el neutro es un género residual. Evidentemente en estas locuciones con el verbo 'haber' el participio se aplica indistintamente a un sujeto femenino o a uno masculino, es decir, es indiferente al género, nosotros en este caso concreto diríamos que es el término no marcado de la oposición, masculino/femenino.

2 *'Cognitum'* y *'Scaeuolam'* son ambos masculinos singulares y el participio tiene valor pasivo.

3 Aunque Iriarte siempre se refiere al género del participio como 'neutro', creemos que en castellano resulta mejor denominarlo 'término no marcado'.

4 Estas construcciones gerundivas que indican obligatoriedad son consideradas más antiguas que las personales por Ernout-Thomas, ya que aparecen registradas en los escritores más antiguos y apenas en los posteriores (Ernout-Thomas, 1984: 286).

5 A propósito del valor temporal de los participios pasivos, el Brocense afirma que el participio *'amatus'* no solo tiene valor de pasado, sino de todos los tiempos, mientras que, cuando se une al verbo *'sum'*, expresa el mismo tiempo que el que indique la forma del verbo a la que se una. Así *'sum amatus'* será presente y *'eram amatus'* imperfecto, etc..., pues, si su valor fuera sólo de pasado, no podría expresar los demás tiempos *(Amatus non solius praeteriti est, sed omnium [...] Nam si semper praeteriti esset, latine non diceretur 'amatus ero')*. Explica que el valor de pretérito y de perfecto que otros gramáticos -se refiere a Prisciano *(Priscianus inquiens...)*- ven en este participio se debe a que en las narraciones usamos con frecuencia presentes con valor de perfecto *(Causam uero quare hoc participium magis uideatur perfecti et praeteriti esse temporis assignare. Mihi tamen alia uidetur potior ratio. Solet enim contingere saepissime, ut narrando praesentibus utamur pro praeterito)* (Sánchez de las Brozas, 1995: I,108-109).

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

Las páginas majoreras de la producción periodística de Álvarez Rixo

Carmen Díaz Alayón
Universidad de La Laguna

En José Agustín Álvarez Rixo tenemos un hombre particularmente atento a la realidad en la que transcurrió su vida y distintas pruebas de que le importaban las circunstancias de su entorno las tenemos en su actividad política, en los contactos con las personalidades del momento y, en especial, en la propia naturaleza de toda su obra. Y a ello tenemos que sumar la intensa labor periodística que desarrolla en las páginas volanderas de la prensa de la época, donde nos muestra sus actitudes, posiciones y principios, y en la que refleja no sólo su preocupación por todo lo que tenga que ver con el progreso, el bienestar, la previsión, la justicia, la educación y el orden, sino también su certero diagnóstico de los problemas. En sus contribuciones periodísticas vemos que las Islas y los isleños constituyen para Álvarez Rixo una preocupación constante y sincera, y en ellas se advierte su concepción de las Canarias como una entidad unitaria, no sólo a niveles geográficos, sino también administrativa y culturalmente, una posición que pudiera parecer una obviedad, pero que no es tal. Vemos también que nuestro autor se muestra aquí como un perfecto conocedor de las virtudes y de las debilidades de los isleños; y, así, en numerosas ocasiones no deja de recordar los males que la ignorancia, la falta de previsión, la insolidaridad y el desinterés, entre otras actitudes negativas, producen en el desarrollo general del Archipiélago y en el progreso particular de sus pueblos y habitantes. A los gobernantes y autoridades insulares dirige también sus manifestaciones por la directa responsabilidad que tienen en el estado de las cosas. Y también vemos que sólo entra en cuestiones de política nacional cuando de alguna forma las Islas resultan afectadas, y se muestra particularmente crítico con la actitud del gobierno de la nación en lo que se refiere a las Canarias. Habla de la "ninguna protección con que el gobierno español mira este país y de la ignorancia en que está de las fáciles ventajas que de él se podrían sacar". En cualquier caso, Álvarez Rixo nunca lleva su crítica hasta límites ácidos y siempre la emplea como metodología para señalar los errores. También vemos que su talante positivista no

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

se limita a la crítica fácil y al simple diagnóstico sino que aporta soluciones y alternativas racionales y benéficas, dejando en todo momento un lugar para el ánimo y la esperanza.

Todo esto lo podemos ver en las contribuciones que dedica a Fuerteventura, que inicia en el núm. 12 de *El Isleño* de Santa Cruz de Tenerife, del 14 de enero de 1840, con el artículo "Fundación del Puerto de Cabras en la isla de Fuerteventura según algunos §§ de las Cartas del Capitán Mirón", que firma, según es su costumbre por aquellas fechas, con el sonoro nombre de "El Guanche Tabengor" y donde se aportan toda una serie de detalles relativos a la primera andadura de esta población, señaladamente del periodo 1809-1819, algunos de ellos tomados del opúsculo de Jorge Hart, publicado en Londres en 1818. El capitán Mirón, que no es otro que el joven Álvarez Rixo, nos dice que hasta 1790 "no habia aqui ni una sola habitacion, y cuando llegaba algun barco á cargar barrilla, esta la traian de los campos y los cargadores y trabajadores armaban una barraca con una vela del barco en aquel desierto, para aguarecerse del sol. Entonces D. Miguel Vasquez, Canario, Administrador del Mayorazgo de Falcon en Fuerteventura, construyó uno ó dos almacenes; poco después hizo lo mismo D. Agustín de Cabrera Bethencourt, Coronel y Gobernador de esta isla, a quienes siguieron algunos otros...". Luego comenta las iniciativas de James Miller, para persuadir a los vecinos de que construyeran con orden, así como el estado de la defensa del lugar. Todo ello va seguido de la "Adición a las cartas del Cap. M.", que recoge información en la misma dirección correspondiente a los años 1816-1840, en los que se produce un notable crecimiento de la población.

A esta contribución siguen tres artículos publicados en *El Time* de Santa Cruz de La Palma. El primero de ellos, "Partidos judiciales en estas Islas Canarias" (núms. 23 y 24, 20 y 27 de diciembre de 1863) constituye un trabajo extenso en el que se propone, de manera razonada, una redistribución territorial a este respecto que tenga en cuenta los factores de la población, la superficie administrada y las facilidades de desplazamiento. De esta suerte, las nuevas demarcaciones serían las de Lanzarote, Fuerteventura, La Palma y El Hierro, Santa Cruz de Tenerife, La Laguna, La Orotava, y el sur de Tenerife, esta última con cabeza en la villa de Adeje y a la que se agregaría La Gomera. Gran Canaria mantendría los dos partidos que tiene en aquellos momentos, a expensas de que la necesidad mueva a crear otro en el sur de la isla. En estas páginas se advierte de modo particular la especial atención que presta Álvarez Rixo al estado de Fuerteventura; las secciones V y VI se dedican a "la estensa isla de Fuerteventura, la de mayor superficie útil de todas las Canarias, con temperamento muy sano; sin embargo, la mas abandonada" y

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

para centrar las posiciones se reproducen unas palabras de Viera y Clavijo en las que destaca la indolencia de sus habitantes. Nuestro autor, que sigue a Viera casi en todo, también hace recaer buena parte del atraso en los propios majoreros, particularmente indiferentes a su bienestar y a su progreso, pero ello no supone ningún obstáculo para que defienda la existencia de un partido judicial propio, con sede razonada en Betancuria y no en Puerto de Cabras, por los perjuicios que le ocasiona a Fuerteventura el estar integrada en el de Lanzarote.

En "Reflexiones sobre la presente escasez de alimentos" (núm. 222, 7 de marzo de 1868) se vuelve a insistir en la directa responsabilidad que tienen los canarios en el atraso y en las estrecheces que sufren las Islas. Las dificultades creadas por las sequías y los años estériles pronto se olvidan y los municipios no adoptan arbitrios o recursos para hacer frente a las calamidades venideras. Para nuestro autor ya es hora de que se despierte de este pernicioso letargo y que los isleños dejen de permanecer "eternamente impasibles, como los indios", porque el suelo y los recursos de las Islas pueden proporcionar los medios de evitar desastres. Viera y Clavijo vuelve a tener en este artículo un destacado protagonismo; lo vemos en la cita inicial y sus posiciones se desarrollan en la sección II, sobre todo las relativas a la falta de cultivo de la mayor parte de la isla de Fuerteventura y a la emigración de canarios a ultramar. Álvarez Rixo asume las posiciones del Arcediano y recomienda la creación en Fuerteventura de uno o más depósitos de cereales y que, asegurada la cosecha en el resto de las Islas, se pudiera vender el grano almacenado. También pide que se corte el flujo humano a América, al igual que la costumbre de disputarse y contradecirse cuando se quiere emprender cualquier mejora.

En "Fuerteventura" (núm. 249, 30 de septiembre de 1868) Álvarez Rixo se hace eco de las dificultades por las que está pasando esta isla y que saltan a las páginas de la prensa canaria. Nuestro autor entiende que estas estrecheces no son una licencia de la naturaleza, ni un castigo del destino o de la providencia, sino que son el resultado de la incuria e imprevisión de los propios habitantes de Fuerteventura y de la carencia de una política insular que permita hacer frente a las malas cosechas y los años difíciles. Para fundamentar lo que argumenta, reproduce una parte de un diario de viaje escrito muchos años antes: *La Torre del Águila. Recuerdo de las 48 horas de alojamiento en ella, en el mes de mayo de 1815*, conservado en un manuscrito autógrafo de 40 páginas, todavía inédito, al que sigue un apéndice de 30 páginas titulado *Escala en la Torre del Tostón*, al que pertenece lo reproducido. Nuestro autor se sirve de lo relatado para mostrar palpablemente que, a pesar del tiempo transcurrido, no ha habido ningún cambio en las actitudes ni en las iniciativas

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

en poco más de medio siglo y por eso se acuerda del principio hipocrático de *cognitio morbi, initium remedii*, confiando en que el diagnóstico sirva para algo.

APÉNDICE

Partidos judiciales en estas Islas Canarias

I. Con justa razon se ha lamentado el desarreglo y mala distribucion en que se hallan constituidos los Partidos judiciales en estas islas Canarias, con graves inconvenientes é incomodidad para los Sres. jueces y su curia, y todavía mas molesto y dispendioso para parte muy considerable de sus gobernados; y aunque el establecimiento de los juzgados de paz algo favorece á los vecindarios, no es bastante para evitar los males que precisa remediar. Y siendo nuestro deseo y obligacion interesarnos por la conveniencia y mayor felicidad de nuestros conciudadanos, nos ha parecido oportuno tratar de este importante negocio con el loable fin de que tanto las autoridades superiores como los municipios á quienes convenga mejorar su estado, lo representen con energía y perseverancia; que como es justa su pretension, no hay duda que habrán de ser atendidos.

II. A contar desde el año 1811, hasta principios de 1814, en que hervian los deseos y proyectos de arreglar y reformar los muchos abusos y errores administrativos en que por el transcurso de los tiempos habian ido incurriendo las comarcas y provincias de la Monarquía española, uno de los puntos en los cuales se pensó poner orden fué en el cómodo y proporcional de las cabezas de partidos judiciales. En efecto, en algunos puntos donde habian sido establecidos en su orígen para gobernar y administrar justicia á ciertas villas ó lugares que componian un total de 12 á 15,000 habitantes, algunas de dichas poblaciones y territorios mas distantes se habian ido fomentando en términos que superaba su vecindario y riqueza á la villa de que habia dependido, y era justo que se le constituyese en cabeza de partido, á fin de que no se estuviese incomodando tanta gente, y sacrificando su dinero para ir en solicitud de justicia. Otros (cual el absurdo que se veia en Tenerife) tenian su juzgado en la ciudad de la Laguna, y entre ésta y su territorio del poniente mediaba enclavado el juzgado de la Villa de la Orotava, por medio de cuya Villa ó jurisdiccion tenian que transitar los litigantes para ir 5, 6 y 9 leguas á buscar justicia á dicha Laguna pudiendo hallarla en la Orotava con quien colindaban. Y

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

fuese porque desde estas islas se recomendase tratar de esta importante materia, ó porque el Gobierno mismo se lo propusiese á D. José de Lugo, cónsul de España que habia sido en Lisboa, lo cierto fué que este caballero escribió un folleto que ilustró con un mapa referente á esta provincia; cuya obrita impresa en Cádiz vimos en poder de su sobrino D. Francisco de Lugo y Viña en la Orotava muchos años despues, pero época en la cual carecíamos de la madurez de edad para poner cuidado en sus dictámenes, y de conocimiento para juzgar bien de su mérito.

Habiendo cesado el gobierno constitucional dicho año de 1814, se interrumpieron las reformas. Restablecida la constitución desde 1820 al 23, se reprodujeron los empeños por establecer partidos judiciales en donde se necesitaban; mas como en las islas Canarias, para su desgracia, nada se hace sin controversias, fué célebre la que se suscitó entre el antiguo Puerto de Garachico y su vecino lugar de Icod; cuyos argumentos puede ver el lector en el curioso folleto titulado: *Defensa de Garachico por un amante de la justicia y la verdad, impreso en Madrid, año 1822, en casa de Sancha.*

Abolido el régimen constitucional á fines de 1823, lo fueron tambien las distribuciones jurisdiccionales, hasta que durante el mando de la Reina Gobernadora se puso en planta el actual arreglo de los partidos judiciales, por el que se hallan actualmente gobernadas las islas Canarias. Pero aunque les pareciese bueno ó indiferente á muchos de los Sres. que mediaron en esto; la esperiencia nos ha hecho conocer los errores perjudiciales, y dispendios que ocasiona para muchos de los pueblos que constituyen dichos partidos, cuyos ciudadanos son acreedores como cualesquiera otros á ser tratados con la posible conveniencia é igualdad. Estos inconvenientes, con los medios que consideramos más racionales y espeditos para obtener el bien general del pais, lo vamos á demostrar.

III. En un pliego de instrucciones comunicado el año 1853 á uno de los Sres. Diputados á Córtes con objeto de evitar la continuacion de males administrativos trascendentales, estaba entre otras cosas un párrafo que, por ser apropósito á nuestro asunto, copiamos; dice así:

"La desatinada division de los partidos judiciales en estas islas, particularmente en la de Tenerife, revela el vicioso é injusto orígen que tuvieron, orígen de parcialidades que nos han salido bien caras. La villa de la Orotava tuvo desde su creación bajo su dominio al confinante lugar de Santa Ursula, el cual le fué quitado por los reformistas; de donde resulta que los vecinos de ambos pueblos ó sus jueces, que pueden ir de uno á otro á evacuar pronto y económicamente sus asuntos andando tres cuartos

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

de legua, se ven obligados á caminar cuatro leguas, á la ciudad de la Laguna, con los gastos é inconvenientes que todos sabemos. Y mientras á la Orotava la cercenaron su apegado brazo derecho, se le alargó el izquierdo á mas de ocho leguas, hácia la parte Oeste y Sud de la isla, la cual ni puede ver ni regir de un modo conveniente, particularmente en invierno, por el peligroso tránsito de las cumbres nevadas, caminos malísimos y dilatados, ya para un juez que tiene que pasar allá, ora para los ciudadanos que vengan á la curia á evacuar declaraciones, otorgar escrituras, y otros negocios.

A Santa Cruz de Tenerife le señalaron de apéndice las islas de Gomera y Hierro para perjuicio de ellas é incomodidad del mismo juzgado á que pertenecen; porque al ocurrir cualesquiera delitos de gravedad, es preciso avisar á Santa Cruz. Al fin va el juez con su escribano, y entretanto, están los cadáveres insepultos, ó se exhuman con horror en un clima que absolutamente lo permite: existen además otros infinitos perjuicios que solo por fuerza se sobrellevan".

No consideramos que haya derecho para obligar á ir tan lejos y con tantos riesgos de mar y tierra á unos ciudadanos que pueden tener despacho de sus negocios en otros juzgados mas inmediatos. Los naturales del Hierro para ir á Santa Cruz de Tenerife á pasar por el registro correspondiente sus escrituras, si es por mar, tienen que navegar cosa de 36 leguas, entre travesía y el costear la isla de Tenerife, dilatando esta navegacion la brisa que generalmente reina; y como esto es incómodo á los deshabituados al mar, desembarcan por el puerto de Adeje ó Valle de Santiago, teniendo que atravesar casi toda la isla de Tenerife por cumbres y caminos malísimos, haciendo gastos considerables, dándose el caso que tienen un juzgado á 14 ó 17 leguas apenas de su isla en la vecina ciudad de Santa Cruz de la Palma; entre cuyas dos islas transitan los barquitos pescadores, fácil proporcion para comunicarse de una á otra con muchísima economía, y que siendo la poblacion del Hierro 4,642 almas, agregada á la de 31,451 que habita la Palma, constituiria un partido judicial respetable de cosa de 36,093 almas.

Han querido algunos ofuscarnos los sentidos con decir: que los herreños como van á Tenerife á negociar, les es fácil ir tambien á los casos de justicia. Pero mucha casualidad seria que el herreño que tuviera que ir á vender su vino y sus higos (cosa que se puede hacer por simple comision) tuviese tambien que ir á dar quejas y evacuar declaraciones, inscribir sus documentos en el registro de la propiedad, &, &.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

IV. En nuestro concepto, para que los territorios y las masas de poblacion sean bien distribuidas y bien atendidas en las Canarias, se les debe proporcionar estos partidos mas: uno á la parte Sud-oeste de Tenerife, y otro á Fuerteventura, además de la reforma que dejamos indicada respecto á la anexion del Hierro á este de Santa Cruz de la Palma; lo cual, unido á la configuracion topográfica de esta isla, haria acaso necesaria y conveniente su division en dos partidos judiciales, sobre lo cual tratarémos tal vez con especialidad en otra ocasion.–La ciudad de Santa Cruz de Tenerife, cuya creciente poblacion contiene mas gente que algunas de las islas del archipiélago, con el territorio y lugares que le han asignado en Tenerife misma, que ostenta una poblacion de 22,418 almas, bastante con su aumento progresivo para entretener la paciencia de cualquier juez, constituya, pues, un partido judicial.–La ciudad de la Laguna, que es otro pueblo grande y opulento, con su rico é inmediato Tacoronte y demás lugares que le están sujetos hasta la Victoria inclusive, la masa de cuyos habitantes es de 21,106: otro partido.–La Villa de la Orotava, á quien se le volverá á agregar su antiguo vecino y dependiente Santa Ursula, y desde allí toda la banda Norte de Tenerife de cumbres abajo, que se considera la mas poblada de bellos lugares, y por consiguiente asciende su masa á 29,156 almas, sea otro partido.–En fin, el cuarto partido proyectado en Tenerife por razon de muy necesario, en la banda del Sud.–Ahora ¿qué pueblo será el mas aparente? –Lo diremos: debe serlo el mas central con respecto á los lugares que le han de servir de dotacion para evitar los inconvenientes que hemos ido pulsando, y que reuna en su territorio mas elementos para la comodidad de los moradores que allí concurran á avecindarse y fomentar la poblacion. Esto, pues, conviene á la Villa de Adeje, la cual tiene abundancia de agua, y con ésta y alguna industria que se vaya desplegando, proporciona medios de tener, á cómodos precios, varios artículos necesarios para la subsistencia. Hay allí locales para las oficinas: á un paseo de la poblacion tiene un puerto muy cómodo para el tráfico y exportacion de sus muchos granos, cuyo puerto surte aquel territorio de escelente y barato pescado: no muy distante tambien existen unas antiguas salinas aunque abandonado su uso por la ignorancia é indolencia de aquellos moradores, pero que puede atraer algunos operarios para la fabricacion de un objeto tan indispensable, del cual se carece en la isla de Tenerife.–En fin, en frente le queda la isla de la Gomera, distante de aquella Villa 4 leguas, á la cual se transita diariamente en pequeños barcos de pesca; cuya isla, que contiene 11,386 almas, agregadas á 18,883 que contienen los pueblos del Sud y Oeste de Tenerife, puede constituir con aquellos

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

un partido de 30,269 almas, con lo cual quedan distribuidas proporcionalmente las 91,563 que contiene Tenerife, y las dos fracciones de este último partido podrán ser mas atendidas, moralizadas é instruidas.

Respecto á la isla de Gran-Canaria, en virtud que allí reside el Superior Tribunal de la Audiencia, y que por lo tanto las causas y demás asuntos contenciosos marchan con mas exactitud y celeridad, si los naturales se encuentran bien servidos con los partidos judiciales existentes en la isla, justo es que sean respetados; pero si con el tiempo la poblacion de los lugares de su banda del Sud-oeste aumentase y hubiere pueblo competente para asiento de un tercer partido, tambien será justo proporcionársele.

V. Vamos á tratar de la estensa isla de Fuerteventura, la de mayor superficie útil de todas las Canarias, con temperamento muy sano; sin embargo, la mas abandonada; de cuyo fértil pais y sus habitantes no podemos prescindir de citar algunos párrafos descriptivos que nos dejó el historiador Viera, datos confirmados con lo mismo que oimos y hemos observado personalmente, y que por su importancia deben fijar la atencion de los isleños de conocimiento y patriotismo que deseen el acrecentamiento de la poblacion y conveniencia de cada una de las porciones que forman nuestro archipiélago:

"El carácter de indolencia y dejamiento de los de Fuerteventura naturalmente desaplicados, como los habitantes del continente de Africa sus vecinos, á todo cuanto sea mejorar las comodidades de la vida con la industria, junta con la espantosa escasez de víveres tan frecuente en medio de un pais pingüe, que es el principal granero de todas las Canarias, nos hace ver dos cosas al mismo tiempo. Primera: la causa de estar la mitad de la isla mal poblada, y la otra mitad casi enteramente desierta. Segunda: el grave descuido en hacer depósitos en los buenos años para ponerse al abrigo de la hambre en los estériles.– Fuerteventura suele producir en un año abundante sobre 300,000 fanegas de escelente trigo, sin contar el maiz y la cebada, con ser que apenas se cultivan la mitad de sus campos. Aquellos naturales poseen el secreto de conservar en sus pajeros el trigo tan reciente despues de un largo número de años como si se acabase de coger. Pero son pobres, y pobres que aman la pobreza por desidia, como otros por virtud. No tienen otras rentas, ni otro comercio sólido que el de sus granos: por consiguiente ni perspectiva de un año infeliz, ni la memoria de las desolaciones pasadas les detiene para que dejen de vender con ansia y estraer sin economía toda la cosecha. Son desaplicados y por eso aguardan á que de las otras islas, en especial de la de Tenerife, vayan [a] segarles las mieses[1]".

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

Queda á la discreta reflexion del lector juzgar cuanto pueden importar 300,000 fanegas de trigo, el maiz y cebada, cuyo número de fanegas en ningun caso bajará de una mitad: 60,000 quintales de barrilla el año mediano, por haber cosechas que esceden de 100,000: orchilla, cochinilla, cal, yeso, sal y otros productos, la totalidad de todos los cuales suben de millon y medio de pesos.

VI. A pesar de todo esto, la isla apenas cuenta hoy con 11,412 habitantes, y en razon de su corto número parece se la agregó al partido judicial de Lanzarote sin atender á los muchos inconvenientes que resultan, cuales son, que para cualquier negocio es preciso pasar el mar para ir á dicha Lanzarote. Para sacar la copia de una escritura ha sido indispensable esperar coyuntura en que se le hubiese ofrecido al escribano de aquel juzgado venir á Fuerteventura, y si se le ha hecho llegar exprofeso, claro está lo costoso que habrá resultado, cuya incomodidad continua ha disgustado á cuantos les ha convenido residir en dicha isla.–Esta pudiera y debiera sostener mas de cuádruple poblacion de la que tiene, y no lo ha conseguido, por las razones que espresa el Sr. Viera.–Creemos que si nuestro Gobierno se apercibiese perfectamente del estado de esta isla le daria la importancia que merece, pues tendiéndole una mano protectora obligaria á sus moradores á explotar algunas aguas y construir 3 ó 4 maretas públicas para conservar las llovedizas, evitándoles la penuria y vergonzosa emigracion con que cada pocos años la abandonan.

Aquí, pues, por honra de la isla y de todas las Canarias, debe haber un juzgado en su Villa capital, baste que sea la primera poblacion que fundó Juan de Bethencourt y á la que legó su nombre, nombre que no debe ser olvidado con ingratitud por ningun canario. Aquí é inmediaciones hay agua, recomendacion muy importante en este pais: es el pueblo central de la isla: posee el mejor templo de toda ella, razones porque podria volver á repoblarse en poco tiempo. Y no debe ser atendido el capricho de algunos que pretenden se sitúe la capitalidad en tal ó cual lugar, tal vez extraviado, porque contiene mas moradores que los que hoy tiene la Villa de Betancuria; mucho menos en el Puerto de Cabras, que siendo un punto sin defensa se ha visto en este mismo siglo juguete de los corsarios, y cualquiera de éstos ó sujeto mal intencionado que desde un barco quiera ejecutar una venganza, puede incendiar las casas y los archivos que allí hubiese. El hacer asiento los tribunales en los puertos de Santa Cruz de Tenerife, ciudad de Las Palmas de Gran-Canaria y Santa Cruz de la Palma son circunstancias distintas, pues son ciudades populosas y fortificadas, en lo cual no admite comparación alguna el citado Puerto de Cabras.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

VII. Lanzarote formaria un solo partido (segun lo que hemos dicho) y aunque hasta ahora solo contiene 15,526 almas, hay apariencia de aumentarse, ya por la poblacion que necesariamente ha de fomentarse en la vecina islita Graciosa, ya porque tan luego nuestro Gobierno y autoridades provinciales lo recuerden, se agregará la posesion de Santa Cruz de Mar-pequeña, apéndice gubernativo de Lanzarote en lo antiguo por su mayor inmediacion; y que es regular vuelva á serlo.

Fuerteventura

Habiendo leido las súplicas y lamentos dirigidos á los periódicos por algunos habitantes de la isla de Fuerteventura, á fin de que el Gobierno suministre medios para fomentar aquella isla, particularmente su Puerto de Cabras, hemos creido conveniente estractar la parte de cierto viaje ó itinerario, cuyo contenido es oportuno reproducir, por aquel aforismo de Hipócrates, *cognitio morbi initium remedii.*

Escala en la Torre de Tostón

I. "El patron del bergantin en que yo iba, conocedor práctico de los usos y costumbres de los naturales de cada una de nuestras islas, como el año 1815 fué muy estéril, navegó costeando la de Fuerteventura, y al aproximarse al puerto y Torre de Toston, fijó la vista en la ribera, donde pudo percibir manadas de ganado dirigiéndose hácia el litoral, custodiadas por hombres y mujeres que hacian señales para que desembarcásemos. –Preciso es fondear, dijo el patron, y favorecer á esta pobre gente y sus reses. En efecto, se fondeó frente á la caleta contigua á dicha Torre de Toston, cuya capacidad y redonda construccion es muy semejante á la ya descrita del Aguila en Lanzarote. Pero la de Toston estaba más sucia y nauseabunda, no obstante que la custodiaba un cabo de artillería, quien hacia allí de comandante de armas con cuatro ó cinco milicianos, cuyos humildes vestuarios consistian en camisa y calzoncillos blancos.

Los dueños de los ganados se agruparon al rededor del patron, suplicándole les quisiese sacar de aquella tierra con sus animales acto contínuo, porque de lo contrario, perecerían de hambre unos y otros. Y hecho el oportuno ajuste, se comenzó á embarcar el ganado con sus escuálidos

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

dueños, quienes notamos que se lanzaban á la lancha con una festinacion como si huyesen de un asedio.

Interin se ocupaba la gente en tal faena, fuimos paseando hácia el E. de aquella costa, donde está la modesta ermita de Ntra. Sra. del Buen-viaje, contigua á un especie de arrecife, el cual hasta los primeros años del presente siglo servia de seguro puerto y carenero de algunas naves del cabotaje que solian guarecerse allí de los corsarios ingleses; pero que los habitantes de Fuerteventura insensibles á las conveniencias de su patria, han dejado cegar de arena blanca (*jable*) por no dedicarse á limpiarlo en ciertas épocas; y hoy dia, apenas sirve este importante puerto para lanchas.

A cosa de una milla más arriba está un pequeño lugar nombrado el *Roque*, en el cual únicamente vimos una verde higuera, que nos dió motivo para reconvenir á sus moradores, por que no plantaban otras, para al menos tener fruta con que regalarse: á cuya observacion contestaron muy sosegados, que *allí* no era práctica; y el árbol que mirábamos pertenecia al Sr. Coronel, cuyo vegetal en virtud del respeto y temor que se le tenia conservaban.

II. "El lector recordará la mencion que hacen nuestras Historias de Canarias referente á la Torre que para someter la isla de Fuerteventura edificó Juan de Bethencourt en su costa Norte, cuyo punto denominó *Rico Roque*, y comprenderá que es del mismo paraje, del cual le hablamos, aunque con el sentimiento de notar que durante más de cuatro siglos nada se ha fomentado tan histórico lugar, antes han dejado inutilizar su seguro puerto segun dijímos arriba.

Con pretesto de presentar otras licencias ó pasaportes, que entonces consistian unicamente en unas cedulitas á manera de las de confesion, en que sólo se decia: "Puede embarcarse Fulano de tal para Canaria en el barco N. (fecha y firma)", visitamos al Sr. Alcalde del Roque, quien tuvo la bondad de hacernos entrar á almorzar, presentándonos una gran bandeja llena de huevos duros y roscas bizcochadas, que habiendo sido amasadas para la fiesta de San Isidro, se guardaron despues para cuando acaeciese llegar algún huésped, ó adoleciese cualquier individuo de la familia, á quien no conviene alimentarle con *gofio*, porque allí pocas veces se vé pan fresco, á pesar de ser tierra que produce mucho trigo, y que dos años antes, el de 1813, habia producido la isla más de 30,000 fanegas sin contar los otros granos.

Concluido el embarque del ganado que pudo caber en el bajel, y sin querer el patron admitir otros más pasajeros pobres, los cuales quedaron llorando

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

en aquella playa porque no los podia sacar de su pais, zarpamos para Gran-Canaria, á cuyo puerto de la Luz llegamos afortunadamente al amanecer del dia siguiente; que si hubiésemos tenido calma ú otro contratiempo, al menos los animales habrían perecido de sed.

Hé aquí una pintura fiel del estado del mejor puerto de la banda del Norte de la isla de Fuerteventura, y de una de las deplorables escenas que diversas veces se presencian en aquel local, para eterno baldon de los que por su apatia y pública desunion han descuidado los medios de conservar y mejorar los cómodos puertos de su isla, como tambien la subsistencia pública, á pesar de la feracidad con que muchos años Dios favorece este suelo.

III. "Cuando fue tiempo de regresar á Lanzarote, lo verificamos por la banda Sur de Fuerteventura, y á causa de la fuerte brisa que ventaba, se hizo primera escala en el Puerto *Gran-Tarajal*, donde sólo habia uno ó dos almacenes que para guardar su barrilla habia edificado desde el año 1815 D. Agustin de Cabrera Bethencourt, coronel Gobernador de la isla, con más un modesto reducto equipado de un cañon grande de hierro, el cual al año siguiente habia sido clavado, y su cureña quemada, lo mismo que los techos de los almacenes por los corsarios ingleses; y permanecian en el propio estado de abandono.

A la orilla del mar hay unos manantiales; pero para mi paladar muy salobres, que antes me aumentaban la sed; pero que tal vez esplotados más arriba y distante del flujo del mar serán mucho mejores. El barranco que desagua en la playa de Gran-Tarajal, estaba lleno de tarajales, que á pesar de la sequedad del año manifestaban frondosidad; y cualquiera gente de gusto é industria que allí hubiese fundado un pueblecito, podria proporcionarse, no sólo leña para su consumo, sino tambien alguna apacible alameda donde respirar de los ardores del sol, y otros árboles frutales, puesto que á poca distancia más arriba está un cortijo nominado *Catalina Garcia*, pertenencia de dicho Coronel, donde se ven frondosas higueras y otros frutales.

IV. "Sosegada la brisa para poder montar la punta E. nominada la *Entallada*, seguimos para Puerto de Cabras, punto que tanto algunos forasteros como los del pais á su imitacion han preferido para fijar en él su residencia, construyendo al efecto varias casas y almacenes.

La bahia es larga y su fondo bueno, mas el desembarcadero tiene inconvenientes los dias que hay resaca, en los cuales se esponen á mojarse las

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

personas y efectos que se embarcan y desembarcan; mal que pudiera remediarse con facilidad y poco costo, sin esperar á que el Gobierno sea quien tome en consideracion las necesidades de los vecinos del Puerto de Cabras. Pero como urge á sus moradores, traficantes y náuticos que lo frecuentan, pudieran voluntariamente contribuir las naves que allí aportan, que no bajan de 100 al año, con sólo un par de reales vellon por viaje, lo cual produciria 200 rs; tambien un real vellon por cada 100 quintales de barrilla que se esportase, cuyos ligerísimos arbítrios en el espacio de 8 á 10 años podrian ascender á 2,500 rs; la piedra y la arena está á la mano, la cal cuesta allí á fisca la fanega; los jornales muy baratos, y se podria construir lo más necesario, como tambien, prosiguiéndose la subvencion, continuar la obra hasta fijar un sencillo pescante que al fin pudiese servir para activar la fábrica de la comenzada iglesia, y despues para fondos del Municipio que sin duda con el tiempo se habrá de crear.

Opinamos lo mismo para la utilizacion de un grande charco situado al E. del pueblo, el cual limpio y ampliada su entrada como corresponde, seria un importante y seguro carenero que atraeria las naves para reponerse ó invernar en él".

Es el caso que con más estension y minuciosidad, recordamos se aconsejaron muchas de estas propias ideas en un periódico provincial del año 1840[2], creyendo que algo se haria; pero ya vemos como los isleños de Fuerteventura han descuidado los propios módicos recursos, sin advertir que comete un grande disparate el que pasa su tiempo esperando que aquello que puede facilitarse por sí mismo se lo haga otro, que ni presencia sus cuitas, ni quizas le conoce.

Otro tanto decimos con respecto á la construccion pública ó por medio de acciones, de maretas ó de pósitos para conservar aguas, tanto para beber con baratura y sin penuria, como para asegurar algunas cosechas: en Gran-Canaria se han hecho, en Santa Cruz de Tenerife no se perdieron de vista los luminosos consejos que sobre tan vital asunto publicó el *Eco del Comercio*, núm. 547, de 16 de julio de 1857 y se ha adoptado la construccion de presas en los barrancos que son beneficiosas, además de varias esplotaciones practicadas en diversos puntos de la isla que han dado utilísimos resultados[3]. Pero en las de Fuerteventura y Lanzarote, donde el líquido más escasea, nadie se mueve á eso. Y como en tiempos de algunos de nuestros reyes, segun refiere la historia y repiten las tradiciones, se les socorrió con granos y dinero en sus calamidades, acaso tambien pretenden que ahora el Gobierno discurra arbitrios y franquee numerario

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

para proporcionarles lo que no se han querido proporcionar por su habitual apatia. Pero como esa época pasó, lo más factible y seguro es confiar en los propios esfuerzos, union patriótica y actividad. Si lo que hemos indicado no basta, léase la historia escrita por el ilustre Sr. Arcediano titular de dicha isla de Fuerteventura D. José Viera y Clavijo, que nos convencerá de que la indiferencia y desunion allí dominante en asuntos públicos y económicos, que sin duda escede en grado á la constante de las otras islas, ha sido y es la verdadera causa de su atraso y mal estado; por lo que consideramos que si sus habitantes fuesen más sociales, activos é industriosos, no sólo llamaria la atencion por ser como lo es la más estensa de las Canarias, sí tambien una de las más abundantes y bellas; y atendidas estas *posibles ventajas*, claro está, que tanto por el Gobierno, que la habria de proveer, al menos de un juzgado propio en su centro, como por todo el mundo, precisamente habria de ser considerada.

Lo más estraño es que los hijos de Fuerteventura poseen bastante talento natural, y los que han tenido oportunidad de instruirse, han sido personas merecedoras del justo aprecio de los sujetos de mérito que les han tratado y conocido: generalmente poseen varias cualidades morales escelentes, en particular la hospitalidad para con los forasteros, pues la practican con mucha atension y generosidad: el interior de las casas pobres es el más aseado y ordenado de todos los de su clase en la provincia; y sin embargo, prevalece la desunion y carencia de aplicacion social en los negocios públicos, orígen indudable de las expatriaciones contínuas á paises lejanos, mal sanos y mortíferos: y del abandonado estado en que todavia dicha isla yace, conforme nos parece haberlo demostrado, á fin de que, reconocido el mal, se acierte en la aplicacion del oportuno remedio.

Notas

1 Viera, T. 2°, pág. 469.

2 [Se refiere aquí al artículo que, bajo el título de "Fundación del Puerto de Cabras en la Islas de Fuerteventura según algunos §§ de las Cartas del Capitán Mirón", publica *El Isleño* de Santa Cruz de Tenerife, núm. 12, 14 de enero de 1840.]

3 En La Palma tambien se han hecho interesantes aprovechamientos de aguas.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

El estudio de los marcadores de discurso orientado a la traducción[1]

Marina Díaz Peralta y Gracia Piñero Piñero
Universidad de Las Palmas de Gran Canaria

Introducción

La traducción de textos paralelos en distintas lenguas revela la necesidad de disponer de una herramienta de trabajo apropiada que facilite el proceso de trasvase interlingüístico. Esta necesidad, que se manifiesta en todos los planos que definen el texto, se hace también patente cuando se tienen en cuenta los elementos relacionantes.

Entendemos que, desde una perspectiva contrastiva, puede resultar conveniente abordar los marcadores del discurso con una visión amplia, que no solo tome en consideración la caracterización gramatical que usualmente establecen los estudios del español sino que además atienda a su valor funcional. Es este parámetro funcional –semántico, pragmático y discursivo– el que en nuestra opinión, debe completar el marco teórico adecuado para el estudio interlingüístico de estos elementos. En definitiva, creemos que en ocasiones es preciso extender su caracterización y concebir el marcador como "a linguistic expresión that is used to signal the relation of an utterance to the inmediate context" (Schiffrin, 1987).

La ampliación de estos límites posibilitará, por otra parte, la inclusión en los inventarios de unidades que, según demuestra la práctica de la traducción, funcionan legítimamente como elementos relacionantes a pesar de no estar catalogados como tales.

El trabajo que desarrollamos en estas páginas constituye una primera aproximación a la delimitación de unidades lingüísticas que, sin estar recogidas por los inventarios al uso, se comportan, según creemos, como auténticos marcadores. Naturalmente, todas las afirmaciones que se viertan en torno a estas unidades deben ser corroboradas mediante un posterior estudio que permita confirmar que no nos hallamos ante apariciones ocasionales sino

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

que, por el contrario, estamos ante elementos habitualmente utilizados como marcadores en este tipo de textos.

Nos ocuparemos solo de aquellos elementos que establecen una relación supraoracional y, por tanto, entre enunciados; por consiguiente, prescindimos de los que funcionan en el ámbito intraenunciativo. Dada la importancia que presenta el concepto de enunciado para nuestro análisis, es preciso señalar sus límites formales, para lo cual es imprescindible recurrir a criterios adsegmentales, pues, como es de sobra conocido, los argumentos gramaticales tradicionales no son válidos para su delimitación. Con este propósito, adoptaremos el criterio de la R.A.E. (1999: 56), que indica que "el punto señala la pausa que se da al final de un enunciado"; asimismo, consideraremos que la delimitación entre enunciados se establece también mediante el punto y coma (Mederos, 1988: 215; Díaz Peralta y García Domínguez, en prensa). De la misma manera, y aunque no es nuestro caso, también los dos puntos pueden considerarse, según García Domínguez y Marrero Pulido (en prensa), como signos inequívocos del fin del enunciado.

En principio, para determinar la pertenencia de una unidad a la clase de los relacionantes, partiremos de las propuestas más recurrentes en los estudios actuales sobre esta parcela de la lengua (Mederos Martín, 1988; Fuentes, 1987, 1996; Pons Bordería, 1998; y Martín Zorraquino y Portolés, 1999), de los que se desprende una caracterización del marcador que señala las especificidades que han de concurrir para la inclusión de una unidad en este inventario. Esta caracterización general se materializa en una serie de parámetros, que son los que se relacionan a continuación.

En primer lugar, y como ya hemos mencionado, su función supraenunciativa. Vinculada con esta, hemos de considerar una de las características sintácticas básicas de los marcadores contemplada por Pons Bordería (1998: 50): "la supresión del conector no afecta para nada a la gramaticalidad de los segmentos entre los que se inserta".

Estrechamente relacionado con este parámetro se halla, asimismo, la distribución en el enunciado, con respecto a la cual atenderemos a la distinción establecida por Montolío (2001: 35) entre marcadores parentéticos –es decir, aquellos que van entre pausas o signos de puntuación en el texto escrito y que, por ello, presentan una gran movilidad dentro del enunciado– y los integrados en la oración, aquellos que no van entre pausas y que presentan un elemento subordinante.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

En segundo lugar, estas unidades han de tener un valor deíctico anafórico, puesto que tienen la función de unir como mínimo dos enunciados del texto, de manera que aquel al que remiten debe ser anterior a aquel en el que se insertan.

En tercer lugar, deben poseer un significado procedimental, con el que contribuyen al correcto procesamiento de la información del texto, pues proporcionan al receptor instrucciones que facilitan su interpretación. No obstante, se ha de tener presente que la ausencia de significado conceptual tiene una importancia relativa a la hora de determinar la pertenencia de una unidad a la clase funcional de los marcadores, como se desprende de las siguientes palabras de Martín Zorraquino y Portolés (1999: 4059):

> De todos modos, no siempre es sencillo discernir si una unidad lingüística contribuye o no a las condiciones de verdad de un discurso o si su significado es de procesamiento y no conceptual; por ello, la lista de los marcadores del discurso, aun coincidiendo en los criterios de delimitación de la clase, puede presentar variaciones.

En relación con estos dos últimos parámetros, conviene señalar que, a pesar de que son presentados como características diferentes en las fuentes consultadas, constituyen, obviamente, conceptos complementarios en la medida en que el valor anafórico es consustancial al significado procedimental del marcador. Del mismo modo, se ha de tener presente que, según demuestra la práctica textual, este significado procedimental no está reñido con la existencia de valor conceptual[2].

En cuarto lugar, constituye un parámetro básico la invariabilidad léxica y gramatical, que, como se deduce de las investigaciones, se erige en un procedimiento fundamental para determinar la naturaleza discursiva de una expresión lingüística. Ahora bien, como tendremos ocasión de constatar posteriormente, esta invariabilidad no tiene por qué plantearse en términos binarios, pues en buena parte de las ocasiones se trata de un proceso que discurre por fases definidas por un mayor o menor grado de gramaticalización. Por consiguiente, una cierta variabilidad no descarta la pertenencia de una unidad a la clase de los marcadores. Como advierte Martín Zorraquino (1998: 47), son numerosas las unidades lingüísticas identificadas como tales que se hallan en proceso de gramaticalización, sin que hayan alcanzado un grado de fijación plena[3].

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

A propósito de la lexicalización, debe apuntarse el carácter marginal o periférico que suele otorgarse a estos elementos. Sin embargo, cabría plantearse si, verdaderamente, el hecho de que una estructura no funcione solo como un elemento periférico anula su condición de marcador, pues, según creemos, expresiones como *por eso / esto / ello* son capaces de actuar simultáneamente como marcadores y como adyacentes verbales.

Finalmente, y ligados a la ausencia de significado semántico pleno, se encuentran los dos últimos parámetros: de una parte, la imposibilidad que presentan los marcadores de ser focalizados mediante estructuras ecuacionales (Gutiérrez Ordóñez, 1997: 37), en las que se convierten en la magnitud que se pretende resaltar; y, de otra, la imposibilidad de constituirse en respuestas a interrogaciones parciales.

Del análisis de los parámetros expuestos se deduce que el marco teórico plantea, según hemos ido señalando, una serie de discordancias que, quizá, expliquen, en primer lugar, las discrepancias existentes entre las nóminas de marcadores aportadas por unos y otros autores[4]; en segundo lugar, la falta de exhaustividad de estos mismos inventarios; y, en tercer lugar, la resistencia a incorporar ciertas estructuras que, según confirma el análisis de textos concretos, actúan verdaderamente como marcadores, a pesar de que no se ajustan plenamente a los parámetros expuestos.

1. La ampliación del inventario de los marcadores

Nuestra labor supone el deseo de contribuir a la necesidad puesta de manifiesto por los mismos estudiosos a los que estamos haciendo referencia, en el sentido de que no están catalogadas todas las unidades que podrían integrarse en esta categoría, puesto que "acometer esta empresa de un modo exhaustivo resultaría casi tan utópico –hay que admitirlo de entrada– como ponerle puertas al campo" (Zorraquino y Portolés, 1999: 4056).

Como ya hemos apuntado en la introducción, la ampliación de la clase de los marcadores resulta esencial desde una perspectiva contrastiva cuando se pretende elaborar herramientas apropiadas para el ejercicio de la traducción de un género concreto en textos paralelos. Todo género textual dispone de una serie de convenciones que se manifiestan en todos los planos y que contribuyen a su caracterización como tal. Obviamente, estas especificidades se observan también en el uso de los marcadores del discurso, puesto que, según demuestran los investigadores (Calsamiglia y Tusón, 1999 y Domínguez García,

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

2002, por ejemplo), existe una relación entre la tipología textual y la preferencia por determinadas funciones semántico-pragmáticas.

Con este fin, propondremos la incorporación, de un lado, de unidades que se acomodan plenamente a los parámetros propuestos y que, sin embargo, están ausentes de estos inventarios, y, de otro, unidades cuya falta de adecuación a estos parámetros no impide que funcionen legítimamente como marcadores.

Pues bien, para ello desarrollamos un análisis fundamentado en un *corpus* de textos argumentativos escritos, pertenecientes al estilo periodístico y, en concreto, al género del artículo de opinión, extraídos de tres suplementos dominicales nacionales: *Magazine*, *ABC* y *El País Semanal*. La elección de este género textual está motivada por factores diversos tales como el predominio de la técnica argumentativa, a través de la cual el autor expone y argumenta ideas en un espacio relativamente breve, lo que permite abarcar globalmente su plan conceptual; se trata, además, de textos que abordan temas de actualidad, de modo que parece lógico suponer *a priori* que darán lugar a la aparición de unidades comunes y habituales en el español de hoy; y, por último, el *corpus* está constituido por textos firmados por autores nacionales de reconocido prestigio y, por tanto, por usuarios competentes de la lengua española.

1.1. Unidades que responden al marco teórico

Una vez examinados los textos que componen nuestro *corpus*, hemos advertido la presencia de una serie de estructuras no inventariadas que cumplen con todos los criterios presentados más arriba y que, por tanto, actúan ciertamente como marcadores: *se trata de, hablando de + SN, no olvidemos que* y *de lo que se colige/deduce.*

Debido a problemas de espacio, centraremos aquí nuestra atención en una de estas unidades, *hablando de + SN*, para verificar empíricamente su condición de marcador y especificar su función textual adscribiéndola a una de las clases establecidas por los inventarios disponibles:

> La ciencia ha avanzado una barbaridad, pero, paralelamente, la ilusión de panacea la hace retroceder al tiempo de las pirámides o del ocultismo. *Hablando de ocultismo*, ¿qué significado puede tener hoy el espectáculo de la exhibición de los "restos incorruptos" de Juan XXIII?
>
> Manuel Rivas, *El coqueteo con la inmortalidad*

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

En relación con el primer parámetro, podemos corroborar las propiedades con que hemos definido esta categoría en la medida en que se advierte para esta expresión parentética, de estructura *[verbo + preposición + SN]*, un funcionamiento extraenunciativo, que orienta o refuerza la relación existente entre el enunciado en que se inserta y la porción de discurso que le precede; su valor deíctico anafórico, con el que se convierte en instrumento de cohesión textual; su claro significado procedimental; una invariabilidad léxica y gramatical fuera de duda en lo que se refiere, naturalmente, a la primera parte de esta estructura y que nos permite afirmar que no estamos ante constituyentes inmediatos de la oración (Pons Bordería, 1998: 50); y, cómo no, la imposibilidad de ser focalizada y de actuar como respuesta de una pregunta parcial:

*Es *hablando de ocultismo* lo que el significado puede tener [...].

*¿De qué se habla? *Hablando de ocultismo.*

Por último, se observa que la supresión de la unidad no altera la gramaticalidad del enunciado:

> La ciencia ha avanzado una barbaridad, pero, paralelamente, la ilusión de panacea la hace retroceder al tiempo de las pirámides o del ocultismo. ∅, ¿qué significado puede tener hoy el espectáculo de la exhibición de los «restos incorruptos» de Juan XXIII?
>
> Manuel Rivas, *El coqueteo con la inmortalidad*

Parece, por otra parte, necesario resaltar que el doble valor anafórico que se deriva, de una parte, de la expresión *hablando de*, y, de otra, del sintagma nominal que necesariamente la acompaña y que reitera un elemento discursivo aparecido en el pre-texto no tiene por qué poner en entredicho, como para otros casos se ha hecho, el valor de esta unidad como marcador. Resultan muy aclaradoras a este respecto las precisiones que hace Domínguez García (2002: 65) sobre la doble conexión anafórica favorecida por el conector y por el deíctico en el caso de *además de esto / ello.*

Comprobada la pertenencia de la unidad propuesta a la clase funcional de los marcadores, precisaremos su función textual o, lo que es lo mismo, determinaremos qué instrucciones proporciona para la decodificación del mensaje. Un mecanismo conveniente para establecer el valor procedimental de este marcador es la búsqueda de otras unidades reconocidas tradicionalmente como

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

tales. Hay que resaltar el hecho de que la existencia de estas equivalencias corrobora, una vez más, que la unidad propuesta pertenece, efectivamente, a la clase de los marcadores, pues, como explica Mederos (1988: 244) a propósito de unidades como *así pues, de ahí / aquí, por esto/ eso / ello*, adverbiales en función conjuntiva, "situamos dentro de la conexión estas expresiones por ser conmutables por otras de valor consecutivo".

Pues bien, la búsqueda de equivalencias demuestra que nos hallamos ante un marcador estructurador de la información, porque, como ya dijeron Alcina y Blecua (1975: 86) a propósito de este tipo de relacionante, la jerarquiza según su grado de importancia semántica; por otra parte, parece evidente su carácter digresor, dado que presenta la información que introduce como un comentario lateral en relación con el tópico principal del discurso (Casado Velarde, 1998: 65):

> La ciencia ha avanzado una barbaridad, pero, paralelamente, la ilusión de panacea la hace retroceder al tiempo de las pirámides o del ocultismo. *Por cierto / A propósito*, ¿qué significado puede tener hoy el espectáculo de la exhibición de los «restos incorruptos» de Juan XXIII?
>
> Manuel Rivas, *El coqueteo con la inmortalidad*

1.2. Unidades que no responden al marco teórico

La nómina de los relacionantes supraenunciativos podría ampliarse, como ya hemos dicho, mediante expresiones que no se acomodan completamente al marco teórico del que partimos porque no cumplen alguno de los condicionantes ya presentados. Una de las secuencias extraída de los textos que manifiesta la necesidad de ampliar la caracterización del marcador es la expresión *esto explica que*, de estructura *[pronombre + verbo + conjunción]*:

> Desde que los griegos antiguos decidieron que la humanidad sería castigada por descubrir el fuego, no nos apeamos de desconfiar del progreso. *Esto explica que* los clérigos del siglo XVII se opusieran a la cirugía por considerarla un método antinatural de aliviar el dolor, y que 2000 años más tarde científicos respetables advirtiesen que la luz eléctrica nos dejaría ciegos a todos y el viaje en tren haría explotar nuestras arterias.
>
> Luis Rojas Marcos, *Profecías de año nuevo*

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

Si aplicamos el mismo procedimiento de análisis empleado en el apartado anterior, se constata la función supraenunciativa de esta expresión, que se presenta sintácticamente integrada y, por ello, carente de movilidad. Ahora bien, a diferencia de la estructura anterior, su supresión sí altera la gramaticalidad de la secuencia, que quedaría formulada mediante un subjuntivo independiente en un contexto inapropiado:

> Desde que los griegos antiguos decidieron que la humanidad sería castigada por descubrir el fuego, no nos apeamos de desconfiar del progreso. Ø los clérigos del siglo XVII se opusieran a la cirugía por considerarla un método antinatural de aliviar el dolor, y que 2000 años más tarde científicos respetables advirtiesen que la luz eléctrica nos dejaría ciegos a todos y el viaje en tren haría explotar nuestras arterias.
>
> Luis Rojas Marcos, *Profecías de año nuevo*

Tampoco es posible hablar, para esta unidad, de una invariabilidad léxica y gramatical, lo que, como ya hemos advertido, no obstaculiza su consideración como marcador.

Se observa, también, en este contexto su significado procedimental y, con él, su valor deíctico anafórico, reforzado por la presencia de la proforma; así como su resistencia a la focalización y a constituirse en respuesta de preguntas parciales:

*Es *esto explica que* lo que los clérigos se opusieron.

*¿Por qué los clérigos del siglo XVII se opusieron a la cirugía? *Esto explica que.*

En definitiva, a pesar de que son dos los parámetros que no se corroboran –esto es, su invariabilidad léxica y gramatical y su condición de elemento marginal– estamos ante una unidad que funciona relacionando semántica y pragmáticamente dos enunciados[5], lo que desde la perspectiva funcional que postulamos permite afirmar que nos hallamos ante un auténtico marcador.

Esto último se pone de manifiesto mediante la búsqueda de equivalencias, que demuestra que estamos ante lo que Martín Zorraquino y Portolés (1999: 4093) denominan *conector*; en concreto, un conector consecutivo, en tanto que presenta el enunciado que encabeza como una consecuencia del enunciado anterior.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

> Desde que los griegos antiguos decidieron que la humanidad sería castigada por descubrir el fuego, no nos apeamos de desconfiar del progreso. *En consecuencia / Por tanto / Por consiguiente* los clérigos del siglo XVII se opusieran a la cirugía por considerarla un método antinatural de aliviar el dolor, y que 2000 años más tarde científicos respetables advirtiesen que la luz eléctrica nos dejaría ciegos a todos y el viaje en tren haría explotar nuestras arterias.
>
> Luis Rojas Marcos, *Profecías de año nuevo*

CONCLUSIONES

La traducción de textos paralelos pertenecientes a un género determinado revela la necesidad de disponer de un instrumento apropiado para el trasvase interlingüístico. Esta necesidad, que se manifiesta en todos los planos que definen el texto, se hace también patente cuando se abordan los elementos relacionantes.

Desde esta perspectiva contrastiva, parece conveniente abordar los marcadores del discurso con una visión amplia, que no solo considere la caracterización gramatical que usualmente establecen los estudios del español sino que además atienda a su valor funcional, que es, en definitiva, el rasgo específico de esta categoría. La ampliación de estos límites posibilitará, por otra parte, la inclusión en los inventarios de unidades que, según demuestra un *corpus* de textos constituido por artículos de opinión, funcionan legítimamente como elementos relacionantes a pesar de no estar catalogados.

Con este fin hemos propuesto la incorporación, de un lado, de una unidad que se ajusta plenamente a los parámetros expuestos (*hablando de* + *SN*) y que, sin embargo, está ausente de estos inventarios, y, de otro, una unidad que, a pesar de su falta de adecuación a alguno de estos parámetros, funciona legítimamente como marcador (*esto explica que*).

Confirmada la pertenencia de estas unidades a la clase de los marcadores, se ha comprobado, a partir de las equivalencias encontradas, que se adscriben al grupo de los marcadores estructuradores de digresión (*hablando de*) y de los conectores consecutivos (*esto explica que*).

No obstante lo dicho, somos conscientes de que solo un estudio en profundidad de un *corpus* más amplio permitirá confirmar si estamos ante unidades que figuran ocasionalmente como marcadores o si, por el contrario, se trata de un recurso habitual en la producción de determinado tipo de texto. Solo si fuera así, se podría postular de manera definitiva su inclusión en la nómina de los marcadores.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

TEXTOS CITADOS

Luis Rojas Marcos, "Profecías de año nuevo", *El País Semanal.*

Manuel Rivas, "El coqueteo con la inmortalidad", *El País Semanal.*

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALCINA, J. y J. M. BLECUA (1975). *Gramática española.* Barcelona: Ariel.

ALONSO, P. *et al.* (2002). *Aspects of Discourse Analysis.* Salamanca: Ediciones Universidad.

BOSQUE, I. y V. DEMONTE (dirs.) (1999). *Gramática descriptiva de la lengua española*, vol. *3*. Madrid: Espasa.

CALSAMIGLIA BLANCAFORT, H. y A. TUSÓN VALLS (1999). *Las cosas del decir. Manual de análisis del discurso.* Barcelona: Ariel.

CASADO VELARDE, M. (1991). Los operadores discursivos *es decir, esto es, o sea y a saber* en español actual: valores de lengua y funciones textuales. En *LEA 13*, 87-116.

– (1998): Lingüística del texto y marcadores del discurso. En A. Martín Zorraquino y E. Montolío (eds.), 55-70.

DÍAZ PERALTA, M. y GARCÍA DOMÍNGUEZ, M. J. (en prensa). El significado pragmático del texto en español. Los signos de puntuación. En M. J. García Domínguez *et al.* (eds.).

DOMÍNGUEZ GARCÍA, N. (2002). *La organización del discurso argumentativo: los conectores.* (CD). Salamanca: Universidad de Salamanca.

ESCANDELL VIDAL, M. V. (1996). *Introducción a la pragmática.* Barcelona: Ariel.

FUENTES RODRÍGUEZ, C. (1987). *Enlaces extraoracionales.* Sevilla: Alfar.

– (1996). *La sintaxis de los relacionantes supraoracionales.* Madrid: Arco/Libro.

GARCÍA DOMÍNGUEZ, M. J. y V. MARRERO PULIDO (en prensa). Los marcadores discursivos y su relación con las estrategias de la segmentación del texto en enunciados. *Iberoamericana Pragensia.*

GARCÍA DOMÍNGUEZ, M. J., G. PIÑERO PIÑERO, M. DÍAZ PERALTA y V. MARRERO PULIDO (eds.) (en prensa). *Lengua Española y Traducción.* Las Palmas de Gran Canaria: Universidad de Las Palmas de Gran Canaria.

GUTIÉRREZ ORDÓÑEZ, S. (1997). *Temas, remas, focos, tópicos y comentarios.* Madrid: Arco/Libro.

HYDE, J. (2002): Some Basic Issues in the Study of Language Today: An Introduction to the Analysis of Intersentential Relations in English and Spanish Newspaper Editorials. En P. Alonso *et al.* (eds.), 21-44.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

MARTÍN ZORRAQUINO, A. y E. MONTOLÍO DURÁN (eds.) (1998). *Los marcadores del discurso. Teoría y análisis.* Madrid: Arco/Libro.

MARTÍN ZORRAQUINO, A. y J. PORTOLÉS LÁZARO (1999) Los marcadores del discurso. En I. Bosque y V. Demonte (dirs.), vol. 3, 4051-4213.

MARRERO PULIDO, V. (en prensa): La conexión textual implícita: otro procedimiento para la búsqueda del sentido del texto. En M. J. García Domínguez *et al.* (eds.) (en prensa).

MEDEROS MARTÍN, H. (1988). *Procedimientos de cohesión en el español actual.* Santa Cruz de Tenerife: Excmo. Cabildo Insular de Tenerife.

MONTOLÍO, E. (2001). *Conectores de la lengua escrita.* Barcelona: Ariel.

PIÑERO PIÑERO, G. (2001). El valor de los marcadores del discurso que expresan causalidad en español. *Estudios Filológicos, 36*, 153-171.

PONS BORDERÍA, S. (1998). *Conexión y conectores. Estudio de su relación en el registro informal de la lengua.* Valencia: Universidad de Valencia.

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA (1999). *Ortografía de la lengua española.* Madrid: Espasa Calpe.

SCHIFFRIN, D. (1987). *Discourse Markers.* Cambridge: Cambridge University Press.

NOTAS

1 Este trabajo se inscribe en una línea de investigación sobre los marcadores del discurso dirigida por V. Marrero Pulido.

2 Efectivamente, como constataremos a lo largo de nuestro análisis, las unidades que proponemos como marcadores, junto a su valor procedimental, contribuyen también a las condiciones de verdad del discurso.

3 A este propósito, parece también conveniente recordar que la ausencia de invariabilidad gramatical no es un obstáculo para Fuentes (1996: 41) a la hora de incluir entre los relacionantes de causalidad *poniendo (puestas, si pones) las cosas así.*

4 Esto es lo que sucede con la estructura *el caso es que*, la cual se incluye en la clasificación realizada por Fuentes (1987: 139) y, sin embargo, se excluye de los inventarios posteriores, cuando es innegable, en nuestra opinión, su condición de relacionante.

5 Por su parte, Hyde (2002: 38), quien sostiene también la necesidad de ampliar el tratamiento de los marcadores, señala el uso frecuente en los artículos de opinión ingleses de la estructura *A.<>This means B* a pesar de su ausencia de los inventarios de los elementos de relación.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

La narrativa Breve en la Revista *Los Cuatro Vientos* (Madrid, 1933)

Francisco Javier Díez de Revenga
Universidad de Murcia

Son muchas las páginas que quedan aún por escribir para completar la Historia de la Literatura Española del Siglo XX. Se ha venido edificando esa historia literaria a través de los libros publicados por los grandes y pequeños autores que la construyeron. Pero las más recientes investigaciones documentales, hemerográficas y de fuentes manuscritas, están demostrando que todavía quedan numerosos documentos fundamentales por estudiar. Pensemos, pór ejemplo, en los epistolarios[1], que cada mes, cada semana, nos van descubriendo multitud de datos, relaciones, y, lo que es más importante, textos inéditos, desconocidos u olvidados de muchos escritores contemporáneos.

Lo mismo podemos asegurar respecto a las revistas literarias[2]. Toda la literatura que se desarrolla en España entre 1918 y 1936 se publica en su mayor parte en revistas. Los poetas de las diferentes promociones, antes de dar a conocer sus libros de poemas, publicaron estos textos en las revistas literarias, que fueron muy numerosas, fecundas, y que, hasta hace pocos años, han sido las grandes desconocidas. Lo mismo ocurre con otros tipos de textos, muchos de los cuales no tuvieron la fortuna de ser publicados en libro.

Y, entre ellos, dejando aparte la poesía, están, en el nivel de la creación literaria, en segundo lugar por importancia, todos aquellos textos que tienen que ver con la narrativa, desde el poema en prosa, la prosa poética, el aforismo, la greguería, la anécdota, el chiste, el disparate, hasta el microrrelato, para llegar al cuento, en su sentido más estricto, y al fragmento de la novela, ya que éste fue un modo muy habitual de dar a conocer la producción en marcha y descubrir el taller de muchos de estos escritores, vinculados al Arte Nuevo, a la vanguardia y al 27.

En este sentido, una revista de gran valor, no sólo por su contenido, sino también por la posición cronológica que ocupa, ya al final de la etapa áurea de la generación del 27, y además por el claro intento que manifiesta y proyecta

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

de aglutinar al grupo ya consolidado aunque con claros comienzos de dispersión, es *Los Cuatro Vientos*[3], publicada en Madrid, en 1933, por la casi totalidad del grupo nuclear del 27, ya que sus editores son Rafael Alberti, Dámaso Alonso, José Bergamín, Melchor Fernández Almagro, Federico García Lorca, Jorge Guillén, Antonio Marichalar, Pedro Salinas y Claudio de la Torre.

En el panorama de las revistas relacionadas con la generación del 27, *Los Cuatro Vientos*, que publicó únicamente tres números, en el año 1933, es considerada como la última oportunidad de comparecencia común de los poetas principales del famoso grupo literario, la promoción más sobresaliente que dio el siglo XX desde España a Europa. La postrera ocasión en que los "nueve o diez poetas", como denominó Salinas a los poetas "escogidos" de su grupo, salían en confluencia generosa al público, aunque tal salida fuese de lo más accidentada, con sonada ruptura incluida entre Juan Ramón Jiménez y Jorge Guillén, lo que conllevó que, a partir de entonces, y para siempre, los reproches y las acusaciones cruzados entre Juan Ramón (con su fiel Juan Guerrero Ruiz unido indisolublemente a él) y Guillén (también Salinas y Dámaso Alonso), ensombrecieran tristemente, en lo que a relaciones personales se refiere, las páginas más brillantes que se escribieron en la historia literaria del siglo pasado.

Todo ello revela el interés que esta revista, como ocurre con todas las de la época, tiene para los especialistas, aunque a esta en particular se le añade un cierto morbo, producido por las disensiones y conflictos producidos por la revista y los celos de Juan Ramón Jiménez al ser postergado, tras Unamuno, en su proyectada presencia en el número 2.

La revista, como hemos adelantado, tan sólo publicó tres números, aunque el cuarto, que jamás salió, empezó a ser preparado. Sin ilustraciones artísticas, y con una impresión muy sobria, que a Juan Ramón Jiménez no le gustó nada por su falta de originalidad, se subtituló "Revista literaria", revelando en este nombre la apertura que ya quería indicar con toda claridad su abierto y ventilado título. Se indica en su primer número que la revista está "publicada" por los escritores del grupo antes citados. Los números aparecen fechados, respectivamente, en febrero, abril y junio, ya que la periodicidad era bimestral. Pero sabemos que el último número, el tercero, apareció bastante retrasado, ya en otoño de 1933. Como única referencia "empresarial" se citaba a León Sánchez Cuesta. Librero, y se indicaba el domicilio de su establecimiento, en la Calle Mayor, número 4 de Madrid. Los números se imprimieron en los talleres de S. Aguirre, en Álvarez de Castro, 40, en Madrid, la misma imprenta

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

que utilizaban Juan Ramón Jiménez y la editorial Signo, cuyos propietarios eran los murcianos Juan Palazón y Pedro García Valdés.

Las entregas resultaron bastante enjundiosas, ya que tenían en torno a las ochenta páginas de tamaño cuarto prolongado, aunque la letra de composición era generosa, y los espacios en que se situaban los poemas, amplios y abiertos, muy en la línea de cómo gustaban tipográficamente los libros a Jorge Guillén y a Pedro Salinas.

Desde un principio fue una revista abierta tanto a generaciones literarias, como a tendencias estéticas e incluso a géneros, ya que incluso incluye teatro en dos de los números publicados. El aspecto externo de la revista era de una seriedad y asepsia llamativas, sin duda buscando no definirse en ningún plano ni estético ni ideológico. Quizá estas intenciones tan pías fueron las que, finalmente, dieron al traste con la efímera publicación, aunque son las consabidas razones económicas, a las que los protagonistas atribuyeron la muerte de la revista. Pero, sin duda, también fue muy importante la opinión contraria de Juan Ramón Jiménez, lo que hizo que la revista no se iniciara con buen pie, entre otras muchas causas.

Basándonos en los epistolarios publicados y en el valiosísimo *Juan Ramón de viva voz* de Juan Guerrero Ruiz, aparecido completo recientemente, en edición de Manuel Ruiz-Funes Fernández[4], podemos valorar todo lo relativo al enfado juanramoniano, y lo que es más, la malísima opinión que tenía Juan Ramón en torno a la revista, cuyo comentario del primer número es absolutamente demoledor. Sus observaciones sobre la "Oda al Rey de Harlem", de *Poeta en Nueva York* de Federico García Lorca (una de las primicias ofrecidas por la revista más valoradas por los estudiosos), son de antología, así como otros sabrosos comentarios sobre el resto de la colaboraciones de la revista, cuyo texto conocía de sobra Juan Ramón previamente, porque parece ser que todo lo que se escribía en aquellos años pasaba antes de ser publicado por su mesa. Los poemas de Salinas, que forman parte del primer número, y que son bellísimos textos de *La voz a ti debida* (publicados en adelanto con el título de "Amor en vilo"), merecen también jugosos comentarios también del poeta de Moguer, que ningún especialista debe dejar de conocer.

El canon del 27, que había sido establecido por Gerardo Diego en la famosa antología de *Poesía española contemporánea*, publicada en año anterior, tiene en esta revista una nueva expresión. Lo que más se valora es la apertura de la revista a "los cuatro vientos" (quizá una reacción aperturista a tantos puntos cardinales presentes en las revistas de la época (*Sur, Mediodía, Sudeste, Noreste*) o a los muchos términos geográficos que había titulado a otras revistas (*Isla*,

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

Meseta, *Litoral*) ya que recoge poemas de estricto surrealismo de Lorca o de Aleixandre, sonetos de Gerardo Diego (adelanto de su neoclásica *Alondra de verdad*), poemas de Jorge Guillén y de Salinas, así como otros textos de autores que no se integran estrictamente en los cánones del 27, desde los maestros –Unamuno fue el único que al final colaboró, aunque se proyectó que fueran también Antonio Machado, Juan Ramón (con la suerte que ya sabemos), Ortega o *Azorín*.

Apertura que también permitió la publicación de textos de Bergamín, de los más jóvenes como José Antonio Muñoz Rojas o José María Quiroga Pla (yerno de Unamuno), o incluso de Miguel Pérez Ferrero, que fue muy crítico con el primer número.

La empresa duró poco, dicen que debido, como hemos adelantado, a dificultades económicas. Pero lo cierto, por lo que se advierte en los documentos aportados por Díaz de Castro en el estudio preliminar de la edición facsímil, es que da la sensación de que era una revista que iba a contramano, ya que artificialmente pretendía prolongar algo que ya estaba pasando si no es que había periclitado tras la *Antología* de Gerardo Diego, del año precedente, 1932: el entusiasmo de la década anterior.

Los autores no tenían tantos textos; el mismo Guillén se desespera y adelanta en *El Sol* un poema que tenía entregado a la revista; y lo que es peor, la oposición y reticencias de Juan Ramón Jiménez, parecen causas más que justificadas para su desaparición el mismo año de su nacimiento y con sólo tres números en la calle. Y, desde luego, la bien intencionada y liberal apertura a todo, en la década de los treinta, ya no era tan viable como antes. Alberti, por ejemplo, que figuraba en el consejo de dirección, no llegó a colaborar, quizá por la indefinición ideológica que pretendieron los promotores, indefinición que, sin duda, contribuyó, poderosamente a su desaparición.

Hoy, pasados tantos años, en un siglo nuevo, *Los Cuatro Vientos* siguen teniendo el encanto aventurero que nos producen estas revistas cuando las tenemos en nuestras manos, aunque sea por medio de un facsímil, que nos permite leer esos textos tal como se escribieron primigeniamente y tal como los leyeron sus primeros lectores, modo de acceso de impagable valor que a los degustadores de la gran literatura de aquellas décadas prodigiosas tanto placer nos produce.

Los Cuatro Vientos, siguiendo la tradición de las grandes revistas de la época, también acogió excelentes muestras de la narrativa más joven y experimental, siempre en la línea culta y elitista que propiciaban sus promotores, emparentada de cerca con la *Revista de Occidente*. Por eso, no nos puede extrañar

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

que el primer texto narrativo (tras una prosa interesantísima de Luis Cernuda de carácter ensayístico) sea el relato de Dámaso Alonso, "Una vía láctea", uno de los textos más valiosos para considerar el experimentalismo de la narrativa y de la prosa de la época, al contar con un buen ejemplo de monólogo interior, escasamente valorado por la crítica y muy influido por las lecturas que de James Joyce, hizo Dámaso Alonso, que había traducido al escritor irlandés. El cuento aparece en el número 1, de febrero de 1933.

Es el último texto narrativo que conocemos de Dámaso, publicado en una revista de vanguardia, y naturalmente es un texto también lleno de interés y un ejemplo ineludible para descubrir una vez más la prosa narrativa del ilustre filólogo, dada a conocer en las revistas literarias de la época, formada por textos entre los que sobresale el que en 1927 publicara en *Verso y Prosa*, de Murcia, titulado "Acuario en virgo"[5], que no figura en sus *Obras completas*. Dámaso Alonso dio a conocer numerosos textos de prosa literaria (así se les denomina en su edición de *Obras completas*): "Temas del caracol" se publica en *Horizonte*, 1, 1922 (se reproduce también en *Ínsula*, 138-139, en mayo-junio de 1958), "Torcedor de crepúsculo y violín", *Revista de Occidente*, XIV, 40, octubre de 1926; "Acuario en Virgo", *Verso y Prosa*, 3, marzo, 1927; "Cédula de eternidad", *Revista de Occidente*, XX, 58, abril de 1928; y "Una vía láctea", *Los Cuatro Vientos*, I, febrero, 1933. Todos los textos aparecen recogidos en volumen X de *Obras completas*[6], así como en la reedición de este volumen[7], excepción hecha, como ya sabemos, del censurado "Acuario en Virgo".

El título del relato que aparece en *Los Cuatro Vientos* es "Una vía láctea" y comienza con un breve antetexto, como si de un diario se tratase: "(Domingo, 30 de mayo, a las cinco de la tarde, en la estación de H., cerca de Madrid.)", para entrar de golpe en el cuerpo del relato con un expresivo y bien logrado monólogo interior: "Treinta minutos aún. Seguiré leyendo. 'Avanzó a tentones por la oscuridad'. Avanzó a tentones. Tentación de tentar. Tentación, de tentar. tentación, *a temptare*. Oscuridad y misterio. Tentación. Todo esto te daré, si, puesto de rodillas me adorares. ¿Y qué contestó el otro? Insecticida infalible. ¿Cómo? ¡Ah!: INSECTICIDA INFALIBLE. ¿Infalible? Y tú eres Pedro y sobre esta piedra edificaré mi iglesia. A tentones. ¿Edificaré a tentones? No, no es eso; no, no es ése." Como vemos, Dámaso sigue pasando de un registro lingüístico a otro, del lenguaje de la publicidad de la época ("insecticida infalible") al Evangelio o a la búsqueda etimológica. Libre fluir de la conciencia para encabezar un relato lleno de sorpresas y de progresos en lo que al género narrativo de la época se refiere.

Y así transcurre todo el texto, extenso y detallado, sobrepasando los límites de lo imaginable y superando cualquier esquema racional de representación.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

A pesar de la peculiaridad de un texto como éste, irresumible y sujeto a esquemas mentales sucesivos, sí podemos destacar algunos rasgos que son muy característicos del más genuino Dámaso Alonso.

Como, por ejemplo, son sus paladeos de la palabra, su gusto por mostrar la riqueza de nuestra lengua, tan bien dominada por este narrador monologante: "¡Bravo! ¡Bravo! ¡Muy bien! Ya encontraste algo. Sí, pero necesitas una fórmula más precisa para este caso especial. la entreveo a la luz de abanico de su cinematógrafo. Opalina, alabastrina, elefantina, purpurina, marfilina, sonatina, nacarina, figulina... Basta. Marfilina, felina... He dicho basta ya. ¡Dios mío! Toda esta retahíla, todo este polvillo sentimental me lo han levantado con sus abanicos, sus sombrillas, sus novios, sus gramófonos".

O la presencia de las siempre sugerentes siglas: "¿Hacia qué mares? He aquí una escala. escalafón: Escalafón, reptar. *Reptar es subir–hasta el colofón– del escalafón. mas el colofón –del escalafón– es un* R. *I. P.* R. I. P. y estoy otra vez en el fondo del pozo. Inspeccionaré las galerías: A. B. C. Galería C: Coco, Cuco, Caco, Creso, Craso, Crito... Crito puñetero: literatura...".

No es inocente la presencia de Ulises, sin duda recuerdo de su admirado y traducido Joyce: "Esto se llama una pausa. Procederé lógicamente de nuevo. Me amarraré como Ulises. Me amarraré a la realidad. escribiendo sainetes castizos podría ganar algún dinero ¡Qué se yo lo que haré ni por dónde iré!".

No lo son tampoco las siempre presentes alusiones evangélicas, con ángeles imaginados y resonancias cervantinas, siempre habituales: "Cinco minutos sólo. Y es horrible, es espantosa esta angustia de estar aquí, junto a la piscina, esperando el gran vendaval. Tres minutos de parada: lo dice la guía. Vendrá el ángel de Dios y agitará las aguas, y yo no voy a tener quién me lance. paralítico, ¡oh, Paráclito! Y frágil. Como el licenciado." Para finalizar en un "mar de Tiberiades, mar de confusiones." Mientras llega el tren esperado, vuelta a lo racional, en la precipitada y sucinta conclusión de esta interesantísima prosa de Dámaso Alonso: "La hora en punto. El tren, aquí. Sálvese el que pueda. Yo he procedido metódicamente. Y vuelvo a casa".

Sin duda, estamos ante uno de los textos más valiosos para considerar el experimentalismo de la narrativa y de la prosa de la época, al contar con un buen ejemplo de monólogo interior, escasamente valorado por la crítica. Excepción hecha de Luis Felipe Vivanco, que ya en 1976, cuando *Los Cuatro Vientos* se reeditó en facsímil por primera vez, destacó este texto de "el mismísimo Dámaso, que ha traducido a Joyce y practica, como quien aprende a nadar, el monólogo interior en su relato 'Una vía láctea'"[8].

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

Por su parte, Ana Rodríguez Fischer, al seleccionarlo como único texto de Dámaso Alonso en su antología, destaca: "La inmersión de la obra joyceana por parte de Dámaso Alonso es bastante evidente en este relato, en el que el encuadre espacio-temporal se aclara en un apartado previo, y el discurso sigue las pautas de un monólogo interior en el que se yuxtapone, a modo de *collage*, el registro de lo que está sucediendo alrededor –esas ráfagas de prosaísmo cotidiano que recogen desde los anuncios publicitarios a los perfiles y conversaciones de los transeúntes que desfilan por los andenes–, recuerdos y escenas que afloran a la mente del narrador, las múltiples asociaciones que la lectura del libro que tiene entre las manos le sugiere –y en este punto se reconoce especialmente la inspiración joyceana, en ese jugueteo lingüístico derivado de la libre asociación–, o las proyecciones en torno al guión cinematográfico con que fantasea"[9].

Lo cierto es que aprendido o no, contamos con un texto muy excepcional en las letras del momento, sobre todo porque a pesar de estar claramente adscrito a la influencia de Joyce, no por ello deja de mostrar Dámaso Alonso su gran personalidad como poeta y como escritor, evidenciada en una mantenida obsesión por los grandes temas que siempre le ocuparon y preocuparon: la vida, el hombre, la identidad, la inmortalidad, el ser en el mundo, el tiempo (muy presente en este último texto, fijado a un no menos obsesivo reloj).

Pero, también, la naturaleza del hombre, su significación y la opresión sufrida por nuestro mundo, el que se habría de acabar convirtiendo en nuestro monstruoso mundo, lucha constante del hombre con su destino y con su Dios, duda continuada de la verdad de la fe, agonía permanente en busca de la inmortalidad creencial y descreída a un tiempo: "El Alfa y la Omega. Y esto que me fluye por debajo se llama la vida. La pantomima me resulta funeral".

Un texto en el que desde el punto de vista formal hemos de juzgar por su fragmentarismo, por su discontinuidad, por la yuxtaposición de diferentes materiales narrativos, descriptivos y personales, que transmiten la visión del mundo exterior, del alrededor del narrador.

Pero, al mismo tiempo, se conjugan con todo lo que surge del mundo interior, del pensamiento fluyente personal del protagonista-narrador, suministrador de toda clase de referencias culturales y personales, muchas de ellas literarias (la literatura como tal es una constante repetida en el monólogo), símbolos, alegorías vitales, imágenes visionarias que se enlazan y se amontonan sin ningún tipo de coherencia racional o lógica.

El mismo número 1, de febrero de 1933, recoge otro interesante relato, el de José Antonio Muñoz Rojas, titulado "Primera maravilla de los viajeros".

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

Un texto de un valor extraordinario y dignísimo representante de la nueva narrativa, aquí fundamentada en la expresión poética, la simbolización y la personificación de los objetos. Relato de viajeros y de encuentros campo abierto, con personajes fantásticos, extraídos de las novelas, en cuyo diálogos intervienen un río, una locomotora, debidamente personificados. Texto de ensoñación pero también de búsqueda que se estructura en seis escenas sucesivas abiertas y cerrados por dos textos en letra menor que funcionan como acotaciones reflexivas.

Así, la primera. "Junto al silencio comienza la historia. Los hombres, al verlo ir, se han preguntado que dónde va. Nadie les ha respondido. Hombres, preguntáos a vosotros mismos. Acaso la tengáis escrita en la palma de vuestras manos. Acaso haya un pliegue en vuestra alma que le guarde. ¡Qué silencio! Hablaba y andaba con silencio. Sólo cuando reía caía el silencio roto en pedazos. Mas aquí justamente comienza la historia". Lenguaje muy poético y metafórico no interrumpe, sin embargo, la marcha de la narración. Por ejemplo, cuando se pregunta el personaje sobre algo tan material como comer, la respuesta viene de forma metafórica y poética. "Como no comamos pedazos de sueño en este plato limpio del campo...".

Pero los motivos del viaje tampoco los conocemos. Sí se dice al comienzo del segundo sector o segunda secuencia. "Andaban, nadie sabía por qué. Habían enterrado y desenterrado mil veces el itinerario, y éste cada vez tenía más relieve, iba más derecho al destino, lamía más firmemente la espalda a la montaña, saltaba con más limpieza las cañadas y los ríos".

El diálogo con el río y con la locomotora se continúa en la secuencia 4 con el encuentro con los forajidos de novela de aventuras o de película (uno de ellos se llama Mortimer) y con el encuentro con las madres dolorosas, que se relata en el apartado 5: "Del encuentro con las madres dolorosas nadie hubiera sabido, a no ser porque los poetas y pájaros de la comarca se lo refieren a los peregrinos. Generalmente son todos los poetas y pájaros de todos los países unos indiscretos y malos historiadores. No precisan el número de madres dolorosas. Advierten que todas ajustaban pañuelos negros y brillantes a sus cabezas y que tomaron a los viajeros por iluminados y profetas".

La sexta secuencia podría ser conclusiva, pero no es así, ya que contiene toda una serie de expresiones metafóricas y poéticas sobre la reacción ante el medio natural de los personajes. Y el narrador, en la acotación final, donde refiere sus reacciones ante los personajes y antes sus "viajeros", confiesa que la "historia" no tiene final. "Todavía no ha concluido, como no empezó nunca, la historia. Son estos temblores y fervores, estremecimientos y lágrimas,

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

que se han refugiado en mí y a los que he abrigado cuidadosamente. Mis viajeros, embarcados en mi sangre, han recorrido todo mi cuerpo. No he podido ver la nave, ni espero verla nunca. Ahora debe estar amarrada a algún puerto de mi carne, porque no la siento. Se echará a volar y asombrará a las aves. Los humildes insectos y la caracolas sonantes me preguntan todos los días por ella. Esta misma mañana, un niño, encaramado a un pino, me advirtió que las estrellas eran gorriones inmóviles disfrazados de blanco y que él las derribaría alguna vez".

Como podemos advertir es una buena muestra de la narrativa más nueva, representada por el jovencísimo Muñoz Rojas, que nos ofrece un texto onírico y presurreal, en el que los objetos, los personajes y los paisajes muestran decididamente un mundo nuevo, expresado con un lenguaje de alta configuración poética, muy idealizado y sublimador, por medio de la metáfora, heredada de la década anterior, ahora puesta al servicio de la creación de un mundo de ensueño.

José Bergamín ofrece en este número 1 de *Los Cuatro Vientos* un relato muy especial, que ha merecido la consideración de los estudiosos de la narrativa de vanguardia. Su título recoge el dicho popular "¿Adónde va Vicente?" y es muy expresivo del espíritu de Bergamín y de lo que este gran escritor aportó a la narrativa innovadora de aquellos años. En efecto, estamos ante un relato basado en unos rápidos diálogos que nos permiten conocer al famoso Vicente, definido con los juegos de palabras. "Vicente no va; viene; y no viene; va. O no va ni viene; viene y va, o va y viene. Vicente es vaivén. Vicente es no parar".

Como señala Ana Rodríguez Fischer, que lo seleccionó en su antología de *Prosa española de vanguardia*, el texto ha de inscribirse en la literatura de humor tan vinculada al arte de vanguardia, pero el humor de este relato no está basado ni en la situación que se relata ni en el personaje, sino en los juegos verbales. "El humorismo verbal es un recurso distanciador, desentimentalizador, que se esgrime como un arma. Hay mucho de espíritu dadá en este texto de Bergamín, mucho de la estética del arte como juego –el arte nuevo es intrascendente se leía en el ensayo orteguiano– que alienta en tantos productos vanguardistas, desde el teatro del absurdo al 'non-sense verse', u otras peculiares variantes: *Lola*, la revista amiga y suplemento de *Carmen*, de Gerardo Diego, los 'putrefactos' dalinianos, los anaglifos, las jinojepas, las greguerías de Ramón, etc." (p. 202).

En los del ir y venir de Vicente, Bergamín resulta muy brillante (no es ningún descubrimiento), sarcástico y mordaz, sobre todo cuando recupera

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

frases aún más populares que el título del propio relato, como los maderos de San Juan (unos vienen y otros van) o la Nochebuena (la Nochebuena se viene, la Nochebuena se va) o cuando los juegos de palabra aluden a otros nombres de pila, Diego, digo digo, digo Diego. Que provoca la pregunta de Vicente: "¿quién es Diego?" Y la respuesta del narrador: "Diego es la tercera persona del singular del presente de mi indicativo; o la triple singularidad personal indicativa de mi presencia".

Como concluye Rodríguez Fischer, "En esta prosa de Bergamín, el humorismo verbal está presente en los juegos de palabras –con los sentidos, con los sonidos, con los signos (esas siglas últimas)–, en la imantación o yuxtaposición que sufren, en las combinaciones homofónicas que se establecen, en las inversiones o alteraciones de fórmulas comunes, o frases hechas, en las citas burlescas, en las onomatopeyas, en el neologismo distorsionante" (p. 203).

Desde el punto de vista genérico hay que anotar, finalmente, que estamos, como adelantábamos al principio, ante un relato muy especial, desde el momento en que carece de argumento, de narración, y se basa, por el contrario, en la sucesión de frases de un diálogo que raya en el absurdo, burlesco, desenfadado, que provoca las reacciones del inocente Vicente, y que por ellas llegamos a conocer al personaje, sin que en ningún momento se lleve a cabo una descripción del tal Vicente, que no es equívoco como Dios ni inequívoco como el Diablo (Bergamín, genio y figura) sino unívoco, todos y ninguno.

En el número 2 de *Los Cuatro Vientos*, de abril de 1933, figura un relato breve de Benjamín Jarnés, de quien en las revistas de la época solían aparecer fragmentos de novelas largas en preparación o inéditas, pero no relatos independientes. Por ello es interesante este relato breve para analizar algunas de las características de la narrativa de Jarnés. Por cierto, que este texto fue escogido por Rodríguez Fischer también en su antología de *Prosa española de vanguardia*. Su título es "Walkyria".

Nos hallamos ante una muestra muy valiosa de la narrativa breve de la época, que recoge así mismo los rasgos característicos de Benjamín Jarnés. El relato nos muestra al narrador-protagonista viviendo una escena muy cotidiana en un parque o en un jardín donde hay bancos para descansar, niños y nodrizas, aunque el relato se abre con la macabra narración, rupturista y deformadora de la realidad, del entierro de un pájaro, que nos introduce en un contexto irreal que se va combinando con los aspectos más cotidianos del relato. El narrador espera a su novia, Ruth, ve una lectora en un banco con un libro importante, de la Biblioteca Nelson, se sienta junto a ella, leyendo

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

un tebeo infantil, *Pinocchio*, viene Herminia criada rodeada de niños, y el personaje se transfunde en reflexiones sobre su propia inseguridad, su propia indecisión.

Desde el comienzo del relato, con ese entierro ("Asisto a una triste ceremonia: el entierro de un pájaro. Dos necróforos van extrayendo tierra por debajo del cadáver hasta que el menudo cuerpecito se hunda y los necróforos puedan utilizarlo para poner en él sus huevos y alimentar sus larvas. El infeliz gorrión servirá al mismo tiempo de nido y de despensa") hasta el final en que los escenarios adquieren personalidad y forjan parte del relato, todo el cuento muestra muy bien las cualidades y características narrativas de Jarnés: "'Pienso, luego existo. Existo, luego soy feliz...' ¿Por qué vuelve a mí el viejo estribillo? Pasan árboles, gritos de niños, vendedores de naranjas, parejas de amantes. De pronto siento raptar dentro de mí una angustiosa pregunta. ¿No sería la mía una felicidad de anciano, de anciano que juega con abstracciones heladas, para quien la misma existencia es un concepto? ¿Por qué no huir hacia una felicidad en subjuntivo".

Como señala Rodríguez Fischer, "En "Walkyria" interesa la evolución o desplazamiento que se opera en el narrador: desde esa frivolidad e intrascendencia inicial reflejada en la sonrisa burlona con que asiste a la contemplación de la fúnebre ceremonia del entierro de un pájaro, a la meditación final de inequívoco signo existencialista".

En todo caso, el componente autorreflexivo de la elaboración de los materiales narrativos sorprende por su construcción y por la riqueza de matices para definir muy acertadamente la actitud del personaje ante la realidad circundante que va asumiendo con una evolución definida por la confirmación de su carácter escéptico y en cierto modo inexpresivo, como si nada quisiese.

Con un lenguaje muy rico y expresivo, poblado de recursos en los que la metáfora y el símbolo no esconden zonas de irónica reflexión, de humorística y desenfadada visón de la realidad que se hace más transcendente conforme el relato camina hacia su final, nada sorprendente, sino en cierto modo envolvente, ya que el cuento en su estructura circular, desde el entierro inicial del pájaro a la invocación final del la "Walkyria", responde a una actitud narrativa muy sólida y cohesionada: "¡Walkyria, mi Walkyria, levántame de entre esos cadáveres de pensamientos, de ese campo estéril donde la razón me amenaza con sus últimas flechas! ¡Álzame al mundo de los verdaderos niños, donde todo ocurre como quisiéramos que ocurriese, a ese pluscuamperfecto adorable donde todos los tiempos se confunden, donde todos los espacios se llenan de cálidas y azules invitaciones a la vida!".

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

Final de un relato muy original, indudablemente representativo de la nueva narrativa, encuadrado en el marco urbano de un parque de una ciudad cualquiera y envuelto en la cotidianidad de una escena habitual, poblada por personajes habituales pero trascendida hacia un pensamiento subjetivista y fragmentario, muy representativo de la narrativa lírica de Benjamín Jarnés.

Completan el número 2, en el que figura un poema en prosa de Vicente Aleixandre, titulado "El solitario", y que pasaría a formar parte de *Pasión de la tierra*, un relato de Claudio de la Torre, humorista, irónico y bien construido, titulado "Carlos Luis Alberto", e "Interior", un extenso relato de Jaime Torres Bodet. Destacan ambos por su extraordinaria calidad.

El de Claudio de la Torre, más breve y ligero, es un ejercicio de ingenio, desenfadado y lleno de interés, mientras que el de Torres Bodet, pone de relieve la calidad de sus registros como narrador, la capacidad para enlazar sucesos y episodios y la amenidad y ligereza de su estilo, no reñidos con la hondura de los planteamientos. En este caso, el retrato de Enrique, al que van aflorando diferentes perspectivas testimoniales, que lo van construyendo, es de un acabado total, de manera que este relato de personaje sobresale por su compacidad, por su estatura y fuerza.

El relato de Claudio de la Torre, en todo caso, es de mayor calidad, muy sintético, y concebido como una reflexión sobre el tiempo, sobre las apariencias, sobre las suposiciones y sobre la propia capacidad de autoinspección, de búsqueda de explicaciones a reacciones irracionales, a actitudes incomprensibles, que nos torturan. Sin duda, responde al tipo de relato surgido en la promoción de la *Revista de Occidente*, que podemos considerar intelectual, relato marcado por la superación de la realidad, acorde con las preferencias de los gestores exigentes de esta nueva revista, que sin duda quería prolongar el mismo espíritu creador que había distinguido a la promoción de Claudio de la Torre.

Desde el principio del relato se advierte este ambiente especial. "Por no sé cual de las horas del día que iluminan, fugitivamente, nuestros recuerdos más remotos, descubrí hoy la olvidada fisonomía de Carlos Luis Alberto, auténtico, naufragado en mi infancia, que viene hoy a visitarme en estas tierras que él nunca conoció, a la otra orilla de sus andanzas y proyectos.- No ha cambiado. Tiene su misma sonrisa, su misma distracción cuando saluda".

La inminente presencia del antiguo amigo despierta recuerdos, vivencias, y sin saber de él tanto tiempo, su anunciada realidad descubre huecos vitales que ahora se manifiestan. El narrador-protagonista se plantea su propia reacción ante su presencia, y reflexiona, cavila, piensa, trata de descubrir la que será su propia reacción, ante la realidad palmaria.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

Por eso, porque el cuento se basa en la introspección de su propio narrador, el desenlace, la conclusión, será pregunta sobre pregunta, interrogación... "Ahora trato, en mi casa de siempre, donde yo no he variado, de aclararme unos cuantos problemas. Estos: ¿por qué te he vuelto a ver hoy, tal como entonces, en no recuerdo cuál de esas horas del día que iluminan nuestros recuerdos más distantes? ¿Por qué te he visto entrar como una sombra, tal como entran los fantasmas, y hablarme de aquel mar y aquellas olas? ¿Y por qué, sobre todo, supuse yo que habías muerto entonces, ahogado en tu propia poesía, si hoy vives más que nunca junto a otro mar, sin miedo a las olas, dando a la vida lo que nadie sospechaba? Te presentaré a mis amigos, de todos modos, en la primera ocasión. Diré simplemente: 'Un cadáver en el Noroeste de España. Respira, sin embargo, algunas tardes de marzo'".

Por último, un solo relato ha de figurar en el número 3, de junio de 1933, el titulado "¿Por quién se supo?", firmado por el escritor cubano Lino Novás Calvo, un extraño relato fantástico y lleno de presagios, muy propio de este escritor cubano, pero alejado de la estética que ocupaba las revistas españolas en estos años. Aún así, merece la pena observar en él ese mundo tan diferente del que habitualmente comparece en *Los Cuatro Vientos*, y que, evidentemente, responde a esa máxima sugerida por el título de la revista y que anotamos al principio: estar abierta a los cuatro vientos. Y ahora, las páginas de este escritor cubano nos traen un mundo muy diferente, fantástico, legendario, lejano, lleno de creencias ancestrales de procedencia indígena, sin duda, aportación más que sugerente al mundo siempre medido de los textos cosmopolitas de la última revista del Veintisiete.

Los Cuatro Vientos, en la frontera final de esta época, cuando ya la Guerra Civil está próxima, recoge, también en el terreno de la narrativa breve, los últimos anhelos de esta renovación general propiciada por la narrativa del Arte Nuevo.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

NOTAS

1 Ver un estado de la cuestión y puesta al día sobre el particular en el monográfico coordinado por Francisco Javier Díez de Revenga, *Epistolarios y literatura del siglo XX*, Monteagudo, número 3, Murcia, 1998, 165 pp. Y Gabriele Morelli (editor), *Epistolarios del 27. Estado de la cuestión*, Mauro Buloni, Viareggio-Luca, 2001.

2 Ver un estado de la cuestión y puesta al día sobre el particular en el monográfico coordinado por Francisco Javier Díez de Revenga, *Revistas literarias y literatura del siglo XX*, Monteagudo, Murcia, 2002, 213 pp. Ver también Manuel Ramos Ortega, *Las revistas literarias en España desde la Edad de Plata al Medio Siglo*, La Torre, Madrid, 2001.

3 *Los Cuatro Vientos*, publicada en Madrid, 1933. Edición facsimilar con prólogo de Luis Felipe Vivanco, en Verlag Detlev Aubermann K. G., Krauss Reprint, Gashütten im Taunus-Turner, Madrid, 1976. Y edición, con estudio preliminar, de Francisco J. Díaz de Castro, Renacimiento, Sevilla, 2000.

4 Ver Juan Guerrero Ruiz, *Juan Ramón de viva voz*, edición de Ricardo Gullón, Ínsula, Madrid, 1961. Y edición definitiva en dos volúmenes, Juan Guerrero Ruiz, *Juan Ramón de viva voz*, prólogo y notas de Manuel Ruiz-Funes Fernández, Pre-Textos-Museo Ramón Gaya, Valencia, 1998-1999.

5 Ver Francisco Javier Díez de Revenga, "La revista *Verso y Prosa* (Murcia, 1927-1928)", *Murgetana*, 35, 1971, pp. 42-43; *Revistas murcianas relacionadas con la generación del 27*, Academia Alfonso X el Sabio, Murcia, 1975, 2ª edición, 1979, pp. 178-179; "Juan Guerrero Ruiz, *Verso y Prosa* y un texto olvidado de Dámaso Alonso", *Murgetana*, 88, 1994, pp. 93-102; *Páginas de literatura murciana contemporánea*, Real Academia Alfonso X el Sabio, Murcia, 1997, pp. 127-134; y "La prosa lúdica de Dámaso Alonso y un texto de 1927 olvidado", *Ludus. Cine, arte y deporte en la literatura española de vanguardia*, edición de Gabriele Morelli, Pre-Textos, Valencia, 2000, pp. 199-208.

6 Dámaso Alonso, *Obras completas*, Gredos, Madrid, 1993, vol. X, pp. 599-602 y 603-632.

7 Dámaso Alonso, *Poesía y otros textos literarios*, edición de Víctor García de la Concha, Gredos, Madrid, 1998.

8 *Los Cuatro Vientos*. Edición facsimilar con prólogo de Luis Felipe Vivanco, p. 16.

9 Ana Rodríguez Fischer (editora), *Prosa española de vanguardia*, Castalia, Madrid, 1999, p. 105.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

Repaso sucinto de la historia de la gramática desde los griegos hasta Andrés Bello

Manuel Domínguez Llera
Universidad de Las Palmas de Gran Canaria

La lingüística, antes de fijar su propio objeto, ha pasado por tres etapas sucesivas: la gramatical, la filológica y la lingüística propiamente tal. Este trabajo tiene como propósito dar una ojeada histórica a la primera de estas etapas: la gramatical. Sucesivos estudios nos permitirán dar ilación a las otras dos etapas mencionadas: la filológica y la lingüística.

En un principio, con el propósito de penetrar en el contenido del lenguaje que la poesía de Homero ofrecía, y hacerla comprensible a los estudiantes de la antigua Grecia, fue necesario el manejo de algunos conocimientos previos. Surgió, pues, la Gramática. Esta disciplina significó, en un comienzo, el arte de la representación de los sonidos por medio de letras.

Los estudios gramaticales iniciados por los griegos, cuyas teorías esenciales desembocan en lo que hoy llamamos gramática tradicional, los desarrollaron los filósofos helenos, impulsados por el problema de las relaciones del pensamiento con el lenguaje, en su investigación de la estructura del pensamiento (no olvidemos que Aristóteles dedujo sus categorías lógicas del análisis de la proposición enunciativa). El problema que se le presentó era el que si había o no una correspondencia natural y necesaria entre el pensamiento y la palabra. Fueron los llamados analogistas quienes sostenían la existencia de una identidad o analogía completa entre las categorías gramaticales y las lógicas. Sus impugnadores, seguidores de Crates de Malos, se denominaron anomalistas. La cabeza visible de los analogistas fue Aristarco de Somotracia, que enseñaba en Alejandría a principios del siglo II a. J.C., denominó el estudio de las declinaciones y conjugaciones simplemente *Analogía*, término que se ha conservado hasta hoy como nombre de una de las partes de la gramática tradicional. En aquella época esta denominación englobaba el contenido total de la gramática, es decir, la teoría de la variabilidad de la palabra. De aquí el nombre de Analogía con que designó Julio César a su compendio de gramática latina. Hoy, la lingüística prefiere llamar *Morfología* a tales estudios.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

La antigüedad clásica se ocupó sólo marginalmente de la gramática en sí, ya que su preocupación central era el pensamiento. Únicamente en la época de la decadencia, los gramáticos comenzaron a criticar el lenguaje de sus contemporáneos, señalándoles como modelos a los autores clásicos. En este aspecto debemos destacar a los alejandrinos que analizaban minuciosamente el arcaico lenguaje de Homero.

Dionisio de Tracia fue quien escribe la primera gramática, y la llamó *Techne Gramatiké* (arte de hacer rayas, de la escritura siglo I a. J.C. Esta obra es el más antiguo modelo teórico de que se dispone en lengua griega y contiene un cuerpo de doctrinas, definiciones y reglas que perduran hasta hoy en muchos tratados de gramática. Por ejemplo, su concepto y definición de oración: reunión de palabras que expresan un sentido completo.

En cuanto al problema de las partes de la oración o lexis, Dionisio planteó su división en partes mínimas y las clasificó en ocho partes: 1. nombre (sustantivo y adjetivo), 2. verbo, 3. participio, 4. artículo, 5. pronombre (sustituto del nombre), 6. adverbio (junto al verbo), 7. preposición (lo que se pone delante), 8. conjunción (o lo que une).

Esta clasificación, como puede apreciarse, se mantiene, con ligeras modificaciones, en casi todas las gramáticas tradicionales de las lenguas europeas modernas.

Dionisio señala con la palabra *nombre* al sustantivo y adjetivo, por ser ambos declinables en las lenguas griega y latina, sin embargo, la definición que formula sobre el nombre se refiere únicamente al sustantivo, Según él "nombre es una parte de la oración, declinable que significa un cuerpo, o una acción, sea en general, sea individual".

En cuanto a las características del nombre señala: "El nombre tiene tres géneros: masculino, femenino y neutro; tres números: singular, plural y dual, y cinco casos: nominativo, genitivo, acusativo, dativo y vocativo.

En relación con el verbo da la siguiente definición:

> "El verbo es una parte de la oración, sin casos, capaz de expresar tiempos, personas, número, acción y pasión (voz)". Y agrega: "Tiene el verbo cinco modos: indicativo, subjuntivo, optativo, imperativo e infinitivo".
>
> "El verbo tiene tres voces que en griego se denominan "géneros", y que son: activa, media y pasiva".

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

> "El verbo tiene tres números: singular, plural y dual (éstos se refieren únicamente al sujeto del verbo y queda excluido del número el infinitivo); tres personas: primera, segunda y tercera y tres tiempos: pasado, presente y futuro".

Esta visión superficial de la doctrina gramatical de Dionisio de Tracia deja constancia de que es el primero que ofrece una sistematización en el tratamiento de los fenómenos gramaticales y, por consiguiente, deja de manifiesto que en lo esencial el contenido de las teorías gramaticales fue elaborado en Grecia.

Por otra parte, los latinos, discípulos de los griegos, tradujeron las doctrinas a su lengua, aunque tuvieron que vencer ciertas dificultades, como la ausencia del artículo en su lengua, el cual suprimieron simplemente, y agregaron la interjección de la cual no hablaron los griegos, tal vez por considerarla incorporada a los adverbios a causa de su invariabilidad.

Los estudios teóricos posteriores de la gramática surgieron en el segundo siglo de nuestra era con el notable gramático alejandrino Apolonio el Díscolo. Enseñó gramática latina en Roma a mediados del siglo. Crea la sintaxis. Estudia con profundidad todo lo relacionado con la oración y perfecciona su definición. Se preocupó especialmente de la subordinación de las proposiciones.

Más tarde, en el siglo IV d. J.C. se distingue Elio Donato, cuya importancia radica en el hecho de que un extracto de su gramática latina se consagró como el libro oficial para la enseñanza de esta disciplina en la Europa medieval.

Sigue a Donato, el gramático Prisciano, quien comparte contemporaneidad con Justiniano, en el siglo VI d. J.C. Su libro *Institutiones gramaticae* tuvo importancia como base del estudio del latín en la edad media. Durante todo este período la cultura grecolatina impuso y mantuvo su inmensa influencia; los estudios gramaticales vienen a retoñar sólo en el Renacimiento.

Con el despertar de los estudios clásicos y, principalmente con el humanismo, empiezan a escribirse las gramáticas más completas de las lenguas vulgares modernas. Los primeros intentos fueron unos manuales de conversación para extranjeros, con reducidos listados de conjugaciones y declinaciones, según el modelo latino. No reinaba, pues, un criterio teórico en el tratamiento de los fenómenos de cada una de las diferentes lenguas patrias.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

En el año 1492, siglo XV de nuestra era, fecha histórica notable para occidente y, en especial para España, aparece la primera *Gramática española*, cuyo autor, Antonio de Nebrija, señala varias finalidades a su gramática –con una visión más clara del problema de la que han tenido otros muchos gramáticos posteriores– hace en el castellano lo que Zenódoto en la lengua griega y Crates en la latina: 1° reducir a la sencillez las variaciones del idioma; 2° dar facilidad en el aprendizaje de la lengua nacional a los extranjeros; 3° facilitar el estudio de la lengua latina. Con estas finalidades concretas y prácticas, llenas de madurez y reflexión, no se persigue que la gramática sirva para hablar correctamente el propio idioma. Nebrija se muestra como un científico de la lengua de relevantes méritos.

Nebrija, aparte de mostrar el concepto de evolución del idioma y la conexión íntima entre lengua y sociedad, vislumbró la idea notable de que las lenguas viven en tanto vive la cultura de que son instrumentos.

En 1587 aparece en Salamanca la obra *Minerva seu de latinae linguae causis et elegantiae* del humanista salmantino Francisco Sánchez de las Brozas, llamado el Brocense, quien se remontó a estudiar en las fuentes gramaticales a Aristóteles y los estoicos. Aceptó tres partes de la oración: nombre, verbo y partícula. En cuanto a sus estudios lógicos y gramaticales, para él, las reglas del pensamiento y de la gramática eran unas mismas. Concibió la idea de que la gramática debía ajustarse a la lógica porque las reglas del pensamiento eran anteriores al lenguaje y obligatorias para todas las lenguas. Tales ideas fueron sostenidas definitivamente en la *Grammaire Générale et Raisonnée* de Port-Royal, editada por los monjes de este convento en 1660, bajo la dirección de Antoine Arnauld y Claude Lancelot. Según este ensayo de gramática sistemática, la lógica rige a la gramática y ésta el uso de la lengua.

Las gramáticas posteriores de cada país se escribieron según el modelo de Port-Royal –no se libró, por cierto, de tal influencia nuestra Academia de la Lengua– y fue ese el momento en que se estancaron los estudios gramaticales verdaderamente tradicionales.

Esta rutina de los estudios gramaticales de la lengua castellana es superada más tarde por Andrés Bello. Su obra, *Gramática de la Lengua Castellana, destinada al uso de los americanos*, cuya primera edición ve la luz en 1847, es de extraordinario valor científico. En todo aquello que innovó el insigne gramático, han venido en darle la razón las investigaciones lingüísticas posteriores. Pocas son aquellas cuestiones donde se percibe algún desacierto. Su obra, no obstante los muchos años que lleva escrita, es aún fuente de consulta permanente de los romanistas europeos y americanos, a pesar de ser la lingüística una ciencia

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

tan moderna, cuyo rápido desarrollo no es inferior a ninguna otra disciplina. En el prólogo de su gramática –pieza modélica de reflexión y serena madurez– ya se hallan contenidas magníficas intuiciones. Bello comprendió que "cada lengua tiene su teoría particular, su gramática"; que "una cosa es la gramática general y otra la gramática de un idioma dado", aunque es posible reconocer en todas las lenguas rasgos comunes derivados de su calidad de instrumentos de comunicación humana; que "se ha errado no poco en filosofía, suponiendo a la lengua un trasunto fiel del pensamiento"; que "la lengua es un sistema artificial de signos donde predomina lo arbitrario y convencional". Tal arbitrariedad es superada y controlada por un determinado uso el cual se constituye en la norma de las comunidades futuras, "la única autoridad irrecusable en lo tocante a una lengua es la lengua misma"; etc.

Estas y muchas otras reflexiones que se cruzan entre una perspectiva científica y una actitud normativa señalan a Bello como uno, si no el primero de los gramáticos que han enfocado, conscientemente, la realidad lingüística desde un punto de vista funcional. No cabe duda de que su teorización resulta interesante y sorprendente, todavía hoy.

Hasta aquí, y a grandes trazos, la etapa gramatical. Ella ha sido inaugurada por los griegos y seguida principalmente por los franceses, quienes en el siglo XIII fueron llamados los gramáticos de Europa. Disciplina normativa, fundada sobre la lógica, y carente de la objetividad que hace posible una ciencia.

Referencias Bibliográficas

Bello, A. (1958). *Gramática de la lengua castellana.* Buenos Aires: Sopena.

Kovacci, O. (1966). *Tendencias actuales de la gramática.* Buenos Aires: Ed. Columbia.

Lapesa, R. (1965). *Historia de la lengua española.* Madrid: Escelicer.

Mounin, G. (1968). *Historia de la Lingüística.* Madrid: Gredos.

Piccardo, J. L. (1952). *El concepto de "partes de la oración".* Montevideo: Univ. de Montevideo.

Roca Pons, J. (1960). *Introducción a la Gramática.* Barcelona: Teide.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

INFLUENCIA INDIRECTA DE MARÍA GUERRERO EN LA GESTACIÓN DE *VOLUNTAD* DE BENITO PÉREZ GALDÓS I

JUAN GALLEGO GÓMEZ
Universidad de Las Palmas de Gran Canaria

En este artículo trataremos de estudiar cuáles son y en qué consisten las influencias indirectas de María Guerrero en la gestación de los manuscritos de *Voluntad* de Galdós hasta llegar a la versión considerada definitiva por el autor. Dichas influencias, muy significativas, reflejan las consecuencias de las objeciones –para estudiarlas hemos seguido la correspondencia epistolar entre Galdós y la actriz en el tiempo en el que se gestó *Voluntad*– que María Guerrero impuso a los actos del ms. **A** de *Voluntad* y las soluciones que procura Galdós. El autor se verá obligado a la supresión de lo reseñado por María Guerrero ante el temor de ésta última por provocar controversia social. Y creemos, que Galdós muy sensibilizado con las objeciones de ésta, decide revisar concienzudamente el resto de este ms. **A** y los siguientes en la gestación de la obra para evitar cualquier aspecto relacionado con los temores-imposiciones de la actriz; si bien es cierto que algunos estudiosos, entre otros, W. Sack Elton[1] (1974: 139) afirma que Galdós se autocensura en la materia "que puede ofender al público teatral más bien que al régimen político". Ya G. Soberano[2] (1964: 106) opina que el dramaturgo puede realizar dos tipos de autocensura: una, las palabras, frases o pasajes y otra, la alteración de un aspecto del significado de la obra.

Hemos de aclarar que las diferentes versiones de esta obra se presentan en cinco manuscritos –**A** (21.740), **B** (16-3), **C** (16-3), **D** (14.409) y **E** (14.495-3)– y dos ediciones en vida del autor –**F** (1896) y **G** (1907)–. Este análisis nos lleva a cada uno de los actos y manuscritos en un orden creciente hasta los mss. **D** y **E** que serán objeto de un estudio separado en otro artículo debido a su extensión.

Explicamos en negrita las diferencias que presentan estos manuscritos con la versión de la edición *princeps* y actualizamos la ortografía. E indicamos como **[ ]** –las supresiones en el renglón–, **[[[ ]]]** –fragmentos o intervenciones anuladas encima de un papel con nuevos fragmentos o intervenciones–,

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

[[[[ ]]]] –diálogos–, < > –adiciones en el reglón–, << >> –adición posterior y la inclusión de nuevos folios–, <<< >>> –añadidura de nueva(s) intervención(es) en un papel pegado en una hoja añadida–, { } –fragmento tachado e incluido en un enunciado desechado–.

A continuación, pasamos a analizar detalladamente los cambios introducidos por Galdós –transformar situaciones, acciones, caracteres, etc.– en la gestación de las escenas de los diferentes manuscritos, comparándolas con su antecedente.

El acto I del ms. **A** fue sometido por Galdós a una serie de transformaciones en todas sus escenas, motivadas por un afán de evitar todo aquello que pudiese provocar polémica moral y social.

Galdós suprimirá en la revisión de esta escena I la intervención final de Luengo en el folio 3r. y todo el folio 4v. en el que aparecen don Isidro-Luengo-Trini-Nico-don Isidro dialogando acerca de las causas que han motivado la quiebra del negocio de los Berdejos. Luengo le reprocha **"[[[[(...) no es Vd de madera de comerciante]]]]"** (A, I, I, 4v.: **4r.**) y aduce **"[[[[Dª. Trini. Lo que importa es ser madera de buen cristiano.]]]]"** (A, I, I, 4v.: **4r.**), tesis que será sentenciada por: **"[[[[D. Nico. Eso si. Pero cuando se vive del compra y vende, hay que saber guardar el equilibrio para no caerse del lado del negocio,... ni del cristia{rai}nismo... , eh?]]]]"** (A, I, I, 4v.: 4r.).

Galdós se da cuenta de que todos los diálogos plantean una controversia religiosa acerca de la postura que debe tomar el empresario: ser buen cristiano y ayudar económicamente a los que se lo solicitan, no serlo y entregarse enteramente a su labor mercantil. El autor, muy fustigado ya por estos lances religiosos debido a sus obras precedentes –y para evitar dilaciones posteriores causadas por las objeciones de María Guerrero–, decide eliminar todo aquello que pueda resultar polémico y lo sustituye por los diálogos donde todos aceptan como ineludible la situación de quiebra: "Luengo. (riendo). Está bien." (A, I, I, 4r.) y como única solución: "Isidro. (...) Dn. Nicómedes, venga usted en mi ayuda" (A, I, I, 4r.), a lo que éste, con mucha hipocresía, no accederá. Estas modificaciones dan una mayor agilidad a los hechos. Estos cambios aportan a la versión resultante un tono más apaciguador, más severo, pero no menos tenso por la hipocresía que hay en las intervenciones de Nicómedes y Luengo, que se hallan más en la línea marcada por Galdós en estos diálogos, es decir, que plasman la encarnación del hipócrita, y por tanto, la expresión de sus pensamientos llana y lisamente tal cual había sucedido en las diálogos tachados; si no fuera así, Galdós rompería la configuración

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

primaria del personaje, amén de provocar una controversia religiosa en los espectadores con los consiguientes prejuicios para el autor.

En el acto III el autor eliminaba toda referencia religiosa que pudiera ser pasto de críticas de los sectores más tradicionales profundamente sensibilizados en esos años y las posibles trabas a ello de María Guerrero. De ahí que en: "Isidro. (...) **[por Dios]** **<ay>** amigo mio !" (A, I, III, 9r.). Observamos cómo la interjección religiosa es sustituida por otra menos vigorosa, contundente y connotativa. En otras ocasiones lo que hace es suprimirlas simplemente para evitar cualquier controversia: "D. Isidro. (...) dignidad **[cristiana]** no nos permite (...)" (A, I, III, 12r.).

La escena I del acto I del ms. **C** sufre una serie de modificaciones por parte del autor. Galdós transforma dos intervenciones en una: **"D^{a}. Trini** ¡Todo sea por Dios! **D.** Isidro **¿Sin fondos** (con armargura)" (A, I, I, 2r.), se modificará en **"[D^{a}. Trini]** **<D^{n}. Isidro>** ¿Todo sea por Dios? **<<(Con amargura)>>. [[[[Dn. Isidro ¡Sin fondos. (con amargura)]]]]"** (C, I, I, 3r.). Creemos que con ello el autor quiere reforzar el papel de la autoridad del cabeza de familia, don Isidro, atribuyéndole las palabras de Trinidad, más inteligentes y racionales basadas en no demostrar a los desconocidos los verdaderos pensamientos, sobre todo, en momentos de apuro y debilidad. Galdós ha modificado la personalidad de don Isidro convirtiéndolo en un hombre más cauto y racional que emocional, a la vez que elabora esa unidad emotiva y de acción atribuida al matrimonio pero según la convención social tradicional del decoro. Igualmente, con ello el dramaturgo evita la redundancia semántica de la respuesta de Trinidad que incide en la misma idea expuesta por Nicomedes.

Observamos cómo Galdós sustituye la interjección "Por Dios" por otra que no tenga connotaciones religiosas, como "Ay", para evitar controversia. Este cambio puede ser una consecuencia indirecta de la presión de María Guerrero, como la hemos constatado en los Actos II - III, por ejemplo:" **D^{n}**. Isidro (afligido) **[Por Dios]** **<Ay>** amigo mio!" (A, I, III, 9r.), que pasará a "**D^{n}**. Isidro. (afligido) ¡Ay, amigo mio!" (C, I, III, 7r.).

A continuación se inicia una disputa dialéctica entre el matrimonio para ver quién será el encargado de comunicarle a su hija que no aceptan su ayuda económica. Esos coloquios son transformados en el ms. **C** llegando en unos casos a la versión definitiva o muy cercana, como sucede por ejemplo con: **"D. Isidro. Pues yo no quiero, no me determino..."** (A, I, VII, 33r.) que se modificará a **"[[[D. Isidro. Pues yo no quiero, no me determino]]]. <<<D. Isidro. Díselo tu. Mi conciencia se subleva. Hasta para rechazar**

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

sus auxilios, me entristece, me abochorna hablar de este asunto. >>>" (C, I, VII, 20r.).

Estas transformaciones conllevan un cambio de actitud en el personaje de don Isidro que aparecerá más enérgico en la defensa de sus planteamientos, más en consonancia con el papel del padre que tiene convencionalmente la sociedad de la época –influencia de María Guerrero–. También observamos cómo el ms. **C** borra unas opiniones contradictorias a lo expuesto antes por don Isidro y por doña Trinidad, por ejemplo: "D. Isidro (titubeando) Pregúntaselo tu... No y no... no le preguntes nada... Si ella nos ofreciera... Pero no; tampoco mi... no..." (A, I, VII, 33r.) y "**[[[D.Isidro. (Titubeando) Pregúntaselo tu... No, no... no le preguntes nada... Si ella nos ofreciera ...Pero no; tampoco así.. no]]]** (C, I, VII, 20v.).

El autor, al eliminar estas intervenciones, pretende rectificar la personalidad de dos personas adultas en la exposición y defensa de unos ideales, y no en la duda, en el titubeo constante, propio de personas no maduras. De esta manera, se eliminan los rasgos contradictorios de unas personalidades en servicio de una mayor verosimilitud y ejemplaridad. Creemos que estos cambios son una influencia indirecta de María Guerrero. De la misma forma, con ello se perfila más el desarrollo de la trama y ésta gana mayor dinamismo y homogeneidad, máxime si quienes debaten el tema son los padres. Éstos deben mostrar una coincidencia de pareceres en los temas fundamentales, prueba de su unidad y respeto, tal como las normas convencionales de la época exigen.

El ms. **C** desecha la trama del **A** que consiste en que Trinidad, después de muchos preámbulos –debido a la dificultad que para ella representa lo que pretende hacer– y con la ayuda de su hija, Isidora, le expone sus intenciones: ésta les ayudará con su dinero. Al descubrirle Isidora que no tiene dinero, la madre le pregunta por sus joyas. Ella le confiesa que todo lo ha dejado en casa de Alejandro. Isidro oye el diálogo y la bendice por su arrepentimiento, pues él afirma que "**(...) Prefiero la [agon] agonía franca [,] [sin remedio] con mi conciencia tranquila (...)**" (A, I, IX, 37r.). Galdós se da cuenta de que esta planificación originaria no puede mantenerse porque atenta directamente con los moldes tradicionales del honor y del decoro y hubiera provocado una polémica –producto de la influencia indirecta de María Guerrero–, pues significaría que los padres aceptan y dan por bien esa relación ya que quieren beneficiarse de ella. Por esa razón, Galdós cambia de táctica en el nuevo planteamiento esbozado en los folios 22r. y 22v. en los que observamos una mayor agilidad en los diálogos, debido a su brevedad, propia de enunciados en los que el emisor está turbado, dolorido por lo que va

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

a decir. A la vez, todo ese proceso por descubrir el sentido de las palabras de Isidora en la escena anterior **"<< (...) no hay que desanimarse, yo os ayudaré>>"** (C, I, IX, <<22r.>>), se convierte en la clave que se va a descubrir. Y hacía ella van dirigidas las preguntas de Trinidad para intentar saber el sentido literal de estas palabras, pero con la diferencia de que en el modelo precedente Trinidad actúa con un falso pundonor, mientras que en el ms. **C** es auténtico, pues no la guía el dinero, sino el honor: desecha el posible dinero que Isidora pretendía ofrecerles a sus padres para salir de la situación en la que se encuentran. En ese proceso se elimina todo lo narrativo, anecdótico en el motivo al que se enfrentan, como sucede en el ms. **A**, por ejemplo: "**Dª. Trini.** ¡Energía, valor! Tu padre es un santo, pero carece de esas cualidades tan necesarias para el comercio (...)" (A, I, IX, 36r.). Y se suprime como tema tabú: las joyas, el dinero, y cuando éstos se utilizan es para reprender lo que el dinero puede hacer en las personas: **"<<Dª. Trini. Como has vivido á lo grande, en atmosfera tan distinto de la modestia y rectitud que de nosotros aprendiste, has llegado á creer que el dinero lo resuelve todo (...)>>"** (C, I, X, <<22r.>>). Y las alhajas y el dinero se utilizan como símbolo del pasado, del deshonor y, por tanto, alejados del presente, del hogar, de la honradez: **"Isidora. Dinero, alhajas (...) todo se quedó allá... No he traido mas que lo puesto, lo mismo que llevaba cuando fuí...>>"** (C, I, IX, << 22v. >>), es decir, la desnudez de estos elementos simbolizan la pureza, la honradez perdida. Por consiguiente, como hemos observado, se cambian los planteamientos iniciales por otros dentro del decoro que la sociedad convencional exige como verosímiles, y que la obra necesitaba al simbolizar los valores nacionales que estaban en desuso. Por ello, Galdós modifica la personalidad de Trinidad que pasa a ser una mujer defensora de los valores tradicionales, produciéndose con ello la tan necesaria igualdad de pareceres que todo matrimonio bien avenido y convencional requiere, y que la sociedad de la época sólo así consideraría como verosímil.

En el proceso de transformación de la escena XIII del acto III del ms. **A**, que son los restos conservados del ms. **C** (denominados escenas X_1, X_2 y X_3 correspondientes al acto III), hemos observado antes que no son sino un perfeccionamiento de la escena XIII del ms. **A**: las huellas denominadas X_1 del ms. **C**; una transformación por la introducción de nuevos personajes (la X_2); y una vuelta al planteamiento originario de la escena XIII (X_1 de sólo dos personajes en la escena, aunque esa simplificación partirá de las transformaciones realizadas en las versiones precedentes con respecto a la primitiva, que, aparecerá representada en la versión denominada X_3).

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

El ms. **C** en la escena X_2 en tres intervenciones de **Santos- Trini-Isidora** expone:

<<D. Santos.	**Usted, hambriento, no ha de pedir puesto en la mesa de un amigo.**
Dª. Trini	**Su orgullo la cierra todos los caminos...**
Isidora	**[Que haras] Todo los caminos, si. ¿Qué haras, pues, si no aceptas la tutela que te propongo? (con cariño [y] >>** (C, III, **<<X>>**, 16r.-84r.).

Éstas representan, respecto a su precedente, la exposición de las diferentes tesis de una forma más abreviada. Para conseguir eso, Galdós suprime partes que se refieren a la religión: **"(...) caminos, que la sabiduría infinita de Dios Abre á la voluntad del pobre (...)"** (A, III, **<XIII>**, 28r.-29r.),quizás, para evitar futuros miedos de María Guerrero, o simplemente, para agilizar la tesis expuesta y darle un tono más enérgico; y también puede deberse a la intención de eliminar redundancias semánticas: **"(...) propongo, ó no [recojas] <recupera> lo que antes me diste ? (...)"** (A, III, **<XIII>**, 16r.-84r.) y que el dramaturgo suprimirá en los mss. **D** y **E** porque no son sino la reiteración de la idea anterior expuesta por "Isidora. Pues, hijo, (...)" (D, E, III, IX, 131r.) y que no aportan nada al desarrollo de la acción sino pesadez y una mayor lentitud en la exposición. Por esa razón, los elimina Galdós y continúa con **"Alej. Vida mía (...)"** (D y E, III, IX, 131r.), expuesto anteriormente, que supone, frente a los mss. **A** y **C**, la inclusión de un **"yo"** explícito que antes estaba implícito en la persona del verbo, ello supone la acentuación del **"yo"** en la frase, en un claro contraste con el **"tú"** anterior. Isidora le ruega que le deje leer bien en sus ojos. Alejandro le pide que le lea de nuevo y ésta le comunica que lee una cosa muy mala "Isi**.** Ay, leo una cosa muy mala... Jesus!" (D y E, III, IX, 131v.). Diálogo que aparece en los manuscritos **A** y **C** tal cual, a excepción de la supresión de las acotaciones y de la simplificación de la intervención final: **"Isidora. (...) muy mala. Pero que mala... Jesús!"** (A y C, III, XII y X, 29r y 16r.-84r.). En él se expone la reduplicación de la misma idea que no aporta nada nuevo.

Observamos, pues, cómo el autor suprime aquellos aspectos de la obra que más polémica hubieran suscitado en su representación, haciendo que éstos resulten no sólo más líricos y dramáticos, sino también más verosímiles para el espectador de la época.

Seguidamente, estudiaremos las transformaciones más significativas que ofrece el acto II en el ms. **C** con respecto a su homónimo del ms. **B:** Galdós modifica el coloquio de "Isidora. **¿Hablar? Ya lo veremos ¿Mando yo ó** no

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

mando?" (B, II, II, 8v.-7v.), y lo sustituye por "Isidora **[¿Hablar? ¿Ya lo veremos?] <Pero antes he pedido yo la palabra. En fin,>** Mando **[yo]** ó no mando?" (C, II, III, 8r.-39r.). El dramaturgo realiza tal modificación para atenuar el tono de la respuesta de Isidora a su madre, a la vez que, al quitar radicalidad a su pensamiento, Galdós hace más verosímil la argumentación que sobre ese tema se debate en los diálogos siguientes.

Del mismo modo, el dramaturgo sustituye un sintagma por otro para suavizar una opinión de Isidora respecto al padre, la cual podría provocar alguna controversia social, pues se le otorgaría un carácter hiriente, y nada propio del respeto que todo hijo debe tener a su padre, independientemente del tema y la situación en que se emitan: "Isidora (...) Papá, por Dios, eres el hombre de **[los olvidos] <las advertencias>**(C, II, V, 13r.-44r.).

Galdós tacha diálogos en los que Isidora define muy negativamente a Alejandro, y se arrepiente de haberlo amado: **[[[[Isidora. ¡Si tu no sabes! No sirves para nada. Eres un ser inútil, un visionario, o <un> vagabundo de los espacios infinitos ¡Si no sé como te he querido!]]]]**" (C, II, X, 22v.-53v.). Esta intervención, de no haberse amputado, hubiera hecho menos verosímil el final de la acción. Al mismo tiempo, estos hechos debatidos rompen el hilo del coloquio que giraba en torno a si Isidora confiesa que quiere a Alejandro y le tiene ley, tal como éste le pide. Por esta razón, el autor suprime todo lo que no responde a esa trama y enlaza dos intervenciones de Isidora en una: **"Isidora. No lo confieso: no es verdad... <¿Qué tengo?> [No quiero (...)]. (...). [Isidora. Y que tengo] yo que ver con [esos] <tus delirios?> (...)"** (C, II, X, 22v.-53v.).

El siguiente diálogo: "Alej**an**. (...) dejame decirte que te admiro noble y grande heroína. Quieres luchar sola, fiando en tu voluntad **[potente] <poderosa> [Ah! sucumbirás]**" (C, II, X, 26r.-57r.). Galdós prescinde de este final original de la escena X del acto II del ms. **C** porque se da cuenta que está en contradicción con sus palabras de admiración y de definición como "noble heroína". Y, así mismo, amputa los diálogos de defensa y justificación de Isidora y Alejandro ante tal afirmación: **"[[[[Isidora. Sucumbiré, si vienes junto á mi á trastornarme (...)]]]]"** (C, II, X, 26v.-57v.). El dramaturgo transforma levemente, en un primer momento, el final de la escena x que se desarrollaba igual que en el ms. **B**: **[[[[Isidora (Retorciendose súbitamente, y despabilándose) ¡Oh, que delirio! (Despréndese) <Queriendo desprénderse> de los brazos de Alejandro (...)]]]]"** (C, II, X, 27v.-58v.). Esta modificación supone un cambio en la caracterización de Isidora, pues Galdós tacha ese proceso de reacción de Isidora en un momento de turbación ante la tesis de la concepción vital que esgrime Alejandro. Esa reacción

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

contrasta con la suya y estaría contraindicada con ese carácter rígido atribuido a este personaje; por ese motivo, Galdós suprime ese proceso, e Isidora (la protagonista) pasa directamente a actuar consecuentemente con sus testimonios anteriores. En una revisión posterior el autor decide borrar el final de la escena desarrollada igual que su precedente, porque en ella Isidora, enérgica e insensible, despide a Alejandro con la intención de no volverle a ver más. Y seguidamente introduce un folio, el **<<28-59>>**, escrito por ambas caras, en el cual expone una nueva versión del final de la escena: Isidora cede a la petición de Alejandro de unirse nuevamente a él en un futuro. Los dos admiten su amor y se despiden. Observamos un cambio paulatino de las pretensiones iniciales de Isidora de que Alejandro se aleje de ella, hasta una aceptación plena de su amor, a través de un proceso de rotundidad, dudas y asentimiento, perfectamente marcado que hace inverosímil su evolución; a la vez que el autor deja abierta la acción para la unión final de ambos.

Hallamos, pues, una mutación en la caracterización de los personajes: Isidora pasará de ser una persona despótica e insensible, a alguien en quien se impone poco a poco su faceta personal-sentimental a sus obligaciones paternales-mercantiles.

También observamos cómo Galdós modifica la actitud de Isidora ante los hechos, haciéndola más humana, sensible; por eso, pasa del aturdimiento al terror y expresa un juicio lacónico, de una desesperanza total en el futuro tal como corresponde a su situación anímica. Su familia le pide que recobre su manera de ser pero ella argumenta:"**<<Isidora. ¡Oh, no puedo, no puedo!...Le quiero... Y ahora mas, mas... Morirá; yo también... (Llorando) Padre, madre, hermanitos míos, arrojadme de vuestro lado.... Ya no soy vuestra Isidora,... soy la otra, la otra... la suya (...)>>** (C, II, XIII, **<< 30v.-62v.>>**). Con estas palabras Galdós sienta las bases para la futura unión de las dos acciones paralelas en una, o lo que es lo mismo, la unión de los protagonistas, pues Isidora confiesa la verdad de sus sentimientos a su familia, a la vez, que es respetuosa y actúa según las costumbres convencionales, es decir, admite que su amor por Alejandro le obliga en conciencia a alejarse del hogar familiar, pues Isidora ha incumplido la promesa de que no amaba a Alejandro, hecha a su padre al ser acogida en el seno familiar; así mismo, la joven ha atentado contra el honor familiar por entrevistarse con su ex amante –aunque ella no lo buscase– en el hogar que es símbolo de la honra, con el que lo ha mancillado. Por todo ello, se justifica así y afirma que su voluntad está: **"<< (...) ¿Con él... con vosotros? (...)>>"** (C, II, XIII, **<<30v.-62v.>>**). O lo que es lo mismo, ya no podrá ser la de antes, jamás. Con estas palabras Galdós cierra la nueva escena.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

Lo más significativo que introduce el autor es que, a través de estos sucesos, nos hace un retrato total de Isidora, que sólo había sido presentada parcialmente como la mujer diligente, capaz de levantar el hogar; pero incompleta, pues ésta deja su amor, sus sentimientos hacia Alejandro aletargados porque éstos se hallan enfrentados con los valores esgrimidos por la protagonista para ser perdonada por su ofensa anterior, y así poder ser acogida de nuevo en el seno familiar. Estos hechos propician que el sentimiento de Isidora (su otra mitad), esa parte complementaria de toda persona, aparezca. Ésta es contradictoria, no por naturaleza, sino porque ese amor es ilícito, pues se ha desarrollado en contra de las normas sociales. Esos acontecimientos producen esa lucha interior en ella con sus consecuencias de turbación, etc., al saber que se enfrenta a amores y obligaciones contradictorios, porque éstos son rechazados por las normas de la sociedad en nombre del decoro, ya que se trata de un amor ilícito y sólo se puede reparar el deshonor y la compatibilidad de estos dos amores y sus respectivas obligaciones, con el matrimonio de ambos. Creemos que todas estas transformaciones son debidas a una influencia indirecta, porque el autor recuerda el temor de la actriz María Guerrero a una serie de hechos anteriores que pudiesen chocar con la mentalidad más conservadora de la época, y que Galdós se verá obligado a introducir. Pensamos que las modificaciones de esta escena con su precedente obedecen a ello. Al mismo tiempo, estas transformaciones, independientemente de si obedecen a la influencia indirecta de María Guerrero, favorecerán la planificación de una acción que seguirá derroteros más verosímiles y dramáticos para la consecución de un buen final teatral que se ajuste más al desarrollo interno de la escena y a los gustos convencionales de la época.

Las imposiciones de María Guerrero llevan al autor a una gran metamorfosis de la obra que afecta a la estructura de las escenas, al desarrollo de la trama, así como también a un cambio de carácter en algunos personajes.

Referencias bibliográficas

Apéndice documental

Pérez Galdós, B.:

Cartas a María Guerrero, Las Palmas de Gran Canaria: Casa Museo Pérez Galdós, referencia caja Galdós 2, carpeta 6, legajo 2.

Manuscritos de *Voluntad*, tres conservados en la Biblioteca Nacional con los núms.: 21.740, 14.409 y 14.495[3].

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

Manuscritos de *Voluntad*, dos conservados en la Casa-Museo Pérez Galdós de Las Palmas de Gran Canaria con la referencia 16.3.

GUERRERO, M. *Cartas a Benito Pérez Galdós*, Las Palmas de Gran Canaria: Casa-Museo Pérez Galdós, referencia caja 6, carpeta 24, legajo 66.

Bibliografía

MENÉNDEZ ONRUBIA, C. (1984). *El dramaturgo y los actores. Epistolario de Benito Pérez Galdós, María Guerrero y Fernando Díaz de Mendoza.* Madrid: C.S.I.C.

PÉREZ GALDÓS, B. (1896). *'Voluntad'. Comedia en tres actos y en prosa.* Madrid: La Guirnalda.

— (1907). *Voluntad. Comedia en tres actos y en prosa.* Madrid: Librería de los Sucesores de Hernando.

KOCHIWA, M. (1975). *La condición de la mujer en las obras de Galdós* (Tesis leída en la Universidad Complutense). Madrid.

SCHMIDT, R. (1969). *Cartas entre dos amigos del teatro: Manuel Tolosa Latour y Benito Pérez Galdós.* Las Palmas de Gran Canaria: Excmo. Cabildo Insular de Gran Canaria.

SACK ELTON, W. (1974). Autocensura en el drama galdosiano. *Estudios Escénicos. Cuadernos del Instituto del Teatro*, 18, 139-154.

SOBERANO, G. (1964). Forma literaria y sensibilidad social en "La incógnita" y "Realidad". *Revista hispánica moderna*, 30, 2, 106.

NOTAS

1 Sack Elton, W. (1974). Autocensura en el drama galdosiano. *Estudios Escénicos. Cuadernos del Instituto del Teatro*, 18, 139-154.

2 Soberano, G. (1964). Forma literaria y sensibilidad social en "La incógnita" y "Realidad". *Revista hispánica moderna*, 30, 2, 106.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

DULCE CHACÓN, LA VOZ QUE NUNCA ESTUVO DORMIDA

ERNESTO J. GIL LÓPEZ
Universidad de La Laguna

Si por un momento hubiésemos creído que la muerte era capaz de silenciar la voz de esta escritora a la que hoy rendimos homenaje o, quizás en algún instante de inconsciencia nos hubiera pasado por la mente que la palabra puede ser silenciada por la fuerza, tal vez hubiéramos tomado como título para este trabajo el mismo de la novela que no hace tanto la daba a conocer a mucha gente, *La voz dormida*[1], ese título que sería bueno para quienes pudieran considerar que su voz ya calló, o que ya la enmudecieron. Pero no, pienso, creo que, su palabra, sus palabras, siguen con nosotros, y, que como Quevedo dejaba sumamente claro en su soneto "desde la Torre"[2] la lectura de la palabra escrita nos permite no sólo dar de nuevo vida a su mensaje, sino, yendo aún más allá, renovar el diálogo con los que se fueron y con los que vendrán, de manera que, por este lado, su voz está entre nosotros, viva y fulgurante. Y, por el otro, también, ya que la fuerza de su mensaje, su vehemente denuncia del olvido que se ha pretendido imponer en tantas y tantas facetas de nuestra vida e historia, tanto en lo que toca a los temas candentes de la guerra civil y sus secuelas, como de la más reciente actualidad, la violencia de género, las guerras injustas y sus consecuencias. Y a este respecto está clara su participación tanto en la Plataforma 'Cultura contra la Guerra', como en las manifestaciones contra la Violencia de Género, al igual que en el homenaje al periodista muerto en la guerra de Irak, José Couso, al que dedicó un sentido poema que vería la luz más tarde en ese libro recopilado por sus familiares, amigos y compañeros con el título de *La mirada incómoda*[3], al igual que en otras situaciones en las que era preciso alzar la voz. Todas éstas nos han parecido razones más que suficientes para titular esta disertación con un juego de palabras que trata de ser un homenaje a su novela más conocida y al mismo tiempo un testimonio de su papel de mujer activa, preocupada por su entorno y por la sociedad de su momento, por lo que hemos elegido el título para la misma de "Dulce Chacón, la voz que nunca estuvo dormida".

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

Nieta de un hombre que, como valioso tesoro, le dejó en herencia unos grabados de Goya, e hija de un poeta llamado Antonio Chacón, que fue alcalde de la localidad en la que la escritora vería la luz, y que firmaba sus poemas con el seudónimo de "Hache"[4] (precisamente el mismo que, con el propósito de rendirle homenaje, utilizaría ella misma cuando presentó al Premio Azorín su novela *Cielos de barro*[5]), Dulce Chacón nació en Zafra (Badajoz), el 3 de junio de 1954.

No deja de ser revelador que, ya desde muy pronto, seguramente influida por la inclinación paterna hacia la Literatura en general y hacia la poesía en particular, comenzara a escribir sus primeros versos, siendo aún una niña, tal vez para hacer frente al hondo pesar que le produjo la muerte de su padre, cuando ella contaba tan sólo once años de edad, así como para sobreponerse a los fantasmas de la nostalgia que la asaltaban cuando, un año después, se trasladó a un internado en Madrid.

Poco a poco, durante esta difícil etapa que ella en algún momento calificó de "exilio", fue adentrándose en el singular ámbito de la lírica para descubrir la belleza y el mundo interior de las composiciones de César Vallejo, R.M. Rilke, José Ángel Valente, Paul Celan o Félix Grande, de manera que, tras la lectura de sus poemas surgió, con fuerza renovada, su deseo de aportar su expresión, cosa que haría en 1992 con su primer libro de poemas que llevaba el sugerente título de *Querrán ponerle nombre*[6].

Es éste un libro que abarca multitud de aspectos de la vida cotidiana, entre los que, a modo de botón de muestra, cabe mencionar un contrato tradicional, pero que ya forma parte de esas situaciones anómalas, entre un pescador y un pescadero, un poema dedicado a una puerta, que constituye un claro símbolo de la libertad, o bien otro, centrado en un disparo que acarreará la muerte implacable de un pájaro, pasando por la sutilidad de un beso o las evocaciones frutales de naranja que le suscita un nombre a la escritora.

Y junto a los que acabamos de mencionar, el poemario se hace eco de temas tan trascendentales como aquella desafortunada "Tormenta del desierto", nombre eufemístico con que los estadounidenses, tan pacifistas ellos, desencadenaron su primera guerra en Irak para derrocar a Sadam Husein; otro poema recoge el luctuoso acontecimiento de la muerte de su amiga Renate; en otro resulta sumamente enigmática la imagen de un puma ante un espejo, o aquel otro, que da título al libro, en el que se refiere el encuentro del tiempo con el olvido "para ver dónde desaparecen los sueños"[7].

Tono muy distinto tiene *Las palabras de la piedra*[8], poemario que vio la luz en 1993 y que fue compuesto, al parecer, durante un breve retiro de la escritora

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

en el monasterio de San Pedro de Cardeña, en la provincia de Burgos, precisamente donde, según cuenta la leyenda y parece confirmar la historia, dejó el Cid Campeador a su esposa y a sus hijas bajo la protección de la Iglesia, mientras él luchaba por recuperar su honra y credibilidad. La nota que se introduce al principio del libro, que dice: "Entre los restos de un naufragio que no ha conocido el mar", da constancia de que el estado de ánimo de la escritora en aquellos momentos no se encontraba en su punto más eufórico, sino que, quizá, pudo haberse recluido allí en busca de una paz interior de la que posiblemente carecía entonces, tal vez a causa de una ruptura sentimental. Llama la atención en este libro el juego que plantea Dulce Chacón con las horas y los oficios religiosos que se suelen realizar en los conventos en diversos momentos del día, y a a los que, es probable que asistiera durante esa etapa de recogimiento. Así, titula uno de sus poemas "Sexta. Salve. 21,15 h.", y en él se refleja el panorama de la iglesia del monasterio a la hora de la Salve, la impresión de soledad que percibe alguien y la necesidad de desahogar su dolor, a través de una lágrima. Por otra parte, nos parece interesante mencionar el último tríptico de poemas en torno a la figura de doña Jimena y su huella permanente en aquel lugar, a pesar del paso del tiempo.

Más amplio y complejo resulta *Contra el desprestigio de la altura*[9], poemario con el que obtuvo el Premio de Poesía Ciudad de Irún, en 1995, y que Dulce Chacón dedicó a sus hijos Dolores, María y Eduardo. Se aprecia aquí una mayor profundización en el alma humana y en sus diversos aspectos, en cuanto que este libro alberga poemas dedicados a la otredad, al dolor o a la fascinación que puede suscitar la altura metafórica. En otros se trata sobre la soledad, el abandono, el amor, la espera, el carácter contradictorio del ser humano, la crueldad y tantas otras facetas propias de nuestra particular forma de ser. Muy digno de tenerse en cuenta es uno de los poemas, titulado "Después del amor", en el que aparece un verso que habla de "la voz dormida", imagen que más tarde iba a emplear Dulce Chacón como título de la más conocida de sus novelas. Hay otro poema, titulado "Lanzarote" que, por la proximidad que implica para nosotros, posee indudables connotaciones de interés, ya que la isla aparece como un refugio espiritual al que acude, porque, como ella dice, "...me he cansado de ser ángel".

Y en 1999 salía a la luz *Matar al ángel*[10] que, posiblemente por ser el último de los libros que escribió de poesía, refleja ya ese dominio del verso, su musicalidad y sus imágenes, propios de quienes llevan ya una dilatada experiencia en el quehacer poético. A partir de la imagen simbólica de un ángel que constituye una referencia axial en todo el poemario, Dulce Chacón toca con gran delicadeza y profundidad los temas más candentes de la realidad

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

cotidiana, dotando a cada uno de sus múltiples protagonistas de un aura, si no angélica, por lo menos fuera de lo común, de manera que figuras tan estremecedoras como la de un enfermo terminal de sida (el mismo Antonio al que le dedica su libro), la prostituta que desafía a quienes la desprecian y que son sus propios clientes, esos "mojaítos" que han perdido la vida tras un angustioso viaje en pateras, o aquellos otros que viven fuera de su país, perdidas sus raíces; o esas mujeres que siembran arroz con el agua cubriendo permanentemente parte de su cuerpo; o ese poema que desgraciadamente parece profético (tristemente profético, visto lo visto) en el que habla de un ángel que caminará por Atocha. La suma de todos ellos nos da una imagen múltiple de vidas particulares, pero que, a su vez, constituyen un universo especial, candente y sangrante, sobre el que es inevitable la reflexión.

Finalmente, y también dentro del ámbito poético, recordaremos que, como se apuntaba al principio, Dulce Chacón fue una de las voces presentes en el sentido homenaje que dedicaron familiares y amigos al cámara de telecinco José Couso, que, como es sabido, murió en el atentado contra el hotel Palestina de Bagdad. La escritora le dedicó un poema, que más tarde sería incluido en el libro *José Couso la mirada incómoda.*

En 1996 Dulce Chacón inicia su trayectoria narrativa al publicar su primera novela, *Algún amor que no mate*[11], donde recoge uno de los temas de más sangrante actualidad, el de los malos tratos recibidos por mujeres, acerca del que la escritora mostraría su sensibilidad, no sólo aportando su denuncia en este relato, sino también colaborando con la Plataforma de Mujeres Artistas contra la Violencia de Género[12].

En efecto, *Algún amor que no mate* es un libro dedicado "a ellos", pero, sobre todo, a una nutrida y muy extensa enumeración de nombre de mujer, que podría ser el conjunto, hasta ahora inacabado, de mujeres maltratadas.

A través de la voz cascada por el dolor de una hablante desdoblada en dos, que se dirige a su otro yo, llamándola Prudencia, conocemos, paso a paso y eslabón a eslabón, la interminable cadena de agravios y vejaciones que sufre una pobre infeliz a la que su marido va convirtiendo, en un dilatado y minucioso proceso de despersonalización, en un mero ser viviente, casi una especie de robot paciente y pasivo, que llega a infravalorarse tanto a sí misma, que llega a atentar contra su propia vida.

Lo más triste y lamentable de este proceso de degradación es que en él tiene un papel decisivo la suegra de la protagonista, otra mujer especial, y no precisamente por sus virtudes, sino por su sagacidad para manejar a los hombres, a su marido, a su hijo y a su nuevo compañero, de manera que Dulce

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

Chacón actúa como el más objetivo y ecuánime de los jueces al hacer que no recaiga todo el peso de la culpa sobre este individuo despreciable, sino que también deja patente hasta qué punto él es fruto de las intrigas de una madre posesiva y desnaturalizada. No deja de ser sumamente revelador que comprobemos que el mismo que es con su esposa un marido cruel, posesivo e infiel, repita con su amante, con la que llega a tener el hijo que no consigue en su matrimonio, reproduzca los mismos malos modos y tratos que mantiene con su esposa con su amante, de manera que hasta con ella sigue siendo el mismo ser mezquino y despreciable que conocemos.

Muy diverso es el panorama que Dulce Chacón despliega en *Blanca vuela mañana*[13], en el que se unen dos temas trascendentales de la vida y de la Literatura: el amor y la muerte. En efecto, la escritora, por una parte, nos aproxima al mundo estremecedor de una de las enfermedades que más estragos ha causado en nuestra época, el cáncer. Y es precisamente la noticia de la muerte de una mujer alemana llamada Ulrike lo que provocará ese viaje de Blanca que se anuncia en el título. A partir de ese momento el lector entrará en un doble plano, el de la vida de Ulrike, su enfermedad, su deterioro, su muerte accidental e inesperada, así como la reacción de quienes han compartido hasta entonces la vida con ella, su compañero Heiner, sus hijos Maren y Curt, así como su primo Peter, albacea de Ulrike y compañero sentimental de Blanca, y todo un mundo de evocaciones, recuerdos y vivencias en el que se plasma el afecto maternal de esa mujer que sabe que va a morir y que tiene la entereza de despedirse de cada uno de ellos, dejándoles una carta personal, testamento afectivo que, paradojas de la vida, vendría a ser una situación muy parecida a la que no muchos años más tarde iba a vivir la propia escritora, consciente de una muerte que galopaba a toda prisa para tomarla, también a ella, entre sus brazos. Está, asimismo, la hermosa historia de amor de Ulrike con ese último compañero que llegó cuando ya ella había desechado la idea de unirse a hombre alguno, una historia plena de libertad y de tierno y sano afecto, que conmueve por su generosidad y ternura. Y, de forma paralela, conoceremos la historia de Blanca, quien, al tiempo que va haciéndonos partícipes de la de su amiga de Hamburgo, va desvelando ante el lector el desarrollo de su íntima y personal relación con Peter, que se tambaleará por el estallido sentimental que supone el encuentro un día en el estanque del parque del Retiro con un tal José que, con su ternura y su delicadeza, consigue que palpe la intensidad del afecto y del amor apasionado. Y a este respecto no deja de ser llamativo que el comienzo de esta apasionante relación se asocie con la figura de un ángel caído, de manera que Blanca, en un inexplicable sentimiento de culpabilidad, tratará de ver a José como una

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

especie de demonio, lo que hará que, tras una breve y apasionada historia de amor, inexplicablemente, opte por abandonarlo, sin que con ello beneficie absolutamente a nadie, pues ya para entonces tiene claro que su relación con Peter no es más que pasado.

En el año 2000, y bajo el seudónimo de "Hache", se presentaba a la convocatoria del premio Azorín de ese año un manuscrito con el nombre de "Testimonio"[14], que, una vez seleccionado por el jurado como la novela ganadora, se supo que pertenecía a Dulce Chacón y que iba a llevar el título definitivo de *Cielos de barro*[15]. No cabe duda de que aquí se produce un cambio de perspectiva respecto a la producción anterior, en cuanto que las historias individuales quedarán desplazadas ante el protagonismo de toda la colectividad, que, en este caso, vive las duras circunstancias de la guerra civil. En efecto, los percances que sufre una familia de terratenientes, los Albuera y Paredes Soler, emparentados con la aristocracia y vinculados con instituciones de gran peso en el periodo en que transcurren los hechos, como son la Iglesia y el Ejército, su poder y su falta de escrúpulos en el abuso y explotación de los más desfavorecidos, los campesinos que trabajan en sus campos o en su servicio personal, muestran un sórdido panorama de la existencia en unos tiempos de miserias físicas y morales. El crimen múltiple que se expone en la novela, en el que han perdido la vida varios miembros de esta poderosa familia, dará pie a una dilatada investigación por parte de un comisario cuya función literaria no es otra que la de suscitar el relato de todas las historias que recoge el libro por parte de un anciano alfarero, Antonio Angulo Ramos, a cuyo nieto se acusa de ser el autor de los asesinatos. Poco a poco, y conversación tras conversación, el lector va deshaciendo el ovillo de esta historia colectiva, en la que, si los "señoritos" tienen un papel trascendente, no menos importante es el de los campesinos y el de las mujeres que forman parte del servicio de la casa. Por medio de su lenguaje sencillo y a la vez opaco, en cuanto que sólo deja traslucir lo que le interesa, vamos conociendo los entresijos y las miserias de unos individuos que no tenían el menor reparo en abusar de las muchachas que trabajan para ellos, llegando a crueldades tan inhumanas como la de arrebatarle un hijo a su propia madre. Mientras, el otro grupo, el de los pacientes trabajadores, soportaba estoicamente todo este cúmulo de abusos, a la espera, quizá, de tiempos mejores.

Mucho más intensa y decisiva es la denuncia que aporta su última novela, *La voz dormida* (2000), en la que Dulce Chacón da el protagonismo al colectivo de mujeres republicanas que sufrió prisión en la madrileña cárcel de Ventas. Allí, en el periodo cronológico inmediato a la posguerra, concretamente entre 1931 y 1941, en la que fue construida como cárcel modelo en tiempos

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

de la República, fueron hacinadas cientos de mujeres en las condiciones más deplorables[16]. Tras haberse documentado exhaustivamente, y después de haber escuchado muchos testimonios de mujeres que vivieron tan cruel experiencia, Dulce Chacón escribió un relato en el que es evidente la unión de lo ficticio con lo histórico, hilvanando así una historia colectiva conformada por la urdimbre de múltiples historias individuales, desde la mujer que entra embarazada en la prisión y a la que respetan la vida justo el tiempo necesario para que dé a luz y le dé el pecho a su hija en los primeros momentos, pasando por la de la mujer rebelde que se atreve a plantarle cara a la carcelera timorata o la de la madre de familia que sufre en silencio el dolor del alejamiento de los suyos, pero que en su paciencia y fortaleza, consigue salir al fin, para reunirse con su esposo. Paralelamente, conoceremos las historias de los hombres, su lucha clandestina, sus movimientos frente al sistema y su vida en la clandestinidad, que en muchas ocasiones era segada con la muerte. Puede decirse que ese título de *La voz dormida* es una clara referencia al silencio impuesto por el régimen a los llamados "perdedores", que tuvieron que acallar su rebeldía y su sed de justicia en tantas y tantas prisiones del país, soportando no sólo los peores tratos y abusos, sino que también tuvieron que callarse –al menos en ese momento– ante tantas y tantas muertes, tantos fusilamientos, tantas tropelías.

Así pues, y a modo de síntesis final y panorámica, diremos que, tal como anticipábamos en el título de este trabajo, la voz de Dulce Chacón, no puede considerarse, en absoluto, una voz dormida, sino una voz palpitante y plena de expresión, tanto en el terreno poético, donde, a lo largo de sus cuatro libros de poemas nos hace llegar la intensidad de la palabra y del silencio sugerente, con imágenes plenas de fuerza, de denuncia, de evocadoras implicaciones líricas, con temas en los que la vida cotidiana y los sentimientos más trascendentes se dan la mano para abrir ante el lector un mundo de belleza y reflexiones.

Por otra parte, en lo que toca a su narrativa, hemos podido apreciar una doble vertiente, tanto la que atañe a la vida individual y privada, reflejándonos en sus historias particulares de mujeres un mundo de lucha y malos tratos, en su primera novela, *Algún amor que no mate;* para pasar luego, en *Blanca vuela mañana,* a una historia de amores infelices, que no llegan a cuajar, curiosamente porque así lo decide la protagonista, narradora, a su vez, de la dolorosa enfermedad de una amiga suya y de su dilatada despedida de cuantos ocuparon algún lugar en su vida afectiva; mientras que en *Cielos de barro,* será el hilo de la investigación de un crimen múltiple el que nos permita acceder a los caprichos y miserias de una acaudalada familia, al tiempo que se nos desvela

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

el dilatado sometimiento y degradación del colectivo de los campesinos y sirvientas de la casa. Por último, en *La voz dormida* será la denuncia de las torturas, hacinamiento y represión vividas por las republicanas prisioneras en la cárcel de Ventas, la que nos llegue, a través de un nutrido anecdotario, recogido en unos cuadernos de tapas azules, rica y dolorosa herencia de una madre a su hija, que no podrá disfrutar de otra compañía suya que su recuerdo.

Es pues, el suyo, un testimonio vivo, palpitante y plural, lleno de fuerza, vida y reflexiones, que permiten que digamos que, a pesar de su muerte el 3 de diciembre de 2003, la voz de Dulce Chacón ni estuvo ni estará dormida.

Notas

1 Chacón, D. (2002). *La voz dormida.* Madrid. Alfaguara.

2 Blecua, J. M. (1983). edición, introducción y notas, de Francisco de Quevedo, *Poesía original completa.* Barcelona: Planeta, 105-106.

3 *José Couso la mirada incómoda* (2004). Madrid: David Couso Permuy Editor.

4 Ferrándiz Lozano, J. "Dulce Chacón y el Azorín". En *Información. Lycos.* 8 diciembre 2003.http://usuarios.lycos.es/ferrandiz/ar031208.htm.

5 Chacón, D. (2000). *Cielos de barro.* Barcelona: Editorial Planeta.

6 Chacón, D. (1992). *Querrán ponerle nombre.* Madrid: Editorial Betania.

7 Ibíd., 32.

8 Chacón, D. (1993). *Las palabras de la piedra.*

9 Chacón, D. (1995). *Contra el desprestigio de la altura.* San Sebastián: Fundación Kutxa Ediciones y Publicaciones.

10 Chacón, D. (1999). *Matar al ángel.* Badajoz: Del Oeste Ediciones.

11 Chacón, D. (1996). *Algún amor que no mate.* Barcelona: Plaza & Janés. ONCE.

12 Vid. Espido Freire, "Dulce Chacón, la voz que duerme". http://www.elcultural.es /HTML/ 20031211/ Letras 11-17 diciembre 2003.

13 Chacón, D. (1997). *Blanca vuela mañana.* Barcelona: Planeta.

14 Véase nota 4.

15 Véase nota 5.

16 Vid. Hernández Holgado, F. (2003). *Mujeres encarceladas.* Madrid: Marcial Pons.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

CLAVES DE HUMOR EN UN CUENTO DE BENITO PÉREZ GALDÓS

ROSA DELIA GONZÁLEZ SANTANA
Universidad de Las Palmas de Gran Canaria

La risa, el humor y la comicidad son inherentes a la naturaleza humana. Las causas que producen estas reacciones o la finalidad con que se utilizan se prestan a múltiples interpretaciones, sobre las que podríamos escribir extensamente si nos propusiéramos hacer un estudio social o psicológico. En esta ocasión abordaremos este tema como recurso literario en un cuento de Galdós, "La Princesa y el Granuja" (1879), centrándonos concretamente en la búsqueda de las técnicas utilizadas por Benito Pérez Galdós para provocar la risa, el humor y la comicidad. Para ello, hemos tomado como marco teórico de referencia dos obras imprescindibles: la primera de ellas es *El chiste y su relación con lo inconsciente* (1905) de Sigmund Freud, que ofrece un análisis extenso y meticuloso de las diferentes técnicas empleadas en la construcción de los chistes, así como sus tendencias y grados; y la segunda es la obra de Henri Bergson, *La risa* (1900), que presenta una perspectiva más general, y cuyos planteamientos no están tan sujetos a una estricta clasificación como ocurre con su colega alemán, sino que invita a una reflexión sobre el tema tratado a partir de un punto de vista más humano y, quizá, subjetivo en algunos momentos.

La historia narrada en *La Princesa y el Granuja* no es precisamente un cuento de hadas, sería, antes bien, lo contrario. El argumento de esta pequeña historia es el siguiente: Paco- rrito, un niño mendigo que no tiene ni familia ni casa, se enamora de una muñeca que está expuesta en el escaparate de una tienda; su enamoramiento le impulsa a seguir a la familia que la adquiere hasta la casa en la que vive; allí descubre que los niños han dado un trato rudo a la muñeca, hasta el punto de dañarla; el dolor le invade, y es tan profundo el deseo de protegerla y de unirse a ella para siempre, que acepta convertirse en muñeco. A partir del momento de su transformación, se integra en el mundo de los muñecos, descubriendo que todos pueden hablar, comer y actuar como personas. Sin embargo no por ello dejan de ser objetos, así Pacorrito se encuentra

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

de la noche a la mañana expuesto en un escaparate con una tarjeta con precio, llegando a ser valorado más como un juguete que como humano.

En este análisis estudiaremos primero las técnicas del chiste utilizadas por Galdós según la clasificación de Freud, para seguir a continuación con la ordenación propuesta por Henri Bergson[1].

Freud distingue tres grandes apartados: I) las técnicas del chiste, II) sus tendencias y III) grados. Veamos esto detenidamente.

I) Técnicas del chiste:

1) Por condensación: el autor utiliza fórmulas de expresión que ya existen y realiza alguna modificación. Existen dos tipos:

   a) con ligera modificación: estos casos abundan en el cuento. He aquí los siguiente ejemplos:

   • "Así lo hizo con agilidad cuadrúmena que emplean los granujas cuando quieren pasear en carruaje de un cabo a otro de la Villa" (p. 82).

La palabra "cuadrúmena" aparece aplicada aquí a un ser humano, cuando es más apropiada para la descripción de animales.

   • "[...] en señal de alianza entre el linaje muñequil y los niños juiciosos y compasivos" (p. 85);

   • "[...]; que esta ventaja tiene la cirugía muñequil" (p. 86);

   • "[...] y mis títulos no son usurpados, sino transmitidos por la divina ley muñequil que estableciera el Supremo Genio que nos creó y nos gobierna" (p. 86);

   • "[...], puesto que quieres ser mi esposo, y, por consiguiente, príncipe y señor de estos monigotiles reinos..." (p. 86);

   • "Ya sabes todo lo necesario para la iniciación muñequillesca" (p. 86);

   • "Pacorrito, modera tus arrebatos o trastornarás con tu mal ejemplo a todo el muñequismo viviente" (p. 88).

Las palabras "muñequil", "monigotiles", "muñequillesca" y "muñequismo" han sufrido una modificación por derivación.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

b) por formación sustitutiva de un elemento: sólo hay un caso:

- "Ciego de furor, echó mano del cinto y blandió la plegadera" (p. 86).

La "plegadera", vara de madera utilizada para doblar o cortar papel, reemplaza el arma que debería utilizarse en estas situaciones, es decir, una espada o un sable.

2. Empleo de un mismo material: utilización de una misma palabra con o sin su mismo sentido:

- "Me aburro soberanamente, chica" (p. 88).

Pacorrito acaba de convertirse en muñeco consorte de la princesa de las muñecas, por lo tanto él ya es príncipe, de ahí la utilización del adjetivo soberanamente con doble acepción, indicando calidad y cantidad.

3. Doble sentido:

a) Juegos con un nombre propio y su significado: alusión frecuente al nombre del protagonista Pacorrito Migajas. Sabemos, por lo que nos cuenta el autor, que este niño es el único miembro localizable de una familia que se ha desintegrado, pues el padre cumple condena en Ceuta, la madre está en la cárcel y la hermana mayor está en paradero desconocido, luego sólo queda Pacorrito, realmente el resto (desecho, migaja) de lo que fuera una familia.

b) Doble sentido de la significación objetiva: especie de ironía que toma el significado real intrínseco de lo que se enuncia:

- "Presento a ustedes a don Pacorrito de las Migajas, que viene a honrarnos esta noche" (p. 84).

El tratamiento de "don" y "de las" contrasta con el nombre despectivo al que acompaña.

- "Su alteza serenísima vio que en aquel pedestal donde estaba colocado había una tarjeta con esta cifra: '200 reales'" (p. 88).

Con "alteza" y "pedestal", el narrador trata a Pacorrito con la categoría que acaba de adquirir, para rebajarlo a continuación poniéndole precio.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

Existen además en el ensayo de Freud otras técnicas que por su variedad no han sido reunidas en un grupo definido, son las siguientes:

1) Desplazamiento: variación del tema principal hacia otro que se aleja del primero.

   • "No usaba zapatos, por serle esta prenda de grandísimo estorbo, ni tampoco medias, porque le molestaba el punto" (p. 79).

En realidad, Pacorrito carece de recursos económicos para comprar dichas prendas, pero el narrador nos presenta la situación como si se debiera a la voluntad del personaje, como si la miseria fuera una elección.

2) Unificación: consiste en reunir en una misma palabra o expresión un doble sentido contradictorio. Sirve uno de los ejemplos citados anteriormente:

   • "Me aburro soberanamente, chica" (p. 88).

3) Antinomia: con esta técnica se expresan cualidades con doble sentido. Se encuentran sobre todo en las formas como el autor llama al personaje; la palabra que sirve de nombre aporta ciertos atributos que curiosamente debemos interpretar en sentido contrario.

   • "Pacorrito Migajas era un gran personaje" (p. 79).

   • "El señor de Migajas_ dijo la princesa..." (p. 85).

   • "Un momento después nadie se burlaba del bravo Migajas" (p. 86).

   • "Todos alababan la destreza del gran artista, todos se reían observando la chusca fisonomía y la chabacana figura del gran Migajas" (p. 88).

4) Alusión: tanto Freud como Bergson consideran esta técnica en sus respectivas clasificaciones pero de diferente manera; para el primero se trata de tomar un texto (con un contexto) y modificar una de sus palabras (Freud, 1990: 65), este tipo así definido no lo encontramos en el cuento, pero sí está presente la "alusión" desde el punto de vista de Bergson, lo veremos más adelante, cuando pasemos a la ordenación realizada por este autor.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

II. Tendencias del chiste: existen dos según Freud (1990: 105), la primera de ellas es "tendenciosa" ya que "el placer que produce el chiste tendencioso se debe a un ahorro de gasto de coerción o cohibición en el proceso psíquico" y además tiene una finalidad (herir, molestar); la segunda, por el contrario, es "inocente".

1. Tendenciosa: se considera chiste tendencioso cuando se persigue un fin específico o si se pone al servicio de una ideología; en la clasificación se opone a chiste "abstracto", llamado así por Th. Vischer, o "inocente", según Freud (1990: 77). Resulta desagradable para algunas personas, sobre todo si se sienten aludidas directamente En este cuento aparecen numerosos fragmentos que se corresponden con estas referencias.

   - "Eran tan juiciosas que jamás se movían del sitio en que las colocaban" (p. 81).
   - "Inundósele el alma de pena al considerar que carecía de fondos para hacer frente a situación tan apurada. Con el abandono de su comercio se le habían vaciado los bolsillos, y una mujer amada, mayormente si no está bien de salud, es fuente inagotable de gastos" (p. 83).

En la primera de las citas hay que destacar la característica de la pasividad o el estatismo como cualidad o virtud femenina, por lo que la muñeca (en representación de la mujer) es considerada juiciosa. En la segunda, la mujer (aquí ya aparece claramente llamada y no aludida) es presentada como objeto-propiedad en la que hay que invertir dinero[2].

   - "Principalmente el llamado Bismarck no paraba. Decía mil chirigotas, daba manotazos sobre la mesa y arrojaba a la princesa bolitas de pan" (p. 85).
   - "En el mismo instante, el tuno del canciller disparó una bolita de pan con tanta puntería, que por poco deja ciego a Migajas"(p. 85).
   - "Iba a contestar, cuando el maligno canciller tomó una paja larga y fina, sacada al parecer de una cestilla de labores, y mojando la punta en saliva, se la metió por una oreja a Pacorrito con tanta presteza que no se enteró de la grosera familiaridad hasta que hubo experimentado la sacudida nerviosa que tales chanzas ocasionan" (p. 86).

Todos estos ejemplos se refieren al canciller Bismarck, que aparece ridiculizado, sin modales y, además, fastidioso.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

2. Inocente: esta tendencia no es la práctica más utilizada por Galdós, así resulta que la comicidad más inocua en el texto de estudio se limita a la descripción física de Pacorrito Migajas, un poco burlesca, en donde la dulzura y la delicadeza brillan por su ausencia: Pacorrito es feo, con grandes orejas, boca estropeada, enano, vestido con andrajos... una imagen esperpéntica y nada enternecedora de un niño de siete años. Este ejemplo nos induce a considerar que efectivamente la crueldad es ingrediente imprescindible en el humor[3].

III. Grados del chiste: existen tres.

1. Juegos de palabras: aquí nos remitiremos a los ejemplos citados anteriormente, como los juegos con un nombre propio y su significación: Pacorrito Migajas, Gran Migajas, etc.
2. Chanza: entendida como una burla carente de malignidad, se diferencia del chiste en que posee menos contenido ideológico, es más inofensiva. En la clasificación de Bersong estas características se corresponden con la "novatada social" (Bergson, 1986: 113). Hay un único caso, cuando los invitados piden al futuro príncipe de los muñecos que pregone *La Correspondencia.*

   • "Hallaba el granuja esta proposición tan contraria a su dignidad y decoro, que se llenó de aflicción y no supo qué contestar a su adorada.

   _¡Que baile! _ gritó el canciller con desparpajo_, que baile encima de la mesa. Y si no lo quiere hacer, pido que se le quiten los adornos que se le han puesto, dejándole cubierto de andrajos y descalzo, como cuando entró aquí" (p. 86).

3. Chiste: a diferencia de la chanza, presenta mayor contenido ideológico. Nos sirve como ejemplo cualquiera de las alusiones hechas a Bismarck a lo largo del texto.

Pasemos a continuación a la clasificación ofrecida en *La risa* por Henri Bergson. Distingue: I) direcciones divergentes del movimiento; II) leyes; III) procedimientos; IV) variedades del ingenio; y V) manifestaciones de la comicidad.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

I) Direcciones divergentes del movimiento

1. Visión de lo mecánico: todo aquello que sugiere un movimiento repetido pues "causa risa toda idea de una sociedad que se disfraza, la idea de una mascarada social", (Bergson, 1986: 40, 45). Los ejemplos abundan a partir de la escena de la fiesta en el reino de los muñecos.

   - "Principalmente el llamado Bismarck no paraba. Decía mil chirigotas, daba manotadas sobre la mesa y arrojaba a la princesa bolitas de pan. Movía sus brazos como atolondrado, cual si los goznes de estos tuviesen hilo y oculta mano tirase de él por debajo de la mesa" (p. 85).
   - "_ Ya lo supongo_ contestó el canciller, abriendo los brazos y cerrándolos repetidas veces". (p. 85).
   - "_¡Oh desgraciados, desgraciados! _ exclamaron en coro los emperadores, Espartero y demás personajes" (p. 85).
   - "_¡Cómo me estoy divirtiendo!_ repitió Bismarck, dando palmadas con sus manos de madera" (p. 85).

2. Adquisición de rigidez por los cuerpos vivos: transformación de los seres en artefactos mecánicos (Bergson: 1986: 49).

   - "El serenísimo Migajas experimentaba, desde el instante de su transformación, sensaciones peregrinas. La más extraña era haber perdido por completo el sentido del paladar y la noción del alimento. Todo lo que había comido era para él como si su estómago fuese una cesta o una caja y hubiera encerrado en ella mil manjares de cartón que ni se digerían, ni alimentaban, ni tenían peso, sustancia ni gusto.

     Además, no se sentía dueño de sus movimientos, y tenía que andar con cierto compás difícil. Notaba en su cuerpo una gran dureza, como si todo él fuese hueso, madera o barro. Al sentarse, su persona sonaba a porcelana. Hasta la ropa era dura y nada diferente del cuerpo" (p. 87).

3. Transformación mecánica: miembros o partes del cuerpo de las personas convertidas en cosas, cuya descripción se presenta como una transfiguración momentánea (Bergson, 1986: 55):

   - "[...].Y sus orejas, al modo de aventadores, antes parecían pegadas que nacidas" (p. 79).

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

II) Leyes:

1. Resorte-repetición: expresa una idea que se reprime y que salta a pesar de ello, pueden ser actos, palabras o sentimiento; un gesto habitual que se repite de forma inconsciente o un tic nervioso pueden convertirse en algo cómico, según Bergson (1990: 137) "sólo podemos causar risa por el aspecto de nuestra persona que escapa a nuestra conciencia". Sirven los mismos ejemplos que para la visión de lo mecánico.

2. Simulación de títere: representación de los personajes a modo de títere de cordelillo, marioneta o guignol (Bergson, 1990: 70).

   - "Una carcajada general acogió estas palabras, y allí era de ver todas las muñecas y los más célebres generales y emperadores del mundo dándose simultáneamente cachiporrazos en la cabeza como las figuras de guignol" (p. 86).
   - "Ciego de furor, echó mano al cinto y blandió la plegadera. Las damas prorrumpieron en gritos y la princesa se desmayó. Pero no aplacado con esto el fiero Migajas, sino, por el contrario, más rabioso, arremetió contra los insolentes y empezó a repartir estacazos a diestra y siniestra, rompiendo cabezas que era un primor. Oíanse alaridos, ternos, amenazas. Hasta los pericos graznaban y las pajaritas movían sus colas de papel en señal de pánico" (p. 86)[4].

III) Procedimientos:

a) Repetición: mismos ejemplos que en la visión mecánica y en resorte[5].

b) Inversión: el sujeto provoca una acción, y se convierte en su propia víctima (Bergson, 1986: 78).

   - "Su alteza serenísima vio que en el pedestal donde estaba colocado había una tarjeta con esta cifra: '200 reales'" (p. 88).

Lo cómico de la situación se encuentra en el hecho de que Pacorrito, que antes estaba fuera del escaparate deseando los juguetes que había detrás del cristal, desesperado por su anhelo de estar junto a su amada, ahora ha conseguido lo que quería, y se ve convertido en muñeco, para su mal, pues ha perdido sus características humanas.

c) Interferencias de series: se trata de confundir dos series de contenidos diferentes utilizando una misma y única secuencia sintáctico-lingüística (Bergson, 1986: 84).

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

- "¿Y quién había inspirado a Pacorrito pasión tan terrible? Pues una dama que arrastraba vestidos de seda y terciopelo con vistosas pieles; una dama de cabellos rubios, que en bucles descendían sobre su alabastrado cuello. La tal solía gastar quevedos de oro, y a veces estaba sentada al piano tres días enteros" (p. 80).
- "Entre ellas había, ¡ay, qué hembra!, la más hermosa, la más alta, la más simpática, la más esbelta, la más señora. Debía ser mujer de elevada categoría, a juzgar por su ademán grave y pomposo y cierto airecillo de protección que a maravilla *le sentaba*" (p. 81).

En principio, la descripción dada puede inducirnos a pensar que se trata de una mujer, sin embargo se está refiriendo tan sólo a una muñeca.

IV) Formas de la comicidad y variedades del ingenio:

1) Frase absurda en un molde consagrado:

- "Y se arrancó los cabellos, y se arañó el rostro; y en las pataletas de su desesperación se le cayeron al suelo los fósforos, los periódicos y los billetes de lotería" (p. 81).

Este comportamiento era muy habitual en las manifestaciones de dolor y sufrimiento en la literatura medieval[6].

- "Su cerebro hervía; en su corazón se enroscaban culebras mordedoras; su pensamiento era un volcán; deseaba la muerte; aborrecía la vida; hablaba sin cesar consigo mismo; miraba la luna; se remontaba al quinto cielo, etc." (p. 81).

En este otro fragmento encontramos una imitación del lenguaje romántico y caballeresco; la incoherencia radica en que estos sentimientos tan turbulentos son atribuidos a un niño.

- "Fijo en la puerta, consideraba los horrores de la trata de blancos, de aquella nefanda institución tirolesa, en la cual unos cuantos duros deciden la suerte de las honradas criaturas, entregándolas a la destructora ferocidad de niños malcriados" (p. 82).

El comercio con humanos está planteado aquí de forma ridícula y muy descargado de su contenido verdaderamente dramático.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

- "_ Señora, ¿quién os trajo a tan triste estado? _ exclamó en tono patético, angustioso.

Pero pronto al dolor agudísimo sucedió la ira, y Pacorrito pensó tomar venganza de aquel descomunal agravio" (p. 83).

No cabe duda que son frases con reminiscencias quijotescas, en las que encontramos el absurdo y la incoherencia.

- "Y al punto la princesa trazó unos endiablados signos en el espacio, pronunciando palabrotas que Pacorro no sabía si eran latín, chino o caldeo, pero que de seguro serían tirolés" (p. 87)[7].

2) Frase absurda en sentido propio cuando es en sentido figurado:

- "La familia de Pacorrito Migajas no podía ser más ilustre..." (p. 79).
- "Llenándose de energía, afrontó la situación como un héroe" (p. 80).

El adjetivo "ilustre" no indica que su familia lo fuera en realidad, ello podemos comprobarlo con las indicaciones que después nos da el narrador; por otra parte, Pacorrito está lejos de ser un héroe, pues él no ha elegido la vida que lleva, su indigencia no depende de su voluntad: ser pobre es su única manera de sobrevivir.

- "Inclito Migajas, lo que acabas de hacer, lejos de menguar el amor que puse en ti..." (p. 86).

El adjetivo "ínclito" es sinónimo de "ilustre", y puede ser utilizado en los textos literarios con cierto matiz jocoso.

V) Manifestaciones de la comicidad:

a) La ironía: como "una elocuencia bajo presión, en la que se enuncia lo que debería ser fingiendo que es lo que es" (Bergson, 1986: 107). Los ejemplos son numerosos:

- "Pacorro Migajas era un gran personaje" (p. 79).
- "[...] más bien le hacía parecer enano que niño" (p. 79).
- "No usaba zapatos, por serle esta prenda de grandísimo estorbo, ni tampoco medias, porque le molestaba el punto" (p. 79).

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

- "Ni le inquietaban gran cosa ni las molestias del domicilio ni las exigencia del casero. Sus palacios eran el Prado en verano, y en invierno, los portales de la Casa Panadería" (p. 80).
- "Eran tan juiciosas que jamás se movían del sitio en que las colocaban" (p. 81).
- "Su alteza serenísima vio que en el pedestal donde estaba colocado había una tarjeta con esta cifra: '200 reales'.

  _ Dios mío, es un tesoro lo que valgo. Esto, al menos, le consuela a uno" (p. 88).

b) Humor: entendido como "una transposición de lo moral a lo científico, se enuncia lo que es, fingiendo creer que es eso lo que las cosas deberían ser" (Bergson, 1986: 107).

- "En invierno abrigábase con una chaqueta que fue de su señor abuelo, la cual después de cortadas las mangas por el codo, a Pacorrito le venía que ni pintada para gabán" (p. 79).
- "Los que esto lean creerán que Migajas era feliz. Parece natural que lo fuese. Si carecía de familia, gozaba de preciosísima libertad, y como sus necesidades eran escasas, vivía holgadamente de su trabajo, sin deber nada a nadie, sin que le quitaran el sueño cuidados ni ambiciones..." (p. 80).
- "Entre aquellas figuras interesantísimas se veía a Bismarck, al emperador de Alemania, a Napoleón y a otros grandes hombres" (p. 84).

Para concluir con el esquema tomado de Bergson, haremos referencia a la **alusión**; ésta es estrictamente de índole literaria, muy cercana a la intertextualidad. Nos sirven algunos de los fragmentos ya citados: "Su cerebro hervía" (literatura de folletín)"; "Y se arrancó los cabellos" (literatura medieval); "Una de las chicas sostenía en brazos a la dama de los pensamientos de Migajas. _Señora, ¿quién os trajo a tan triste estado?" (similitud con expresiones y maneras de las novelas de caballería); "pensó tomar venganza de aquel descomunal agravio. _Señora, mi pícaro sastre [...] no me ha acabado la condenada ropa" (ironía picaresca).

El procedimiento más empleado por Galdós es la ironía, hecho que no representa en este estudio ningún descubrimiento excepcional, pues sobre

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

ello ya se han escrito algunos trabajos, podemos recordar a Gérald Gillespie, quien en su artículo "Galdos' and the humoristic tradition" (1969), destaca características importantes en el humorismo galdosiano, como es el gusto por la caricatura y la combinación de crítica e ironía, lo que pudimos comprobar en las descripciones hechas de Pacorrito y las escenas protagonizadas por Bismarck. Parafraseando a Gillespie, podríamos sostener que Galdós hace su burla "empujando a trastornar el juicio con imaginación y romanticismo"[8], afirmación muy acertada, si traemos a la memoria el engañoso acuerdo al que llega Pacorrito con la princesa de las muñecas, por la que pierde todo y acepta ser transformado en objeto.

Galdós es un paciente observador de la naturaleza humana. Su chanza es portadora de un mensaje frío y duro: los políticos no son sino muñecos, monigotes de cartón con los brazos y las narices partidas; el amor, por otra parte, nubla nuestra razón y nos convierte en marionetas... como sucedió a Pacorrito Migajas, convertido en muñeco, encerrado en el escaparate prisionero de su propio sueño.

Tanto Freud como Bergson coinciden en que no hay humor sin malicia, ni amargura, ni dolor, en grandes o pequeñas dosis. Para Bergson (1986: 104), "la risa es ante todo una corrección, hecha para humillar, y debe comunicar una impresión penosa de la persona que es objeto de ella", por lo que es incompatible con la emoción o la compasión; en este cuento los políticos reciben su castigo bajo la pluma de Galdós[9], que da muestras de poseer un exquisito humor, así como un ingenio rápido y palpitante. El autor, como hombre de espíritu profundamente crítico, políticamente activo y comprometido, demostró poseer una especial habilidad para inducir al lector con humor hacia dos lecturas finales de su texto: los políticos reciben una lección y los enamorados una advertencia.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

Referencias bibliográficas

Anónimo (1983). *Lancelot (I-II).* Paris: Union Générale d'Editions.

Ballester, C. (1970). *Caminos abiertos por Benito Pérez Galdós.* Madrid: Editorial Hernando.

Bergson, H. (1986). *La risa.* Madrid: Espasa Calpe.

Freud, S. (1990). *El chiste y su relación con lo inconsciente.* Madrid: Alianza Editorial.

Gillespie, G. (1969). Galdós' and the humoristic tradition. *Anales Galdosianos*, año IV, pp. 99-111. Tejas: University of Austin.

Hoffmann, E.T.A. (1982). Los Autómatas. Barcelona: Siglo XXI.

PÉREZ GALDÓS, B. (1990). La princesa y el Granuja. En B. Pérez Galdós. *Obras completas IV* (pp. 70-88). Madrid: Ediciones Aguilar.

NOTAS

1 Las técnicas que se nombrarán a lo largo de este análisis no son todas las que Freud y Bergson enumeraron en sus respectivos ensayos, pues en el cuento de Galdós no hemos encontrado ejemplos de todas ellas, por lo que únicamente haremos mención de aquellos procedimientos empleados por el autor haciéndose eco de la tradición humorística de su época.

2 Se distingue aquí cierto matiz cínico (cinismo según Freud, 1990: 27), ya que ataca la imagen de la mujer de su época. No tiene por qué ser comprendido como una actitud machista, sino como un rechazo hacia la mujer como objeto de escaparate, pasiva y sin voluntad.

3 En opinión de Bergson (1986: 116), es necesario que la comicidad no nos conmueva, si no, el proceso para provocar la risa fallaría. Según el autor francés tres son las condiciones esenciales para que se dé una situación cómica, éstas son: la insociabilidad del personaje atacado (Pacorrito está solo, sin familia ni amigos, completamente desamparado e indefenso); la insensibilidad del espectador, pues debemos ser capaces de reírnos de defectos físicos (esto también lo menciona Freud, 1990: 90); y, finalmente, el automatismo (Bergson, 1986: 121).

4 En palabras de Bergson, (1986: 137) aquí se trataría concretamente de una "falsificación mecánica de la vida". Precisamente fue Bergson (1986: 14) quien afirmó en su obra que "no hay nada cómico fuera de lo humano", esta afirmación es sumamente importante en el análisis del cuento que hemos elegido, ya que Galdós, con el doble objetivo de provocar hilaridad al mismo tiempo que juicio crítico, proyectó actitudes y vicios humanos en un mundo de muñecos.

5 Resulta sorprendente la aparición de Bismarck, Espartero y Napoleón en la aventura de Pacorrito, aquí "la risa encontraría su explicación por sorpresa y contraste" (Bergson, 1986: 42). En cuanto a los movimientos de los personajes, la exageración también produce comicidad. Esta técnica está relacionada con el automatismo (Bergson, 1986: 137).

6 No sólo en este cuento, sino en la obra galdosiana en general, encontramos una rica red intertextual. El autor recurre con frecuencia a las novelas de caballerías, los romances, etc., en este fragmento podemos encontrar una gran similitud con el comportamiento de la reina Hélène, quien, al ver el cadáver de su esposo el rey Ban de Beno, se arranca los cabellos y se araña el rostro: "Quand elle voit son époux mort, elle perd connaissance et s'affaise sur le corps. Revenue à elle, elle se désole, déplore les dures souffrances dont elle est accablée, elle arrache ses beaux cheveux blonds, déchire ses vêtements et les jette sur le chemin, elle égratigne son tendre visage..." (*Lancetot*, p. 37). Por otra parte, y aunque las siguientes reseñas nos alejan del tema que tratamos, no hemos podido vencer la tentación de referirnos a los *Cuentos* de Hoffmann como posible precedente del que estamos analizando; en *El hombre de la arena*, también conocido por *Coppelius*, aparece un personaje, Olimpia, una hermosa muñeca provista de un mecanismo que la anima posibilitando el movimiento y la voz. Nataniel, la ve siempre sentada frente a una mesa_ como Migajas, que ve a su amada sentada al piano_; Coppelius, el creador del autómata y el profesor

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

Spalanzani, supuesto padre de Olimpia, destrozan la muñeca en una violenta discusión; Nataniel queda desconsolado_al igual que Migajas cuando recupera su muñeca con sus brazos partidos y la cabeza abierta. Este cuento inspiraría tiempo después la ópera *The Tales of Hoffmann*, compuesta por Offenbach, cuya primera lectura se hizo el 18 de mayo de1879 (el cuento de Galdós data de 1878).

7 Esta técnica se parece mucho a la frase absurda en un molde consagrado. Por otra parte, hay una doble ruptura humorística: la primera se encuentra en la enumeración de las lenguas latín, chino, caldeo y tirolés (éste último sería el elemento extraño); y la segunda se encuentra en el hecho de mencionar el tirolés, lo que nos hace pensar en la tradición de Austria en la construcción de juguetes y aparatos de precisión, de ahí que éste "sea con toda probabilidad" el idioma de la muñeca.

8 Gillespie (1969: 104): "[...] Galdós' eventual disenchanment with positivism marks him as a realist just as do his joshing thrusts at unhinged imagiation and romanticism." (*Galdós and the humoristic...*," (p.104).

9 Alejandro Bain, citado por Bergson, (1986: 104), destaca la existencia de un matiz de degradación dentro de lo cómico. En este cuento la intención de degradación tendría su objetivo en la imagen de Bismarck principalmente.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

DISCURSO AUTOBIOGRÁFICO Y REPRESENTACIÓN DE LA REALIDAD: EL CASO DE REINALDO ARENAS

JOSÉ ISMAEL GUTIÉRREZ
Universidad de Las Palmas de Gran Canaria

Toda "escritura del yo" presupone una distancia que protege al autobiógrafo de su experiencia y un espacio en el que convergen estética e historia. La mimesis que se asume como operante en la página escrita suscita una ilusión referencial –la "figuración" de la que habla Paul de Man (1991: 113)– que es tanto o más discernible según el número de desviaciones (deliberadas o involuntarias) que afectan a los datos suministrados, o a la mayor o menor libertad con que los acontecimientos de la propia vida se presentan. La selección específica de la realidad llevada a cabo en *Antes que anochezca* (1992), las memorias del escritor cubano Reinaldo Arenas (1943-1990), se miden por la ambivalente utilización de un filtro subjetivo que ha motivado que gran parte de los sucesos contenidos en el libro se lean como si se trataran de verdades a medias. Las lúcidas opiniones de Emma Álvarez-Tabío Albo[1], Guillermo Cabrera Infante[2] u Ottmar Ette[3] al respecto están encaminadas a ubicar la obra areniana en una zona escritural resbaladiza, oscilante y problemática en la que la realidad convive con lo imaginario. Críticos como Silvia Negy-Zekmi, poniendo el acento en el estatuto de *non-fiction* de la obra, resaltan, por su parte, la filiación del texto al género testimonial[4], a lo que contribuye en gran medida su estilo aparentemente espontáneo, ajeno a los artificios retóricos que configuran la mayoría de los productos literarios de la llamada "alta cultura" o literatura de elite. No faltan quienes, apelando a tácticas como la exageración, el delirio y la mentira, aseguran que Arenas, lejos de mantenerse fiel a la verdad de los sucesos, se inventó para sí el personaje que él quiso ser. Un ejemplo claro nos lo proporciona Abilio Estévez, quien, pese a que no discute la sinceridad del autor, admite que éste se propuso hacer lo que cualquier escritor que narra su vida: mistificarla (1994: 863).

En un texto autobiográfico de estas características el flujo y reflujo subjetivo de la memoria impide que se sometan los acontecimientos a un proceso de verificación objetiva, de la misma manera que la relativa ausencia de literariedad, en cuanto al estilo se refiere[5], anula difícilmente las secretas vinculaciones

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

que el libro mantiene con la ficción, una ficción que no ha de ser literaria obligatoriamente, pero que, en cualquier caso, navega siempre por los insondables océanos de la fantasía, aun cuando la construcción de sus dominios –modelados por la parcialidad en la visión de los incidentes– se haga mediante el aprovechamiento de la experiencia real. La idea apuntada en 1956 por Georges Gusdorf (1991: 15-17), y desarrollada en 1985 por Paul John Eakin[6], de que el texto autobiográfico no "refleja" a un autor referencial sino que el autor se crea a sí mismo, forjando un "yo" que no existiría sin ese soporte textual, y que ese yo, al ser inventado, ya no estaría sometido a la prueba de validación por comparación con una realidad fuera del texto sino que se justifica a sí mismo, no desentona con las maniobras ejecutadas en *Antes que anochezca*. Por otra parte, sumado al elemento inventivo, la obra exhibe un notable componente de narratividad que favorece la conveniencia de colocar el texto memorialístico areniano al lado de los ciclos novelescos, las "noveletas" o las narraciones breves del escritor cubano.

Deslegitimar la obra arguyendo que es un "compendio de recuerdos auténticos, de falsos lugares comunes sobre la Revolución, de exageraciones descabelladas, de medias verdades y de mentiras", como han querido algunos críticos adeptos al régimen castrista (Ubieta Gómez, 2001), carece de operatividad por cuanto se desvirtúa el propósito del autor, que no es otro que dejar constancia, mediante su testimonio escrito, de un tortuoso proceso de aprendizaje o del errático destino de una existencia exiliada y plena de obstáculos insalvables, además de denunciar, con una voz henchida de un indisimulado resentimiento, la opresión desplegada por una dictadura de izquierdas que no le ofreció al escritor, por encima de todo, un lugar en el que ejercer su vocación de artista de la palabra.

El propio autor justificó el humor y la exageración de su discurso aseverando que para comprender la realidad cubana (y latinoamericana), caracterizada por la desmesura, se hace preciso recurrir a estas tácticas. La inclinación en Latinoamérica a llevar muchas situaciones a un límite tenso y explosivo hace que el humor y la hipérbole deban concebirse como un "acto de liberación" (Arenas, 2000-2001: 60).

Por nuestra parte, creemos que, más que en la narración de mentiras, la textualización fabuladora de *Antes que anochezca* se apoya en el modo particular en que determinadas verdades se presentan al lector. Porque Arenas, es necesario recalcarlo, selecciona la realidad que narrativiza; no la muestra indiscriminadamente. Siguiendo un método muy parecido al empleado por cualquier creador de ficciones, elige de la historia nacional y personal, bien

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

sea por su importancia, bien por su carácter novelesco, aquellos hechos que le interesa destacar, obviando otros que estima irrelevantes, sin que por ello ponga en peligro la lógica hilación de los recuerdos expuestos. Descartados del corpus aquellos sucesos escasamente atractivos desde un punto de vista narrativo, los restantes se ensamblan unos a otros, componiéndose así con el resultado una trama histórico-autobiográfica jalonada de unos cuantos momentos climáticos que sirven para denunciar aspectos espinosos de la realidad cubana con los que se está en franco desacuerdo. A la articulación narrativa de los episodios seleccionados habría que añadir la mencionada subjetividad autorial plasmada en la multitud de reflexiones que salpican el relato, en los pensamientos y juicios difamatorios, en la luz expresionista que arroja sobre personajes y acontecimientos, en la tonalidad dominante en el discurso –irónica y humorística unas veces, cruda otras–, en la visión carnavalesca y barroca de la realidad. Lo que resulta evidente, fuera de la cuestión de la literariedad y/o veracidad de la obra de Arenas, es que ésta despierta cualquier sentimiento menos indiferencia. A raíz de la publicación del ensayo de Paul Julian Smith *Vision Machines,* Stephen Wilkinson, en un beligerante artículo, contradice punto por punto lo expuesto en el libro de su colega: la defensa del documental dirigido por los realizadores disidentes Néstor Almendros (1930-1992) y Orlando Jiménez Leal sobre el tratamiento que recibieron los homosexuales en la Revolución cubana durante los años 60 del siglo pasado, así como las memorias de Arenas *Antes que anochezca* contra aquellos que ven esas obras como una propaganda anticastrista. Según Smith, tanto el film como la autobiografía se presentan como vehículos de la verdad, verdad que el autor de *Vision Machines* acepta sin cuestionarla. En cambio, la película de Tomás Gutiérrez Alea (1928-1996) y Juan Carlos Tabío, *Fresa y chocolate* (1993), así como el cuento de Senel Paz en el que se basa ("El lobo, el bosque y el hombre nuevo", de 1990)[7], no reciben de parte del crítico anglosajón la misma consideración.

No hay duda de que el punto de vista de Smith dice poco a favor de su ecuanimidad como crítico e investigador académico. En el caso de *Antes que anochezca* resulta obvia –según hemos apuntado– la mezcla de ficción y de realidad que permea el cuerpo principal del relato. Sin embargo, también Wilkinson, en su empeño por rebatir las teorías de Paul Julian Smith, cae en el mismo defecto que aquél, posicionándose esta vez, no al lado de los testimonios de *Conducta impropia* (1984) y de *Antes que anochezca*, tachados de poco fidedignos, sino, como era de suponer, al lado de la política represiva instaurada por el régimen de Fidel Castro durante las décadas del 60 y 70 del siglo XX. Ocurre que en su desacreditación del texto areniano, Wilkinson expone

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

asimismo algunas mentiras (o lo que es lo mismo, silencia algunas verdades) que no justifican los atropellos sufridos por Arenas y por los homosexuales cubanos durante el llamado por Ambrosio Fornet "quinquenio gris" (1971-1976). ¿De qué fuentes extrajo que el autor de *El mundo alucinante* (1969), el día en que fue arrestado por la policía castrista, mantuvo relaciones con jóvenes menores de edad[8] y que fue encarcelado sólo por abusos sexuales y no por la supuesta actividad "contrarrevolucionaria" que estaba realizando[9]? ¿Acaso tuvo acceso el crítico a informes policiales que no cita? Si no es así, ¿cómo puede hablar en nombre de una objetividad que él mismo, presunto esclarecedor de los hechos, apenas ejerce?

Señala Wilkinson que al hombre "extravagante, humorístico y malévolo" que fue Arenas no hay que verlo como una víctima inocente de la opresión comunista. Basa su argumentación en que enviaba clandestinamente sus libros al extranjero sin permiso de las autoridades cubanas y que sentía debilidad por los adolescentes. Al parecer, desacatar las leyes del Estado, por muy injustas que sean, constituye un delito imperdonable y digno de reprobación; ¿o acaso no reconoce el crítico norteamericano el derecho de todo escritor a expresarse libremente o a editar sus libros fuera de su país cuando las circunstancias internas no le son favorables? Por otra parte, ¿hay que deducir de las palabras condenatorias de Wilkinson un sentimiento homófobo que él mismo no se preocupa en disimular?

Una lectura atenta de ambos estudios nos lleva a apreciar los puntos débiles que tanto en los juicios de Smith como en los de Wilkinson saltan a la vista. Si el primero se muestra excesivamente crédulo con el documental de Almendros y Jiménez Leal y con el texto de Arenas al dar por verídico el conjunto de lo que se narra en esas obras, el segundo derrocha excesiva condescendencia hacia la política castrista sobre la libertad de expresión y el tratamiento de las minorías sexuales en Cuba. Tales discrepancias nos llevan a afirmar que, mientras nos aproximemos a la obra de Arenas con una óptica prejuiciosa (léase una visión crítica de derechas o de extrema izquierda, o una mentalidad puritana y homofóbica), resultará imposible valorarla en sus justas proporciones, es decir, en tanto "artefacto" artístico que es, elaborado, eso sí, en un punto de la secuencia temporal e histórica y en un medio geográfico concreto que alude a otro, ya abandonado, pero que sigue viviendo políticamente bajo una severa presión ideológica de carácter marxista-leninista. Así pues, antes de integrar los componentes políticos y propagandísticos que encontremos diseminados en los textos de Arenas dentro de unas tramas estructuradas conforme a moldes conscientemente literarios, haría falta distanciarnos de las polémicas que han levantado las obras de este visceral escritor.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

Y es que justamente en ese trasvase artístico del componente ideológico autorial es donde reposa su mayor logro como fabulador y como poeta lírico de enorme intensidad y espíritu heterodoxo.

Antes que anochezca, libro del que se hizo una exitosa pero fallida versión cinematográfica bajo el título de *Before Night Falls* (2001), integra elementos formales que lo aproximan a distintos géneros literarios, a determinadas formas o modalizaciones genéricas de importancia creciente en el panorama contemporáneo de la literatura hispanoamericana o a tipos textuales de naturaleza híbrida (autobiografía, memorias, crónica, testimonio, novela...). Pertenezca a un género canónico y fijo o a uno fronterizo, la imaginación afiebrada que proyecta Arenas sobre muchos de los hechos evocados –y que nos hace dudar muchas veces de la fidelidad de los recuerdos– insiste en difuminar los lindes entre vida y literatura. Esto no constituye exactamente un defecto en un texto que presumiblemente aspira a la veracidad (en toda autobiografía se opera una selección de las vivencias, la memoria deforma el pasado...). Ocurre simplemente que la concepción creativa del escritor abarca un espacio híbrido que Arenas no supo ni quiso diferenciar para no desconectarlo de la realidad objetiva a la que se enfrentó; significa que quiso jugar con el equívoco, que concibió toda su obra, incluido este testimonio autobiográfico, como parte de su legado literario, mal escrito por las pésimas condiciones de producción (la enfermedad mortal que padecía había minado su organismo), pero no menos representativo en cuanto arma de combate. Sobre todo, no ocultó su afán por hacer de su biografía una creación novelesca antes que una relación fidedigna de hechos reales. Así como las obras de ficción arenianas están saturadas de ingredientes autobiográficos, inversamente, su propia autobiografía –acorde con esa inclinación innata y muy cubana a la hipérbole y a un esfuerzo constante por desconstruir la realidad política castrista y el sistema ideológico en que se basa– tampoco escapa a la ficcionalización de la verdad, enmascarada o puesta al desnudo, distorsionada o ignorada, exagerada hasta el límite u obviada con vistas a resaltar el mensaje central del texto. Realidad histórica y personal que Arenas reinventa, parodia o idealiza; en una palabra, mistifica.

El discurso homotextual que codifica el acto de narrar en *Antes que anochezca* repercute en la eficacia del mensaje. Un mensaje que en el libro y en la misma escritura, concebida como una faceta subversiva que obedece a ese proyecto de descentrar el discurso cubano oficial, se hace bien explícito. Sin ser exclusivamente las memorias de un gay, *Antes que anochezca* incorpora la actuación del "homotexto" que legitima una visión marginal del mundo elaborada desde el frente de los excluidos, se haga o no alusiones a sucesos de

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

índole sexual. Las múltiples referencias a las aventuras homoeróticas le sirven al narrador no sólo de legitimación ideológica a través de la cual la homosexualidad puede acceder al orden del discurso, sino que también le brindan la posibilidad de sentirse "orgulloso" de sí mismo, permitiendo a individuos discriminados como él forjarse una identidad personal positiva, a pesar del peso considerable de los tabúes y de las prohibiciones impuestas. Las connotaciones políticas de la condición homosexual en la Cuba castrista derivan hacia la textualización de un contradiscurso que subvierte el conjunto de prejuicios, creencias y categorías negativas sobre las que se asienta el orden político y social imperante que se intenta deslegitimar. Así, la homotextualidad explícita en las memorias de Reinaldo Arenas, y en otras narraciones de mayor fuste –estrategia de resistencia asociada al poder transgresor de la escritura y al discurso antiestatal–, transita por unos parajes contestatarios que el sentido de extraterritorialidad que insufla al autor, en cualquiera de sus variantes, reconoce como suyos.

Referencias bibliográficas

Álvarez-Tabío Albo, E. (2000). *La invención de La Habana.* Barcelona: Editorial Casiopea.

Arenas, R. (1998). *Antes que anochezca.* 2ª ed. Barcelona: Tusquets Editores.

— (2000-2001). Humor e irreverencia. *Encuentro de la cultura cubana, 19*, 59-63.

Cabrera Infante, G. (1998). Reinaldo Arenas o la destrucción por el sexo. *Vidas para leerlas* (pp. 181-188).

Eakin, P. J. (1985). *Fictions in Autobiography. Studies in the Art of Self-Invention.* Princeton: Princeton University Press.

Estévez, A. (1994). Between Nightfall and Vengeance: Remembering Reinaldo Arenas. *Michigan Quarterly Review, 33*, 4, 859-867.

Ette, O. (1996). La obra de Reinaldo Arenas: una visión de conjunto. En O. Ette (ed.), *La escritura de la memoria. Reinaldo Arenas: Textos, estudios y documentación* (pp. 95-138). 2ª ed. Frankfurt am Main: Vervuert Verlag.

Gusdorf, G. (1991). Condiciones y límites de la autobiografía. *Suplementos Anthropos. La autobiografía y sus problemas teóricos. Estudios e investigación documental, 29*, 9-18.

Koch, D. M. (1991). Reinaldo Arenas, con los ojos cerrados. *Revista Iberoamericana, 57*, 155-156, 685-688.

Machover, J. (2001). *La memoria frente al poder. Escritores cubanos del exilio: Guillermo Cabrera Infante, Severo Sarduy, Reinaldo Arenas.* Zaragoza: Universitat de Valencia.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

MAN, P. DE. (1991). La autobiografía como desfiguración. *Suplementos Anthropos. La autobiografía y sus problemas teóricos. Estudios e investigación documental,* 113-118.

NAGY-ZEKMI, S. (2000). La Cuba homotextual de Arenas: deseo y poder en *Antes que anochezca.* En D. Balderston (Ed.), *Sexualidad y nación* (pp. 213-223). Pittsburgh: Biblioteca de América.

NEGRÍN, M. L. (2000). *El círculo del exilio y la enajenación en la obra de Reinaldo Arenas.* Lewiston: The Edwin Mellen Press.

SMITH, P. J. (1996). *Vision Machines: Cinema, Literature and Sexuality in Spain and Cuba, 1983-1993.* London: Verso.

UBIETA GÓMEZ, E. (2001). Arenas y la noche: Notas sobre un libro de memorias. *La Jiribilla* [revista electrónica] 1. Disponible: http://www.lajiribilla.cubaweb.cu/2001/n1_abril /001_1e.html.

WILKINSON, S. (2000). Behind the Screen and into the Closet: Reading Homosexuality in the Cuban Revolution through 'Conducta impropia', 'Antes que anochezca' and 'Fresa y chocolate'. En F. Domínguez (Ed.). *Identity and Discursive Practices. Spain and Latin American* (pp. 283-305). Bern: Peter Lang AG.

NOTAS

1 "[...] aunque ofrezca *Antes que anochezca* como su autobiografía, este libro es, en realidad, la novela de la vida de Arenas. Aquí se manifiesta, ante la inminencia de la muerte, su espíritu a la vez lírico e irónico, crítico y comprometido, fantástico y realista. En ella se trenzan la picaresca, el humor, la hipérbole y, sobre todo, el sexo, como medio de comunicación y de conocimiento del mundo. Si Arenas le había dado algo de sí mismo a cada uno de sus personajes, es justo que el personaje que elabora en esta novela o autobiografía –su propio personaje– lo fabricara tomando cosas prestadas de sus personajes de ficción" (Álvarez-Tabío Albo, 2000: 285).

2 A juicio de Cabrera Infante, *Antes que anochezca* "es una novela, que es una memoria, que es una fusión de la ficción y una vida que imitó dolorosamente a la ficción: esa realidad atrofiada que es su última fuga" (1998: 186).

3 El crítico alemán sostiene que, puesto que no se observa una separación tajante entre lo ficticio y lo real en la obra de Arenas, no hay motivo para que tenga que ser considerada como un texto no-ficcional. En las memorias arenianas la "referencialidad" involucra el binomio realidad-ficción en conjunto (Ette, 1996: 128). Coincide en esto María Luisa Negrín, quien estima que no se debe separar la obra del resto de la producción novelesca, con la que comparte una circularidad que se expresa en la introducción-fin (2000: 21).

4 Nagy-Zekmi advierte tres aspectos testimoniales en la autobiografía de Arenas: "1. El autor/narrador relata eventos que había vivido, 2. El hecho de que lo vivido/relatado trasciende la importancia de lo personal por ejemplificar la discriminación en Cuba tanto en lo que concierne a la orientación sexual como la disidencia política, 3. Los personajes se nombran" (2000: 214-5).

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

5 Recordemos que Dolores M. Koch ha calificado *Antes que anochezca* de "documento breve, despojado de 'literaturidad', donde Reinaldo hace gala de su poder narrativo sin afeites" (1991: 687). Para Jacobo Machover, las insuficiencias de la obra en cuanto a la elaboración literaria se deben a que es expresión cabal de una literatura de urgencias (2001: 127).

6 Véase especialmente el cuarto y último capítulo de su libro: "Self-Invention in the Autobiography: The Moment of Language".

7 El guión de la película parte de una adaptación teatral del relato de Senel Paz hecha en 1992.

8 Durante el juicio salió a la luz que los chicos ya habían cumplido los 18 años. Incluso en una vista posterior los mismos muchachos retiraron sus acusaciones.

9 El interés del tribunal giró en torno a los manuscritos que sacaba el acusado del país por medio de visitantes extranjeros que venían a la Isla y que no daban una imagen muy optimista del régimen cubano, así como en torno a la publicación de obras suyas fuera de Cuba sin autorización de Nicolás Guillén (1902-1989), entonces presidente de la UNEAC (Unión Nacional de Escritores y Artísticas de Cuba).

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

"LIVING AMONG STRANGER": BORDERS AND FIRST PERSON TRAVEL NARRATIVES. REPRESENTING THE OTHER

SANTIAGO J. HENRÍQUEZ JIMÉNEZ
Universidad de Las Palmas de Gran Canaria

I suppose that most authors of travel books write about their journey abroad when they consider they have experienced something completely unique. I felt the urge to write this article about some of their literary incursions when I realized that I had not. I had no idea how or why there had been such an unprecedented level of interest in travel literature in the final two decades of the last century. An obsession, perhaps? Or riveting reading because of its highly graphic nature? A way of making foreign climes more authentic and lusciously lurid instead of two dimensional realities? Who are travel books designed for? Of the hundreds of excerpts read in *Granta* 10 (1984), the first three travel books that I encountered on my personal trail were to be *Riding the desert trail. By bicycle to the source of the Nile* (1988) written by Bettina Selby, *Travels on my elephant* (1991) by Mark Shand and *Los Angeles without a map* (1989) by Richard Rayner. For me, and for all the postgraduate students who were going to read these literary works three or four months later, the experience of reading these authors was neither the fruit of my newly discovered academic interest nor was it a way of teaching pure literary theory. There are no fully fledged academic debates on the travel genre, so freed from the lofty intellectualizing on content and buffered against the pressures imposed by having to teach what has been dictated by others, I prepared to sit down and enjoy the trip, with only myself for company.

It was a long journey with British and North-American authors dotting the route: cultural travel theory and fascinating specialized press that took myself and my fellow travelers down the road to a broad spanning horizon of old and new books, university journals and into various publishing houses, all at our own pace and with styles made to measure. What is peculiar about the whole journey is that it has not left us immune, each in our own little intellectual world. When we get together, even now, we still talk about the literary interest of the genre, new editions and well-known works. I realize that there is something more than nostalgia for the good old student times gone by that binds us.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Bibliotecas Universitaria, 2006

I was wrong. It was not a heroic endeavor on my part but rather one of these happy accidents that occurs in teaching. The audience forgot, for once, that they were pursuing a degree and I was impatient to explore some of the literary ingredients of these texts. Despite the authenticity or not of cross cultural representations of travel, the travel genre explores territories of foreignness as well as mysterious intellectual regions of consciousness. We suddenly find that we are working in the foreign territory of the world of trans-cultures, living with strangers, crossing borders of ideological and transnational illusion and geography. For a moment, we put on the skin of the 'other', we wear masks, we put on other faces, and experience other lives, a trans-form-ation.

Travel destinies have provided lucid, insights into the self. They have situated the explorer within a complex theoretical matrix of universal social connections which enhance his understanding of the Earth not only by making him re-evaluate everyday things but also his own person, through the discovery of 'the other'. We know that traveling abroad is vital to aspects such as education, work, missionary enterprises, health, romance, social and scientific knowledge, imperialism, militarism, ethnicity, trans-cultural contacts and literature. Traveling abroad, or traveling with the help of a travel book in what we call "arm-chair emancipation",[1] is also vital in the process of constructing self. In truth, "the self" and "the other" are two concepts constantly in interaction in any travel circumstance.

Like myself, these university students knew that no interpretation of a travel book is ever perfect or complete. Critical and qualitative revision is essential to understand some of the aspects of the syncretism of travel. We began, then, what was to be a continuing process of revising and improving our knowledge of the world and travel expression based on our own and other travelers' experiences.

When we explore the material and cultural dimensions of travel, we journey into the 'heart of darkness' and question our passive, submissive and somewhat fearful attitude when confronting our 'other'. The picture painted of travel in the Twenties and Thirties is colorful and idyllic. The colonial and post-colonial appreciations of other nations and landscapes brim over with facts of historical and sociological interest. As captives in the reality of the city, travel represents the metaphor of escape and survival, and even to the greatest of human aspirations, total freedom. From Romanticism to Postmodernism, from Piracy to Political Order, from the Middle Ages to the Digital Ages, traveling abroad represents transformation of the self. What

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

counts is not merely the exotic, but primitivism as opposed to civilization. How else can we explain that people find themselves when traveling abroad to meet others?

The critics –and editors of all kinds– have given clearly defined and complete profiles of the people to which, and the tenor and style in which, travel literature is directed. Scholars in anthropology, literary criticism, geography and related disciplines such as history, social, political, economic, medical, technological, art history, literary studies, drama, women's studies, music, etc., have discovered their deepest selves in the intellectual and scientific pursuits of exploration and travel. We tend to think of travel as emancipation, that is, literary texts about travel and literature as interdisciplinary phenomena because there is a certain philosophical quest which is given expression in discovering the unknown aspect of our existence, the part beyond or below our conscious horizon, our primitive self.

Fussell writes clearly and with great rigour about travel as a piece of work to be done. In *Abroad. British literary traveling between the wars* (1980) he writes that travel is a whole field of study: "Etymologically, a traveler is one who suffers *travail*, a word deriving in its turn from Latin *tripalium*, a torture instrument consisting of three stakes designed to rack the body... its fruits were considered to be the adornment of the mind and the formation of the judgment" (1980:39). In fact, it is a persisting illusion, the Quest for the Holy Grail, always lurking there in our conscious awareness. All of the brave explorers were convinced that the world was their oyster. Although somewhat pompous in their pretensions, they were not, however, lacking in foundations. After all, contemporary travelers share the same ambitions and obsessions of the Past. The path beaten by the 20th century traveler has already been walked by the colonial explorers before them.

Yesterday, tomorrow,... whenever. There will always exist a general perception that travel literature has been studied in detail. However, beneath the many and moving surfaces of travelers, lies a secret territory of their own. It is fiercely private, untouched since they recognized the shapes of their souls, inhabited although temporarily abandoned. As most travelers touch their innermost soul when describing the outside world, the representation of the 'other' is still an entity apart, independent, sad to be relegated to oblivion, and expressing themselves in moods and moments which are of such an intimate nature that they are not generally shared. Most of the time, scholars disregard this chapter as being too romanticized and personal. No reader who has not learnt how to interpret these aspects in depth can truly call

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

themselves a travel book fan. It would be pretentious of us, however, to say that we are the first to contribute others to this field.

A critical examination of the notion of the first person narrative over the last twenty years or so of a specific perspective of any given landscape, suggests that the concerns of the inner and the outer journeys, and the distinction between the inner and external perceptions of the 'other' are purely confessional and metaphorical. The former is a reflection of what is visible and the other portrays the invisible, self-limiting fear of the other. These two journeys must be considered separately rather than monolithically as two evidences of a classical influence of travel writing style. Instead of relating the artistic styles of travel writing, we move directly towards interpreting styles in terms of the social relations portrayed, and the construction of Self in the travel writing of the 21st century.

The problem of establishing frontiers between old and new, known and recently discovered leads us to the conclusion that there are two separate journeys, two accounts of the same story, two narrations of the same picture and many frontiers crossed, outside and inside the traveler. One way of measuring the difference between the two is to consider the goals of each. One may study the interior voyage metaphorically with an eye to learning about the language and mental map of the traveler; another is to study his most sensitive perceptions, the gradual quest for his alter ego. This latter goal presupposes a hypersensitive as well as a diachronic bias, as only the alterity of the other from the other point of view is surprising and notable as such.

Then again, the physical journey works within the metaphor of "keeping the body going," i.e., it views the literary production of travel –as a piece of ongoing work in Fussell's words– within the continuing process of personal proposals and counter-proposals. It is a kind of ongoing dialogue established between "them" and "us," invasion and defence, pros and cons: the everyday nature of our post-industrial societies experienced elsewhere and living with strangers, a world apart.

This perspective takes us into the world of the traveler making us relive his despair, suffering, scandal, mortality and illusions when reading his experiences abroad. We, the readers, suddenly become the "you" of the narrative voice, in pursuit of broader horizons, wider knowledge, the aim of all nations and states, all exploration and geographical embarkations.

The travel literature popular in Britain in the Eighteenth and Nineteenth centuries represented more than a superficial account of discovery. The

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

world beyond the frontiers of Britain was a world which could transform the political structures of the information fed to the British people. The stories told by explorers and adventurous travelers was more than a part of the rhetorical theory of non-fiction rhetoricians. It proposed that there was visual collusion between travelers and destinies. This opened the door to the idea of innovation in travel and exploration. The truth was established by comparing contrasting opinions, which possibly represented differing and divergent academic positions, understanding and vested economic interests. Speke's notes with respect to the source of the Nile were a mere proof of The Royal National Geographic's victory in Africa. Similar devices of this geographic institution were Baker's later discoveries, Burton's archaeological proof and Livingstone's lettered and unlettered accounts of the Black Continent.

It took a long time for travel documents structure to evolve into what we now know as travel literature today. It was not until the dawning of new authors and styles that general interest was aroused and pragmatism was born. Pragmatics and personal discourse are recent discoveries in academic travel and, thus, the critical readers of contemporary travel books have had little more than old-style rhetoric with which to explain the structures of information in travel texts. The difference is between the scientific observation of the 'other' as a means to an end, that is, of learning more about ourselves, and the idea of both the internal and external perception of "the other", and the self as represented in language, understood as a presence, as the body: an anthropological conflict that is necessary to the definition of any culture.

Modern critics believe that the unwitting traveler may appear to the readers to be out to merely review the geographic perspective of the world outside. The interpretative implications of travel documents vary according to the authority of the readers and the travel writers respectively. As an imaginary trip, the interior voyage does not actually exist for the readers. They know about its existence but it is difficult to study the universality of it from their very different psychological angle. Curley Thomas in *Samuel Johnson and The Age of Travel* (1976), states that Samuel Johnson, the author of *Lobo's voyage to Abyssinia* (1735), a book republished in 1789 as an antidote to the supposed lies that James Bruce, a member of The Association for the Exploration of the Interior Parts of Africa founded in 1788, would propagate in his *Travels to Discover the Source of the Nile* (1790), was one of the first travelers to have perceived the double facet of the human frontiers explored in most travel themes of his days. According to Curley, Johnson once remarked, "The eyes of the mind are like the eyes of the Body. They can see but at such a distance. But because we cannot see beyond this point, is there nothing beyond it?"

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

This kind of statements makes Curley write that travel affords both a cultural perspective and a moral vision of man: "Travel remained for him a central vehicle and symbol of intellectual growth in his life, his morality, and his society. To examine his complex relationship to the subject is to illuminate a crucial concern of the man and the period" (Curley, 1976: 1).

This decentralized subjectivity may be the result of the story itself not being merely the sum of the experiences abroad; particularly, to Hyland, Shand, and Dalrymple's minds, business and travel in India was as usual. *Indian Balm. Travels in the Southern Subcontinent* (1994), *Travels on my Elephant* (1991) and *City of Djinns. A Year in Delhi* (1993) respectively, are contemporary revisions of a traditional exotic continent. However, their different approach and narrative perspectives on and to the same country suggest that the peripheral and central are just that, a matter of perspective. It is this kind of identification which makes it possible for us to change identities, or to switch between our two selves.

Hyland, Shand and Dalrymple explore perspective, beginning with a demonstration of how their journeys were drawn. Analogously, the readers locate new positions from which to relate to the literary travel story according to the literary text explored. This kind of interpretation is due to the fact that travel literature deals with two metaphorical structures or systems of images organized around a root metaphor: travel, in both the active and the static senses of the word, as regarded by Shattock when she states that: "the ideal travel book invites the reader to undertake three tours, abroad, into the author's brain, and into his own" (1982: 151).

The studies of the self and other have been a popular motif in travel literature discussions for almost as long as human adventure has existed. Beliefs in their updatedness, ideas of their influence, and descriptions of the different academic approaches taken, have prevailed all over the world and circulated within different groups of scholars. Though it may seem open to question whether Roald Amundsen (1872-1928) and Robert E. Peary's (1856-1920) polar expedition had any particular and profound meaning in common, there are some literary sections in the documents of their stories and specific experiences which indicate clearly that they represented more of a physical endeavor than a spiritual quest of how Man survives alone in the midst of cold and icy territories.

Los Angeles without a map (1989), is a long way from Peary and Amundsen's aims in the South and North Poles, and is, undoubtedly, one of the best-known travel activity in contemporary travel collections. The central consciousness

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

is Barbara's, whose ecstatic excitement in the first part of the story gives way to shock when she realizes that a man called Rayner is pursuing her. In what Barbara family members label absurd and ridiculous behavior, Rayner pleads for her to have a love conversation. Rayner's view of her results in a transforming experience. Apart from its treatment of the effect of this persecution in life, the story is a subtle commentary with respect to the consciousness of the traveler. Instead of providing information about the city and affording greater reputation and thus popularity to the story, the trip displays Rayner's sensibility in dealing with his self by translating the other through inarticulate sounds, which he knows are not heard.

The journey through some of the streets of Los Angeles focuses on the unexpected relationship between Rayner and Barbara and between Barbara and his friends, who seem to inhabit different realities, the social expectations of gender roles, disillusionment and life's inevitable paradoxes. The paradox is the journey, the metaphor of being in Los Angeles and the consciousness of the story, against which the two central characters are described. They are situated in a well-known city but they seem to be living among strangers with a finely imbalanced set of arguments and information about American people and society. The result is an original and productive approach to the post-Colonial treatment of the self connecting with the other in order to investigate the role of culture in the formation of a more radically democratic society.

Contemporary travel literature exploits both the author's idealism of travel and his self-doubt of the exterior in order to present to the world a public face of his experiences abroad that will mask his own emotional darkness. For most contemporary authors of travel books, the journey abroad is a translation of the world inside; it is like a search in order to find a word that encapsulates the essence of their personalities. The other is not only located in the East as we have seen in documents of travels such as *Red Odyssey. A journey through the Soviet Republics* (1992) by Marat Akchuring, *Once upon a time in the East* (1992) by Dare Rimmet, *Between the hammer and the sickle. Across Russia by cycle* (1992) by Simon Vickers, *Georgia. A rebel in the Caucasus* (1992) by Peter Nasmyth or in exotic territories such as *Journey to Khira* (1992) by Philip Glazebrook, *The Proving Grounds. A journey through the interior of New Guinea and Australia* (1992) by Benedict Allen or *Between the seas. A quiet walk through Crete* (1993) by Christopher Thorne,... but living in the self, with no special empathy for the surrounding landscape and habitually dramatizing discoveries and exterior revelations.

It would be exaggerated to say that travel writers have been too personal and solipsistic in their style of story-telling. Gott's unique knowledge of the

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

Amerindians and the Society of Jesus which flourished in greater Paraguay during the 1930s enable him in *Land Without Evil. Utopian Journeys Across the South American Watershed* (1993) to create an impressive gallery of vivid, very real and plausible Bolivians and Paraguayans. So the scope and purpose of the book are, aside of Gott's extensive narration of himself, the vivid portraits of the Bolivians and Paraguayans. As Gott himself states referring to his South American travel: "Travel and exploration are both part of a seamless web with conquest and exploitation... [As] travel becomes more commonplace and banal, we can measure... in the accounts of dead explorers the dimensions of our loss." According to Ronald Wright in "Interlopers in Eden" (1993): "[Gott] refers not, as one might suppose, to a wilderness's loss of virginity but to the destruction of civilizations and human beings... Europeans did not find a wilderness in America, they made one" (Wright, 1993: 30).

Alastair Scott, in his famous *Tracks Across Alaska. A Dog Sled Journey* (1990), mentions many times in his meditations that a traveler moves from the initial alienation from the natives, smaller nations, cultures and economies of the nomadic Arctic people by finding their true being, at one with the alien, with its totality and wholeness, in order to achieve the innermost circle of one's being, of one's identity and integrity: "In extreme cold everything became complex, stubborn or stuck. Simple tasks became protracted events and the least of them suddenly demanded the most testing degrees of dexterity" (1990: 125). Much of this is forbidding terrain not usually associated with the rest of human civilization. But most important of all is that travelers abroad like Shand, Selby, Dalrymple, Hyland, David Campbell, Howard Jacobson, John Guest or Christopher Dickey to mention but a few, feel they are tenaciously defending their independence: saving their selves from the intellectualism or the primitivism of the other.

The meaning of classic travel books such as *Homage to Catalonia* (1938) by George Orwell, *English Journey* (1934) by J. B. Priestley, *When the Going was Good* (1946) by Evelyn Waugh, *The Lawless Roads* (1939) by Graham Greene and contemporary ones such as *Expats. From Tripoli to Teheran* (1991) by Christopher Dickey, *Sons of the Moon. Travels Among the South American Indians* (1990) by Henry Shukman, *Imperial Eyes. Travel Writing and Transculturation* (1992) by Mary Louise Pratt, *An Island Apart* (1992) by Sara Wheeler *Two Rivers. Travels in West Africa on the trail of Mungo Park* (1992) by Peter Hudson *Tiger Balm. Travel in Laos, Vietnam and Cambodia* (1992) by Lucretia Stewart, *Heirs to Tibet. Travels among the exiles in India* (1992) by Andrew Powell or *The Proving Grounds. A Journey through the interior of New Guinea and Australia* (1992) by Benedict Allen, encompasses everything that most travel authors have

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

intended to communicate to their readers. That includes not only information about the unknown, but also message-related feelings and attitudes about themselves, maps and illustrations of the familiar and the alien. Travel discourse has always assumed aspects of the experience abroad well known to travelers and readers of all kinds due to a shared interpersonal situation which the descriptions and goals of the travel have established with the descriptions and goals of the nation's institutions. A high proportion of travelers are confessional to the extent that they need to know more about themselves before providing details about the other. They claim to be servants of themselves rather than being slaves of their missions. This is why it is not difficult to see how readily existential themes carry over into travel literary tradition.

However, this kind of synthesis can not substitute the real construction of mental borders and geographical frontiers within travel literature: the generation of the uncommon and considerable varieties of micro worlds which exist. This is only an approximation. The idea of borders encompasses most cases of self-limitation whilst opening the gateway onto a flood of creativity. The asylum of Mark Shand in *Travels of my Elephant* (1991), the transcribing botanical madness of Oliver Greenfield in *In Quest of the Unicorn Bird. Adventures in Bolivia and Beyond* (1992), the strange model of urban freedom of Richard Rayner in *Los Angeles without a Map* (1989), the metaphor and symbolism of Bettina Selby when she visits the Mountains of the Moon in *Riding the Desert Trail. By Bicycle to the Source of the Nile* (1988) or the sourceless land and bravery of Alastair Scott in *Tracks across Alaska. A Dog-Sled Journey* (1992) highlight the idea of escape and exoticism in contemporary travel documents.

After many years traveling through the South of Europe, North and East Africa, etc., Bettina Selby arrived at Jerusalem, still full of life and facing her vitality with flair and wit as we can see in her recent book *Like water in a dry land. A journey into modern Israel* (1996). Her travels are a good example of how travelers construct themselves. One of the most notable aspects in her travel literature and in *Riding...* in particular, is the exploration of the individual's spirituality and the ambivalence that characterizes the relationship between one man and another, whether it be with foreigners, natives, tribes, or oneself. In Selby, it is important to recognize that she as a traveler is defined by a number of attitudes adopted to provide an impersonal perspective on reality. She is virtually Selby but her travel to Jerusalem is most naturally expressed in terms of "physical travel" and "reflexive journey". To handle these two classes of situations where the personal occurs together with the birth of the picturesque before the eyes of the traveler, there is a need to

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

define between what part is new, and personal, and what part a reliable description of the place for travel purposes.

From exploration to settlement, through expansion, rebellions and early nationhood in Asia, Africa or America, the British and American travel literature gradually developed a distinctly literary identity, shaped by the travelers and the travel concerns of their times. Each century was visited, seen and written about by travelers who felt a particular economic impulse, political compulsion and from clearly profiled cultural backgrounds. These mental tours have created a multi-ethnic mental map, defined as documents written by travel authors who represent multiple cultural and traveling traditions. These references to travel explore individualism and alienation, perspective and proclivity, courage and love of life, attention and analysis, fiction and superstition, powerful hate and intimate love. But travel invites the readers down the reader to the mental world of others, encouraging armchair travelers the world over to discover their own mental and emotional truth.

The world vision of travel affect times and writers in very different ways. Times include specifications of analysis; writers need to be known as persons and as adventurous people for readers to learn and use their travel documents correctly. Times have always inevitably been immersed in a natural process of change; writers take loans from History in order to succeed in their new missions abroad. Time goes on and on; writing about travel is only one of the many openings in life. In this way, times, writers and places play a unique role in bringing new worlds to birth. They stress how personal the traveler is and the exile's feeling of loss of homeland in the light of theoretical approaches to the other and the self. They help us to codify the detailed research into the traveler's soul in many ways.

The result is that travel periods scrutinize the principal assumptions and beliefs with respect to, and through travel at the time the travel writers were writing and the choice of their particular destinations is influenced by the prevailing politics rather than by utipian illusions. Times, places and writers have a close filial relationship with reality and daily living. They share a common conviction of coincidence with real life. Our interest in this contribution has been to research these three crucial elements to be borne in mind when writing about travel, but also to analyze the literary approaches, inspiration and the concept of pioneering, especially when traveling abroad was a major concern.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

WORKS CITED

BUFORD, BILL. "Editorial" (1984). *Granta. A Paperback Magazine of New Writing,* 10. Harmondsworth: Penguin. 1990, 5-7.

DALRYMPLE, WILLIAM (1994). *City of Djinns. A Year in Delhi.* London: Flamingo.

FUSSELL, PAUL (1980). *Abroad. British Literary Traveling between The Wars.* Oxford and New York: Oxford University Press.

HYLAND, PAUL (1994). *Indian Balm. Travels in The Southern Subcontinent.* London: Flamingo.

RAYNER, RICHARD (1989). *Los Angeles without A Map* (1988). London: Flamingo.

SCOTT, ALASTAIR (1992). *Tracks across Alaska. A Dog Sled Journey* (1990). London: Abacus.

SHAND, MARK (1991). *Travels on My Elephant.* Harmondsworth: Penguin.

SELBY, BETTINA (1991). *Riding the Desert Trail. By Bicycle to The Source of the Nile* (1988). London: Abacus.

— (1996). *Like Water in A Dry Land. A Journey into Modern Israel.* London: Harper Collins Publishers.

SHATTOCK, JOANNE (1982). Travel Writing Victorian and Modern: A Review of Recent Research. In Philip Dodd (ed.). *The Art of Travel. Essays on Travel Writing.* London: Frank Cass, 151-164.

THOMAS, CURLEY (1976). *Samuel Johnson and The Age of Travel.* Athens: The University of Georgia Press.

NOTAS

1 This definitional question was influenced by the deliberations of Bill Buford's "Editorial" in *Granta* 10 (1984). The expanding definition of what we call "arm-chair emancipation" has extended not only as a universal programme of travel, but as a global success of knowing the other/s, his/their national identities and cultural battlegrounds: "In a time of unemployment and economic restraint, it is of course tempting to see a relationship between the escape these authors offer and our own plight. Their tales of the exotic could be seen to bear the same value as that of books and film, say, during the depression: they provide arm-chair emancipation. And emancipation of this sort is certainly available in the writings collected here. But they are also achieving something else... There is of course nothing new in this kind of ambiguity, although travel writing seems to be its purest expression?purer even than the New Journalism of the sixties and seventies to which it bears more than a few similarities. But if there is a revival in travel writing, this ambiguity? this generic androgeny? is partly responsible for it." (1990: 7).

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

DE NUEVO, SOBRE LAS ESTRUCTURAS COMPARATIVAS DE DESIGUALDAD: EFICACIA DE LA NOCIÓN '/QUE/$_3$' DE EMILIO ALARCOS LLORACH

CONSUELO HERRERA CASO
Universidad de Las Palmas de Gran Canaria

En estas líneas pretendemos ofrecer una visión de la evolución que experimenta el tratamiento del signo *que* en la teoría de Emilio Alarcos Llorach, en lo que atañe a las construcciones comparativas. Nos esforzamos aquí por mantenernos como observadores de este proceso en el sentido de que, aunque no renunciamos en las conclusiones de este trabajo a tomar partido por una de las dos soluciones que defendió Alarcos, nuestra consideración actual en relación con este signo *que* se aleja bastante de la subdivisión en tres tipos: en nuestra opinión se trata únicamente de un solo signo, pronombre en todos los casos, que desarrolla diversos cometidos sintácticos dependiendo de su contexto.

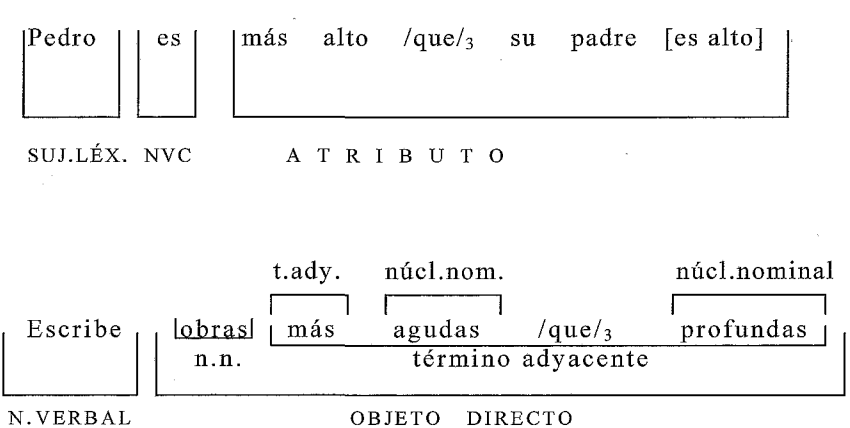
En 1963 publicaba Emilio Alarcos su trabajo titulado "Español *que*" en el número 13 de la revista *Archivum*[1]. Inicia su artículo mostrando su desacuerdo con las gramáticas que separan un *que* relativo de un *que* conjunción porque "tal separación no se justifica diacrónicamente" (1963: 260). Sin embargo, siguiendo a Pottier, concluye que se trata de "dos signos /que/ diferentes, aunque homófonos" (1963: 261): los dos son nominalizadores, el /que/$_1$ (conjunción) transpone a sustantivo, y así se obtienen las proposiciones subordinadas sustantivas que en su mayoría son "completivas", y el /que/$_2$ (pronombre) transpone a adjetivo, de manera que mediante su uso conseguimos desarrollar proposiciones subordinadas adjetivas o "de relativo".

Pero esta subdivisión en dos tipos de *que* resulta insuficiente en las construcciones comparativas en las que interviene esta unidad, puesto que en ellas no existe transposición; sean de superioridad (*más...que*) o de inferioridad (*menos...que*), "en ningún caso se trata de una oración que haya sido transpuesta a nivel sintagmático inferior" (1963: 272). Alarcos aporta ocho enunciados en los que hay una construcción comparativa y en todos ellos le parece "evidente que en cada uno de esos ejemplos los términos entre los que aparece /que/ constituyen un segmento con unidad funcional" (1963: 272),

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

de manera que, por ejemplo, en *Pedro es más alto que su padre,* el segmento *más alto que su padre* funciona como atributo, lo mismo que en *Escribe obras más agudas que profundas*, el sintagma *más agudas que profundas* desempeña el papel de término adyacente del sustantivo *obras.*

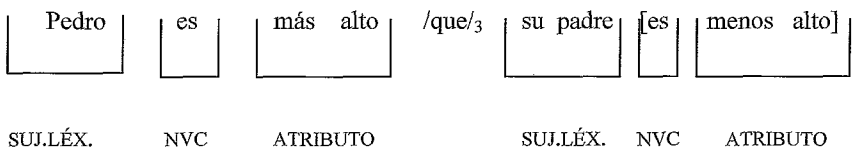
Observa Alarcos que tanto el segmento que precede al *que* como el que le sigue pueden desaparecer sin que la estructura esencial de la oración se vea perjudicada. En los ejemplos citados: *Pedro es más alto, Pedro es su padre; Escribe obras más agudas, Escribe obras profundas*, observamos que se mantiene el esquema sintáctico [Sujeto-Núcleo Verbal Copulativo-Atributo] y [Núcleo Verbal-Objeto Directo [núcleo nominal-término adyacente]] respectivamente, "(claro es que el contenido léxico de las oraciones varía)" (1963: 273). Relaciona estas oraciones con estas otras: *Pedro es alto y su padre es alto, Escribe obras agudas y profundas*, en las que *y* es un elemento conectivo de términos equifuncionales; en las comparativas, *que* se comporta como un nexo con idéntica función paratáctica: "La diferencia entre /que/$_3$ y la conjunción /y/ estriba no en su función sintagmática, sino en los valores semánticos de los términos que unen. Con /y/ se enlazan términos con el mismo grado de cuantificación, con /que/$_3$ términos de distinto grado, o contrapuestos" (1963: 273). Por lo tanto, estas dos construcciones a las que venimos refiriéndonos, en las que hay sendos /que/$_3$, presentan la siguiente estructura sintáctica:



Pero se equivoca Alarcos en la solución que observa en el primer enunciado. Si se trata de un /que/$_3$, es decir, de un conector de "segmentos equifuncionales de cuantificación diferente", la estructura de este enunciado no puede presentar un solo atributo; está claro que si *Pedro es más alto* no puede

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

ser a la vez "*Pedro es su padre*" (1963: 273). La diferente cuantificación no afecta a *Pedro* y a *su padre*, sino al adjetivo *alto* en relación, eso sí, con *Pedro* y *su padre,* que en el primer segmento es positivo (*más*) y en el segundo es negativo (*menos*). La estructura de esta oración debe ser la siguiente:



Concluye Alarcos en este primer artículo que "este /que/$_3$ es, pues, una conjunción que une segmentos equifuncionales de cuantificación diferente, y exige para su aparición la presencia del cuantificador oportuno en el segmento precedente. En cambio, el cuantificador puede aparecer sin que esté presente el segmento caracterizado por /que/$_3$" (1963: 274): *Pedro es más alto, Escribe obras más agudas.*

En 1981 se publica un libro de texto firmado por Emilio Alarcos y cinco colaboradores. Dentro del tema 12, titulado "Oración simple y oración compuesta", en el apartado cuatro se estudian los conectores y la coordinación. En coherencia con lo afirmado en 1963, Alarcos incluye en el subapartado 4.2., en la clasificación de los segmentos coordinados, la "Coordinación comparativa". Afirma que "las llamadas comparaciones, que eran clasificadas dentro de las relaciones de subordinación, pertenecen con mayor propiedad al esquema funcional de la coordinación. Los conectores más frecuentes son *que* y *como*" (1981: 99). Vemos por tanto que incluye los tres tipos de construcciones comparativas: de superioridad, de inferioridad y de igualdad, según sean sus cuantificadores *más, menos, tan ~ tanto*, respectivamente. Habla de la comparación como el resultado de una "refundición de dos segmentos primitivos coordinados entre los que se ha establecido una diferencia cuantitativa (o una equivalencia):

a) Compraba vino (+)

b) Compraba leche (-)

Compraba más vino que leche".

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

Recomienda realizar catálisis de los elementos de las oraciones b) que no se repiten y demuestra que los términos de una comparación están coordinados basándose en dos características que transliteramos (1981: 100):

1. En muchos casos es posible sustituir *que* y *como* por los conectores *y, o* (siempre que se elimine el cuantificador del primer segmento de la comparación):

   Venden más coches que motos → *Venden coches y motos*

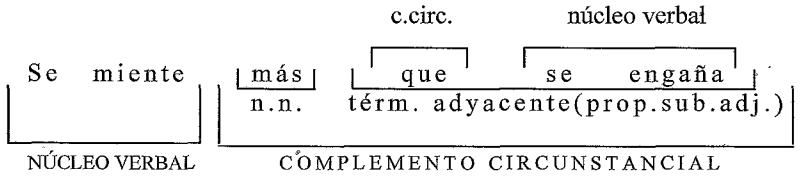
2. Cuando los términos de la comparación funcionan conjuntamente como sujeto de un verbo, éste puede concordar con ellos en plural:

   Tanto San Pedro como San Pablo sufrieron martirio.

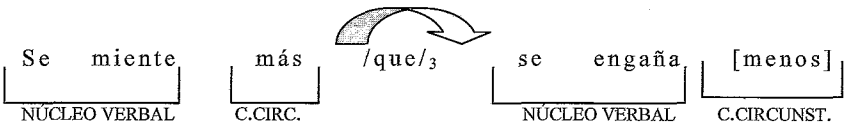
Como es sabido, en 1994 aparece publicada la *Gramática de la lengua española*, obra que la Real Academia encargó a Emilio Alarcos para que se convirtiera en el referente gramatical de la entidad. Hubo aspectos que algunos lingüistas de la Academia no estaban dispuestos a asumir, de modo que finalmente se publicó la obra bajo la estricta responsabilidad del autor. Este trabajo, realizado para conciliar posturas dogmáticas, se publicó sin que Emilio Alarcos imprimiera en ella su sello personal, siempre independiente y libre, de manera que lo que podría haber sido una obra madura, resultado de toda una vida dedicada a la reflexión inteligente de la lengua desde todos sus ángulos, podríamos calificar como brillante bajo la autoría de cualquier otro lingüista, y que de manos de Alarcos no satisface las expectativas que en ella se habían depositado.

El estudio de las construcciones comparativas y consecutivas ocupa los capítulos treinta y treinta y uno de esta gramática del año 1994. En sus páginas no se refiere en ningún momento al carácter copulativo que le adjudicaba en estudios anteriores al llamado por él mismo /que/$_3$; en su lugar afirma que "las comparativas y las consecutivas no son otra cosa que oraciones degradadas, análogas a las relativas, con la diferencia de que su llamado antecedente es un cuantificador o una unidad cuantificada" (1994: 341). Justifica esta visión a partir del enunciado *Se miente más que se engaña*, que representa las relaciones siguientes:

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006



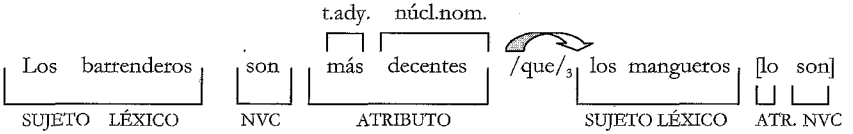
Este enunciado hubiera recibido este otro análisis si la unidad *que* no fuera considerada un /que/$_2$, como en este caso, sino un /que/$_3$, es decir, un conector de unidades equifuncionales:



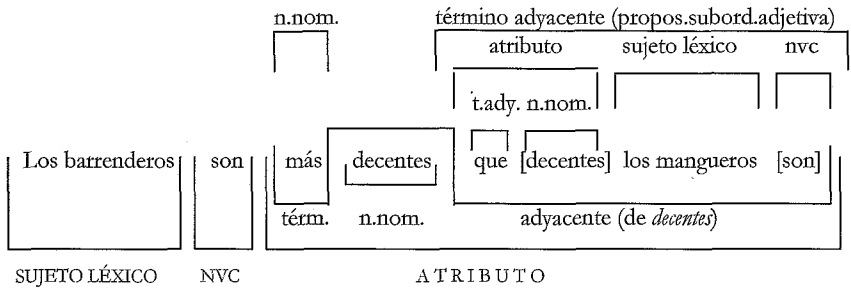
en donde observamos que el conector /que/$_3$ coordina los dos núcleos verbales, de modo que podríamos decir *Se miente y se engaña* o, dado que este conector relaciona unidades con distinto grado de cuantificación, *Se miente más y se engaña* [*menos*].

Este análisis diferente de las construcciones comparativas en las que se aprecia una transposición adjetiva precisa en muchos casos, al igual que las coordinadas de /que/$_3$, realizar el rescate de las unidades elididas. Veámoslo con un ejemplo de la *Gramática* de 1994:

Con /que/$_3$:



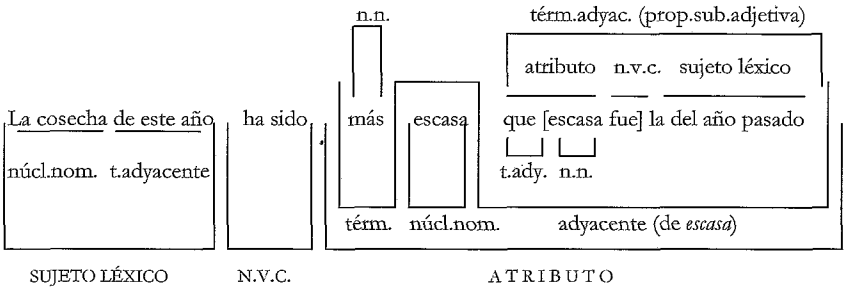
© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

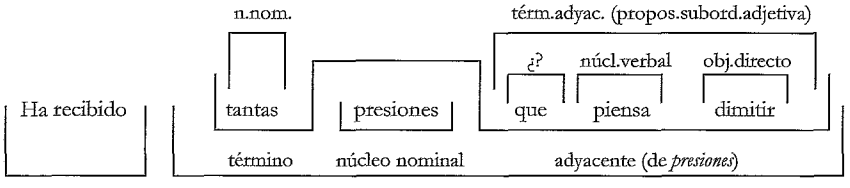


La estructura de este último análisis aprecia dos partes fundamentales: 1. *Los barrenderos son decentes* y 2. Una precisión a propósito de este núcleo del atributo: *más que los mangueros*. En esta segunda parte, el cuantificador es un elemento nuclear que recibe una precisión adjetiva introducida por la proposición de relativo *que los mangueros* (se trata de una proposición pues "la oración degradada elide su verbo porque reiteraría el del núcleo de la oración total" (1994: 342)).

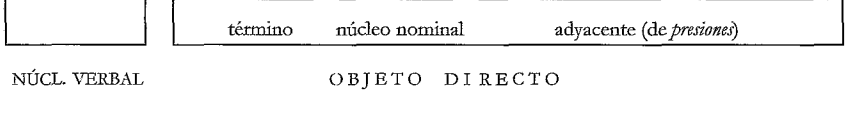
En 1997, y con ocasión del homenaje que rendimos al maestro Ramón Trujillo, Emilio Alarcos escribió unas líneas sobre la unidad *que* en su trabajo "De ciertos usos de la unidad /que/". Recuerda con buen humor sus designaciones numéricas (/que/$_1$ y /que/$_2$) "por mor del sarpullido matemático que había afectado a todos" (1997: 109), revela su actitud menos dogmática en relación con las nomenclaturas ("me da igual cualquier etiqueta siempre que nos entendamos" (ib.)) y agrupa los *que* en dos tipos de estructuras: las sustantivas y las adjetivas, y en este último grupo incluye no sólo las tradicionalmente llamadas "de relativo", sino también las comparativas y las consecutivas. No habla ya de la coordinación en estas dos clases de oraciones; opina que "su comportamiento las asemeja a las construcciones de relativo" (1997: 110). Aporta dos enunciados que pasamos seguidamente a representar sintácticamente y muestra su inseguridad en relación con la función sintáctica que realiza la unidad *que* en las estructuras consecutivas, de modo que prefiere dejar "aquí esta cuestión, intrincada y un sí es no es bizantina" (ib.).

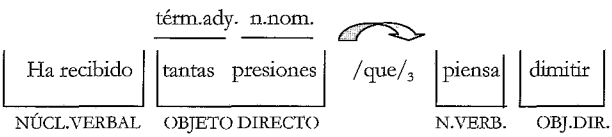
© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006





En el caso de que consideráramos conector a la unidad *que*, el análisis es el siguiente:





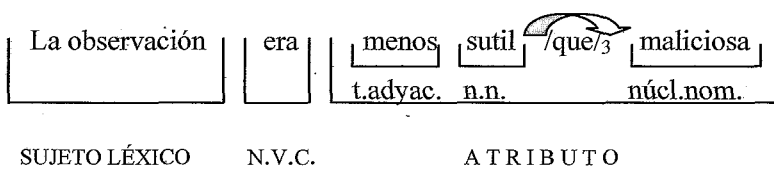
Al comienzo de estas líneas nos comprometíamos a tomar partido por una de las dos posturas teóricas; para ello pensamos que es preciso confrontar las dos soluciones y, si es posible, decantarse por una o por otra, según las ventajas que presenten en relación con su precisión, sencillez, adecuación

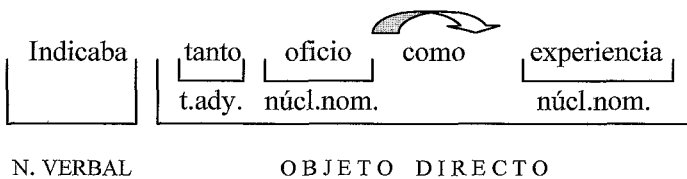
© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

al mayor número de estructuras similares y coherencia con el resto de la teoría gramatical del modelo teórico.

La opción de considerar conector a la unidad *que* ofrece, en nuestra opinión, más ventajas: los análisis se presentan más diáfanos y lineales; abarca los tres tipos de comparación (al final de este trabajo analizamos sintácticamente una construcción comparativa de inferioridad y otra de igualdad); resuelve la sintaxis de las llamadas consecutivas. En cambio, el carácter relativo de *que* ofrece la posibilidad de centrar el análisis en la cuantificación, se atiene más a la sustancia del texto, a su interpretación comparativa; pone el acento en el significado léxico de las unidades más que en la estructura oracional propiamente dicha; y no resuelve adecuadamente las construcciones consecutivas.

Por lo tanto, si tenemos en cuenta que en los estudios de Emilio Alarcos se otorga una importancia decisiva a la observación continua de la forma sobre la sustancia y a esto añadimos las bondades del análisis que presenta a la unidad *que* como conector, preferimos optar por esta solución. A continuación, ofrecemos dos enunciados analizados sintácticamente en los que las unidades *que* y *como* son conectores:





© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

Referencias bibliográficas

Alarcos Llorach, Emilio (1963). Español 'que'. *Archivum, 13.* Consultado en *Estudios de gramática funcional del español,* 260-274. Madrid: Gredos. Edición de 1980.

Alarcos Llorach, Emilio, J. A. Martínez, J. Martínez, S.Gutiérrez, F. García, B. Rodríguez (1981). *Lengua Española.* COU. Madrid: Santillana.

Alarcos Llorach, Emilio (1994). *Gramática de la lengua española.* Madrid: Espasa Calpe.

Alarcos Llorach, Emilio (1997). De ciertos usos de la unidad /que/, *Contribuciones al estudio de la lingüística hispánica. Homenaje al profesor Ramón Trujillo. Tomo I.* 109-114. Cabildo de Tenerife: Montesinos.

Notas

1 Que nosotros consultamos en el capítulo XVI de *Estudios de gramática funcional del español,* Madrid, Gredos, págs. 260-274.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

La estética de la distorsión: dos textos de Galdós y Clarín

John W. Kronik
Cornell University

Es traviesa si no traicionera la mímesis. La crítica moderna, incluso la más respetuosa ante la historia y las corrientes referenciales que infiltran la ficción, ya ha descartado definitivamente el lugar común de que el arte realista es capaz de reproducir la realidad. Por una parte, los propios defensores y practicantes de esta promoción demostraron en su obra que los patrones de la creación artística están regidos por la imaginación y constreñidos por la subjetividad humana, por la experiencia individual, por las presiones de la selección y por el partidismo fruto de agendas éticas e ideológicas. Donde se trata de la palabra en la página o de la imagen en el lienzo, se puede hablar cuando más de representación, de refracción o de figuración de la realidad. Por otra parte, la narrativa decimonónica, en su enfrentamiento con la sociedad contemporánea y con la circunstancia en la cual ésta vivía, rebosa de tácticas y técnicas que contradicen llanamente la supuesta fidelidad a las formas y fenómenos de la realidad circundante que registra el observador.

Los estudiosos de los dos corifeos del realismo en España, Benito Pérez Galdós y Leopoldo Alas (Clarín), últimamente han hecho resaltar esos componentes poéticos de su ficción que a primera vista –pero sólo a primera vista– parecen contrarios al proyecto mimético: la ironía, la sátira, la parodia, la caricatura, lo onírico, lo demoníaco, lo maravilloso. De entre todas las fórmulas distorsionadoras de las líneas de la realidad que el artista guarda en su arsenal, se destaca la estética de lo grotesco, que tiene en España una larga y poderosa tradición. Aunque Wolfgang Kayser declara que el diecinueve posromántico merece pocas páginas en una historia de lo grotesco (cap. 4), la narrativa española de las últimas décadas del siglo desmiente este juicio, pues las ficciones de Galdós y Clarín, y de otros, ofrecen constantes muestras de la utilidad de lo grotesco para las finalidades de su arte. De hecho, Philip Thomson, en su síntesis de lo grotesco, señala que, a diferencia de lo fantástico, el efecto de lo grotesco se deriva en parte de su vínculo con la realidad (1972: 8). En ocasiones anteriores he abordado este tema en términos generales

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

(Kronik, 1978, 1987); ahora me interesa seguir esta pauta en dos textos específicos que ejemplifican a la perfección los rasgos y los propósitos de esta técnica de distorsión y que dan constancia de la maestría de los dos escritores en la utilización de lo grotesco.

Son extensos los dos textos. El primero es la descripción de un personaje galdosiano, Leopoldo Sudre, el hijo disoluto de los marqueses de Tellería y cuñado de León Roch en *La familia de León Roch* (1878). Aparece por primera vez en la novela en palabras de su madre: "Leopoldo no es ni será nunca nada, por su ineptitud y esos hábitos de ociosidad y disipación" (1920, 1, 9: 94)[1]. Dos capítulos después, el narrador, confirmando y ampliando el juicio de la marquesa, completa el retrato del joven, pero lo hace por los ojos de León, quien ve a Leopoldo en un espejo cuando éste entra bruscamente en el despacho donde estaba trabajando aquél:

> Alzó del papel los ojos, y fijándolos en el gran espejo que delante de él estaba sobre la chimenea, vio una figura enjuta y macilenta, una mueca de calavera, en la cual la descomposición subterránea perdonara un poco de piel: dos ojos saltones con cierta viveza morbosa como la de los delirantes; un cuello delgado y violáceo, cuya piel, llena de costurones, parecía recientemente remendada; una nariz picuda y violácea también, de fina estampa, pero que por su agudeza iba tomando aspecto de pico y daba al rostro cierta fisonomía completamente ornitológica; una rala sembradura de pelos azafranados que rodeaban el largo óvalo de la cara en angosta faja, semejando el pañuelo que se pone a algunos muertos para que no se les caiga la mandíbula inferior; una frente estrecha y granulosa, en la cual había trazado el sombrero amoratada raya, semejante a un surco de sangre; una cabeza chata, en la cual los cabellos bermejos se partían en dos graciosas alas; una cara, en fin, que era, si así es permitido decirlo, la descomposición o la transfiguración de una cara hermosa, o mejor dicho, la caricatura de una raza entera; y también vio dos manos metidas en bolsillos, y dos pies de mujer, cuyas puntas apenas asomaban bajo las enaguas que en forma de pantalones cubrían sus delgadas piernas; un cuerpo sin curvas, sin formas, sin donaire, como armadura hecha para la ropa; un traje de mañana rayado de arriba abajo; una corbata graciosamente anudada; un bastón que salía vertical de uno de los bolsillos, y una pomposa flor clavada sobre el pecho como el mango de un puñal cuando se acaba de consumar el asesinato (1920, 1, 11: 113-114).

En toda la galería de grotescos galdosianos, esta efigie es una de las más completas e inolvidables. Es de importancia singular que la descripción física de Leopoldo –generalmente rebajado a su apodo "Polito"– viene filtrada por la mediación de un espejo, ese utensilio que supuestamente refleja la realidad

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

pero que de hecho la distorsiona, poniéndola al revés[2]. Enmarcado de este modo, el dibujo se lanza con una redundancia adjetival ("enjuta y macilenta") que manifiesta uno de los procedimientos típicos de la creación grotesca, la insistencia, sobre todo la implacable insistencia en las deformaciones físicas. A renglón seguido la observación da paso a la expresión metafórica cuando el narrador –pues son suyas las palabras, y no del focalizador, León– evoca "una mueca de calavera", con cuyos dos componentes la narración se inserta ya plenamente en el ámbito de lo grotesco y en una línea artística fundada en principios de fealdad. Una mueca es una distorsión de las facciones de la naturaleza; es por antonomasia la cara del individuo convertida en máscara[3], vestidura protocolaria del festival carnavalesco que, según Bajtín (1998), define lo grotesco. Peor aún, el rostro de este joven en plena vida proyecta la muerte y la putrefacción, otros motivos predilectos de lo grotesco, y el vocablo "subterránea" encierra sugerencias de fuerzas ocultas. Por tratarse de una tensión irresoluble encajada en una sola unidad lingüística, el oxímoron, junto con la catacresis, es una de las figuras retóricas más frecuentadas por los cultivadores de lo grotesco, así que la modificación de "viveza" con el adjetivo "morbosa" impide cualquier impulso de adscribir a los ojos de Leopoldo un toque positivo, y tal inclinación queda doblemente anulada por el símil que alude al delirio. El grotesco romántico de Espronceda encuentra aquí algún que otro eco.

La vertiente horrorosa de esta descripción, sin disolverse, cede paso a su contrapunto humorístico ante la noción caprichosa, impropiamente aliterada, de un cuello recientemente remendado. La inverosimilitud del color de la piel se extiende a la nariz, cuya "fina estampa" de nuevo se encuentra metafóricamente subvertida por su forma exageradamente picuda, la cual invita otro recurso consagrado del arte grotesco: la animalización del ser humano, aquí inscrita en su "fisonomía completamente ornitológica". El retrato grotesco llega a su ápice con una reiterada referencia a la muerte, ahora por vía de una equiparación absurda entre el semblante de Leopoldo y el de un cadáver. De ahí el narrador pasa a atribuirle una cara metafóricamente sangrienta, mientras que su fisonomía adquiere rasgos feos y ridículos en una serie de unidades sintácticas de ritmo acelerado y ascendente. Luego, recuperando su aliento a mitad de camino, el narrador, con un tono momentáneamente oracular, revela su proyecto cuando convierte el caso específico de Leopoldo Sudre en "caricatura de una raza entera". La "descomposición o la transfiguración de una cara hermosa" representa la decadencia de toda una clase, una clase que si no había nacido fea, experimentó el afeamiento por sus propias flaquezas y, a consecuencia de éstas, ha contraído los rasgos inherentes que connota el vocablo "raza".

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

Puesto que el narrador introduce este juicio con la locución "en fin", el lector supone que el boceto habrá llegado a su clímax y conclusión, pero no es así. Tras la inferencia fundamental de una degeneración global, el narrador reanuda la descripción del personaje que León ve en el espejo, afeminándole primero –es decir, confundiendo su identidad sexual–, luego quitándole corporeidad y cosificándole. La cadena de preposiciones repetidas ("sin") y la supresión de conjunciones sugieren un sinfín de atributos negativos que luce este cuerpo. La mención de algunos elementos de su indumentaria aumenta su ridiculez y le presta el aspecto del típico señorito o *dandy* de finales del siglo XIX. La clausura del pasaje es un toque de impresionante inspiración, pues no sólo es una metáfora violenta que cierra el círculo descriptivo que empezó con una mueca de calavera, sino que revela precisamente lo que el narrador ha hecho con su personaje: "se acaba de consumar el asesinato". Galdós ha demolido a su propia creación. La elaboración de un grotesco siempre inmiscuye el acto creador con el proyecto destructivo; aquí el personaje y todo lo que representa salen a la misma vez risibles y escalofriantes y quedan rotundamente condenados.

Por añadidura, el lector atento se dará cuenta de que esta descripción consiste en una sola frase, una frase gigantesca, monstruosa, de 277 palabras. La estructura de la frase, con su acumulación de unidades sintácticas y su ritmo arrollador, reproduce en su forma la carga semántica que comunica. Es un ejemplo sin par del grotesco lingüístico. También se puede apreciar en este trozo los orígenes pictóricos de lo grotesco, pues se trata de una descripción fuertemente gráfica, icónica, y la fragmentación estilística aplicada al amontonamiento de detalles convierte las facciones fisiológicas del personaje en objetos fraccionados que llenan un lienzo.

El bosquejo de Leopoldo se inserta en el texto cuando a la novela le quedan otras 650 páginas y es uno en una serie de capítulos dedicados a presentar a los marqueses de Tellería y a sus hijos. Es decir, pertenece a la etapa preparatoria del relato, y de este modo cimienta la condición material y moral de la "familia" de León Roch y, metonímicamente, de la sociedad enfermiza, deteriorada a la cual pertenece. En lo que queda del capítulo protagonizado por Leopoldo, el narrador corrobora la imagen distorsionada que León había visto en el espejo. Añade que Leopoldo tiene una voz "al modo de tos o gargarismo hablado", que habla gruñendo y que "soltó una risa tan estrepitosa como su aliento asmático se lo permitía" (1, 11: 114, 115, 118). He aquí una "figura riente" salida directamente de las pinturas negras de Goya que viene acompañada por una perra tan grotesca como su dueño: "Era una perrita de la horrible raza *King Charles,* que tenía el color de ratón, la redondez del puerco-espín,

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

un hocico de mono entre abigarradas lanas, y una panza de sapo mal sostenida por cuatro patas pequeñas" (1, 11: 119). La serie de metáforas risibles y desfigurantes –la animalización del animal– culmina con el emblemático sapo tan importante en la iconografía grotesca tradicional y posteriormente en *La Regenta* de Clarín. Para colmo, el pobre animal lleva el nombre estridentemente oximorónico de *Lady Bull:* un toro femenino que ostenta título de nobleza. Polito, la perra y sus dos amigos forman una "festiva comparsa", y cuando se van, el narrador clausura el capítulo, nuevamente focalizado por León, volviendo a la moraleja generalizadora: "León miró con curiosidad aquel fragmento pequeño, pero expresivo, de la iconografía contemporánea de España" (1, 11: 120).

En el próximo capítulo (1, 12), Gustavo, uno de los hermanos de Leopoldo, le juzga con severidad y confirma su decadencia y libertinaje y la corrupción y vanidad de toda su casta; y su hermano Luis, otra figura tan distorsionada como el mundo que percibe con su visión exaltada, dice: "Leopoldo es un joven disoluto, enfangado en la corrupción" (1, 20: 217). El páter familias de la tribu, el marqués de Tellería, también sufre a manos del narrador la afeminación al ser comparado con su hija en una descripción que termina con una frase que podría servir de perfecta definición de lo grotesco: "lo que en ella cautivaba, en él hacía reír, y lo serio se mudaba en cómico, porque nada es tan horriblemente bufón como la fisonomía de una mujer hermosa colgada como de espetera en las facciones de un viejo mezquino" (1, 10: 102). La metamorfosis, la fusión de lo horroroso y lo cómico, la bella y la bestia: he aquí la esencia del arte grotesco, la cual el narrador recalca en un comentario plenamente autorreflexivo: "un brusco movimiento de la cortina dio paso a los bigotes corniformes del Marqués, a su cara, en la cual la gravedad se hermanaba con el humorismo, como si en ella quisiera poner [la] Naturaleza un ejemplo vivo del eterno y capital dualismo del arte" (1, 10: 111-112)[4].

No es sorprendente que lo grotesco aparezca en un sueño de León (1, 21: 233-235), pues habita normalmente estas zonas subterráneas. Asimismo es natural que María Egipciaca en su delirio de celos, rabia y pasión erótica tenga visiones grotescas de infinitos túneles inmensos, parte del mundo industrial que ha conocido en revistas y estampas y que ahora adquiere un carácter infernal, amenazante en su subconciencia torcida (3, 1: 128-130). Por otro lado, lo grotesco, aquí con ecos románticos, es el apto instrumento para trazar la agonía de la pequeña hija de Pepa, Monina, suspendida en el tiempo por una enfermedad horrorosa anunciada en el título del capítulo: "El mayor monstruo, el crup" (2, 4: 284). Y lo grotesco se presta a la representación de los momentos de exaltación psíquica, como el estado de ánimo

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

de María, ante el cual el narrador exclama: "¡Espantoso desorden, horrible anarquía del alma!" (2, 13: 59), consecuencia de su exagerada fe religiosa que el narrador tacha de "enfermiza devoción" (2, 13: 55) y consecuencia de su sexualidad arrebatada pero reprimida. Galdós comunica esta condición suya con un simbolismo espectacular que el lector de hoy estará tentado a denominar como prefreudiano y protosurrealista:

> Atormentada fue durante no pocos días por una sensación muy singular. Enorme y fea víbora se acercaba a ella, la miraba, la rozaba, se escurría resbaladiza y glacial por entre los pliegues de su ropa, ponía el expresivo hocico de ojos negros en su seno, oprimía un poco, entraba primero la cabeza, después el largo cuerpo hasta el postrer cabo de la cola delgada y flexible. Entrando, entrando, la horrible alimaña se aposentaba en el pecho, se enroscaba despidiendo un calor extraordinario, y se estaba quieta como muerta en la abrigada concavidad de su nido. (2, 13: 60)

Esta tensión entre la más exagerada beatería y el devorador pero sublimado deseo sexual la anuncia el título del capítulo: "Una figura que parece de Zurbarán y no es sino de Goya" (2, 13; 50). La proyección del conflicto desemboca en Goya, el pintor por excelencia de lo grotesco, y hace eco una vez más de los orígenes pictóricos de la práctica de lo grotesco.

Uno de los personajes de la novela dice: "donde todo es malo, no es posible escoger" (1, 5: 44). Hace años Gustavo Correa ya señaló que "la superestructura novelística se revela artísticamente a través de *esquemas desfigurativos* de la realidad representada" (1974: 64). En efecto, *La familia de León Roch* en conjunto es un ataque en contra de la aristocracia venida a menos y en contra del "carácter nacional" en todos sus aspectos, abarcando las costumbres, la compra de títulos, la política, los gustos artísticos, la prensa, el papel de la mujer, la religión, etc. Esta arremetida es con frencuencia despiadada y frontal, a veces morbosamente humorística. Muchas veces la lanza directamente el narrador; otras veces se filtra por un personaje, como cuando Pepa, en conversación con León, le suelta la ironía más punzante de toda la novela al decirle, riéndose: "Tienes una familia deliciosa" (2, 2: 260). Lo es sin duda, pero para el lector.

***

Sería tentador, y lógico además, equiparar la descripción de Leopoldo Sudre en *La familia de León Roch* con la de Fermín de Pas en el primer capítulo de *La Regenta* (1981, 1: 101-103), puesto que el Magistral también es una

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

extraordinaria invención grotesca y los dos retratos comparten muchos rasgos. Prefiero aducir, sin embargo, un pasaje menos conocido de una de las narraciones breves de Leopoldo Alas, *Cuervo* (1892), donde lo grotesco no se aplica a un personaje sino a una fiesta funeraria, al llamado banquete de la muerte:

> En la cocina, en *quintana*, en el huerto, señales alegres del próximo festín; mucho hervor de pucheros, la gran olla en medio del hogar, como dirigiendo el concierto de bajos profundos de los respetables cacharros, cuyas tapas palpitaban a la lumbre; la cocinera de encargo, la especialista, *Pepa la tuerta*, del color de un tizón, arrogante, mal humorada, sin contestar a los saludos, activa y enérgica, dirigiendo a los improvisados marmitones y a las maritornes de por vida; postrimeros ayes de algún volátil, víctima propiciatoria, que habría de estar guisado a la hora de la cena; espectáculo suculento, aunque trágico, de patos y gallinas sumidos en crueles calderos, asomando picos y patas, como en son de protesta, entre las llamas, o bien dignos, solemnes, en su silencio de muerte, atravesados por instrumentos que recuerdan la tiranía romana y la Inquisición; supinos sobre aparatos de hierro que son símbolos del martirio, capones y perdices más tostados que otra cosa, que parecen testigos de una fe que los hombres somos incapaces de explicarnos: allá fuera restos de la res descuartizada; las pieles de los conejos, el testuz del carnero, las escamas de los pescados, las plumas de las aves, las conchas de los mariscos, los desperdicios de las legumbres: y por todas partes buen olor, un ruido de cucharas y vajilla que es una esperanza del estómago; cristal que se lava, plata que se friega, platos que se limpian... ¡y todo por el muerto! Por el muerto, en quien no piensa nadie sino como en una abstracción, como se piensa en el *santo* el día de la fiesta. (2000: 380)

La dimensión festiva, esencia de lo grotesco, se exhibe aquí como nota dominante. El lector no tiene que esperar hasta el final para sentir la contradicción entre el júbilo que está en el aire y la solemnidad de la ocasión que la primera frase del próximo párrafo subraya: "Verdad es que allá dentro lloran" (380). Es notable que Clarín decidiera prescindir del festín como tal y concentrarse en los preparativos, convirtiendo la cocina en escenario del "espectáculo". También es evidente el tono burlesco que domina en una circunstancia que no lo invita. El ruido de los trastos de cocina se transforma en un concierto musical. En cambio, los seres humanos ocupados en esta faena son deficientes en su físico y en su carácter (Pepa) o sufren la indignidad de ser meros pretextos para una llamativa aliteración (marmitones y maritornes). La exagerada acumulación de aliteraciones e imágenes empareja forma y contenido en la tarea distorsionadora que culmina en la conversión de la preparación

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

BIBLIOTECA GE

de los manjares en un gran auto de fe, repleto de referencias a la Inquisición y a la tiranía romana. Los caldetos son crueles, los utensilios –según el propio texto– son "símbolos del martirio" y las aves, "solemnes, en su silencio de muerte". Con una de esas yuxtaposiciones de componentes incompatibles, típicas de lo grotesco, el narrador confiesa que la escena es trágica pero suculenta: es decir, trágica para los animales que se sacrifican, trágica para el muerto olvidado; pero suculenta para los huéspedes que van a consumir el sabroso ágape y suculenta para el lector que se deleita en esta sabrosa pero desconcertante descripción, la cual, como la de Galdós, es fuertemente pictórica, en este caso un animado y caótico bodegón.

En la última parte de esta relación, nuevamente como en el retrato galdosiano de Leopoldo, las unidades sintácticas abreviadas se amontonan con un ritmo ascendente, y la fragmentación de la prosa refleja una escena que, a partir de los "restos de la res descuartizada", reduce a los animales a sus despojos esparcidos y fracciona todos los objetos, actividades y sensaciones que llenan el espacio. El compás cada vez más frenético le quita el aliento al lector hasta que llega a la elipsis que rompe su avance, tras la cual se cierra la frase con una exclamación que es un aviso de qué se trata de veras: del muerto.

Otro eco del pasaje galdosiano es que el lector se enfrenta con una frase que le abruma por su extensión descomunal de 266 palabras. Pero a diferencia de la frase parecida de Galdós, ésta va seguida, a modo de apéndice, de un fragmento de frase independiente que sintácticamente es una continuación de la anterior, con otras 24 palabras, donde se expone directamente la postura ética del autor con una crítica de la costumbre que literalmente acaba de disecar. Se parece al "asesinato" que se consuma al final de la descripción de Leopoldo y se parece también a las palabras de condena de Fermín de Pas y de la Iglesia que representa, con las que el narrador, al estilo de las etiquetas al pie de los *Caprichos* de Goya, cierra la caracterización del cura en *La Regenta:* "cobarde hipocresía" y "frío y calculador egoísmo" (1981; 1: 103). El mismo procedimiento lo emplea Galdós en *Fortunata y Jacinta* en la creación del cura Nicolás Rubín. Después de someterlo, a lo largo de todo un capítulo, a repetidas burlas de viva comicidad, sea por sus rasgos físicos, como la espesura de pelos que brota de sus orejas o la cara jamás bien afeitada que tiene en común con Ángel Cuervo, cuyas "barbas le crecían a razón de milímetro por hora" (Alas, 2000: 365), sea por sus deficiencias de carácter, como la gula, el narrador lo convierte en un monstruo moral en un párrafo que es un ataque frontal: "Aquel clérigo, arreglador de conciencias, que se creía médico de corazones dañados de amor, era quizás la persona más inepta para el oficio a que se dedicaba, a causa de su propia virtud, estéril y glacial, condición

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

negativa que, si le apartaba del peligro, cerraba sus ojos a la realidad del alma humana. [...]" (Alas, 1983, 1: 565).

Igual que en *La familia de León Roch,* la frase desmedida en *Cuervo* se inserta en un conjunto que concuerda con su deformación. El tono satírico, jocoserio de la prosa acompaña la actitud de ligereza frente a la muerte y subyace la concepción del protagonista, Ángel Cuervo, cuyo nombre es otro oxímoron significativo y quien tiene la fama de ser "el parásito de la muerte, el bufón de la Funeraria" (2000: 367). Para comer y sostenerse, Cuervo ha convertido en profesión la asistencia a los funerales, donde los doloridos parientes y amigos del difunto le reciben de buena gana para distraerse de "los terrores de la muerte [...] a que nadie atiende" (382). A través de este personaje, ridículo y farsante pero no totalmente inverosímil, Clarín impreca la hipocresía y el egoísmo de los seres humanos tan hipócritas como el propio Cuervo.

La familia de León Roch y *Cuervo* reflejan sin lugar a dudas la realidad social –urbana en la primera instancia, aldeana en la segunda– que Galdós y Clarín han observado y que han querido comentar en estas dos ficciones suyas y en su narrativa en general. También son testimonio del indomable regocijo que ambos escritores sienten ante la expresión artística a la cual dan alas. Los dos textos –las dos frases– que hemos examinado, dentro de sus contextos, demuestran de modo dramático la eficacia que inhiere a una estética de la distorsión para cumplir a la perfección con el proyecto de representación de la realidad. Seguro que el lector experimenta desconcierto ante estas deformaciones de la prosa y de las líneas de la naturaleza. Sin duda se siente inquieto cuando le invaden los impulsos de reírse y de horrorizarse simultáneamente. Y ésa es precisamente la meta de este arte de la fealdad: el lector puede saborear la creación artística a la misma vez que absorbe la lección que le enseña de modo inusitado. ¿Qué es, a fin de cuentas, la pequeña gárgola sentada a lo alto de la catedral de Notre-Dame que lleva en su cuerpo semihumano dos alas de ángel y dos cuernos diabólicos? Es adorno, es arte; es arte burlesco que desde su esfera sublime se burla de la humanidad que yace abajo en su burda materialidad.

Referencias bibliográficas

Alas, L. (Clarín) (1981). *La Regenta.* 2 vols. Ed. Gonzalo Sobejano. Madrid: Castalia.

— (2000). *Cuervo.* En *Cuentos completos.* Vol. 1. Ed. Carolyn Richmond. Madrid: Alfaguara.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

BAJTÍN, M. (1998). *La cultura popular en la edad media y en el renacimiento: el contexto de François Rabelais.* Trad. Julio Forcat y César Conroy. Madrid: Alianza.

CORREA, G. (1974). *El simbolismo religioso en las novelas de Pérez Galdós.* Madrid: Gredos.

KAYSER, W. (1964). *Lo grotesco: su configuración en pintura y literatura.* Buenos Aires: Editorial Nova.

KRONIK, J. W. (1978). Galdós and the Grotesque. *Anales Galdosianos,* Anejo, 39-54.

— (1987). El beso del sapo: configuraciones grotescas en *La Regenta.* En *Clarín y La Regenta en su tiempo* (pp. 517-524). Oviedo: Universidad de Oviedo.

PÉREZ GALDÓS, B. (1920). *La familia de León Roch.* 2 vols. 2ª ed. Madrid: Sucesores de Hernando.

— (1983). *Fortunata y Jacinta.* 2 vols. Ed. Francisco Caudet. Madrid: Cátedra.

THOMSON, P. (1972). *The Grotesque.* Londres: Methuen.

NOTAS

1 Las citas de *La familia de León Roch* se refieren a parte y capítulo, seguidos de la página de la edición utilizada, la última publicada en vida del autor.

2 A diferencia de éste, que refleja la imagen de un ser deformado, los espejos convexos en el fondo de algunas pinturas flamencas rigurosamente realistas y los del callejón del Gato madrileño que inspiraron los esperpentos de Valle-Inclán son espejos deformadores por su propia deformación.

3 El lector moderno pensará en la continuidad de esta imagen en casos como "la mueca verde" de la "momia" Tirano Banderas de Valle-Inclán o el personaje Muecas en *Tiempo de silencio* de Martín-Santos.

4 Hay otro retrato grotesco del marqués en la Segunda Parte cuando León le niega el dinero que viene pidiendo (2, 9: 365-366). La descripción es extensa y fuertemente metafórica, hace referencia a un cadáver, utiliza las palabras "desfiguración" y "decrepitud" y fragmenta y desarticula las facciones del personaje, a quien convierte en un monstruo risible y riendo.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

La levadura autobiográfica: Mercedes Pinto

Alicia Llarena González
Universidad de Las Palmas de Gran Canaria

I. El pan nuestro de cada día: observaciones preliminares

Es de sobra conocida a estas alturas la estrecha relación histórica de la escritura femenina con las formas literarias del yo. De hecho, esta alianza es tan firme y recurrente que es casi imposible no toparse con ella cuando se describe y se caracteriza, de un modo genérico –muchas veces negativo y sospechoso, todo hay que decirlo– la producción artística del sujeto femenino. Asociadas con el relato íntimo del diario, con las blandas exhalaciones de la poesía romántica, con la pulsión confesional de las epístolas o con el instinto autobiográfico de las memorias, las mujeres no sólo padecieron durante siglos las limitaciones de una cultura homocéntrica que desdeñó la capacidad de su intelecto y les negó el acceso a sus dominios, sino también el descrédito hacia una producción artística que, bajo los calificativos de personal, subjetiva o sentimentaloide, fue percibida como una mera intrusión de la intimidad en el refinado y exquisito universo literario. Y aún en nuestros días, como señala Sara Sefchovich, "hay quienes insisten en que la literatura femenina es confesional por definición", obviando que "las definiciones son siempre históricas" (1985: 16) y que no deben perderse de vista las condiciones socio-culturales y políticas desde las cuales se enunciaron tales afirmaciones. Por otra parte, es probable que, en la dinámica evolutiva de la cultura, cualquier definición cobre de pronto un renovado interés y, desempolvadas de los estrechos horizontes en las que fueron gestadas, reaparezcan provistas de un nuevo y valioso significado, como sucede, sin ir más lejos, en este mismo caso.

En efecto, atrás quedaron los tiempos en que la escritura femenina, condicionada por los factores históricos que ya todos conocemos, se replegaba casi exclusivamente en los márgenes de géneros como el "diario", la "carta", la "memoria" y las distintas formas de la escritura autobiográfica; y si hoy perviven los discursos literarios del yo, su tono y su sentido ya no son los

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

mismos, porque aquella intimidad confesional se ha transformado ahora en una voluntaria estrategia de afirmación, un poderoso y consciente mecanismo crítico con el que hacer frente a los modelos de la cultura patriarcal, como demuestran algunos de los ya clásicos estudios al respecto. Así, por ejemplo, cuando en *La novela femenina contemporánea (1970-1985)* Ciplijauskaité analiza la tipología de la narración en primera persona sus conclusiones no pueden ser más relevantes. Primero, al subrayar la abrumadora frecuencia con que las escritoras han elegido, en las últimas décadas del siglo XX, los formatos narrativos del yo; y segundo, al constatar que esa elección constituye uno de los valores esenciales de la escritura femenina, un vehículo a través del cual se revela y se afirma la propia identidad y donde "el reportaje objetivo desaparece en favor de la vivencia subjetiva" (Ciplijauskaité, 1994: 17), porque "importa menos informar que investigarse". Desde este punto de vista, una de las manifestaciones más características de esa práctica narrativa es su profundo "proceso de concienciación", que a menudo se expresa en el clásico género de la novela de formación –o "novela del despertar", como la denomina Elizabeth Abel (Ciplijauskaité, 1994: 20), enfatizando la etapa más luminosa de ese proceso. Y también el uso de procedimientos que permiten al sujeto femenino recuperar la conciencia propia frente a las tradiciones culturales dominantes (Gutiérrez Estupiñán, 1993), dinámica en el que la "nueva subjetividad", descrita por Christa Wolf como aquella que acentúa lo interior y personal, está llamada a cumplir un papel protagónico en el escenario de la modernidad.

No debe olvidarse que, desde una perspectiva histórica, la modernidad se inicia en el marco del Renacimiento, y que lo que caracteriza a éste, desde un punto de vista filosófico y cultural, es "la afirmación absoluta de los valores de la vida en el mundo y de la personalidad individual" (Prado Biezma, 1994: 21)[1], el postulado de una visión antropocéntrica y humanista que desplazaría definitivamente a la tradición teológica medieval. Desde entonces, "la inseminación de la presencia del yo en la literatura de la modernidad occidental" (Prado Biezma, 1994: 13) constituye su factor más decisivo y dominante, del que dan cuenta algunos de sus hitos principales, desde *Les Essais* de Montaigne (1580) donde el filósofo describe su "yo doméstico y privado", hasta las *Confesiones* de Rousseau (1782) cuyo autoexamen moral y emocional representa el antecedente directo de la moderna autobiografía, pasando por los abundantes escritos intimistas que como los diarios, las memorias o las cartas, se erigen durante el siglo XIX en géneros consagrados y ampliamente populares[2]. Es más, justo en la transición del XIX al XX, y en el escenario de la crisis finisecular que tuvo lugar en ese instante, los lectores europeos, y escritores

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

o filósofos de la talla de Nietzsche o Hofmannsthal, consideraron al diario como una evidente expresión del sentimiento de la época y evidenciaron el gusto general por las formas literarias autobiográficas, fueran reales o ficticias. Entre los narradores de entonces, Karl Huysmans y Gabrielle D'Annunzio alimentaron el éxito de sus empresas literarias al sustituir el tradicional argumento novelesco, y la clásica sucesión de su intriga, a favor de las experiencias interiores de sus personajes protagonistas. En la dedicatoria al *Trionfo della morte*, el propio D'Annunzio advierte con claridad cuáles son sus preferencias: "la continuitá di una esistenza individua" sobre "la continuitá di una favola bene composta" (en Meyer-Minnerman, 1991: 40-73).

Salvando las distancias, aquella crisis de fin de siglo guarda ciertas concomitancias con la nuestra, y en el entorno de la posmodernidad, la escritura femenina se ha afianzado con estrategias muy parecidas, recurriendo a los relatos del yo y a la sustancia autobiográfica. "Todo lo nuevo e interesante que ha surgido en las actividades de las mujeres en los últimos años –señala Patricia Violi– está referido constantemente a la reflexión sobre lo individual y los espacios que más propiamente le pertenecen: la cuestión de lo "personal", de la diferencia, de la afectividad, de la sexualidad, en una palabra, de la subjetividad" (1991: 157), produciendo palabras y discursos que logran "el anclaje con el sujeto que habla, con su experiencia, con su realidad psicofísica" (Violi, 1991: 162), y evidenciando la "necesidad de feminizar la literatura en una prosa vivencial, vital, que nos humanice desde la óptica femenina" a través de una visión transformadora de lo cotidiano, de la vida diaria, en donde se resumen no sólo las experiencias personales, sino "la vida del ser humano entero, de su historia personal y social" (Núñez, 1993: 10). Frente al mito de un saber científico y neutro que "continúa todavía informando nuestra cultura y nuestras universidades, separando el mundo subjetivo de los afectos y de las valoraciones de lo que es externo a la "realidad" (Violi, 1991: 158), el punto de vista femenino, y sus manifestaciones literarias, están llamados a ejercer esa anhelada deconstrucción posmoderna capaz de resolver el fatal binarismo entre el sentimiento y la razón, entre lo inteligible y lo sensible, el mismo que siglos atrás intentó dinamitar Sor Juana en aquella célebre sentencia de cocina: "Si Aristóteles hubiera guisado, mucho más hubiera escrito". Porque, en efecto, el saber trascendental "se nutre y se complementa con aquello catalogado como trivial, según los parámetros arbitrarios del sistema dominante" (Guerra Cunningham, 1988: 14), convirtiendo en una profunda estrategia cultural esa abundante incorporación de lo cotidiano en los relatos femeninos.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

II. Mercedes Pinto: la levadura autobiográfica

Las breves anotaciones que hasta aquí hemos esbozado nos permitirán comprender el valor histórico, la enorme valentía y la capacidad transgresora de un discurso autobiográfico como el que Mercedes Pinto desarrolla en el conjunto de su obra escrita. En primer término, por las fechas y el ámbito social en que ésta se produjo; en segundo lugar, por la transparencia de su sinceridad en medio de ese contexto, precisamente; y en una tercera instancia, por las motivaciones y el objetivo de ese discurso personal, con el que la escritora pretendió influir conscientemente sobre sus múltiples auditorios.

La vida y la obra de Mercedes están indisolublemente unidas, es más, están voluntariamente emparentadas, hasta el punto de que las huellas de su agitada biografía pueden seguirse en cada uno de sus textos[3]. Pero la obra que más visiblemente traducirá esta alianza, como enseguida veremos, es *Ella*, su segunda novela, donde el pacto autobiográfico es total, y donde la autora aparece con nombre y apellidos, sin los procedimientos eufemísticos que utilizara en la composición de *Él*, la primera de sus novelas, y su obra más célebre hasta la fecha.

Aunque Mercedes Pinto había iniciado la escritura de *Ella* en Montevideo, fue en Santiago de Chile donde acabó de escribirla y donde la publicaría finalmente, espoleada por sus amigos escritores y periodistas, que incitaron entonces la redacción de la obra. El contexto era propicio para el alumbramiento de la novela, porque la escritora canaria, a esas alturas, no sólo había logrado en el país el reconocimiento intelectual y literario, gracias a la reedición de *Él* y a su participación en la vida teatral y periodística de Chile, sino que había participado también, junto a algunas de las grandes mujeres de aquella época, en los movimientos feministas más célebres del país, en favor del sufragio femenino y del divorcio, como recordaría más tarde en los diarios de La Habana:

> En Chile, culta y adelantada nación sudamericana, –donde no existe el divorcio pero sí la *anulación*, que cuesta muchísimo dinero...–, hay un artículo en el Código que dice así: "No tendrán derecho a voto ni a firmar documentos públicos, como escrituras, testamentos, etc., ni los niños, ni los imbéciles, ni las mujeres"... Y las damas y escritoras feministas que me lo leían, inclinaban las cabezas, adoloridas de que en pleno siglo XX continúen conceptos que en ningún siglo debieron existir (...) Precisamente me leían este artículo escritoras de tantas altura, de tanto talento y fama continental, como Amanda Labarca,

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

> Inés Echevarría, Marta Brunet... Y yo como invitada por ellas para redactar juntas un proyecto de divorcio que se presentaría a las Cámaras, les dije sonriendo amargamente: "¡Vosotras, las ilustres mujeres de Chile, equiparadas con los imbéciles y, en cambio, pudiendo votar y mandar por lo tanto, los analfabetos y los inmorales que pueblan los suburbios de maleantes y conocen las cárceles!"... (Pinto, 1936*a*):

Es lógico que, en aquellas horas de efervescencia cultural y feminista (el Chile de los años treinta) la personalidad de Mercedes encajara a la perfección y suscitara todo tipo de intereses. Entre otras cosas, porque la escritora llegó al país precedida de la aureola intelectual que adquirió en Montevideo y a lo largo de su gira por territorios de Suramérica. Y, sobre todo, porque ya contaba a esas alturas con una insólita biografía, capaz de convocar en cualquier ámbito una merecida autoridad y un solemne respeto. El suyo no era un discurso teórico, sino el destilado de una vida trágica, colmada de incidentes sociales y acciones políticas; sus palabras, por tanto, no hablaban desde un pedestal doctrinario o académico, sino inspiradas en la mujer que había sido, y dotadas de la audacia cotidiana que había desarrollado para ser. Nadie como ella, probablemente, había fundado su feminismo en la realidad, su pensamiento en la propia biografía, y su escritura en la materia imperecedera de una vida poco común. Sin duda que toda la obra de Mercedes Pinto está hecha con la sustancia de su historia personal, desde su primera novela (*Él*), hasta sus libros de versos (*Brisas del Teide*, *Cantos de muchos puertos*), sus famosas conferencias (*El divorcio como medida higiénica*), sus obras teatrales (*Un señor... cualquiera*) y su abundante prosa periodística; sin embargo, ningún texto como *Ella*, la novela publicada en Chile en 1934, consolida de forma tan explícita su natural tendencia a la autobiografía; y no sólo por el argumento –la relación de su vida hasta principios de los años veinte– sino porque en este relato la escritora ya no se esconde en el sujeto lírico de un poema, ni en los actores que interpretan sus personajes, ni en el fingido anonimato de las páginas de *Él*. Al contrario, se manifiesta abiertamente, sin necesidad de los disfraces que, por requerimientos formales, o por los imperativos ideológicos del momento, había utilizado hasta la fecha.

La verdad es que Mercedes ya no necesitaba disfrazarse a esas alturas. Había expuesto su intimidad y su pensamiento ante concurridos auditorios de España y Suramérica, había convertido su historia en el motor de su rebelde y público feminismo y, sobre todo, había entendido desde el principio que nada resulta tan instructivo y conmovedor como el relato de la vida misma. Por eso el pensamiento de Mercedes antes que metafísico es sociológico,

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

profundamente arraigado en la vida diaria, y tiene su epicentro en las complejas relaciones humanas, el tema fundamental de toda su obra. Sus conferencias y artículos periodísticos están llenos de mundo, contaminados de anécdota y de calle. Hablan de seres cotidianos –hombres y mujeres atenazados por la educación y los prejuicios– y de conflictos y asuntos habituales. Su propio "consultorio espiritual", que tanta celebridad le otorgó en Hispanoamérica, bajo el seudónimo de "Sor Suplicio", no es más que la popularización de esta fórmula reflexiva, que quiere solucionar de modo práctico los problemas de la más inmediata realidad. Y su obra literaria, en definitiva, no es otra cosa que la respuesta personal de la escritora a la vida que a ella misma le tocó vivir, la memoria escrita de su propia biografía, una cuestión de identidad y supervivencia, como deja entrever cuando recuerda sus primeros versos en Santa Cruz de Tenerife. Desde esa época, frente a la intolerancia social tuvo siempre la plenitud de la poesía; frente al desamparo y la soledad, el consuelo de la escritura; frente al silencio impuesto por las tradiciones patriarcales, la patria del lenguaje, un territorio sin género, sin prejuicios ni rutinas, donde el ser puede expresarse con voz propia, tal como es. Por otra parte, si la obra de Mercedes tiende de un modo natural al autobiografismo no será solo por su preocupación humanística y su certeza de que no hay nada tan literario, tan a menudo épico o dramático, como la vida misma, sino porque en su propia existencia tuvo tiempo de comprobar hasta qué punto el ejercicio de vivir es a menudo el mejor de los relatos.

Hija de un reconocido y malogrado intelectual tinerfeño –Francisco María Pinto– Mercedes tuvo un contacto precoz con el mundo literario de las islas y un privilegiado acceso a la cultura –aún con las limitaciones ideológicas de su clase social y de su género–: "yo escribí poesías y cuentos desde que tenía ocho años. Recuerdo que a los nueve años escribí una comedia en la que yo tenía que hacer nada menos que tres personajes... uno de ellos era un viejo pastor para caracterizar el cual, imitando su blanca cabellera, tuve que deshacer el colchón de lana de mi cama blanda de niña mimada, con lo que me llevé después una buena reprimenda..." (Pinto, 1932). Pero en realidad estos privilegios, unidos a su despierta inteligencia, su romanticismo idealista y su rebeldía, resultaron una fatal combinación para una mujer de principios de siglo, que deseaba ser escritora, anhelaba el aplauso, soñaba con las luces del teatro y mostró desde su infancia un pensamiento autónomo, independiente del entorno social y familiar, y una inquietante actitud "anarquista". Estas aspiraciones, legítimas desde el punto de vista personal, chocarían de modo inevitable con una sociedad piadosa y provinciana, que se mostrará contraria a estas ilusiones y, más tarde, intransigente con su tragedia personal. En este

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Bibliotecas Universitaria, 2006

sentido, su matrimonio con Juan de Foronda y Cubilla resultará definitivo; primero, porque en él van a encarnarse todas las ataduras y restricciones que le estaban reservadas a una mujer de la época; y segundo, porque el enlace significó para la escritora una experiencia desgarradora, sobre la cual edificaría en adelante su vida artística y hasta su exilio.

La atormentada vida matrimonial no modera el espíritu rebelde de Mercedes, sino al contrario. Desprotegida por las leyes españolas, ante la evidente enfermedad mental de su esposo, la escritora tomará decisiones que en aquellas horas resultan excepcionales, sobre todo a raíz de su segundo viaje a la capital de España. En primer término, ya era socialmente asombroso que Mercedes Pinto decidiera quedarse en Madrid, acompañada de sus hijos, abandonando al marido; pero más lo sería su relación con el joven abogado toledano Rubén Rojo, y el nacimiento del primer hijo de ambos, en una España que aún no admitía el divorcio y que por ello condenaba esta relación a la oscura categoría del adulterio. En medio de esta agitada etapa emocional, Mercedes demostró una valentía impropia de quien había sido educada para el conformismo y la mansedumbre y, lejos de esconderse, o de anular sus deseos y esperanzas, aumentó su vida pública en los círculos socioculturales del país. Fue así como, abanderando la causa feminista del divorcio, pronunció su famosa conferencia *El divorcio como medida higiénica*, el texto por el que habría de pagar, a la postre, el duro precio del exilio.

Cuando en 1924 Mercedes abandona España con dirección a Lisboa, para embarcar luego rumbo a Montevideo, bajo la amenaza del mismísimo dictador Primo de Rivera, ya esperaba el segundo hijo de Rubén Rojo, que nacería precisamente a bordo del barco, en aguas internacionales, cerca de Río de Janeiro. Llevaba en su equipaje su primer libro de versos, *Brisas del Teide*, publicado en Madrid, y su primera novela, *Él*, que se vio obligada a retirar de la imprenta, y que se publicaría en Montevideo dos años más tarde. Pero en su estado de buena esperanza, la tristeza dejó una huella imprevisible y dolorosa, la muerte de Juan Francisco, su hijo primogénito, el que había sido sensible confidente de todas sus tristezas, testigo de las horas terribles durante su primer matrimonio en Tenerife. La opinión de los médicos que atendieron al joven Juan Francisco en Portugal es estremecedora, tal como Mercedes la recuerda en uno de sus más íntimos artículos periodísticos: "opinaron que el niño había sufrido mucho últimamente y que su cerebro no había podido soportar las preocupaciones y que, dada la crítica edad –casi quince años– era muy difícil detener la violencia de un ataque cerebral que venía sobre una naturaleza abatida durante mucho tiempo por sufrimientos morales que el dramatismo de mi vida le habían ocasionado..." (Pinto, 2001*a*). El episodio es conmovedor,

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

pero sobre todo terrible si pensamos que Lisboa sólo era una etapa transitoria del camino, y que Mercedes debía continuar el viaje dejando tras de sí el único patrimonio luminoso que conservaba del pasado.

En Uruguay, el país que puso tiempo y distancia en las múltiples heridas de la escritora, y que le otorgaría confianza, popularidad y aplausos, la vida de Mercedes será distinta, pero no menos inaudita que hasta entonces. Apadrinada por los políticos e intelectuales más relevantes de aquella época, y "deslumbrada ante la cultura, la moral y el humanismo de aquel pueblo, pequeño en extensión pero inmenso en cualidades espirituales..." (Pinto, 2001b), allí expandirá sus dotes de escritora, de periodista, de oradora, de dramaturga, de socióloga, de consejera espiritual, de feminista, de educadora, de animadora, en fin, de la cultura uruguaya, en todas sus manifestaciones y niveles. Y allí también, sobre todo, será donde Mercedes Pinto puede expandirse a sí misma, completamente libre, abriendo de par en par las ventanas de su vida, esas ventanas interiores que habían sido clausuradas desde la infancia: "En mi casa estaba terminantemente prohibido asomarse a las ventanas bajas, considerando inmoral que los novios se hablasen por ellas (...) Todas las tardes mi madre cerraba concienzudamente las ventanas. Bajo los cristales, cerradas las persianas, sujetas las puertas de madera con fuerte tranca de hierro..." (Pinto, 1969: 136-163).

Cuando Mercedes decide abandonar Uruguay, en el apogeo de su éxito y su estabilidad profesional, la embarga sin duda su pasión por la vida. No desea estancarse en el país, donde la comodidad y la fama se le han hecho rutinarias. Desea, como anhelaría hasta su muerte, conocer mundo y otras gentes, tratar con nuevos auditorios que estimularan también su pensamiento, reencontrarse, quizás, con ese espíritu isleño, que tan bien definió el escritor uruguayo Montiel Ballesteros:

> (...) sobre todas estas condiciones, Mercedes posee otra extraordinaria: su pasión por la vida, que desemboca en la aventura y su fibra dinámica que se encauza en la acción.
>
> Quizás todo ello sea el resultado de su raza compleja. Nacida en una tierra volcánica, ardiente y reseca, con un inmenso horizonte de océano azul, el del maravilloso Atlántico, (...) tenía que tener el fuego y el impulso, la tenacidad y la pasión, ser llama y ala.
>
> Los hijos de sus islas son labriegos y son marinos. Raíz y proa. Trashumancia y salvaje adherencia.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

> Por eso esta mujer vive consumiéndose en esta solicitación antagónica, en un dinamismo afiebrado, teniendo el arraigo fácil del cariño y la inestabilidad aventurera de los pájaros (Ballesteros, 1933: 20-24).

Mercedes Pinto partirá de Uruguay en medio de una multitudinaria despedida popular, y para entonces ya ha cerrado algún capítulo importante de su historia. Ha despertado sin restricciones a la vida artística, ha logrado la estabilidad familiar y lleva consigo las que acaso sean hoy, entre otros títulos, sus obras más llamativas: *Él*, publicada por La Casa del Estudiante, relato estremecedor y fragmentario de su primer matrimonio, y el borrador de su novela *Ella*, que no pudo culminar en Montevideo y donde narrará su vida, de forma autobiográfica, hasta el encuentro en Madrid con Rubén Rojo. Han pasado los años y sabe también que en Tenerife ha muerto "Él", Juan de Foronda, y que la vida y la escritura han vuelto a confabularse para cerrar un círculo entre ambas. Era, pues, el momento –así pensó nuestra escritora– de conocer y recorrer Hispanoamérica, antes de su regreso definitivo a España.

Pero la aventura de Mercedes en aquel continente no tuvo fin. Sus viajes por Argentina, Bolivia o Paraguay, su arraigo en Chile durante tres intensos años, las circunstancias políticas de España y su guerra civil especialmente, junto a la tragedia inesperada de su joven esposo, que murió en La Habana después de una larga y depresiva enfermedad, anclaron a la escritora en Hispanoamérica, y la condujeron finalmente a la Ciudad de México, donde hoy reposan sus restos, dignificados por los versos que le dedicó en su momento el poeta chileno Pablo Neruda. Durante todo ese tiempo, en medio del agitado itinerario de su existencia, de sus agónicos dramas personales, y hasta el final de su vida en la capital azteca, Mercedes Pinto siguió escribiendo, abanderando causas sociales, intimando con artistas y presidentes, poniendo su rebeldía y su pensamiento al servicio de los países donde vivió y dotando de continuidad a su insólito y carismático personaje, el que la hizo célebre y popular, el que la convirtió en literatura, más allá incluso de su propia obra. Porque es obvio que la vida de Mercedes fue una vida literaria, y que al carácter novelesco y dramático de toda su existencia no le hicieron falta más oropeles, ni más ficciones, que las que había vivido en carne propia. La suya fue una vida excepcional, y lo fue en todos los sentidos: tuvo la errancia necesaria para saber del desarraigo, las muertes precisas y tempranas (la de su padre, la de su hermana, la de su hijo, la de su esposo) para aceptar la sustancia imprevisible y dolorosa del destino; tuvo también los justos contratiempos y amarguras para descubrir la medida de su fuerza y el valor de la rebeldía. En medio de la vida, su escritura es un reflejo perfecto de esta existencia atravesada de

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

instantes asombrosos y episodios insólitos, de raras casualidades y de una extraña y contradictoria fatalidad, elementos inauditos que por esto mismo resultan casi inverosímiles y provistos de una perturbadora capacidad narrativa, o de esa "levadura literaria", como la describió Mercedes Pinto: "Siento, hermanita querida, que vas a pensar que hago literatura en mis cartas, pero es que las circunstancias son tal vez las que ponen de pronto en una vida vulgar levadura literaria. Tú conoces mi vida hasta que comenzó mi... novela ¡vamos!, ¿por qué no llamarla así?" (Pinto, 1936*b*). La escritora es consciente de la literariedad de su vida, y conoce desde hace tiempo las consecuencias de su relato; así lo expresará rotundamente una de las escenas de *Ella*, su novela de memorias, cuando la escritora recuerda sus confesiones con el párroco:

> ... Nuestras conversaciones mañaneras a través de las rejas del confesionario me dejan alentada para todo el día, y espero que terminen todas las devotas para acercarme yo, con la seguridad de ser muy bien recibida.
>
> Yo soy la novela, la aventura continuada y viviente, que llega a sacudir la modorra del buen sacerdote. Todas las devotas le contarán las mismas cosas, todas idénticas faltillas. Mi conversación es turbadora, porque es nueva, extraña y sutil, como el caso mismo que le da forma y es causa y motivo de su razón" (Pinto, 1969: 315).

III. La escritura y la isla

Si Mercedes es la novela, como ella dice, y si además su instinto sociológico, mundano y cosmopolita fue siempre más fuerte que cualquier atadura, incluidas las que exige la obra artística, es comprensible entender que su escritura tuvo la firme voluntad de ser directa, clara, transparente, cediendo el protagonismo a esa fuerza que surge de la difícil sinceridad testimonial. Es decir, que Mercedes no fue una escritora preocupada por la forma, ni escrupulosa en exceso con su estilo. De ahí, por ejemplo, que su personalidad romántica se ejercite en sus poemas empleando con abundancia el tono exclamativo, los signos de admiración, los puntos suspensivos, el aparato preciso, en fin, para sugerir a sus lectores, antes que nada, la intensidad desbordante de su vida emocional. Y que en sus novelas le interese la realidad del caso, y el potencial revolucionario del mensaje, por encima de otras revoluciones filológicas. Decía Cristóbal de Castro, en su prólogo al libro *Brisas del Teide*, que "Mercedes no escribe; suspira" (Castro, 1924: 5); y los que tienen

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

ocasión de pronunciarse con respecto a *Él*, enfatizan a menudo la crudeza de su lacónico realismo y el impacto de su historia verídica y franca. Exponerse en aquellos tiempos, como lo hizo abiertamente nuestra escritora, requería de un temple poco habitual; no era fácil desvelar públicamente los secretos de una alcoba, ni el drama de la humillación matrimonial, ni esas miserias personales que guardamos celosamente ante los otros. Y desde este punto de vista, no cabe duda, el autobiografismo de Mercedes, extensible no sólo a sus obras literarias (también a sus conferencias, su periodismo, sus acciones culturales o políticas) tuvo en su época una fuerza excepcional. Los auditorios celebraban la llaneza y sinceridad de sus anécdotas; los lectores, la espontaneidad con que Mercedes ponía su vida al servicio de la igualdad entre los géneros, contribuyendo consigo mismo a la justicia social y despertando una lógica conexión con el público. Lógica porque –no nos engañemos– ansiamos conocer la intimidad del otro para ver el reflejo de nuestra propia intimidad.

En esta larga vida itinerante, llena de acción, de fatalidad y de éxito, movida por el espíritu aventurero de Mercedes y por la curiosa inquietud de su alma cosmopolita, la escritura fue el anclaje predilecto, el modo de poner orden en su tremenda memoria, casi igual que el patio de su infancia en Santa Cruz de Tenerife, el lugar a donde vuelve, una y otra vez, a buscar el sosiego y descansar sus recuerdos, siguiendo ese cordón umbilical que no rompió del todo con las islas:

> En el ascensor de un rascacielos de Buenos Aires; en las antesalas de las altas casas de Madrid; en las estrechas o anchas habitaciones de un hotel de París, o de La Habana, me ha asaltado siempre, como chispa de apagado rescoldo, el recuerdo jubiloso de un patio... ¡De mi patio...!
>
> Y hoy quiero apuntar aquí lo persistente de mi caso. Ni el recuerdo de los momentos dichosos de mi vida, ni la memoria de mis padres; ni la rememoración de aplausos ni éxitos, juventud ni amores, produce en mi espíritu la impresión sedante de consuelo y de paz como el recuerdo del patio de la antigua casa de mi familia...
>
> Mi existencia atravesada de accidentes novelescos, de torturas espirituales y amarguras de mar y de retama, encuentra en sus momentos culminantes, lo mismo que en las horas de tedio y aburrimiento, de aridez y de estrechos caminos, la nota clara y ardorosa de un patio de muros encalados, que recoge mi espíritu en fatiga... (...) (Pinto, 2001*c*).

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

Para Mercedes, la infancia había sido realmente un paraíso. Así lo expresa a menudo y lo cristaliza en *Ella*, su novela más personal y autobiográfica. Y a pesar de que la isla fue también el escenario de su drama, y el lugar de tantas limitaciones, un lugar para el olvido, es realmente importante saber hasta qué punto su memoria es también una memoria de lo nuestro. Lo dicen sus poemas, que eternizaron su casa y su familia; lo dicen sus novelas, que han hecho perenne la vida de entonces; lo dicen sus artículos periodísticos, donde hay tantas anécdotas de las islas; lo dijeron sus charlas y sus famosas conferencias, donde rememora a menudo su pasado y celebra la bonanza de esta geografía. Hay mucho de este archipiélago en la obra y el pensamiento de Mercedes, y habrá que irlo desentrañando, prestando atención a sus cuadros de costumbres, tan espontáneos, a sus descripciones detallistas y sensuales del paisaje insular, a sus inevitables recuerdos de La Laguna, de Santa Cruz de Tenerife, de Tacoronte o de Agaete.

Quizás por esa alianza indeleble con Canarias, hoy se antojan más significativas las palabras de Francisco María Pinto, el padre de Mercedes, cuando en su obra ensayística distingue, como bien ha señalado Martinón, "entre los autores que tienen de canarios sólo el haber nacido en las Islas y los que han quedado vital y culturalmente vinculados a la historia insular" (Martinón, 1998: 121). Porque de esa última especie fue su hija, que convirtió esta región en un motivo permanente de su obra, y que hasta los últimos días de su vida la convirtió en su memoria y su escritura, a pesar del exilio y la distancia.

Referencias bibliográficas

Ballesteros, Montiel (1933). [Declaraciones] en FIR, *Mercedes Pinto. De su vida y de su obra.* Santiago de Chile: Imprenta Selecta San Francisco.

Castro, Cristóbal de (1924)."Mercedes Pinto y "El dulce mal", en *Brisas del Teide* de Mercedes Pinto. Madrid: Pueyo.

Ciplijauskaité, Biruté (1994). *La novela femenina contemporánea (1970-1985). Hacia una tipología de la narración en primera persona.* Barcelona: Anthropos.

Gutiérrez Estupiñán, Raquel (1993). Sobre la crítica literaria femenina/feminista en Hispanoamérica. *Fem, 129*, 42-46.

Guerra Cunningham, Lucía (1988). La identidad cultural y la problemática del ser en la narrativa femenina latinoamericana. *Plural*, octubre, 12-21.

Meyer-Minnermann, Klaus (1991). *La novela hispanoamericana de fin de siglo.* México: FCE.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

NÚÑEZ, CONCEPCIÓN S. (1993). La problemática de las mujeres escritoras. *Fem, 120*, 10-11.

LLARENA, ALICIA (2003). *Yo soy la novela. Vida y obra de Mercedes Pinto.* Las Palmas de Gran Canaria: Ediciones del Cabildo de Gran Canaria-Instituto Canario de la Mujer.

MARTINÓN, MIGUEL (1998). Francisco María Pinto en su obra ensayística. *Estudios Canarios, 42*, 113-124.

PINTO, MERCEDES (1936*a*). La mujer moderna, *Carteles*, La Habana, 13 de diciembre de 1936.

— (1936*b*). Fragmentos de "Un hombre", *Carteles*, La Habana, 6 de septiembre.

— (1932). Entrevista a Mercedes Pinto, *El Diario* de La Paz, Bolivia, 9 de julio.

— (2001*a*). Luces y sombras. En A. Llarena (ed.).*Ventanas de Colores.* Las Palmas de Gran Canaria: Ediciones del Cabildo de Gran Canaria-Instituto Canario de la Mujer.

— (2001*b*). Sarandí. En A. Llarena (ed.). *Ventanas de Colores.* Las Palmas de Gran Canaria: Ediciones del Cabildo de Gran Canaria-Instituto Canario de la Mujer.

A. LLARENA (Ed.). (2001*c*). Mi patio. En A. Llarena (ed.).*Ventanas de Colores.* Las Palmas de Gran Canaria: Ediciones del Cabildo de Gran Canaria-Instituto Canario de la Mujer.

— (1969). *Ella.* Madrid: Biblioteca Nueva.

PRADO BIEZMA, JAVIER DEL, JUAN BRAVO CASTILLO Y MARÍA DOLORES PICAZO (1994). *Autobiografía y modernidad literaria.* Castilla-La Mancha: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.

SEFCHOVICH, SARA (1985). *Mujeres en el Espejo II.* México: Folios Editores.

VIOLI, PATRICIA (1991). *El infinito singular.* Madrid: Cátedra.

NOTAS

1 Para una documentada historia del discurso autobiográfico y su relación con la modernidad, vid. el excelente ensayo de Prado Biezma, 1994.

2 Vid. Meyer -Minnerman, 1991.

3 La biografía de Mercedes Pinto puede consultarse en nuestro volumen *Yo soy la novela. Vida y obra de Mercedes Pinto* (Llarena, 2003), así como en nuestra introducción a los volúmenes *El divorcio como medida higiénica* (en Pinto, 2001), *Ventanas de Colores* (en Pinto, 2001) y *Un Señor... Cualquiera* (en Pinto, 2001).

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

PATRIMONIO DOCUMENTAL

MANUEL LOBO CABRERA
Universidad de Las Palmas de Gran Canaria

El documento, el libro y el patrimonio son elementos que preocupan a gran cantidad de personas, interesadas en que estos elementos se conserven y se perpetúen para el conocimiento de generaciones futuras. Muchas personas he conocido a lo largo de mi vida preocupadas por este asunto, entre ellas María del Prado Escobar, a quien va dedicado este artículo, que he realizado con la mayor de las devociones.

El patrimonio documental ha sido uno de los más descuidados, a pesar que desde los tiempos más antiguos se le había dado cierta importancia a la preservación y a la conservación de los libros y de los documentos, como base de acceso para preservar leyes y reglamentos.

Las distintas civilizaciones han tenido siempre presente que el libro y el documento eran algo más que una fuente de información textual, al convertirse en un objeto polivalente de cultura que contiene una serie de valores que van más allá del contenido, del mensaje intelectual transmitido, cuya integridad absoluta debe quedar garantizada. Sin embargo, la materia que ha servido de soporte ha tenido graves inconvenientes para su conservación.

1. EL PATRIMONIO CULTURA-DOCUMENTAL

Los documentos de los archivos, los manuscritos y los libros, en su calidad de producciones históricas, artísticas o literarias, no son simples objetos ni se pueden tampoco reducir a las informaciones que contienen, por ello para que estas fuentes se incorporen al patrimonio cultural de un país o de un continente, las autoridades correspondientes deben tener una política que permita grabarlas para conservarlas y leerlas en el futuro, para que igual que las piezas de museo y las obras de arte se transmitan de generación en generación. Sin embargo su conservación, contrariamente a las de las piezas de

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

museo tiene como objeto hacerlas accesibles a todos los interesados en ello, pues constituyen objetos culturales que solo se pueden utilizar manipulándolos y examinándolos.

La idea de conservar los archivos, los manuscritos y los documentos impresos para que sean permanentemente accesibles supone, no obstante objetivos contradictorios ya que la protección de los objetos culturales y su accesibilidad inmediata son incompatibles. Si un patrimonio cultural se conserva en las mejores condiciones, no puede estar accesible, y si debe estar accesible, pues ese es uno de los objetos de la conservación, algunos documentos muy antiguos o muy raros no podrán transmitirse a la posteridad en las mejores condiciones.

Bajo ningún concepto puede permitirse que los documentos de los archivos, los manuscritos y los incunables se destruyan por el uso ya que son, por lo general, objetos únicos. Por tanto, hay que protegerlos contra el desgaste y contra todos los agentes, para conservarlos de manera duradera y proceder de modo que sigan siendo accesibles en un futuro lejano. Lo mismo puede y debe aplicarse para los libros que van apareciendo de generación en generación y para otros documentos producidos en mayor número.

Uno de los problemas que ha tenido este patrimonio ha sido el deterioro, en el cual han contribuido distintas causas. Este deterioro, a pesar de la importancia de los documentos, ha sido incluso provocado por razones políticas, para borrar las tradiciones de determinados grupos étnicos y sociales. Las guerras civiles y otros movimientos bélicos, han tenido el efecto de incitar a los combatientes a que consientan y permitan la destrucción de los archivos y bibliotecas. Por ello, la Convención de La Haya (1954), con el objeto de que los bienes culturales se preserven en caso de conflicto bélico, establece medidas preventivas y la "clasificación" por razones de seguridad, de los bienes culturales, en especial los documentos guardados en los archivos y en las bibliotecas. Dicha Convención fue firmada por setenta y un países.

En otros casos el patrimonio cultural se ve amenazado por factores políticos, pero mas que de una acción deliberada el peligro viene de la omisión, al descuidar las autoridades la conservación de los bienes culturales, al no proporcionar a las entidades culturales ni el personal, ni los edificios ni el equipamiento técnico necesario.

Al depender del patrimonio cultural, los documentos de los archivos, los manuscritos y los documentos impresos, los mismos no pueden sobrevivir por si mismos, sino que es necesario una voluntad política para, por un lado,

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

salvaguardar y proteger esta herencia cultural, y por otro enriquecerla continuamente con nuevos documentos de valor duradero. Quizá esta haya sido la razón, afortunadamente, de que numerosos países hayan dictado leyes y reglamentos para la protección, conservación y utilización de los archivos y de las bibliotecas.

La supervivencia de los documentos impresos, de los archivos y de los manuscritos esta amenazada a su vez por factores internos y externos. Las causas internas de deterioro, las más frecuentes de naturaleza química, son inherentes al soporte de la información, su modo de fabricación e incluso a los materiales empleados para grabar el texto.

Las causas externas del deterioro tienen que ver con fenómenos físicos, que actúan desde el exterior sobre el soporte o los propios textos.

En este sentido el rápido aumento de la demanda del papel desde mediados del siglo XIX, han dado lugar a la aparición de nuevas técnicas y han revolucionado esta rama de la industria. Dos factores son los que han contribuido a modificar la calidad del papel, para evitar que la acidez del papel haga envejecer el material, que lo hacía frágil.

Otro factor endógeno de deterioro lo constituían determinadas tintas, que ejercían una acción corrosiva agravada por la humedad, produciendo agujeros con bordes finamente recortados en lugar de los caracteres escritos.

Pero la rapidez y la extensión del deterioro endógeno dependen en gran manera de factores externos como la temperatura, la humedad o la presencia de gases oxidantes. El calor y la humedad permiten que los hongos, los insectos y otros microorganismos cometan sus estragos.

Cuando la suciedad y la decoloración, la aparición de manchas en las páginas, el amarillamiento o pardeamiento del papel y la palidez de las tintas sobrepasan los efectos naturales del envejecimiento, constituyen signos inquietantes que nos advierten de la degradación de estos bienes culturales.

También hay que tener en cuenta que muchos de los deterioros son de origen humano, por la manipulación, la incompetencia y la negligencia humana, por ello hay que recordar a todos los usuarios, que los libros y los documentos no son bienes de consumo destinados a no durar más allá de una o dos generaciones, pues es normal encontrar libros y documentos de archivo con encuadernaciones rotas, desgastadas o manchadas de grasa, o páginas cubiertas de tintas de bolígrafos, o cintas adhesivas utilizadas para recuperar documentos.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

Otro peligro suelen ser las exposiciones, si no se tiene en cuenta que la exposición prolongada de estos objetos a una iluminación intensa, para hacer atractiva su presentación, deja huellas imborrables en el soporte documental.

Estas acciones, tanto materiales como humanas, han proporcionado unos daños, que la mayor de las veces no tienen remedio, salvo que se acuda a otras técnicas, que gracias a Dios ya se están acometiendo y utilizando. El deterioro del papel ha causado ya daños en todo el mundo y lo seguirá causando. Todos los archivos y colecciones de bibliotecas que datan del siglo XIX o de un período más reciente están amenazadas por el deterioro endógeno del papel. La encuestas sobre bibliotecas y depósitos de archivos en Europa y Norteamérica muestran, que, al menos, en 60% de los documentos conservados en los archivos públicos, están expuestos a un deterioro endógeno. En el 20% de los casos el deterioro es tan evidente que hace casi imposible consultar los documentos. Será preciso, cuantos antes, aplicar medidas de protección para salvarlos de una destrucción completa. Los autores de estos informes y encuestas atribuyen, con frecuencia, el mal estado de los documentos, más que al inevitable deterioro del papel ácido, a las malas condiciones de almacenamiento.

2. Preservar y conservar como medio para promover el acceso a la información. Evolución histórica

La medidas para garantizar la permanencia física de los documentos tienen una clara existencia a lo largo de toda la Historia, pues se remontan al momento de la aparición de las primeras bibliotecas y archivos en el mundo antiguo. Sin embargo, no siempre ha sido igual, y habría que establecer dos cortes o períodos:

- período precientífico, que abarcaría desde la Antigüedad hasta finales del siglo XIX, y
- período científico, que abarca desde fines del siglo XIX hasta nuestros días.

El primer período se caracteriza por el marcado carácter artesanal y empírico de las fórmulas y métodos propuestos para resolver el problema del deterioro físico de los documentos. Es un período que en su primera época, el mundo antiguo, cuenta con poca información sobre las técnicas bibliotecarias y archivísticas utilizadas, aunque sí con suficientes referencias para

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

poner de manifiesto que desde aquella época se utilizaban sistemas, técnicas y productos para garantizar la permanencia de los soportes documentales.

Las fuentes de conocimiento son varias, pues mientras en unos casos contamos con las excavaciones arqueológicas realizadas en depósitos documentales de cierta entidad, en otros la información la transmiten las fuentes literarias.

Las técnicas puestas en marcha en aquellas épocas tenían por objeto resolver el problema del deterioro físico de los soportes documentales, para conseguir que el documento pudiera permanecer y ser transmitido posteriormente a las siguientes generaciones.

El primer conjunto de medidas conservadoras fue el centrado en la elaboración de los propios soportes documentales, para potenciar su estabilidad mediante el cuidado racional de sus componentes. Uno de los soportes más primitivo fue las tablillas de arcilla, cuidándose su cocción y la humedad controlada del depósito, para aumentar la permanencia y la durabilidad. En el siguiente soporte, el papiro, se cuidó la fecha del corte del junco, su tipología y la selección de las tiras.

Este afán conservacionista fue el que impulsó la búsqueda de un soporte más estable y resistente: el pergamino, y por ello el hombre ideó un tratamiento de piel de animal, mediante cal, baños y sucesivos raspados. Otro tanto se puede decir de las técnicas utilizadas en Extremo Oriente, mas concretamente en el Imperio chino, para la fabricación y utilización de las tablillas de bambú.

El segundo tipo de medidas de conservación que pueden distinguirse en este período es aquel encaminado a preservar los materiales del ataque de plagas bibliófagas, conocidas desde aquellas época por los efectos ocasionados sobre el papiro y las pieles. Su utilización esta documentada en Mesopotamia, Egipto y Roma. Se construían cajas de madera de conocida calidad repelente y activamente insecticida, en las cuales se introducían plantas aromáticas que ayudaran a impedir los ataques. Otro eficaz sistema de prevención contra las plagas consistió en impregnar los propios soportes documentales con similares productos de poder repelente.

También el edificio y los sistemas de instalación de documentos tuvieron una importante función conservadora. Las excavaciones arqueológicas llevadas a cabo en Uruk (Mesopotamia) revelaron la existencia de un importante depósito documental con un pavimento provisto de un sistema de surcos y ranuras por el que discurría una corriente de agua hasta su evaporación, para

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

evitar de esta manera el excesivo resecamiento de las tablillas de arcilla cocida allí instaladas. En otras excavaciones realizadas en templos mesopotámicos y egipcios, también se ha puesto de manifiesto la utilización de cestas, jarras y cajas que, a manera de contenedores, servían para proteger los documentos de las agresiones del medio exterior.

El mundo romano también fue consciente de la importancia que revestía la construcción del edificio en la conservación de los documentos, y así en el siglo I el tratadista Marco Vitrubio Poión recomienda ubicar las bibliotecas en el lado Este de los edificios para evitar el efecto de la humedad y las polillas sobre los documentos.

En la Edad Media se siguieron utilizando técnicas similares, herederas en su mayor parte de la tradición anterior, aunque se unieron aportaciones procedentes del mundo islámico. Una de las novedades de este período fue la técnica de la encuadernación, que surge como sistema de protección del códice, como nuevo medio para potenciar su conservación.

A partir del siglo XIV, junto a los soportes típicos de este período, como son el pergamino y el papel, puede constatarse el uso masivo de un nuevo tipo de tintas, las denominadas ferrogálicas o de agallas. La justificación de su empleo, frente a las antiguas tintas de carbón, se centró en aumentar el nivel de conservación de la información registrada, pero las consecuencias fueron bastante nocivas, debido al importante grado acidez, ocasionando deterioros de oxidación y pérdida total de la documentación.

Las copias de documentos por razones de seguridad deben considerarse como medidas de seguridad, aunque no será solo el deterioro de los antiguos soportes lo que induce a la copia sino la desconfianza ante los nuevos. También la prevención y el tratamiento de plagas bibliófagas experimentó un importante desarrollo en este período debido a la utilización de nuevos productos insecticidas de gran poder, como eran unas mezclas que contenían derris y pelitre, un tipo de sustancias naturales utilizadas como veneno en muchas culturas primitivas. Más sofisticado, en este sentido, fue el sistema utilizado en China durante el proceso de elaboración del papel, a cuya pasta se añadía un importante agente antiséptico. Otro sistema de conservación fue el basado en la reparación de aquellos documentos y manuscritos que presentaban deterioros tales como desgarros y zonas perdidas.

En los siglos XVI, XVII y XVIII es cuando se crean las grandes bibliotecas y los archivos, con lo cual las técnicas propias experimentan un gran desarrollo. Las instrucciones y reglamentos redactados para la organización

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

y buen funcionamiento de tales centros contemplan medidas relacionadas con la conservación de documentos, con el objeto de buscar la seguridad frente a robos, incendios y ausencia de humedades. Dentro del ámbito hispano, instrucciones como la de los archivos de Simancas de 1588, e Indias de 1790, así como las correspondientes a la biblioteca del Escorial de 1575, constituyen claros exponentes de la preocupación por este importante aspecto.

Junto a estas exigencias, las medidas de conservación se complementan con otras como la búsqueda de adecuadas instalaciones, la dotación y mantenimiento de encuadernaciones o sistemas de encarpetado y enlegajado y la prevención de plagas con polvos y plantas repelentes utilizados en las etapas anteriores.

En los archivos la copia de documentos para evitar el deterioro de los originales siguió siendo importante. También se aplicaron técnicas para las reparaciones de los daños visibles, aunque en alguna ocasión constituyeron amenazas para la futura conservación de la obra reparada, por la utilización de adhesivos, productos para eliminar manchas, y sistemas para blanquear el papel y reavivar tintas. Los copistas, iluminadores y encuadernadores fueron los responsables de estos tratamientos, cuya ejecución se realizaba mediante los encargos puntuales solicitados por los responsables de las distintas bibliotecas y archivos.

Durante la primera mitad del siglo XIX se produce un hecho de capital importancia al surgir las primeras formulaciones teóricas sobre el concepto de restauración, aunque claro está orientadas y centradas en la obra artística. Los principios teóricos de la Restauración estilística aparecen claramente reflejados en algunos textos alusivos a restauraciones practicadas sobre libros y manuscritos. Asimismo, desde finales del siglo XVIII y a lo largo de todo el XIX, se asiste a un importante desarrollo de las técnicas conservadoras, producido por dos factores de singular trascendencia: la introducción de tratamientos con reactivos químicos, y el inicio de una incipiente literatura científica preocupada por el estudio de los agentes causantes del deterioro de los materiales documentales.

Los tratamientos que más se beneficiaron de los descubrimientos en el campo de la Química fueron: el reavivamiento de tintas y la lucha contra los insectos.

A la par se asiste a la aparición de las primeras tentativas de estudio sobre las causas del deterioro físico del papel y la piel de las encuadernaciones. Conclusión de todo ello fue el tratado de W. Blades (1896), quien a finales

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

del siglo fue capaz de sistematizar las causas degradatorias para la conservación de los libros y documentos, afirmando que sus agentes de deterioro eran: el fuego, la humedad, el calor, el gas, la suciedad, los insectos y la ignorancia de quienes los trataban, especialmente los encuadernadores y los coleccionistas.

A lo largo del siglo XX se producen tres hechos de singular importancia: un rápido avance científico y tecnológico, un interés mundial sin precedentes en el patrimonio cultural y una conciencia sobre la necesidad de gestión de recursos dentro de marcos de cooperación.

Tres son las etapas que podemos diferenciar a lo largo del período, que podemos considerar científico:

1ª: de finales del siglo XIX hasta 1930

2ª: desde 1931 hasta la década de los años 60, y

3ª: desde la década de los años 70 hasta la actualidad.

La primera fase podemos iniciarla en 1898, año en que celebra en la abadía de San Gall la 1ª Conferencia Internacional destinada a tratar los problemas de conservación y restauración de los manuscritos antiguos. Dicho acto constituyó un acontecimiento histórico, ya que por primera vez en la Historia se requirieron dos actuaciones previas a cualquier acción restauradora: el estudio de las causas del deterioro y la verificación de la eficacia de la técnica.

Las consecuencias derivadas de la I Guerra Mundial (1914-1917) sobre la conservación de los documentos motivaron el inicio de una serie de líneas de investigación que, en algunos casos, siguen activas en la actualidad.

El importante conjunto de obras atacadas por plagas biológicas debido a las deplorables condiciones ambientales que hubieron de soportar durante la guerra, abrió una activa investigación sobre insecticidas y fungicidas para materiales documentales, con el inicio de fumigaciones, siendo la primera que se realiza en el ámbito italiano la practicada en la biblioteca universitaria de Messina en 1915. La pésima calidad del papel empleado en estos momentos, sobre todo en la prensa periódica, hizo que investigadores ingleses y americanos emprendieran análisis puntuales de los materiales empleados en su fabricación.

Estos problemas y la necesidad de racionalizar los tratamientos conservadores originó la fundación del primer instituto especializado en conservación y restauración de libros y documentos, organizado en 1929 en Grottaferrata

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

(Italia) por Alfonso Gallo. A él se debe la formulación de los primeros tratamientos restauradores apoyados sobre una base interdisciplinar de naturaleza química, física, biológica y tecnológica, con el objetivo irrenunciable de llevar a cabo un diagnóstico del deterioro que presentaban las obras con objeto de elegir los medios adecuados de prevención y de lucha. Este Instituto fue durante mucho tiempo el único existente en el mundo, sirviendo de modelo a otros creados en otros países.

La investigación iniciada en este período y los avances científicos conseguidos, coinciden con el momento de organización de las bibliotecas públicas americanas.

Respecto al entendimiento que este período tuvo de la Conservación, Higginbotham demuestra que, en esencia, fue muy similar al que poseemos en la actualidad, pues estuvo basado en un amplio conjunto de medidas de prevención frente al deterioro físico de los documentos centradas en: la construcción del edificio que debe cuidarse con esmero desde el diseño hasta los primeros sistemas de iluminación eléctrica, el mantenimiento de las colecciones con su limpieza, reparación y encuadernación, y el control del deterioro provocado por los usuarios. Fue también en esta época cuando el concepto de Conservación preventiva empezó a ser sistematizado.

La segunda etapa que llega hasta la década de los sesenta está definida por una serie de actuaciones que denotan un interés mundial sin precedentes por el patrimonio cultural, derivado de las exigencias del nuevo modelo de Estado social, cuya doctrina elaborada tras la crisis del Estado liberal (1914-1918), se confirmará en el constitucionalismo de la segunda postguerra.

Los criterios conservacionistas que caracterizaron el ordenamiento legislativo de protección del Patrimonio en el estado liberal, fueron sustituidos por otros de fuerte naturaleza intervencionista para la protección de los bienes histórico-artísticos.

Uno de los rasgos más característico y definitorios del nuevo Derecho, es el nuevo concepto de propiedad y finalidad de los bienes, basado en el interés público y en su carácter patrimonial. Desde esta perspectiva el Estado deberá intervenir con una estructura y unos instrumentos administrativos apropiados que sirvan para recoger y trasmitir esta herencia común, y la tecnología que va a permitir esta transmisión no es otra que la Conservación y la Restauración. Esta nueva reordenación del marco jurídico para la protección del Patrimonio fomentó naturalmente la aparición de un clima adecuado para el debate y elaboración de nuevas concepciones teóricas sobre su conservación y restauración.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

De todas las propuestas teóricas elaboradas durante esta etapa las más importantes fueron la Carta de Atenas (1931) y la Teoría del Restauro del italiano Cesare Brandi (1939-1963), ambas centradas en la obra artística. La segunda sentó definitivamente las bases teóricas de la Conservación y Restauración de Bienes Culturales tal y como se entiende en la actualidad, proporcionando asimismo los fundamentos doctrinales de la Conservación y Restauración de documentos.

La Carta de Atenas reúne una serie de principios encaminados a fijar criterios de intervención, entendida también como conservación, para frenar el deterioro. Esta nueva filosofía no tardó mucho en imponerse en el campo de la restauración de libros y documentos, como bien lo reflejan los principios de actuación redactados en Inglaterra e Italia en la década de los años cincuenta. Con ello se buscaba un objetivo fundamental, el de asegurar la transmisión de los bienes culturales, haciendo del Patrimonio algo accesible y útil; el mismo tenía un principio básico, el respeto a la integridad absoluta de las obras, y disponía de dos vías para conseguirlo: la prevención del deterioro y la corrección del mismo.

A partir de los años 70, el concepto de restauración de documentos quedó fijado y formulado, y por supuesto aceptado.

Por lo que respecta al concepto de Conservación preventiva, poco ha variado desde que éste comenzó a ser sistematizado a finales del siglo XIX y principios del XX, dado que tanto entonces como ahora su entendimiento se cifra en el conjunto de medidas utilizadas para controlar las causas que originan el deterioro físico de los documentos, consiguiendo con su aplicación dos objetivos: preservar los documentos en su forma física original y preservar el contenido intelectual de la información registrada en los mismos.

Sin embargo, en función del desarrollo científico y tecnológico, si han variado las medidas y soluciones técnicas elaboradas para conseguir el control de estos agentes, como son el control medio ambiental, los planes de emergencia, los programas de reproducción, la desacidificación masiva, etc., sin olvidar la búsqueda de soportes permanentes que garanticen la conservación futura de la documentación.

También, la Conservación preventiva se ha preocupado de los documentos realizados en soportes de naturaleza no tradicional, como las fotografías, las películas cinematográficas, las microformas, las bandas magnéticas, los vídeos y cassettes, los discos en vinilo, las memorias ópticas, etc, ampliando notablemente su ámbito de ejercicio.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

Han sido los organismos internacionales y las asociaciones profesionales los responsables de difundir la necesidad de la Conservación preventiva proponiendo para ello directrices y normas, así como de promover una línea activa de investigación para resolver sus principales problemas.

La necesidad de medidas preventivas como garantía de acceso a la información no significa que toda unidad de información deba conservar sus colecciones o fondos permanentemente, ni incluso que sus documentos deban recibir idénticos tratamientos conservadores. Se precisa una gestión de dichas medidas adecuada a las necesidades propias de cada unidad de información dentro del marco de planificaciones o políticas cooperativas de nivel local, regional, nacional e internacional con objeto de rentabilizar esfuerzos y compartir recursos. De esta manera, el concepto de preservación queda fijado en la organización y administración de planes o programas de medidas preventivas dirigidos a garantizar la permanencia de los documentos o la de su información durante el tiempo que éstos sean necesarios.

3. Medidas de restauración y de conservación del patrimonio documental

En todo el mundo se realizan esfuerzos para detener el lento deterioro que amenaza con destruir una parte importante de nuestro patrimonio cultural: los documentos y las obras escritas que nos fueron transmitidas. Numerosas organizaciones nacionales e internacionales participan activamente en la conservación del patrimonio amenazado.

Entre los organismos internacionales podemos citar, por ejemplo, el Centro Internacional de Estudios para la Conservación y Restauración de Bienes Culturales (ICCROM) creado por la UNESCO; la Federación Internacional de Asociaciones de Bibliotecarios y de Bibliotecas (IFLA) con su importante programa de preservación y de conservación; el Consejo Internacional de Archivos (CIA) con sus comites especializados en los campos de la conservación de archivos y de tecnología de la imagen; la American Commission for Preservation and Access (CPA), con su programa internacional para la instauración y el desarrollo de la cooperación en todos los campos relacionados con la conservación del patrimonio, programa cuyo objetivo a largo plazo es, no sólo salvaguardar el patrimonio amenazado, sino también facilitar su acceso a los investigadores.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

Para remediar el deterioro del papel se adopta habitualmente una doble estrategia: por una parte se evitan nuevos deterioros utilizando papel "permanente" para los documentos impresos o escritos destinados, por valor duradero, a ser conservados en las bibliotecas y los archivos; por otra parte, se toman medidas efectivas para luchar contra el deterioro ya iniciado, para que no se pierdan para siempre las informaciones cuyo soporte es el papel.

Sin embargo, hemos de convenir que los objetivos principales de los archivos y de las bibliotecas no es precisamente la de restaurar, sino la de prevenir los daños aplicando algunos de los medios que hemos descrito.

Los especialistas en restauración de documentos conservados en archivos y bibliotecas han establecido, con ayuda de los científicos, un cierto número de principios destinados a preservar el carácter propio y la apariencia original de los documentos, y no a suprimir o modificar algunas de sus características.

Los principios de la restauración pueden resumirse de la manera siguiente. Los materiales y los instrumentos de los que se sirve el restaurador deberán ser de una inocuidad comprobada. Se emplearán solamente materiales idénticos o semejantes a los materiales de origen y las operaciones realizadas deben ser reversibles de modo que en todo momento se pueda volver a dejar el objeto en el que se encontraba antes de la restauración. El trabajo efectuado debe ser reconocible y el restaurador explicará exactamente lo que ha hecho y cómo ha procedido. Finalmente el trabajo del restaurador se describirá en un informe.

Esta documentación permitirá a los restauradores y a los científicos de las generaciones futuras reconstruir hasta el menor detalle el trabajo realizado.

El agua puede restaurar y preservar el papel de un modo casi milagroso. El agua es capaz de limpiar, desalojar los residuos nocivos y puede utilizarse para introducir en el papel sustancias tampón que lo protegerán contra los ácidos endógenos o exógenos, aunque previamente es conveniente fijar las tintas antes del lavado. Después de lavado se encola el papel para reforzarlo y luego se seca y se prensa.

Las desgarraduras del papel se reparan con cola de pasta de trigo y, en ciertos casos, se utiliza igualmente un papel de fabricación artesana, muy fino y transparente, pero muy resistente: el papel japón. Los agujeros y otros deterioros, situados en los bordes y canto de los libros, pueden repararse también a mano con cola de pasta de trigo y trozos de papel japón. Una técnica más sofisticada consiste en rellenar o cubrir los agujeros y otros defectos del papel, con fibras depositadas por pasta de papel en suspensión acuosa.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

El tratamiento de los documentos de archivo y de los manuscritos sobre pergamino, así como el de las encuadernaciones en pergamino, plantea algunos problemas, ya que esta piel, duradera por naturaleza, reacciona frente a la humedad y al calor de un modo más violento. Se necesita bastante paciencia para aplanar y estirar el pergamino, regulando además con precisión el tiempo de humectación. Los pequeños defectos y los agujeros del pergamino pueden repararse con fibras de pergamino en suspensión, siguiendo un método análogo al del modelado de la hojas de papel.

La restauración de las encuadernaciones es un trabajo difícil, realizado a mano, que varía según los tipos de reparación.

Dada la innumerable cantidad de documentos de archivo, de manuscritos y de libros dañados, así como el alto coste de las reparaciones, de las restauraciones y de la protección, es preciso aplicar métodos eficaces y, siempre que sea posible, utilizar máquinas.

Los documentos de archivo y las obras muy raras se encuentran ya en las bibliotecas y en los archivos dado el gran valor que se les atribuye, pues son, por definición, un valor permanente y por ello merecen conservarse de forma duradera, por ello prevenir su deterioro es el medio más eficaz para preservar los documentos y, a la vez, el más económico. Las inversiones que suponen estas medidas sólo se justifican si los objetos se colocan inmediatamente en un entorno que permita conservarlos de forma duradera.

4. Las nuevas tecnologías como medio para conservar el patrimonio y promover el acceso a la información

Recientemente se ha caído en la cuenta de la necesidad de garantizar que el acceso continuo a las colecciones, archivos y bibliotecas debe llevar consigo políticas de protección para que se corresponda con los principios generales de la gestión de las colecciones. Ello ha llevado de la conservación tradicional de unidades individuales a una serie de medidas preventivas y de programas de sustitución a gran escala.

La conversión a imágenes de material de archivo o bibliográfico amenazado a otros medios para su protección y/o sustitución permanente del original, requiere de sistemas que produzcan, a largo plazo, la reproducción de una mayor calidad, además del acceso y la disponibilidad, junto con la economía.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

Para elegir entre los diversos métodos que permitan preservar los documentos de archivo debe tenerse en cuenta la naturaleza y la extensión de los deterioros y la mayor o menor eficacia de las técnicas disponibles. Deben coordinarse entre los archiveros, los bibliotecarios, los restauradores y los científicos las distintas medidas a prolongar la vida de los documentos. Métodos modernos vienen de la mano de la transferencia a nuevos soportes de documentos dañados o amenazados como una medida de conservación de la misma efectividad que la preservación de los originales. Entre todos los métodos que responden a estos criterios, el más frecuentemente empleado en la actualidad es la transferencia de documentos a microfilm, como método garantizado por su standarización y durabilidad comprobada, así como medida de preservación seguido de la digitalización como método inmejorable para promover el acceso y la difusión.

Estas técnicas han sido utilizadas como una respuesta global a diversos problemas y exigencias que afectan a las bibliotecas y a los archivos de uso público y con fines de conservación, como son: el deterioro de los documentos, la necesidad de ofrecer nuevos servicios y de preservar la memoria histórica de los pueblos.

4.1. El microfilm

Es un método de conservación muy económico y, a la vez, muy eficaz. En principio se utilizó como medio de preservación, ya que prolonga la vida de los libros y otros documentos amenazados evitando su desgaste. Aunque la microfilmación no sirviera más que para evitar los daños que pueden ocasionarse por la simple utilización, quedaría ya cubierto el coste de esta operación, muy inferior a la de la restauración y la de la preservación. Pero, a menudo, los microfilmes pueden reemplazar por completo a los originales amenazados.

Los microfilmes son un soporte económico, que responde no solamente a las grandes exigencias de la investigación científica referentes a la calidad de la reproducción, sino también a los criterios no menos severos de durabilidad, en los que se apoyan las estrategias de conservación. Gracias a los aparatos modernos, con frecuencia semiautomáticos, pueden microfilmarse en blanco y negro, o en color, grandes cantidades de libros o de documentos de archivo amenazados, empleando en ello un lapso de tiempo relativamente corto.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

La microfilmación de documentos históricos, de los que existen muy pocos ejemplares, nos ayuda no sólo a proteger los originales, sino también a hacerlos más accesibles a los investigadores y a todos los que estén interesados el ellos.

Los microfilmes han conservado su importancia a pesar de la aparición de los nuevos soportes digitales. Es evidente que la transferencia de documentos debe tener por objeto reemplazar los soportes frágiles como el papel cuando se ha vuelto friable, por soportes más seguros y no por soportes que, con el tiempo, vayan a presentar más problemas todavía. Comparado con los soportes en los que las imágenes se graban electrónicamente, el microfilm, que es la aplicación de una técnica inventada hace más de ciento cincuenta años, ofrece la ventaja de contener informaciones registradas en forma analógica, es decir, constantemente accesibles al ojo humano.

En principio, es poco probable que las técnicas de microfilmación experimenten en el futuro transformaciones técnicas esenciales y son compatibles con los nuevos sistemas digitales. Es más fácil encontrar una información en un microfilm que en los originales que se han fotografiado. En un mundo de la información donde nada envejece más que los sistemas "de punta", los microfilmes son, pues, un soporte de contabilidad creciente, ideal para la conservación a largo plazo de la información. A este respecto, la microfilmación de los documentos amenazados sigue siendo la mejor solución.

La mayor o menor facilidad con que los usuarios aceptan que los archivos y los documentos conservados en las bibliotecas se transfieran a microfilm, o a otros soportes, depende principalmente de los factores siguientes: la calidad de la reproducción, la legibilidad de los textos, la fidelidad de los colores y de las medias tintas, la paginación y la calidad de la documentación anexa destinada a los usuarios.

Aunque la viabilidad económica y el porvenir del microfilm como medio de conservación están garantizados, los depósitos de los archivos y las bibliotecas no deben rechazar el ámbito de la grabación digital.

4.2. La digitalización

La digitalización es el tema que más que cualquier otro fascina y obsesiona a los directores de la conservación de los archivos y bibliotecas en la actualidad, ya que entienden que las posibilidades son ilimitadas y las ventajas

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

obvias, hasta el punto que la financiación que antes se asignaba al microfilm ahora se ha desplazado hacia la digitalización, sin embargo la digitalización de los documentos de archivo amenazados tampoco permite obtener todavía, a un coste razonable, las imágenes de perfecta calidad que exige, sobre todo la investigación científica, a la vez que se plantea un problema ante la inestabilidad de un medio, que apenas tiene unos veinte años de vida. Por ello hay voces que piensan que se debería combinar el enorme potencial de la digitalización con el microfilm para la conservación a largo plazo.

La accesibilidad permanente que se requiere para los documentos no puede estar garantizada ni por los soportes digitales, con su limitada esperanza de vida, ni por los sistemas de lecturas cuya compatibilidad a largo plazo es dudosa. Los hardwares y los softwares de los que soportan los sistemas electrónicos de grabación y conservación de imágenes apenas están normalizados y corren el riesgo de ser superados por una evolución tecnológica rápida. Los ciclos de utilización de estos soportes, determinados por la frecuencia de las innovaciones, serán más cortos que los de los soportes ópticos-electrónicos, y nunca se insistirá demasiado en el hecho de que la accesibilidad de los archivos presupone una compatibilidad tecnológica a largo plazo entre las generaciones sucesivas de sistemas.

Es por lo tanto prudente, cuando se utilizan soportes digitales, asegurarse de que las informaciones accesibles por máquina se transfieran periódicamente a soportes nuevos en función de los ciclos de utilización de los hardwares y de los softwares y asimismo prever el coste de estas transferencias. Dicho coste es incomparablemente más alto que el de los sistemas de microfilmación, que requieren equipos e instalaciones relativamente sencillos para la grabación de documentos y su conservación a largo plazo.

La transferencias de documentos microfilmados a soportes digitales permite el acceso a la información mediante modalidades totalmente nuevas (aplicación del hipertexto y otras formas de búsqueda automática) atrayendo así a nuevas categorías de usuarios.

5. Microfilmación. Programas y Proyectos

Hay muchos que hablan, y con razón, de la desaparición de los bosques, pero nadie habla de la desaparición de los libros. Sin embargo las hojas que hay entre dos portadas de un libro están tan dañadas como las hojas de los árboles, lo que ocurre es que la tinta ácida, el moho contenido en papel,

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

escondido en las Bibliotecas y en los Archivos, hace que nadie observe los terribles daños. Más de una cuarta parte de todos los libros de algunos países, entre ellos Alemania, se han deteriorado tanto que se convertirán en polvo si no se para este proceso.

Los periódicos, los libros, los manuscritos y los archivos se han filmado durante décadas a expensas del público, con objeto de protegerlos del deterioro endógeno del papel o de otros daños que amenazan a los libros y al material de archivo y para asegurar la permanencia de la información que contienen. Se están produciendo duplicados de microfilm en lugar de originales dañados para su consulta, y a la vez se está considerando el microfilm prioritario como medio memorialístico y de almacenamiento sobre la base de la calidad y de "pruebas de resistencia".

El microfilm tiene la ventaja, en comparación con otros medios, que el material no sufre una transformación técnica fundamental y es, por lo tanto, resistente al tiempo. El método analógico es directamente accesible, con poco esfuerzo, al ojo humano. La creciente compatibilidad nacional e internacional de los sistemas de microfilm asegura su aceptación a través de las fronteras.

Por ello se están planteando a nivel mundial proyectos de microfilmación a menor o a mayor escala, con el objeto de conseguir una base de Datos compartida internacionalmente con capacidad de información bibliográfica sobre Microformas Maestras.

El Registro Europeo de Microformas Maestras (EROMM) es un ejemplo de lo que sería un nudo. Ahora bien, el nudo ideal está mucho más allá , se trataría de un Registro de Microformas Maestras a escala mundial, totalmente integrado que proporcionara fácil acceso a la información, y que evitara duplicación en el trabajo/esfuerzo.

La Unión Europea, en esta línea, sigue fomentando la consolidación de iniciativas de este tipo para la conservación del Patrimonio Cultural Europeo y ha establecido prioridades de acción urgente, tales como promover la recapitulación e intercambio de información; estimular iniciativas de formación en conservación destinadas al personal de Archivos y Bibliotecas, y hacer informes sobre la evolución del asunto y mantener informados al Consejo de Ministros encargados de los asuntos culturales.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

6. Digitalización. Programas y Proyectos

Muchas bibliotecas nacionales y otras instituciones se encuentran programando o planificando programas de digitalización para todas o algunas de sus principales colecciones culturales, tanto con el propósito de protegerlas como para aumentar y facilitar el acceso a los documentos.

En cualquier caso, un listado mundial exhaustivo de las colecciones bibliográficas digitalizadas no existe todavía. Por ello en 1984, durante la conferencia anual de IFLA (Federación Internacional de Asociaciones de Bibliotecarios y de Bibliotecas), celebrada en Nairobi, se creó el programa IFLA Core de "Protección y Conservación", para canalizar los esfuerzos en protección e iniciar la cooperación mundial en la conservación de los materiales bibliográficos. Pero el programa fue relanzado de forma efectiva en 1986 en Viena durante la Conferencia de Conservación de Material Bibliográfico, que fue auspiciada junto a IFLA por la UNESCO.

Contrariamente a otros programas éste fue concebido desde su origen de una forma descentralizada: un punto central de gestión de actividades y centros regionales responsables de sus políticas y decisiones. El punto central se ha situado en la Biblioteca Nacional de París desde 1992 y existen seis centros regionales situados en Washington, Caracas, Tokyo, Camberra y Moscú. El centro internacional de París actúa de centro regional para Europa Occidental, Oriente Medio y Africa. El centro internacional y los centros regionales están conectados por una red, cuyas principales normas de funcionamiento están definidas en un acuerdo entre IFLA y cada centro.

Es propósito de este proyecto identificar las colecciones digitalizadas de importancia nacional a lo largo del mundo. Al estar creado por la UNESCO tiene conexiones con su programa Memoria del Mundo, dado que también trata de identificar colecciones que tengan una importancia mundial, y por tanto susceptibles de ser incluidas en el registro de la Memoria del Mundo.

El Directorio de documentos digitalizados tomará la forma de una base de datos de libre acceso en la página Web de la UNESCO. La base de datos consistirá en un catálogo de todas las colecciones, junto a enlaces para que el usuario acceda directamente a las páginas web de las colecciones digitalizadas. También se recoge información sobre los temas relacionados con la protección en la digitalización de los materiales. La protección digital es posiblemente una de las áreas más abandonadas en el campo de la biblioteca electrónica, con gran cantidad de volúmenes de información ya perdidos a causa de la

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

carencia de conocimientos sobre como está siendo manejada la protección por cada una de las bibliotecas catalogadas.

Otro proyecto es la Biblioteca Universalis, fundado por siete socios fundadores, cuatro europeos, más Estados Unidos, Canadá y Japón, y cinco más que se han unido con posterioridad, entre ellos la Biblioteca Nacional de Madrid. El principal objetivo del mismo es hacer accesible al público, mediante tecnologías multimedia, el mayor número de trabajos científicos y culturales del mundo. Para ello se persigue explotar los programas de digitalización existentes con la finalidad de construir una larga colección virtual del conocimiento y hacerla disponible a través de la red de comunicación global.

Bibliotheca Universalis persigue reforzar la función de las bibliotecas y mejorar la disponibilidad internacional de fuentes digitalizadas incluyendo no sólo títulos bibliográficos sino también contenido de información como textos integrados, gráficos, imágenes, sonido e información en video. También es su intención promocionar las técnicas de digitalización y la adopción de estándares globales, para demostrar como las técnicas de digitalización integradas pueden apoyar a la preservación a largo plazo.

Además de proyectos y programas indicados, hay que citar además del de la UNESCO "Memoria del Mundo", el ABINIA, de la Asociación de Bibliotecas nacionales de Iberoamérica. El mismo constituye el repertorio de datos bibliográficos más completa sobre fondo antiguo existente en las bibliotecas nacionales del ámbito iberoamericano. El mismo ofrece al investigador nuevas posibilidades de estudio, permitiéndole compartir el patrimonio cultural de cada uno de los países iberoamericanos y acceder a las fuentes impresas que constituyen la memoria histórica de dichos países.

Este proyecto persigue dar a conocer como los países iberoamericanos son poseedores de colecciones bibliográficas, cartográficas y documentales que representan fuentes documentales de primera mano, que permitirán apreciar los cambios experimentados por las sociedades americanas, a lo largo de su historia. Tales testimonios, plasmados en incunables, manuscritos, mapas, libros raros, únicos, de primera edición, son patrimonio cultural de la humanidad y han sobrevivido durante casi cinco centurias, a veces sin mayores cuidados y al margen de los principios que rigen la catalogación y la conservación modernas. En consecuencia este proyecto pretende identificar, mediante diagnósticos y asesorías, los principales problemas físicos que atañen a esas colecciones documentales y capacitar recursos humanos en esta área.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

Proyectos del ámbito español son Memoria Hispánica de digitalización de la Biblioteca Nacional y del Archivo General de Indias.

Todos estos proyectos son una respuesta a la alarma mundial sobre la efímera vida de algunos tipos de documentos, con la consecuente pérdida de la memoria de algunas culturas o de algunas épocas de determinadas civilizaciones.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALLO MANERO, M. A. (1997). Teoría e Historia de la conservación y restauración de los documentos. En *Revista General de Información y documentación*, 7. Madrid, pp. 253-295.

CUNHA, G. M. (1972). *Conservation of library materials. A manual and bibliography on the care, repair and restoration of library materials*. Nueva York.

DUREAU, J. M. y D. CLEMENTS (1988). *Principios para la preservación y conservación de los materiales bibliográficos*. Madrid.

FURIA, P. (1992). *Storia del restauro librario*. Roma.

GARCÍA FERNÁNDEZ, J. (1987). *Legislación sobre Patrimonio Histórico*. Madrid.

Giovanni, A. (1995). *De tutela librorum. La conservation des livres et des documents d'archives*. Ginebra.

Viñas, V. (1977). Criterios de Conservación de los Bienes Culturales (Patrimonio Bibliográfico y Documental). En *Revista del Centro Nacional de Restauración de Libros y Documentos*. Madrid, pp. 9-19.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

BREVE TEORÍA DEL CALLAR. LA DIALÉCTICA ENTRE EL HABLAR Y EL CALLAR

ANTONIO MANZANARES PASCUAL
Universidad de Las Palmas de Gran Canaria

El callar es al hablar como a la luz la sombra. Así como sólo hay sombra porque hay luz, sólo desde que hay λόγος, hablar, hay silencio, callar. El callar es negativo, pero contiene en sí al positivo hablar, pues no es otra cosa que su negación. Callar es una pausa, una tregua en el hablar, en el diálogo, que es lo realmente existente. ¿Qué sentido tiene el callar?: unas veces se calla por cansancio, por haber hablado demasiado. Entonces el silencio es descansar, pero se descansa para recuperar fuerzas con que seguir haciendo. Se calla para volver a hablar, para hacerlo mejor y con más fuerza. Otras veces, como en los momentos de más alta emoción, se calla también: estos momentos de gran alegría, de gran unión amorosa, de gran tristeza, de pánico, suelen ser silentes. Y en estos casos, ¿por qué? Para estos casos se dice que no hay palabras: ¡No tengo palabras! Parece entonces que la palabra o es insuficiente y por tanto impertinente. O se interfiere indebidamente, es estorbo: enturbia –que eso significaba estorbar (*do not disturb* es 'no estorbes')–, ensucia. Estorba a los interlocutores, no les expresa: teme el locutor que la palabra no le exprese. Estorba a aquello de que se hablaría: también lo deformaría, lo amenguaría. La palabra entonces parece innoble, vana locuacidad, charlatanería: entre los grandes habladores hay grandes charlatanes. Resulta más noble el silencio, en algún caso la palabra breve, justa, austera; la palabra concisa –esto es: aquella de la que ha sido 're-cortado' lo que sobra–. Pero entre la palabra concisa y el callar hay un abismo. Aquélla al cabo es palabra, palabra llena y valiosa porque una sola vale por muchas. Se dice "¡calla!" al que habla cuando no hay que hacerlo, en uno de esos momentos sublimes; y se dice con un tono especial que todos conocemos, el de mandar callar al charlatán estólido, inoportuno.

¿Qué tiene la palabra de innoble que tan poco noble puede resultar en algunos momentos?

Hay, como todo el mundo sabe, momentos de hablar y momentos de callar. Porque en otros momentos lo innoble es callar. El síntoma mayor de

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

insensatez es el no saber cuando hay que hablar y cuando hay que callar. Hay, en efecto, momentos en que es mejor no decir nada. A veces son momentos, como venimos diciendo, de excelsa emotividad: lo sublime es mudo. Otras veces no es tanto la emotividad del momento como la dificultad. Es difícil acertar con lo que hay que decir: cualquier otra cosa que se diga es un error, cualquier cosa puede herir al que está en extrema vulnerabilidad. Se puede ir delineando así toda una ética del callar. El abate Dinouart publicó en 1771 un *Arte de Callar*[1], que por no ser apenas más que moralismo es hoy perfectamente excusable, aunque obra curiosa que pretendía imponer un poco de silencio en una sociedad que se había vuelto excesivamente locuaz donde todo el mundo publicaba libros sobre todo tipo de cosas.

A veces el poeta quisiera hacerlo, callar. Seguir en su tarea de creación, pero callando, como un pintor, un músico. Aquel cuya misión es expresar verbalmente lo sublime no siente adecuada la palabra para expresarlo. Pero ¿qué hay de inadecuado, de imperfecto, de tosco en la palabra para que en ciertos momentos deba renunciarse a ella pues estorba? ¿Por qué estorba la palabra a veces? Habrá que ver dos cosas: Qué circunstancias son esas, qué tiene la palabra para que en ellas sea impertinente.

Pero hay muchas formas de callar, y muchas causas y contextos. Nosotros en estas breves páginas de homenaje a una compañera que tan estupendamente domina el mejor arte de callar (junto con el de hablar, sin duda alguna), quisiéramos brindarle una pequeña teoría del silencio, donde indagáramos algo en su esencia, junto con una también mínima fenomenología donde buscáramos esas sus formas y dimensiones.

Hablamos como lingüista, vemos el callar enteramente desde el lenguaje. Por eso, por lo que se refiere a su esencia estamos convencidos de que el callar no es sino una forma de hablar. El saber sobre el callar es saber sobre el lenguaje y puede aclararnos muchas cosas de éste. Desde que aparece en el cosmos el ser locuente, desde que hay hombre que habla por todo el universo, que es su voz, desde que el ser tiene voz, todo es voz. "La materia es muda y el hombre habla *por* la materia –dice E. Nicol–. El misterio renovado cada día es la presencia del verbo en un universo material indiferente. La palabra es la religación del hombre con la *physis* universal"[2]. Ya no es posible sino la expresión, aunque a veces lo sea en grado cero. Pues eso es el callar, el grado Ø del hablar, su momento negativo. Como dijera Benedetto Croce, sólo lo positivo es verdaderamente real, sólo la luz, sólo el bien, sólo la vida, sólo el hablar. La sombra, el mal, la muerte, el callar, dependen enteramente del polo contrario, sólo por él existen: sólo hay sombra porque hay luz. Pero

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

así como el hablar, a partir de su esencia unitaria se diversifica en múltiples géneros y formas, así el callar es también múltiple y diverso. En la búsqueda de la esencia del callar, insistimos en eso: desde que hay hablar todo es hablar, desde que hay signo todo es signo. Signo es el ruido del timbre de la puerta, que me anuncia una presencia, pero signo, y prolongado, es también cuando el timbre no suena, que significa que nadie viene a visitarme. Signo es un semáforo que me da órdenes acerca de si puedo o no cruzar una calle por un determinado lugar. Y signo es la falta de semáforo un poco más allá que significa que no debo cruzar de ninguna manera. Signo es globalmente el parlamento de alguien que se está dirigiendo a mí. Y signo es cuando el parlamento cesa, y ese alguien guarda silencio: tal vez espera una respuesta, tal vez significa que quiere dar por concluido el diálogo. No expresarse es ya expresarse. En ocasiones no expresarse es una de las formas más duras de expresarse: condena o menosprecio. Si, como decíamos, es en el plano cósmico el hombre la voz del universo, si por su boca se expresa en términos inteligentes el universo, el silencio del hombre sería el silencio significativo del mundo. "De lo que no se puede hablar, decía Wittgenstein en el último punto, el 7, de su *Tractatus Logico-philosophicus*, hay que callar". Pero si el filósofo guarda silencio no es un acto de prudencia y humildad, pues el silencio del filósofo se convierte, aunque no lo quiera, en algo alarmante, trascendente, casi religioso. Magnífico y místico silencio que sobrecoge el alma cuando el universo calla por medio del filósofo silente. Parecido al gran silencio de un gran paisaje, al silencio de la noche. Si el alma está sobrecogida a causa del silencio, puede saborear ese sobrecogimiento, ese silencio, por un momento, pero sólo un momento, y llega un instante en que ya no puede más. Del miedo se sale mediante la palabra: ¡di algo, que alguien diga algo! El miedo nos quita la palabra y la palabra nos quita el miedo. Entonces la palabra nos devuelve al suelo haciéndonos caer de las nubes. Es la clase de palabra desencantadora, la que rompe el encanto, que tiene algo de trivial pero que es tan aliviadora, tan amistosa. Por ella las cosas vuelven a su vulgar cotidianidad, son de nuevo las cosas simples, las familiares que no asustan. Otras veces es a la inversa: la palabra nos hace ascender, y cuando nos ha llevado a turbadoras alturas viene de nuevo el silencio de su mano: la palabra no puede rebasar cierto límite. La palabra, pues, en tales casos nos lleva y nos trae: nos eleva hacia el silencio y nos baja de él. Parece que el silencio estuviera destinado a habitar alturas inquietantes, mientras que la palabra habitara las zonas intermedias, más humana. El silencio es más magnífico, más cósmico, más astral, la palabra es más humana y tranquilizadora. Así la palabra es humilde, lo que deberían saber los poetas, el hablar nunca llega a donde

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

llega el callar. "Hacer callar a la razón –decía Locke– en aras de la revelación es como querer arrancarse los ojos para ver mejor". No queremos arrancarnos las palabras, no queremos callar porque el hablar sosiega. A veces las palabras son impertinentes, sí. Pero al cabo hay que volver a ellas, pues tan impertinente es el que habla en ciertos momentos, como el que prolonga el silencio, callando más allá de lo humano.

Dos notas, pues, retengamos de la esencia del callar: a) Que el callar es una forma del hablar, que es necesariamente expresión una vez que existe "el ser de la expresión"[3], expresión grado Ø; b) que en relación con el hablar, el callar, al menos en el hablar-callar que se refiere a las alturas, habita regiones extremas, mientras que el hablar, la palabra, se mantiene dentro de ciertos límites: la palabra es más humana y más humilde, lo que no quiere decir trivial. La comparación con el callar nos ha enseñado pues algo, y no de poca importancia, del hablar. Hablar y callar están en relación dialéctica.

Reparemos un poco en la humildad y la humanidad de la palabra. La palabra es compromiso, y no solo con el otro, sino también de manera muy especial con las cosas: nombrar algo es entrar en relación, en comercio, con ello. Y todo compromiso entraña un riesgo, el de errar, que hay no obstante que asumir. Nombrar algo es decidirse, arriesgarse a interpretarlo. La indecisión es muda, se equivoca menos si no fuera porque ella es ya el más grande de los errores. "Cuando habla el alma –dijo Schiller en una famosa frase–, ya no es el alma la que habla", ya no habla el alma. Porque el alma, al menos la romántica, es la gran indecisa e incomprometida, se goza en sus propios estados y se detiene allí. Decidirse a dar nombre a las cosas, a los acontecimientos, a verbalizar, es no tener miedo a equivocarse, admitir el seguro, aunque relativo, error, la inexactitud. Todo hablar es mentir, se ha dicho. Y hay algo de verdad en esa afirmación, pero no importa, porque lo decisivo es estar en relación con lo otro: los otros y las cosas. El lenguaje es apertura al ser. Los errores son los roces inevitables entre el lenguaje y el ser. Estas son la grandeza y la miseria del lenguaje. Que es apertura al ser (los otros y las cosas). Que no nos da el ser como realidad definitiva y unívoca sino que es interpretación y roce con él, y en este roce hay necesariamente yerro y conflicto. Pero error y conflicto son rasgos definitorios de la historicidad, aunque rasgos negativos, porque son la otra cara del acierto y la concordia, sin los cuales no serían. Así ese silencio de totalidad que representa alturas extremas, límites de lo humano, sólo es excelso si es apertura extrema al ser, si no se convierte en cerrazón si se está en él más allá de un cierto espacio y se pierde de vista el lenguaje. Las altas cumbres sólo lo son en relación con el llano.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

Mas junto a este callar de totalidad, hay otros callares menores y otros menos nobles. En primer lugar hay un callar siempre presente y coetáneo del hablar, entretejido con él, un callar textual, porque forma parte integrante de cada texto. Es el callar de la elipsis, y todo texto es elíptico. Según Ortega todo hablar implica un callar y siempre que hablamos callamos mucho más de lo que decimos. *Subdecir*, llamó Ortega acertadamente a este callar. Callamos fundamentalmente lo que intuimos innecesario porque el otro lo va a adivinar. Si cada frase hubiera de contener todo lo que sería lógicamente necesario, cada frase sería interminable y pesadísima. Pero, gracias a Dios, no hablamos lógicamente, sino intuitiva y vitalmente: lo que le da a la frase fluidez y ligereza, la frase que salta veloz sobre lo obvio y lo mostrenco. Se discute si en el análisis lingüístico es la elipsis un concepto legítimo, pero es una discusión absurda, pues si lo que ha de analizarse es la pura forma lingüística presente en el texto es claro que no ha de contemplarse otra cosa sino ella misma: la elipsis no tiene lugar. Pero si lo que se somete a análisis no es la mera forma sino el texto en su completud, la forma con la sustancia, la idea-forma junto con la cosa a que se refiere, que es el texto real y verdadero, entonces claro que sí, porque ese texto está plagado de elipsis, hay tantas o más elipsis que palabras. Todo texto concreto, todo texto verdadero, que no sea un producto abstracto y formal, está lleno de elipsis. La elipsis es pues el callar continuo de lo innecesario e impertinente, de lo inesencial que lleva a cabo continuamente el que habla y mientras habla. El callar que da ligereza al hablar y que cuando se extrema se llama por excelencia hablar elíptico, que puede dar lugar a estilos demasiados entrecortados, como el de un Gracián. La buena dosificación de este callar es rasgo de inteligencia y buen estilo. Y vemos aquí cómo el callar se entreteje con el hablar dentro del mismo parlamento del que está hablando. Es, se diría, el callar más inmediato e inmanente, el primer paso del callar. En saber llevar a cabo este entretejido están la belleza y felicidad del texto. La misma lengua, por otra parte, codifica como significante en ocasiones un callar: un significante Ø. Las pausas lingüísticas, como las que representamos en la escritura por medio de comas o de puntos, no son sino pequeños callares, pequeños silencios formalizados que hasta llega a representar la escritura con sus signos de puntuación y sus espacios.

El segundo paso, el callar de segunda instancia, es el de quien ha dejado ya de hablar y escucha ahora al interlocutor. El de quien sigue e interpreta lo que otro dice, el de quien lee. "Me escuchaba en silencio", "leía en silencio", "ahora me toca a mí hablar y a ti callar", decimos. Pero esta no es una verdadera mudez. Quien escucha e interpreta a otro –el *locutario*, diremos, si se nos permite el tecnicismo– está sumido en sus palabras, está enredado en

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

palabras. Cierto que él no tiene el mismo grado de iniciativa que el que habla, que más bien le sigue yendo tras sus huellas. Pero esto no es pasividad, la labor del locutario es enteramente activa, a veces trabajosa, y por eso produce fatiga. Hace tiempo que se señaló, con justeza, el carácter creativo y libre del lector, que hay que hacer extensivo a todo locutario. Lo que éste hace en tanto que tal es una verdadera operación lingüístico-hermenéutica, un verdadero hablar, aunque inverso al del llamado hablante: y es que él es en rigor también hablante. De ninguna manera podemos decir que es mudo o que calla en el sentido de abstenerse del lenguaje quien está, como decíamos, sumido y enredado entre palabras y frases, y afanado con ellas: "La palabra –decía Montaigne– es mitad de quien la pronuncia, mitad de quien la escucha". Este es el que podemos llamar no obstante callar del diálogo. En él interpreto, y a la vez preparo, con vistas a mi turno, mi respuesta. También aquí estamos ante un arte, una hermenéutica, que tiene además su propia estética y su propia ética. Y que implica una verdadera adivinación, pues en gran medida, lo que el locutario hace es adivinar precisamente el sentido de esos silencios entretejidos en su discurso por el locutor. Los silencios entretejidos en un parlamento y los que están al margen o gozan de cierta independencia. Pero aquí entramos en un tercer grado del callar. Pues junto a los silencios entretejidos en el texto existe un silencio como independiente, cual si de un texto o frase autónomos se tratara. Y como en toda frase, posee este callar siempre su *modus*. Todo callar de esta clase, en efecto, es o una enunciación (afirmación o negación), o un ruego, o un mandato o prohibición, o una apelación (positiva o negativa, encomio o recriminación), o una pregunta o una respuesta, o una vacilación, o un deseo. Se diría que es una pura modalidad, sin contenido, sin *dictum*. Mas el contenido se adivina. A este tercer callar podríamos llamarlo callar intencional o modal, porque no es un silencio que oculte. Todo lo contrario: el silencio imperativo, el imperativo silente es más imperativo, más perturbador que el propiamente verbal. Y lo mismo la afirmación, la negación, la recriminación. Son más inquietantes porque la humana palabra no acude a arropar las cosas, no acude a darles luz y calor, familiaridad. Tal vez es que en tales casos las cosas son tan fuertes que no están para palabras y se huye de ellas. Y las cosas así abandonadas se hunden como en una especie de vacío existencial, y nosotros con ellas. ¿Qué sentimos cuando preguntamos al médico: "Pero, bueno, ¿es grave lo que tengo?". Y sin palabras, casi sin gesticular, nos mira de cierto modo y permanece así callado?

Linda este callar modal cuando es más grave con el callar suspensivo o emocional de que hablamos al principio, y éste con el callar trascendente y cósmico, que serían el cuarto y quinto grado. Representan ambos la mudez

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

por excelencia. La verdadera y total abstención de la palabra. El que está sumido en esa mudez es quien realmente no quiere decir nada. Aun cuando se trata también de modos significativos del callar, porque todo callar es significativo, aquí el callar no es sustitutivo de la palabra. Sino abstención y suspensión de ella, porque toda palabra sería inoportuna, cualquier palabra rompería el encanto, cualquier palabra sería innoble.

¿Son o representan estos casos en cierto modo el fracaso del lenguaje, una superación? Jaspers cree que sí: "existe al parecer una superación del lenguaje, una forma de vida para la que no sería necesario, para la que hablar significaría una merma"[4]. Y piensa Jaspers que eso es por dos motivos o se da en dos ocasiones, una anterior y otra posterior al lenguaje: hay una sacudida elemental del ser que se registra como mudez pues el lenguaje la encubriría. Y hay tras el lenguaje un momento que sólo adquiere su consumación y plenitud en el silencio. Es similar a lo que dijimos arriba: el lenguaje ocupa un lugar intermedio entre uno y otro extremo, pero ese lugar intermedio es decisivo, y a nuestro parecer no supone un fracaso: pues delimita el lugar del hombre, el mundo humano. Y en este sentido tendría razón Wittgenstein (de lo que no se puede hablar hay que callar). Pero no en el del abstenerse de la metafísica porque ésta es el esfuerzo verbal por llegar al ser todo lo lejos que se pueda, o todo lo cerca, que es igual, el esfuerzo por humanizar al ser mediante el lenguaje. En cambio la mística es y promueve el silencio significativo, quiere hablar el lenguaje cósmico del silencio. La metafísica es modesta y humana cosa verbal, frente a esta arrogancia mística del silencio.

No es hora de predicar el silencio como el abate Dinouart. Contra lo que parece, no es la de nuestros días una sociedad parlanchina como la del siglo XVIII. No nos dejemos engañar por la radio, la televisión, las novelas, los libros innumerables, los periódicos. Son muchas las palabras públicas, pero no son palabras de un *gourmet* verbal, en todo caso de alguien que engulle y engulle maquinalmente por necesidad primaria, no por gusto. Hay una desgana, una desidia con relación al lenguaje, no cabe duda: el abandono de la palabra del que habla Steiner[5]. Es mejor el lenguaje que el silencio, más humano. "La palabra más soez, la carta más grosera son mejores y más educados que el silencio" (Nietzsche). Y frente al hablar desganado de todas partes no hay que predicar el callar, sino un hablar vigoroso y rico, el apetito del lenguaje frente a la inapetencia. Y en cuanto al callar, el justo y necesario y durante el tiempo justo y necesario, no más allá.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

NOTAS

1 *L'Art de se taire, principalement en matière de religion*, París: Desprez. La trad. española es de Mauro Armiño (1999). Madrid: Siruela.

2 (1980). *La reforma de la filosofía.* México: FCE, pág. 156.

3 Para E. Nicol el hombre es el ser de la expresión y la expresión es el carácter ontológico que introduce la primera división en el ser.

4 Karl Jaspers (1948). *Die Sprache.* Trad. española de José Luis Barco (1995) en *Lo trágico. El lenguaje.* Málaga: Ágora.

5 G. Steiner (1982). El abandono de la palabra. En *Lenguaje y silencio.* Trad. Española de M. Ultorio. Barcelona: Gedisa. La edición original es de 1976. New York: Atheneum New York.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

La dramaturgia de Claudio de la Torre

Carmen Márquez Montes
Universidad de Las Palmas de Gran Canaria

Claudio de la Torre (1895-1973), dramaturgo, narrador, poeta[1], director de cine[2] y de teatro[3], hace su entrada en el mundo de la escena –tras una serie de ensayos iniciales[4] y de su producción poética y narrativa[5]–, de la mano de dos comedias; primero, con las lecturas de *Tic-tac* en 1925[6] y, al año siguiente, con el estreno y publicación[7] de *Un héroe contemporáneo*. Desde ese momento el autor será especialmente fiel a este género, la comedia, que conforma el grupo más nutrido de su producción teatral. Junto a las dos citadas, escribió *Paso a nivel* (1930)[8], *Tren de madrugada* (1946)[9], *El collar* (1947)[10], *El río que nace en junio* (1950)[11], *La Cortesana* (1950)[12] y *La caña de pescar* (1958)[13]; además de otras dos en colaboración: *Quiero ver al doctor* (1940, en colaboración con Mercedes Ballesteros)[14] y *Los sombreros de dos picos* (1948, en colaboración de Álvaro de Laiglesia)[15]. A las que hay que sumar el texto breve *Eugenie* (1952)[16]. Mientras que sólo escribió tres dramas –*Compás* (1929)[17], *Hotel "Términus"* (1944)[18] y *En el camino negro* (1947)[19]–; y una tragedia –*El cerco* (1965)[20]. Además de las piezas breves *Ha llegado el barranco (Casi una tragedia)* (1927)[21] y los ensayos dramático *Don Carlos y don Ramón o la jubilosa jubilación* (1957)[22] y *Esta noche no podré cenar contigo* (1966)[23].

Este apego a la comedia, además de a una predilección personal, debe achacarse, sobre todo, a una tendencia general en su contexto. Claudio de la Torre había estrenado algunas obras en la década del veinte y treinta, pero la mayor parte de su producción es estrenada a partir de los años cuarenta. Recuérdese que tras el estreno de *Tic-tac* en 1930 no vuelve a hacerlo hasta 1940, con la comedia *Quiero ver al doctor*.

De modo que debe encuadrarse en la generación de posguerra, conformada por los autores Joaquín Calvo Sotelo, Juan Ignacio Luca de Tena, José María Pemán, Víctor Ruiz de Iriarte, José López Rubio o Edgar Neville, entre otros –amén de la tendencia más intencionadamente humorística de Mihura y Jardiel Poncel–; que, en su mayoría, habían estrenado sus primeras

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

obras antes de la guerra civil. Todos fueron cultivadores de una suerte de comedia benaventina, cuyas producciones se han venido incluyendo bajo la denominación de "teatro público", "comedia de evasión, de lo imposible, o de lo inverosímil" o "comedia burguesa"; pues, con una u otra variante, con una u otras preferencias temáticas y estructurales, presentan una serie de peculiaridades comunes[24], que, siguiendo a Ruiz Ramón (1984: 298-299), se pueden resumir en: piezas bien hechas, con diálogos sólidamente construidos, enredo bien desarrollado e ingenioso; dosificación en la intención crítica; dosis de humor, de ternura y algo de poético; los personajes pertenecen en su mayoría a la burguesía; es habitual el uso de técnicas cinematográficas para dotar de mayor rapidez a la acción y para fundir acciones simultáneas; etc. A las que suma César Oliva: el tema preferido es el amor, junto al que "aparece el motivo de lo fantástico como escape hacia un mundo de felicidad inalcanzable"; se atienen a la norma habitual de estructura en tres actos, que pueden, a su vez, dividirse en cuadros; gran uso de las acotaciones; perfecta relación entre emisor y receptor, es decir que un espectador burgués contempla espacios y problemas burgueses (2002: 152).

Peculiaridades, todas ellas, aplicables a la comedia producida por Claudio de la Torre, si exceptuamos *Tic-tac* (1925) y *Tren de madrugada* (1946); en la primera porque trata, precisamente, de romper con el teatro burgués buscando nuevos recursos procedentes del teatro europeo y de las tendencias vanguardistas en general (en este sentido cfr. FERNÁNDEZ, 1991: 49-51); y en la segunda, retoma esta misma intencionalidad estructural, amén de reflexionar de un modo comprometido sobre una temática de gran actualidad en ese momento, la guerra. El resto, como se ha citado, está en la línea de la "comedia burguesa".

En primer lugar hay que detenerse en las dos piezas que presentan una mayor innovación técnica. *Tic-tac*[25] (1925) presenta las ilusiones y anhelos de un joven que vive en un entorno que le resulta hostil, de manera que se evade de él a través del sueño. Motivo por el que hay dos mundos bien diferentes, por una parte hay escenas muy realistas y costumbristas en las que se percibe el mundo familiar, paupérrimo; y por otra, el mundo onírico, con escenas cargadas de elementos fantásticos para las que pide el autor en las acotaciones una iluminación y espacios cercanos al expresionismo (cfr. RÍOS TORRES, 1987: 161-164; y REVERÓN ALFONSO, 1991: 170-183). Por esos espacios trata de desarrollar su existencia un joven cargados de deseos que sólo es capaz de canalizar a través del subconsciente.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

Tren de madrugada[26] (1946), es una de las obras más extensas y en la que introduce un mayor número de personajes. Son más de cincuenta los que pueblan la escena, ello debido a que el autor ha tratado de dar una visión lo más amplia posible de un personaje colectivo que ha sido obligado a abandonar su hogar e introducido en un tren hacia un destino incierto. Desde el inicio está presente la incertidumbre y la conmoción. A pesar de que todos han sido apartados por la fuerza de sus lugares de origen, se perciben dos grupos; el de aquellos que tienen esperanzas y, por tanto, muestran un cierto conformismo; y la de los que rechazan absolutamente la situación y tratan de escapar. De este modo extrapola a tres jóvenes, un adolescente y un viejo actor que deciden fugarse del vagón. Tras este primer cuadro de presentación se inicia la acción real de la obra, el recorrido angustioso de los fugados.

Parte de un espacio cerrado que se confronta al resto de la obra que se desarrollará en los más diversos espacios. Presenta una gran deuda con la técnica cinematográfica, pues se trata de un seguimiento a los protagonistas. La obra tiene su principal rasgo en el intento de exponer de un modo abarcador las situaciones diversas por las que atraviesa la sociedad en momentos de guerra. Es interesante que el autor haya salvado, al menos, a uno de los fugitivos como muestra de la esperanza de una nueva sociedad tras la guerra.

De las restantes comedias, se destaca ahora *La caña de pescar* (1958), por tratarse de una obra en la que utiliza también el recurso del sueño, aunque de modo diverso al que se hallaba en *Tic-tac* (1925). Si en ésta significa una búsqueda a través de otra realidad por parte del personaje para tratar de desarrollarse, en *La caña de pescar* (1958) tiene un cariz bastante más prosaico, pues se trata de un sueño premonitorio, aunque es cierto que también hay un intento, por parte del personaje principal, de salir de su tediosa vida, pero no busca en su propio interior sino que es un elemento que viene de fuera el que propicia el cambio de vida. De nuevo tenemos a un personaje, que será habitual en Claudio de la Torre, que trata de buscar una nueva realidad más acorde con sus deseos.

Sus dos piezas breves, *El viajero* (1920) y *Eugenie* (1952) tienen cierta relación con las anteriores puesto que también utiliza la dualidad ficción/realidad, aunque no a través del sueño, sino que se sirve de elementos fantásticos. *El viajero* (1920) –que a pesar de tener un final trágico se encuadra habitualmente dentro de la comedia– porta el subtitulo "cuento teatral" y cuya temática, afirma Claudio de la Torre, la debe a una narración familiar. La división en un acto no obedece a un rasgo de modernidad sino al pequeño formato de la misma. El acto está, a su vez, dividido en dos cuadros; la acción de

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

ambos se desarrolla en el mismo espacio pero con dos meses de diferencia. Son ocho los personajes, además de un coro. Estos apenas si están caracterizados, sólo unos breves retazos. Y la acción está velada. Podría hablarse de un cuento dialogado más que de una pieza teatral. Una familia formada por tres hijos y la madre, además de una joven a la que llaman tía María del Carmen, reciben visitas asiduas del médico, que casi forma parte del núcleo familiar. Soledad, la hija menor, presenta desde el principio una gran capacidad para adivinar e intuir acontecimientos, algo de lo que no es muy consciente, y que es achacado a que padece una enfermedad nerviosa. En el diálogo hay un personaje latente, se trata del hermano mayor, que supuestamente se ahogó hace mucho tiempo y cuyo cuerpo no se encontró jamás. La trama toma un nuevo cariz cuando llega un amigo del doctor que cuenta una curiosa historia, se interesó por un joven al que encontraron hace unos quince años y del que no se sabe nada. Este señor cree que lo podrá curar si lo trae a la isla, termina el cuadro cuando la joven Soledad intuye que el joven no es otro que el hermano desaparecido. En el segundo acto aparece el hermano de un modo azaroso, pero muere a los pocos instantes.

Lo más interesante del texto es la atmósfera de premoniciones que está presente desde el inicio. Ciertamente, se podría afirmar que se trata de un cuento dialogado, habida cuenta, también, las extensas y detalladas acotaciones del autor que inciden en la luz, el decorado sonoro, las actitudes de los personajes, etc. que se acercan más a lo narrativo que a lo meramente informativo que caracteriza a las acotaciones. En este texto crea una atmósfera enrarecida al más puro estilo de los relatos chejovianos.

La trama de *Eugenie* (1952) también se desarrolla en el seno de una familia que ha perdido a uno de sus miembros –una hija–, y cuya presencia es una constante en la memoria y, por ende, en los parlamentos de los personajes. No hay una detallada caracterización, más bien leves esbozos centrados en la joven fallecida y la hermana que queda con vida, sobre todo se hace hincapié en las diferencias entre ambas, especialmente en lo que al físico se refiere. Amén del recurso fantástico también introduce el autor algunas dosis de enredo. Son siete los personajes, a través de los cuales se desarrolla la trama que tiene lugar en el aniversario del fallecimiento de Eugenie. La acción tiene lugar en la sala de estar de la familia y todo lo que acontece fuera es contado por los personajes. Introduce de nuevo el elemento fantástico con la vuelta de un personaje muerto el día de su aniversario. Al igual que en el texto anterior, se puede afirmar que se trata de un relato dialogado cuya principal virtud es la creación de una atmósfera plena de premoniciones y donde parecen corporeizarse los recuerdos de los personajes.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

Y de intriga y enredo son *Un héroe contemporáneo* (1926), *Paso a nivel* (1930) y *El río que nace en junio* (1950); además, las tres tienen al amor como uno de sus principales componentes, aunque tratado desde diferentes perspectivas.

Un héroe contemporáneo (1926), obra con la que Claudio de la Torre entró en la escena española, se trata de una comedia de enredo con bastantes deudas de la alta comedia, ya que en ella hace una burla un tanto sentenciosa sobre el tema de los duelos. Son diez los personajes de la misma, vagamente caracterizados. Se desarrolla en varios espacios y la acción tiene un desarrollo muy tradicional en los tres actos que la conforman.

Comienza en el camerino de una actriz, con un decorado absolutamente realista, donde se desarrollan diálogos frívolos, el acto termina con una sorpresa que será la que de inicio a la trama, la actriz está casada en secreto con Enrique, joven de buena familia. En el segundo acto, que tiene lugar la mañana del día siguiente en el estudio de Enrique, también es una escena realista. La actriz llega e informa a Enrique de que el caballero que la acompañó la noche anterior se batirá en duelo por ella. Finalmente quien se batirá es su marido. Se trata de una pieza galante, de enredo y tensiones bien domesticados.

En *Paso a nivel* (1930)[27], también estructurada en tres actos, la acción tiene lugar en muy diversos espacios y durante varios meses. Victoria, una joven viuda vive sola en un barrio céntrico, viaja continuamente. En los momentos que comienza la obra se halla en casa, descansando, antes de emprender un nuevo viaje. Sus tíos pretenden que abandone esa vida ajetreada y se case con un joven que han elegido. Pero un robo en las cercanías viene a enredar la trama, pues en los siguientes actos Victoria termina manteniendo relaciones con uno de los ladrones, al que se supone que continuará ligada, a pesar de los problemas, por su deseo de tener una vida aventurera, frente a la tranquila y tediosa existencia que le ofrece su familia. Dice el autor sobre su obra "una comedia, sin segundos propósitos, por lo tanto. Sólo el de escribir una comedia con las menos palabras posibles, dentro de un diálogo directo, ceñido casi siempre a una acción continua" (TORRE, 1930: 10).

A pesar de lo que dice el autor, lo cierto es que también se halla el personaje deseoso de cambiar una vida que no le satisface, algo que finalmente logra. Al mismo tiempo que se hace una crítica al matrimonio, como una fórmula nada adecuada para desarrollarse en la vida.

Mientras que *El río que nace en junio* (1950), es la obra de mayor intriga de las escritas por Claudio de la Torre, está estructurada en dos actos, el segundo dividido en cuatro cuadros y un epílogo. Como ya se ha dicho, es de intriga

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

y muy cercana a un relato policiaco. Son quince los personajes, dos de ellos serán los que presenten una mejor caracterización, Gerardo y Ana María, pues es en ellos en los que recae la trama. Ambos son los representantes en esta pieza de esos jóvenes ardorosos y deseosos de tener una existencia intensa, acorde con sus anhelos.

A pesar de que la obra presenta una estructura muy bien definida y unos diálogos magníficos, la trama no queda del todo clara. Es muy interesante el recurso del flash-back, que el autor usa profusamente en el segundo acto, donde la mitad de los cuadros toman forma al ser recordados. Por lo demás, es una comedia galante, con dosis de intriga y ciertos pasajes cargados de poesía. El autor ha querido reflexionar sobre todo lo que se puede llegar a hacer por amor, y sobre cómo, a menudo, se supedita toda la vida a él.

También de intriga son las obras que escribió Claudio de la Torre en colaboración. La primera de ellas es *Quiero ver al doctor* (1940), escrita junto a Mercedes Ballesteros. Es la típica comedia de intriga y evasión. La trama se desarrolla en un mismo espacio y con la clásica estructura de presentación, nudo y desenlace. Son nueve sus personajes, meramente esbozados, pues será a través de sus palabras y acciones cómo se vayan configurando. Un doctor muy exitoso recibe una carta, supuestamente, de su mujer, a la que cree muerta desde hace 19 años. Ella lo abandonó a las dos horas y media de casarse porque lo vio abrazando y besando a otra mujer. En definitiva, la familia vuelve a unirse felizmente con la ayuda del abuelo de ella, que incluso ha simulado su muerte para propiciar la reunificación familiar.

Hay muertes falsas y apariciones que generan una intriga que será resuelta a través de la anagnórisis. En la pieza lo que destaca son unos diálogos exquisitos, cargados de humor y bastante frivolidad. En cuanto a la temática, lo cierto es que prima una visión tradicional del matrimonio, que quedó truncado por una veleidad del marido, pero que finalmente es restituido.

La otra comedia en colaboración es *Los sombreros de dos picos* (1948), escrita con Álvaro de Laiglesia. Se trata de una farsa burlesca en la que los autores pretendían "señalar, con la primera flecha, esas grandes palabras de nuestra época, que mal encubren, sin embargo, pese a su prestigio, el desbarajuste universal en el que vivimos" (TORRE, 1948: 18). Está estructurada en tres actos, con un desarrollo tradicional y con un gran número de personajes, muchos de ellos con brevísimas intervenciones y que están en la obra para dar una visión abarcadora de la sociedad y, sobre todo, del tejemaneje de la vida política y la actividad en los ministerios. A pesar de ese deseo de dar una visión farsesca y burlesca de la vida política, lo cierto es que la trama gira en

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

torno a un único personaje, Alejandro, Ministro de un imaginario país, y que no puede reconciliar su vida política con la personal, vive recordando a una niña de la que se enamoró en su infancia y trata de encontrarla en todas las mujeres que le rodean. En torno a su historia hay una serie de acontecimientos y personajes, que propician escenas melodramática junto a otras muy cómicas, escenas dramáticas y trágicas junto a otras muy farsescas.

Lo más interesante es cómo el personaje principal abandona su vida de éxito para desarrollar una vida anónima que es la que siempre deseó. Es, por tanto, uno de esos personajes anhelantes y deseosos de una vida plena que se hallan continuamente en la producción de Claudio de la Torre, y que en esta ocasión ha tenido la valentía de abandonar la mentira del éxito social para centrarse en la verdad de su propia realidad personal y afectiva.

Mientras que *El collar* (1947), es de corte costumbrista. En ella también está presente la idea de unos personajes no demasiado conformes con las existencias que llevan y tratan de modificarlas. La acción se desarrolla en el salón de una familia acomodada y entre el primer y segundo acto han transcurrido diez años. Pero las acciones tienen una duración de apenas unas horas. El primer acto es de presentación y nacimiento de la trama.

La obra comienza cuando una familia, formada por Clementina y sus padres, está esperando, en el día de la patrona, a la familia del novio de la joven para que la pida en matrimonio tras diez años de noviazgo. La joven no se muestra alegre como sería de esperar, sino que confiesa a su madre no tener demasiados deseos de casarse, pues tampoco está segura de los sentimientos de su novio, quien es descrito como un joven triste y demasiado introvertido. Finalmente no se produce la pedida porque los jóvenes se arrepienten, tras una escaramuza entre ellos en la que, supuestamente, él ha tratado de estrangularla. En el segundo acto la joven está en la misma habitación diez años después de los sucesos, lleva puesto el collar que le regalara su novio en la extraña pedida. Sus padres han fallecido y ella no ha vuelto a salir a la calle. Es también el día de la patrona. Además de una serie de mendigos –por uno de los cuales se sabe que la joven es conocida como "La estrangulada" y que en la ciudad hay toda una leyenda sobre ella– aparece un forastero que resulta ser un militar que se había enamorado de la joven cuando ésta ya estaba comprometida. El militar le propone que se marche con él, tras esto llega Roberto, el novio, quien viene a pedirle perdón y a proponerle que se casen, la joven no acepta. Le da el collar a una mendiga, así como los muebles. Pasará la noche arreglando todo lo necesario para partir a la mañana siguiente con el militar.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

A lo largo de la obra hay una continua alusión a los años perdidos, primero la joven confiesa a su madre que cree que los años de noviazgo han significado una pérdida tanto para ella como para su novio, ello debido al modo de vida que están obligados a llevar. Después reconoce que los años de encierro han sido también perdidos, pero no tanto como los anteriores, pues, al menos estos le han servido para pensar en ella y en su vida. Y son los que la han preparado para tomar la última decisión de escapar y abandonar la casa y esos objetos a los que desde el principio reconocía tener tanto apego y que son el símbolo de una vida de tedio que abandona definitivamente al terminar la obra.

También puede afirmarse que se trata de un relato dialogado, pues apenas si se observa acción, los acontecimientos más significativos son contados por los personajes, no se presencian en escena. Trata el tema de los anhelos y deseos reprimidos, que en este caso, tras veinte años de insatisfacción van a verse realizados.

Y, por último, *La cortesana* (1950) es de tema histórico. Está basada en la vida de la famosa cortesana francesa Jeanne de La Cour, que vivió en la segunda mitad del XIX. El autor leyó cartas de ella y también tomó datos de las memorias del comisario Macé. La estructura en tres actos tiene un desarrollo lineal y tradicional. El tema que destaca son los deseos de afecto, un personaje que ha tenido todos los amores deseados no se resigna a perder el que considera su último amor. Se trata de una pieza convencional donde el amor y los celos son el centro, no ya sólo por parte de la protagonista, sino también de los personajes que están a su alrededor. El amor y todo lo que se es capaz de hacer para conservarlo.

Con respecto a los dramas, hay que mencionar en primer lugar *Hotel "Terminus"* (1944), que tiene una estrecha relación con *Tren de madrugada* (1946), pues también trata del tema de la guerra. En *Hotel "Terminus"* (1944) son numerosos los personajes, con la intención de presentar el mayor número posible de estratos sociales y el modo en que afecta a todos la situación. Son 36 los personajes definidos, a los que hay que sumar viajeros, transeúntes, obreros, etc. El universo dramático es un lugar indeterminado de Europa durante 1940. Tiene un epílogo que se desarrolla en 1942 en el mismo lugar, aunque con notables cambios. El espacio escénico propuesto es la entrada de un gran hotel al que llegan oleadas de personas. Poco a poco se van observando las existencias de esas gentes con sus problemáticas y sus pequeñas tragedias. Unos ancianos, una mujer con un niño en brazos que espera a su marido, aunque no sabe dónde está ni siquiera si vendrá; una joven espera a

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

su hermano, una pareja de recién casados, una pareja un tanto mafiosa, etc. En el corto espacio de unas horas se conocen las vivencias y circunstancias de algunos de ellos. La estructura es interesante, pues tras la presentación inicial, se detiene en las historias de algunos, que tienen lugar simultáneamente, algo que viene subrayado porque todas las historias terminan con el sonido de los aviones y con la detonación de una bomba. En el epílogo, que tiene lugar dos años más tarde, se sabe que el hotel fue alcanzado por una bomba y que todos fallecieron, excepto una joven que salió a buscar unos medicamentos para su madre. Ahora, en el lugar que ocupaba el hotel hay un parque donde dos mendigos conversan, recurso del que se sirve el autor para poner al espectador en antecedentes. A ese parque llega la joven que se salvó y un muchacho que se iba a encontrar con su hermana en el hotel. Ambos tratan de revivir los últimos momentos de sus seres queridos. Parece que se unirán juntos, por mor de ese pasado compartido.

Mientras que *En el camino negro* (1947) se trata de una pieza bastante sentenciosa y con una moralina en la que el autor presenta a unos personajes que han llegado al matrimonio por interés y, como no podía ser de otro modo, termina en fracaso. Los personajes están construidos siguiendo unos esquemas muy lineales, como tipos, para cumplir con los objetivos del autor, más preocupado por sentenciar que por construir una trama y personajes creíbles, algo que se deja traslucir en la autocrítica que escribió para su estreno:

> He colocado a un grupo de seres de turbia existencia, de móviles oscuros que abandonaron un día el camino de la vida para llegar, por el atajo, a lo que ellos creyeron que podía ser su felicidad. Mundo de pasiones, de ocultos designios, tenían todos sus pobladores que encontrarse, frente a frente, al menor pretexto. El pretexto lo da la llegada de otro ser, indefenso, al tratar en vano de encauzar sus vidas. Y surge el drama (Torre, 1947: 17).

Hay que citar también la obra de pequeño formato *Don Carlos y don Ramón o la jubilosa jubilación* (1957), se trata de una obra circunstancial. Se estructura en un breve diálogo, donde la dramaticidad está, prácticamente, velada. Sí que tiene el interés de mostrar el aspecto más humano de Carlos I, que decide visitar a su mejor conocedor, don Ramón Carande. Pero que no tiene otro propósito por parte de Claudio de la Torre que el de rendir homenaje a su cuñado[28] en el momento de su jubilación.

En la tragedia *El cerco* (1965), vuelve a tratar Claudio de la Torre una temática de compromiso social, en este caso se centra en la crítica a la marginación

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

social, tomando como referencia un tema de cariz histórico[29], que le sirve como símbolo para censurar la persecución, opresión e intento de extinción de unas razas hacia otras.

Por último hay que mencionar la tragedia de pequeño formato *Esta noche no podré cenar contigo* (1966). Aparecen dos personajes, aunque, realmente, se trata del extenso monólogo de una mujer que vive con un supuesto maleante que la maltrata. Ella lo ayudó a prosperar, mientras que ahora la maltrata física y emocionalmente. Espera en la habitación de hotel, ya vestida para salir a cenar, pero se ha dormido, al despertar se atreve a decirle todo lo que no ha podido en los últimos años. Él está, supuestamente, vistiéndose en la habitación de al lado. Finalmente, la confesión la conduce por unos derroteros quizá demasiado peligrosos. Se asusta y se tira por la ventana. Al momento entra un hombre en la habitación y sin darse cuenta que ella no está le dice que aprovechó que dormía para salir y que vuelve sólo para decirle que no podrán cenar juntos. Suena el teléfono y le dan la noticia del "accidente". También funciona mejor como cuento que como texto teatral.

Como se ha podido apreciar, la mayoría de los textos de Claudio de la Torre se insertan claramente dentro del teatro público de la posguerra, pues son piezas bien hechas, con tensiones muy bien estructuradas y donde siempre vuelve todo al cauce habitual. No son personajes con grandes problemáticas, sino con leves inquietudes que irán solucionando en el desarrollo de la obra.

A pesar de ello, hay que destacar cómo está siempre presente la incertidumbre en sus personajes, así como la insatisfacción de sus vidas. El tratamiento que da a este tema ha sufrido una alteración a lo largo de la producción, pues si bien en su primera obra, *Tic-tac*, lo desarrolla de un modo novedoso, tanto temática como estructuralmente, con el devenir del tiempo ha ido banalizándolo un tanto. Sus personajes ya no buscan en sí mismos sino que esperan que surja algo del exterior para remediar sus tediosas vidas.

Es también interesante el uso que hace del forastero, ese personaje que se introduce en las vidas de los personajes para trastocar el status. Así sucede en *El viajero*, *Un héroe contemporáneo*, *Paso a nivel*, *Quiero ver al doctor*, *El collar*, o *El río que nace en junio*. De manera que la figura del "forastero" o "desconocido", de amplia tradición literaria[30], es el recurso del que se sirve el autor bien para informar de una situación, como sucede en *El collar* o *El río que nace en junio*, bien para alterar la cotidianeidad existente, como sucede en *Paso a nivel* o *Quiero ver al doctor*.

También resulta interesante el uso de la irrealidad, que se centra casi exclusivamente en el recurso del sueño, que si bien se ha alterado a lo largo

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

del tiempo, sigue siendo un recurso apropiado para generar una atmósfera onírica o extrañada, como sucede en *La caña de pescar*. O el uso del recurso fantástico, que cumple el mismo objetivo, tal y como se percibe en *Eugenie* o *El viajero*.

Y, desde luego, hay que destacar las piezas de un mayor compromiso social, como son *Hotel "Terminus"*, *Tren de madrugada* y *El cerco*, donde reflexiona sobre lo absurdo de la violencia y el intento de supremacía de unos seres sobre otros.

Por último, sólo afirmar que en la obra de Claudio de la Torre se ha conservado, a pesar de las influencias del entorno, un intento por seguir tratando el deseo insatisfecho de los personajes, los anhelos y la necesidad de libertad para modificar sus vidas, como leitmotiv que siempre ha acompañado al autor.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

Referencias bibliográficas

Armiñán, Luis de (1952). Compás. *ABC*, 17 de junio de 1952, p. 37.

Fernández Hernández, Rafael (1991). *Teatro Canario (siglo XVI al XX)*. Las Palmas de Gran Canaria: Edirca.

Oliva, César (2003). *Teatro español del siglo XX*. Madrid: Síntesis.

Reverón Alfonso, Juan Manuel (1991). *Estudio de la obra literaria de Claudio de la Torre: narrativa, ensayo y teatro*. Santa Cruz de Tenerife: Cabildo Insular de Tenerife.

Ríos de Torres, Félix (1985). *El Teatro de vanguardia, Claudio de la Torre*. Las Palmas de Gran Canaria: Consejería de Cultura y Deportes.

Ruiz Ramón, Francisco (1984). *Historia del teatro español. Siglo XX* (6ª edición). Madrid: Cátedra.

Torre, Claudio de la (1920). *El viajero*. En Revista *Millares*, nº 5, julio-septiembre 1965, pp. 97-128.

— (1926). *Un héroe contemporáneo*. Madrid: Sociedad de Autores Españoles.

— (1927). *Ha llegado el barranco (Casi una tragedia)*. Las Palmas de Gran Canaria: Biblioteca de las Islas.

— (1930). Autocrítica. *ABC*, 11 de septiembre de 1930, p. 10.

— (1932). *Tic–Tac*. Madrid: Compañía Ibero-Americana de Publicaciones, Mundo Latino. Una segunda versión de la obra se editó en *Teatro*. Madrid: Edit. Nacional/Diana, 1950.

— (1947). Autocrítica. *ABC*, 19 de junio de 1947, p. 17.

— (1948). Autocrítica. *ABC*, 24 de junio de 1948, p. 18.
— (1950). *Teatro*. Madrid: Edit. Nacional/Diana.
— (1952). *En el camino negro y El collar*. Madrid: Alfil, Colección Teatro, nº 20.
— (1952*a*). *La cortesana*. Madrid: Alfil, Colección Teatro, nº 32.
—(1952*b*). *Quiero ver al doctor*. Madrid: Alfil, colección de Teatro, nº 81.
— (1955). *El río que nace en junio*. Madrid: Alfil, Colección Teatro, nº 132.
— (1959). *La caña de pescar*. Madrid: Alfil/Escelicer, Colección "Teatro" nº 217.
— (1964). *Don Carlos y don Ramón o la jubilosa jubilación*. En Revista *Millares*, *1*, julio-septiembre de 1964, pp. 69-75.
— (1965). *El viajero*. En Revista *Millares*, *5*, julio-septiembre de 1965, pp. 97-128.
— (1965*a*), *El cerco*. Madrid: Alfil/Escelicer, Colección Teatro, nº 475.
— (1966). *Esta noche no podré cenar contigo*. En Revista *Millares*, *8*, abril-junio de 1966, pp. 426-435.
— (1967). *Eugenie*. En Revista *Millares*, *11*, enero-marzo de 1967, pp. 327-342.

Notas

1 La primera publicación del autor fue su libro de poesía *El canto diverso* (1918), Madrid, Imprenta Clásica Española.

2 Son numerosos los cortos y películas dirigidas, de ellas se podrían destacar: *Primer amor* (1940), *La blanca Paloma* (1942) y *Misterio en la marisma* (1942).

3 Claudio de la Torre dirigió decenas de piezas, aunque hay que destacar los periodos en los que ejerció como director estable de algunas instituciones, como Director de Teatro Invisible de Radio Nacional de España (1944-1946), y, sobre todo, como Director del Teatro Nacional María Guerrero (1954-1960).

4 *Espigas/Ruinas* (1918, cuento teatral), *El poeta de Bagdad* (1918, pantomima lírica), *El viajero* (1920, cuento teatral).

5 *La huella perdida* (1920), *En la vida del señor Alegre* (1924, Premio Nacional de Literatura). "Octubre" (1924), "Ciudad de Plata" (1925). Posteriores a estos textos iniciales se pueden destacar: *París–Niza* (1939), *Alicia al pie de los laureles* (1940), *Lluvia de arena* (1954) y *Verano de Juan "El Chino"* (1971).

6 Escrita en 1925, como dice el propio autor (1950: 6), y a pesar de no ser estrenada hasta 1930 (primero en el Teatro Guimerá, el 6 de marzo de 1930; y después el 3 de octubre de 1930 en el Teatro Infanta Beatriz de Madrid con dirección de Fernando Soler) y publicada hasta 1932, lo cierto es que era una obra conocida en el ambiente teatral, se habían realizado varias lecturas y el autor la había entregado a varios directores. De hecho el crítico Melchor Fernández Almagro escribió en su columna de *La Voz* en 1926 lo siguiente: "Yo no temo a hipotecar mi opinión si actúa sobre materia cierta, y así digo que el drama "TIC-TAC", de Claudio de la Torre, que todavía no ha traspasado la línea doméstica de

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

la lectura confidencial, será el gran acontecimiento de la temporada en que se estrene" [cita tomada del epílogo de TORRE, 1932: 211].

7 Sería estrenada el 14 de mayo de 1926 en el Teatro Fontalba y editada ese mismo año por la Sociedad de Autores Españoles.

8 Comedia en tres actos estrenada el 17 de noviembre de 1930 en el Teatro Infanta Isabel, por la compañía de María Tubau.

9 Comedia dramática en cuatro actos, el primero dividido en dos cuadros; estrenada el 24 de abril de 1946 en el teatro María Guerrero, por la compañía del Teatro María Guerrero con dirección de Luis Escobar y Humberto Pérez de la Ossa.

10 Comedia en dos actos, el primero dividido en dos cuadros; no tengo datos de que fuese representada en vida del autor, aunque sí se realizó una adaptación para televisión en 1969, versión dirigida por Pedro Amalio López. Emitida el 18 de marzo de 1969 a las 20:00 horas en Estudio 1 de Televisión Española en Canarias.

11 Comedia en dos actos, el segundo dividido en cuatro cuadros, y un epílogo; estrenada el 5 de junio de 1951 en el Teatro del Gran Capitán en Granada, por la compañía de Alejandro Ulloa con dirección de Alejandro Ulloa.

12 Comedia dramática en tres actos, estrenada el 13 de junio de 1952 en el Teatro Calderón de Madrid con dirección de Pepe Román.

13 Comedia en tres actos, estrenada el 31 de octubre de 1958 en el Teatro María Guerrero, por la compañía del Teatro María Guerrero y con dirección del autor.

14 Comedia en tres actos, estrenada el 23 de febrero de 1940 en el teatro Infanta Isabel con dirección de Arturo Serrano.

15 Farsa burlesca en tres actos, estrenada el 25 de junio de 1948 en el Teatro Español con dirección de Cayetano Luca de Tena.

16 Boceto de comedia en un acto. No tengo datos de que fuese representada.

17 Ensayo teatral, estrenado el 16 de junio de 1952 en el Teatro Español de Madrid, por el Teatro de Cámara, con dirección de Carmen Troitiño y Cecilio de Valcárcel. De esta obra no se hará ningún comentario puesto que no ha sido editada y no he tenido acceso al texto. Según la crítica es una de las piezas menos interesantes del autor; de hecho, dijo Luis Armiñán en su crítica del estreno en 1952: "puede ser un error del autor, acertado tantas veces. Un teatro de ensayo no es un ensayo de autor, y Claudio de la Torre ha querido jugar con situaciones apenas apuntadas, que llegan a la confusión quizá por exceso de valor y confianza en quien las planea"(1952: 37). Hay que mencionar también que a pesar de ser incluida habitualmente dentro de los dramas, REVERÓN AFONSO afirma que se trata de una comedia (cfr. 1991: 196-198).

18 Pieza en un acto, estrenada el 15 de enero de 1944, en el teatro Infanta Beatriz, por la compañía de Artistas Asociados Cinematográficos.

19 Drama en tres actos, estrenado el 20 de junio de 1947, en el Teatro Lara, por la compañía de María Palóu, con dirección de Felipe Sassone.

20 Tragedia en dos partes, estrenada el 25 de febrero de 1965 en el Teatro María Guerrero, por la Compañía del Teatro María Guerrero, con dirección del autor.

21 Estrenado en el Teatro Mínimo el 10 de agosto de 1927.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

22 Escena única, lectura dramatizada realizada en Sevilla en 4 de mayo de 1957 en el acto de Homenaje a don Ramón Carande.

23 Escena única. No tengo datos de su representación.

24 No hablaremos del *torradismo*, cuyos máximos representantes son Adolfo Torrado y Leandro Navarro, además de Demetrio López, Luis Molero Massa, José de Lucio, Luis de Vargas, Rafael López de Haro o Pilar Millán-Astral, pues es una tendencia muy específica que no añade nada al tema tratado.

25 Existen dos versiones de esta obra, la primera, de 1932, que está dividida en 3 actos y siete cuadros. La segunda versión, de 1950, está estructurada en un solo acto y siete cuadros. En la primera edición, los cuadros portan un título que desparece en la de 1950. La estructura de los cuadros difiere; así, en la edición de 1932 el cuadro primero se divide en dos escenas, mientras que en la de 1950 tiene cuatro; el cuadro segundo tiene dos escenas en la edición de 1932, y en la del 50 tiene tres; el cuadro cuarto tiene dos en la edición de 1932 y tres en la de 1950; y el quinto, tiene dos en la edición de 1932 y tres en la de 1950. Hay bastantes más cambios, RÍOS TORRES (1985) menciona más de novecientas variantes entre ambos textos.

26 Con ella obtuvo el Premio Piquer de la Academia en el año de su estreno.

27 Esta pieza se iba a titular inicialmente *La aventura.*

28 Recuérdese que Ramón Carande estaba casado con una hermana de Claudio de la Torre.

29 Recrea la forma de vida de los "agotes", un pueblo perseguido por ser considerado impuro, en el siglo XVI.

30 La figura del forastero o desconocido es de amplia tradición literaria, muy usada en el cuento tradicional, y en cuanto al teatro baste recordar su amplia utilización desde el *Edipo rey* de Sófocles hasta su nuevo tratamiento en los inicios del drama moderno por Gerhart Hauptmann o August Strindberg, entre otros.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

El enunciado como unidad básica de la producción textual. La técnica de la segmentación pragmaestilística

Vicente Marrero Pulido y Mª Jesús García Domínguez
Universidad de Las Palmas de Gran Canaria

Introducción

Las unidades que componen el discurso han sido objeto de múltiples definiciones. Pero, de entre todas ellas, ha sido el enunciado el que ha recibido una atención muy intensa no solo por su trascendencia en la composición de la trama del texto sino, igualmente, porque su naturaleza se presta a la controversia. Estas definiciones han ido desde la concepción de enunciado como sinónimo de texto hasta llegar a su identificación con cláusula y con acto de habla. Pero, aun reconociendo la diversidad de criterios, justificada dentro de cada paradigma de acuerdo con los variados enfoques desde los que se ha estudiado esta pieza discursiva, partimos del concepto de enunciado como "unidad de comunicación, es decir, la magnitud mínima capaz de asumir valor comunicativo" (S. Gutiérrez Ordóñez 2002: 116), o, como señala J. Dubois (1986: 227) en una de sus acepciones: "toda sucesión finita de palabras de una lengua emitida por uno o varios interlocutores". A este respecto, resulta fundamental el postulado de que la oración es a la lengua lo que el enunciado al habla. Una de las diferencias fundamentales entre estos dos conceptos radica en que el enunciado, de acuerdo con su naturaleza discursiva, no precisa de todos los componentes oracionales para significar, al contrario que la oración, que es un constructo teórico. En esta misma línea, inserta C. Fuentes (1999: 39) su concepto de enunciado:

Segmento informativo emitido por un hablante a un oyente en unas determinadas circunstancias comunicativas y que se encuentra enmarcado entre pausas y con una curva entonativa. De este modo, si elige como estructura gramatical un complejo oracional, o simplemente un sintagma, es porque de ello se derivan interpretaciones distintas.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

Aplicada esta definición a un texto escrito, consideramos que los enunciados son las piezas que el hablante o escritor dispone separadas por punto o incluso, y no pocas veces, por punto y coma, o, como comprobaremos, los dos puntos. En cualquier caso, los enunciados son las piezas resultantes de la *enunciación* (de acuerdo con la teoría de E. Benveniste), o las oraciones actualizadas en el texto. En este sentido, el enunciado se convierte en un procedimiento segmentador de la información, que, como intentaremos mostrar, se configura en función de factores *intensionales* y de otros de naturaleza *extensional*. Dado que esta unidad textual no precisa de todos los componentes que intervienen en la constitución de una oración, resulta interesante observar qué estrategias utiliza el creador del texto para establecer los límites de la información que pretende transmitir y cómo la distribuye en enunciados, pues se podrá constatar que la producción del texto está sometida a unos principios entre los que se encuentra uno de naturaleza pragmaestilística o no propiamente lingüística. Con este propósito hemos analizado un corpus de artículos de opinión que, como sabemos, responden a la técnica expositivo-argumentativa, extraídos de diferentes medios de comunicación de tirada nacional y que pertenecen a los últimos años. La elección de este corpus se justifica por el hecho de que es, precisamente, la prensa la tipología que muestra una mayor actualidad y frescura en el uso de la lengua.

Retomando la consideración de las diferencias existentes entre oración y enunciado, reparemos en la siguiente muestra y comprobemos la notable diferencia existente entre esta unidad textual y los constructos teóricos oracionales, así como las razones extensionales que guían al productor a la hora de segmentar la información en enunciados:

> (1) [...] Irak, volvamos. Un dictador, como el Sha, Sadam Husein. También amigo de Occidente mientras interesó que fuera el contenedor del Irán ya islamista. Se le armó, se le apoyó, se le alimentó, desde Europa y Estados Unidos, como muro y hostigador del Irán de los sacerdotes. Sadam, un civil revestido de uniforme militar, gaseador de opositores varios.
>
> Manuel Hidalgo, *Hipótesis de aficionado*

En (1) se observa que varios enunciados no responden a la estructura teórica de la oración, que, como es sabido, ha de estar integrada por una forma bimembre de sujeto-predicado. Sin embargo, al constituirse estos enunciados como unidades comunicativas, no precisan de todos los miembros oracionales para significar, pues su significado enlaza con la información ofrecida en

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

el pretexto. Sin esa información previa, estos enunciados carecerían de coherencia. Es obvio, además, que en esta segmentación subyace una intencionalidad que se inserta dentro de la dimensión pragmática.

Acerca de la naturaleza lingüística y no lingüística del texto y de las disciplinas encargadas de su análisis, dice Escandell (1996: 222):

> Los fenómenos que estudia la pragmática se manifiestan en la actuación, pero son, en gran medida, reflejo de una clase de conocimiento; este conocimiento, sin embargo, no puede reducirse a reglas convencionales: mientras que la gramática puede entenderse como un código (esto es, como un sistema convencional), este mismo tratamiento no puede darse a la pragmática. Los principios que actúan en la interpretación de los enunciados no constituyen un código (no todos son convencionales, ni están establecidos de antemano, ni forman un sistema homogéneo), sino que son más bien estrategias heurísticas que el destinatario pone en funcionamiento para intentar sacar el máximo partido al enunciado de su interlocutor.

En definitiva, para que el proceso de comunicación tenga éxito, no basta con que el oyente reconozca el significado lingüístico o *intensional* codificado, es imprescindible que sea capaz de interpretar el significado pragmático o *extensional* pretendido por el emisor. Ahora bien, mientras que en el texto oral el entorno situacional compartido por los participantes en la interacción permite inferir una valiosísima información, en las emisiones escritas esta es facilitada primordialmente por el *cotexto* o contexto verbal (Halliday 1982). Citando a Brown y Yule (1993: 74):

> Incluso en ausencia de información sobre el hablante / escritor y sobre el receptor elegido, suele ser posible reconstruir al menos alguna parte del contexto físico y llegar a una interpretación del texto. Cuanto más amplio sea el co-texto más segura será, por lo general, la interpretación. El texto crea su propio contexto.

Ha de ser el contexto verbal el que indique cuál es la intención comunicativa asociada a la forma lingüística. Esto supone que, si el hablante desea que su acto de habla tenga éxito, tendrá que aumentar el grado de complejidad y de organización del discurso haciendo un empleo riguroso y consciente, fruto de esa reflexión metapragmática de la que habla Reyes (2002), de todas aquellas estrategias sintácticas, semánticas e, incluso, gráficas, que, encaminadas

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

a sostener ese principio de cooperación del que hablábamos antes, puedan facilitar la tarea del receptor. Pensemos, valga por caso, en la selección de determinadas unidades léxicas correferenciales, en el empleo de ciertos conectivos, en la presentación de la información más relevante a través de constituyentes oracionales desplazados y, también, en el papel que pueden desempeñar los signos de puntuación en el modo de presentar la información y las actitudes asociadas a ella.

LOS SIGNOS DE PUNTUACIÓN Y LA SEGMENTACIÓN DEL DISCURSO

En este sentido, dada la función señaladora de enunciados que algunos signos de puntuación poseen, conviene reparar en su funcionamiento textual, puesto que constituyen marcas intencionales de la segmentación discursiva y contribuyen a la manifestación tanto del componente sintáctico-semántico de la información como del componente pragmático. Obviamente, la fijeza y la obligatoriedad que caracterizan a la ortografía literal –parcela que, por otra parte, se ha erigido tradicionalmente en objeto de atención– hacen imposible que esta establezca alguna relación con el nivel pragmático de la lengua. Por el contrario, la otra cara de esas convenciones de la escritura a las que se refiere Delisle (1984) –es decir, la ortografía adsegmental– combina lo obligatorio con lo opcional, circunstancia que da lugar, en este último caso, al juego pragmaestilístico.

Cuando se halla frente a contextos que no permiten la opcionalidad y, en consecuencia, ese juego pragmaestilístico del que hablamos, el productor textual, liberado de la necesidad de tomar decisiones, se encuentra en un terreno cómodo, fijado por reglas precisas y bien conocidas. Por el contrario, es el ámbito de la opcionalidad el que reclama un mayor esfuerzo y un mayor conocimiento, pues exige una postura por parte del hablante, que debe ser consciente de las consecuencias que tendrá su elección en el plano pragmático, en el modo en que el receptor interprete no solo el contenido comunicativo presente en el texto, sino incluso su propia actitud ante aquello que está comunicando.

En consecuencia, creemos que, dada su importancia, el estudio del sistema de los signos de puntuación no debe circunscribirse, como habitualmente ha hecho la tradición filológica española, a las reglas, en muchos casos insuficientes, dadas por la RAE. Tampoco creemos que pueda ser considerado como un mero instrumento de la cohesión del texto, tal y como se defiende

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

desde una perspectiva textual, aunque somos conscientes de que los signos de puntuación se constituyen en verdaderos signos textuales por cuanto en la mayoría de los casos su valor deriva, evidentemente, del cotexto. No obstante, entendemos que los componentes del sistema puntuario funcionan, además, como auténticos signos pragmáticos al constituirse en señales –exclusivas, en ocasiones– de cómo hay que interpretar realmente el mensaje emitido, pues, al participar en un sistema de oposiciones –como mostraremos más adelante–, la aparición de un signo en vez de otro que sería esperable en ese mismo lugar, o su presencia en una situación inesperada, permiten al lector decodificar significados que no se encuentran explícitos en la pura dimensión lingüística del texto. En efecto, como trataremos de demostrar, estos signos, como unidades segmentadoras del discurso, se comportan como indicadores de la fuerza ilocutiva y, en consecuencia, como señales explícitas de los valores intencionales e implícitos que adquiere el acto de habla escrito al que se enfrenta el destinatario (M. Díaz Peralta y M. J. García Domínguez, 2004).

Se trata, en definitiva, de signos cuya alternancia no origina cambios en el significado cognitivo o referencial y que, por tanto, responden exactamente a esa propiedad que han de compartir todas aquellas unidades que poseen valor estilístico: no expresar a la vez diferencias semánticas y pragmáticas (van Dijk 1989: 116 y ss.). Al hilo de esta afirmación de van Dijk, creemos que en la fase de producción el escritor ha de llevar a cabo una evaluación previa a la toma de decisiones acerca de la puntuación del texto y que la realiza tomando en consideración tres criterios:

a) un criterio *sintáctico-semántico*;

b) un criterio *gráfico* (relacionado fundamentalmente con la longitud, aspecto puramente gráfico, que viene determinado por la naturaleza visual del texto, pero, también, con la complejidad de la estructura de que se trate);

c) y un criterio *pragmaestilístico*.

Estos tres criterios funcionan sucesivamente, de modo que el tercero, que es el que nos ocupa aquí, solo entrará en funcionamiento cuando el primero y el segundo lo permitan. En otras palabras: es posible que, desde una perspectiva estrictamente lingüística, el escritor llegue a la conclusión de que en un determinado contexto es imposible introducir un uso pragmaestilístico de los signos de puntuación. Esto sucede, por ejemplo, con las comas que encierran las estructuras adjetivas explicativas. En este caso, podemos observar cómo el uso de los signos de puntuación viene determinado por el criterio

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

lingüístico, puesto que estos poseen un valor diacrítico derivado de la oposición semántica que se establece entre las funciones explicativa y especificativa, de modo que es imposible entrar en consideraciones de tipo gráfico y, mucho menos, de índole pragmática. En ocasiones será la longitud y complejidad de una determinada secuencia la que imponga el uso de un signo concreto. Pensemos en el caso evidente, y mencionado comúnmente por la bibliografía, del sujeto excesivamente largo, que debe ser aislado mediante la coma. En este caso, el criterio gráfico se impone al lingüístico e impide la opción pragmática.

Podemos, por otra parte, dar por sentado que la coma, el punto y coma y el punto constituyen la base fundamental del sistema puntuario español. Sin embargo, los límites que marcan el empleo de uno u otro signo no resultan muy claros en determinadas situaciones, hasta el punto de que parece existir, si hacemos caso de buena parte de la bibliografía al uso, un amplio margen en que el escritor puede seleccionar cualquiera de estas tres marcas ortográficas guiándose exclusivamente por su gusto personal, por su *estilo*.

Por el contrario, nosotros creemos que se puede explicar la mayoría de los usos de estos signos puntuarios aplicando los tres criterios antes citados, y que, por tanto, es posible establecer, hasta un punto razonable, una sistematización que acabe con la indeterminación que habitualmente se asocia a un amplio número de casos que excede la interpretación tradicional. En otras palabras, creemos que en el momento de la producción textual el escritor cuenta con un sistema bastante estable con el que poder decidir de acuerdo con su intención comunicativa acerca del empleo de estos signos. De lo dicho se deduce que la toma de decisiones en el ámbito de la puntuación tiene efectos sobre la segmentación de la información en enunciados, y se relaciona estrechamente con el significado *intensional* y *extensional* del texto.

Si tomamos en consideración una secuencia del tipo:

> (2) El Gobierno deberá tomar medidas drásticas sobre seguridad porque el terrorismo se está convirtiendo en un factor de desestabilización social.

podemos observar que el enunciado propuesto es segmentable de acuerdo con un uso intencionado de los signos de puntuación, uso que procura una dimensión extensional al *dictum*, ya que no se altera el componente sintáctico-semántico y, además, la longitud y complejidad del periodo no introducen ninguna restricción:

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

(2.1) El Gobierno deberá tomar medidas drásticas sobre seguridad, porque el terrorismo se está convirtiendo en un factor de desestabilización social.

(2.2) El Gobierno deberá tomar medidas drásticas sobre seguridad; porque el terrorismo se está convirtiendo en un factor de desestabilización social.

(2.3) El Gobierno deberá tomar medidas drásticas sobre seguridad. Porque el terrorismo se está convirtiendo en un factor de desestabilización social.

Las tres opciones muestran una gradación de la intensidad del valor causal del conector *porque*, en virtud del relieve que adquiere la secuencia por él introducida mediante el concurso de los signos de puntuación. La máxima intensidad pragmaestilística, que pone de manifiesto la intencionalidad del escritor, y establece conexiones de tipo pragmático con el pretexto, se consigue mediante la conversión de la secuencia causal en enunciado independiente. En este sentido, podemos afirmar que estos signos de puntuación constituyen un microsistema en el contexto general de los signos puntuarios, en el que funcionan estableciendo entre ellos diferencias de tipo pragmaestilístico que obligan al productor del texto a ser consciente de las repercusiones significativas de su elección.

En determinados casos, regidos en primera instancia por razones de tipo sintáctico-semántico –como venimos afirmando– es posible entrar en otras dimensiones opcionales que van a repercutir, igualmente, en el resultado final del procesamiento de la información por parte del receptor. Pensemos, valga por caso, en la posibilidad de hacer uso de la conexión implícita (V. Marrero Pulido: 2004) y combinarla con los signos puntuarios:

(2.4) El Gobierno deberá tomar medidas drásticas sobre seguridad: el terrorismo se está convirtiendo en un factor de desestabilización social.

(2.5) El Gobierno deberá tomar medidas drásticas sobre seguridad; el terrorismo se está convirtiendo en un factor de desestabilización social.

(2.6) El Gobierno deberá tomar medidas drásticas sobre seguridad. El terrorismo se está convirtiendo en un factor de desestabilización social.

Es evidente que el productor del texto tiene en su mano unas herramientas –signos de puntuación, implicitud o explicitud del marcador– que, manejadas hábilmente, se constituyen en marcas que orientan la recepción del discurso y permiten la expresión de su intención comunicativa más allá de la dimensión lingüística de lo comunicado.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

La segmentación pragmaestilística

Hemos señalado que la segmentación del discurso en enunciados obedece, en primera instancia, a una razón de tipo sintáctico-semántico. Si tomamos, al azar, una muestra textual, podemos observar los enunciados, tal y como los ha elaborado el escritor y comprobar si es posible llevar a cabo otra segmentación:

> (3) Hace ya algunos años, cuando el malhadado teléfono móvil empezó a causar furor, yo solía escribir artículos denostándolo y enumerando las molestias y esclavitudes que había introducido en nuestra vida.
>
> Juan Manuel de Prada, *Sin cobertura*

Fijémonos en este primer enunciado de la muestra y comprobemos que no es posible la segmentación de la información en enunciados menores, excepto en el último caso, señalado en negrita:

> (3.1) Hace ya algunos años. Cuando el malhadado teléfono móvil empezó a causar furor. Yo solía escribir artículos denostándolo. Y enumerando las molestias y esclavitudes que había introducido en nuestra vida.

Podemos deducir que, en primera instancia, es la trabazón sintáctico-semántica la que impide la segmentación propuesta en (3.1), pues, excepto en el caso de la secuencia encabezada por el marcador *y*, de valor sumativo, esta segmentación altera y dificulta la recepción del significado. Sin embargo, si cambiamos la estructuración sintáctica, surge simultáneamente la posibildad de la segmentación:

> (3.2) Yo solía escribir artículos denostando el malhadado teléfono móvil. Hace ya algunos años. Cuando empezó a causar furor.

Esto significa que el escritor, cuando elabora los enunciados, adopta una decisión que tiene en cuenta en primer lugar esa trabazón sintáctico-semántica que resulta, en primera instancia de su propia estrategia discursiva –dado que tiene la posibildad de elegir otro tipo de combinación– y que, en segunda

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

instancia, predetermina las posibildades de segmentación de la información que transmite. Podríamos decir, en este sentido, que la independencia de un segmento es posible siempre que el bloque del que ese segmento se desgaja conserve un significado pleno, a pesar de la merma de la información que ese desgajamiento supone; es decir, que mantiene un significado que no precisa de la información que se ha separado de él. En otras palabras: la segmentación solo es posible cuando el primer segmento no necesita del segundo, aunque este segundo siga dependiendo del primero, ampliándolo, detallándolo, etc. Sin embargo, y como acabamos de señalar, la segmentación no es posible si, al desgajar un segmento, el sentido del primero quedara incompleto. Por tanto, es el primero el que exige que el segundo esté con él, dentro de su mismo enunciado, o permite que el segundo se independice porque no lo necesita.

Es evidente, por otra parte, que la segmentación propuesta en (3.2) añade a los enunciados *Hace ya algunos años* y *Cuando empezó a causar furor* una dimensión pragmaestilística al quedar dotados de un relieve que los destaca sobre la trama del tejido textual. Esto quiere decir, también, que el escritor, en este caso (3), no pretende volcar intencionalidad alguna sobre la información contenida en ambas secuencias, por lo que las integra en una estructura en la que predomina la dimensión *intensional*.

Una vez que la segmentación es posible de acuerdo con el criterio sintáctico-semántico, y antes de que el productor del texto se plantee la posibildad de introducir un significado pragmaestilístico en una determinada secuencia informativa, ha de considerar otro aspecto de la trama discursiva: la longitud y complejidad del discurso, pues razones de este tipo pueden conducirle a tomar la decisión de segmentar en enunciados independientes una información que, aunque pudiera presentarse unida, se fracciona para facilitar al receptor la tarea de aprehender el hilo del discurso. Se trata, en este caso, de un procedimiento de cortesía por parte del escritor, que tiene en cuenta la fluidez de la recepción de su mensaje. Este es el criterio de segmentación que aplica Juan M. de Prada en la siguiente muestra, en la que, de haberse considerado únicamente el criterio sintáctico-semántico, podría haberse elaborado sin segmentar:

> (4) [...] Yo le recomendaba que no se dejase las pestañas en la lectura de aquellos mamotretos sólidos, que despachara los informes inventando una peripecia más o menos prolija, más o menos lunática, que disuadiera a los editores de publicar el bodrio en cuestión. Pero a mi amigo X aquella artimaña le pareció una inmoralidad y siguió calcinando su paciencia leyendo aquellas remesas de

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

> papel que le expedían desde las editoriales, como quien suelta un lastre engorroso o una mercancía caduca, y elaborando muy puntillosos informes en los que, casi invariablemente, recomendaba la caritativa devolución del manuscrito al grafómano que lo había perpetrado.
>
> Juan M. de Prada, *Vidas Apócrifas*

Podemos comprobar que, si eliminamos la segmentación de la secuencia encabezada por el contraargumentativo *Pero,* la recepción de la información no sufre merma alguna, pues se mantiene una sólida trabazón sintáctico-semántica. No obstante, la excesiva longitud y complejidad de la secuencia parecen ser las razones que han llevado al escritor a segmentar la segunda parte de la información, que guarda con la primera una relación paratáctica de oposición, haciendo uso de un procedimiento de cortesía discursiva para procurar una mayor facilidad de recepción de su mensaje:

> (4.1) [...] Yo le recomendaba que no se dejase las pestañas en la lectura de aquellos mamotretos sólidos, que despachara los informes inventando una peripecia más o menos prolija, más o menos lunática, que disuadiera a los editores de publicar el bodrio en cuestión, pero a mi amigo X aquella artimaña le pareció una inmoralidad y siguió calcinando su paciencia leyendo aquellas remesas de papel que le expedían desde las editoriales, como quien suelta un lastre engorroso o una mercancía caduca, y elaborando muy puntillosos informes en los que, casi invariablemente, recomendaba la caritativa devolución del manuscrito al grafómano que lo había perpetrado.

En este sentido, conviene destacar que, cuando interviene este segundo factor, el de la longitud y complejidad, no es posible llegar a la segmentación pragmaestilística, pues esta solo es posible, como ya hemos reiterado, en aquellos casos en los que no exista restricción alguna por parte de los dos primeros criterios. Veamos cómo, en una muestra en la que no lo impide la longitud, se introduce un significado pragmaestilístico con el contraargumentativo *Pero*:

> (5) No me he parado a contar las horas de vuelo que debo de llevar como pasajero de las líneas aéreas del mundo, de aquí para allá, de allá para aquí, volando directamente, enlazando, saltando de aeródromo en aeródromo, de cuchitril en cuchitril, de pista en pista, pero a poco que me acerque a la cifra total, seguro que me he pasado más tiempo sentado en un avión que en los bancos de misa, y eso que soy de familia de misa semanal.
>
> Carlos Herrera, *Comida de aviones*

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

Las dos últimas secuencias de esta muestra son segmentables desde el punto de vista sintáctico-semántico y no poseen complejidad, razón por la cual pueden, perfectamente, ser segmentadas de acuerdo con un criterio de tipo pragmaestilístico que volcaría sobre la información que aportan una carga pragmática que evidenciaría una intencionalidad por parte del escritor, que, en este caso, no ha deseado manifestar:

> (5.1) No me he parado a contar las horas de vuelo que debo de llevar como pasajero de las líneas aéreas del mundo, de aquí para allá, de allá para aquí, volando directamente, enlazando, saltando de aeródromo en aeródromo, de cuchitril en cuchitril, de pista en pista. Pero a poco que me acerque a la cifra total, seguro que me he pasado más tiempo sentado en un avión que en los bancos de misa. Y eso que soy de familia de misa semanal.

Como podemos comprobar, esta segmentación pragmaestilística intensifica el valor contraargumentativo de *Pero* al igual que el valor concesivo del marcador discursivo *Y eso que*, y, simultáneamente, pone de relieve, frente al pretexto, la información que ambos conectores encabezan. Es, por tanto, una decisión del escritor, de acuerdo con su intención comunicativa, la que determina la aparición en el texto de esta posible segmentación de carácter pragmático.

Es precisamente esta intención comunicativa la que lleva a Rosa Montero a segmentar el texto en enunciados de clara función pragmaestilística:

> (6) El pasado agosto se celebró una manifestación de obesos en Los Ángeles. Salían en las fotos muy sonrientes y envueltos en carteles y banderas, inabarcables todos, tremenbundos, con muslos como toneles y vientres planetarios. "Amamos nuestro cuerpo", coreaban. Lo cual indudablemente era mentira. Además de una patética estupidez.
>
> Rosa Montero, *Gordos gordísimos*

Esta muestra podría haberse elaborado perfectamente como un enunciado único, reponiendo los marcadores implícitos de una relación lógico-nominal (M. J. García Domínguez y V. Marrero Pulido: en prensa):

> (6.1) El pasado agosto se celebró una manifestación de obesos en Los Ángeles que salían en las fotos muy sonrientes y envueltos en carteles y banderas,

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

> inabarcables todos, tremenbundos, con muslos como toneles y vientres planetarios y que coreaban "amamos nuestro cuerpo", lo cual, indudablemente, era mentira, además de una patética estupidez.

Estrictamente, desde una perspectiva sintáctico-semántica, y teniendo en cuenta el criterio de la longitud y la complejidad del periodo que analizamos, no podemos advertir ninguna razón que impida esta segunda versión. Está claro que la escritora ha segmentado el discurso haciendo uso de una opción mediante la cual aplica una estrategia que no obedece a los dos primeros criterios sino que deriva de una intención comunicativa que pretende poner de relieve determinadas secuencias informativas. Al hacer uso de esta opción, Rosa Montero vuelca sobre su texto una carga significativa de dimensión pragmaestilística, añadiendo a lo dicho explícitamente su actitud ante lo enunciado.

Si observamos la siguiente muestra de Juan M. de Prada, veremos cómo el escritor elabora dos enunciados que, por oposición con otras posibles opciones, resultan significativos desde el punto de vista extensional:

> (7) Mi amigo X empezó a trabajar como lector para varias editoriales; tenía que redactar informes muy meticulosos y exhaustivos sobre las novelas que le remitían, en su mayoría bodrios de difícil digestión.
>
> Juan M. de Prada, *Vidas Apócrifas*

Como vemos, la segmentación de los dos enunciados de esta muestra viene dada por el punto y coma. Aunque muchas veces se considera que la elección de este signo es fruto del azar, sin que se sepa muy bien cuáles son las razones que llevan al escritor a elegir un signo que parece la cenicienta de los signos de puntuación, a medio camino entre el punto o la coma, que reinan en sus propios y exclusivos dominios, nosotros, como ya señalamos más arriba, creemos que se trata de un signo que viene motivado, como los demás, en primer lugar, por razones sintáctico-semánticas, y, después, por criterios de longitud y complejidad y pragmaestilísticos. De este modo se entiende que no resulta baladí elegir un punto y coma en lugar de un punto sino que, al contrario, su presencia tiene implicaciones sobre el modo de presentar la información. Comprobémoslo en distintas variantes que permite la muestra anterior:

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

(7.1) Mi amigo X empezó a trabajar como lector para varias editoriales, por lo que tenía que redactar informes muy meticulosos y exhaustivos sobre las novelas que le remitían, en su mayoría bodrios de difícil digestión.

(7.2) Mi amigo X empezó a trabajar como lector para varias editoriales; en consecuencia, tenía que redactar informes muy meticulosos y exhaustivos sobre las novelas que le remitían, en su mayoría bodrios de difícil digestión.

(7.3) Mi amigo X empezó a trabajar como lector para varias editoriales: tenía que redactar informes muy meticulosos y exhaustivos sobre las novelas que le remitían, en su mayoría bodrios de difícil digestión.

(7.4) Mi amigo X empezó a trabajar como lector para varias editoriales; tenía que redactar informes muy meticulosos y exhaustivos sobre las novelas que le remitían, en su mayoría bodrios de difícil digestión.

(7.5) Mi amigo X empezó a trabajar como lector para varias editoriales. Tenía que redactar informes muy meticulosos y exhaustivos sobre las novelas que le remitían, en su mayoría bodrios de difícil digestión.

Como vemos, la opción (7.4) está integrada en un sistema de variantes opcionales que implican cambios tanto en la forma de presentar la información el escritor como en la de recibirla el lector. En este sentido, implicitud y explicitud del marcador, selección de una determinada unidad puntuaria, y segmentación o integración de la información, constituyen instrumentos en manos del escritor para expresar, por encima de la pura enunciación, su actitud personal ante lo enunciado.

Textos citados

Carlos Herrera. Comida de aviones. *El Semanal ABC, 855*, 14 a 20 de marzo de 2004.

Juan Manuel de Prada. Sin cobertura. *El Semanal ABC, 852*, 22 a 28 de febrero de 2004.

Juan Manuel de Prada. Vidas apócrifas. *El Semanal ABC, 855*, 14 a 20 de marzo de 2004.

Manuel Hidalgo. Hipótesis de aficionado. *El Mundo*: 13 de febrero de 2004.

Rosa Montero. Gordos gordísimos. *El País Semanal*: 4 de octubre de 1998.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BROWN, G. y G. YULE (1993). *Análisis del discurso.* Madrid: Visor.

DELISLE, J. (1984). *L'Analyse du discours comme méthode de traduction. Cahiers de Traductologie.* Editions de l'Université d'Otawa.

DUBOIS, J. *et al.* (1986). *Diccionario de Lingüística.* Madrid: Alianza Editorial.

ESCANDELL VIDAL, M. V. (1996). *Introducción a la pragmática.* Barcelona: Ariel.

FUENTES RODRÍGUEZ, C. (1999). *La organización informativa del texto.* Madrid: Arco/Libros.

GARCÍA DOMÍNGUEZ, M. J. y M. DÍAZ PERALTA (2004). El significado pragmático del texto español. Los signos de puntuación. En M. J. García Domínguez *et al.*, *Lengua española y traducción.* Las Palmas de Gran Canaria: Servicio de Publicaciones de la ULPGC.

GARCÍA DOMÍNGUEZ, M. J. y V. MARRERO PULIDO (en prensa). Los marcadores discursivos y su relación con las estrategias de la segmentación del texto en enunciados. *Iberoamericana Pragensia.*

GUTIÉRREZ ORDÓÑEZ, S. (2002). *De semántica y pragmática.* Madrid: Arco/Libros.

HALLIDAY, M. A. K. (1982). *El lenguaje como semiótica social. La interpretación social del lenguaje y del significado.* México: Fondo de Cultura Económica.

MARRERO PULIDO, V. (2004). La conexión implícita: otro procedimiento para la búsqueda del sentido del texto. En M. J. García Domínguez *et al.*, *Lengua española y traducción.* Las Palmas de Gran Canaria: Servicio de Publicaciones de la ULPGC.

REYES, G. (2002). *Metapragmática. Lenguaje sobre lenguaje, ficciones, figuras.* Valladolid: Universidad de Valladolid.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

PALABRAS PANVOCÁLICAS

JOSÉ MARTEL MORENO
Universidad de Las Palmas de Gran Canaria

Un haiku:
"Canta en la piedra
el agua que discurre
por el barranco".

INTRODUCCIÓN

Reciben el nombre de *panvocálicas*[1] o *pantovocálicas* aquellas palabras que contienen las cinco vocales sin que se repita ninguna de ellas, como auténtico, ecuación, depurativo, entusiasmo, eucalipto, neumático, etc.

En las páginas que siguen se puede contemplar un listado de más de 1.600 palabras panvocálicas (concretamente, 1645), que ha sido cofeccionado de la siguiente manera:

1. En un principio, con las palabras que iba encontrando en periódicos, revistas y novelas, hasta llegar a unas 400 aproximadamente.
2. Más tarde, consultando el DRAE (eds. de 1992 y 2001), el *Diccionario del Español Actual* (ed. de 1999) de M. Seco et ál., así como algunas enciclopedias y, por supuesto, la web.
3. Por otro lado, mediante la formación de palabras que no aparecen normalmente en las anteriores obras, como aguijones, aluviones, cultivadores, fumigadores, etc.; o sea, nombres, cuyos plurales se forman añadiendo la terminación –es, y que ya contenían las cuatro vocales restantes. No figuran en dicho listado los plurales de los nombres comunes, adjetivos o participios que ya tenían las cinco vocales: o sea, no figuran palabras como acuíferos, palitroques, educativos, desfigurados, etc., ya que, entonces, la relación hubiese aumentado en más quinientas palabras. Pero, sí figuran tiempos

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

y formas no personales de verbos, como anduvieron, pasteurizo, supiéramos, aburriendo, asumiendo, desdibujado, etc., y compuestos, formados por verbo + un pronombre enclítico, como cuidándole, impulsándome, pronunciarse, etc. También figuran algunos diminutivos, muy pocos, como abuelito, Eduardito, Manuelito, pañuelito (por tratarse de un juego), etc.

Ni que decir tiene que la lista no es definitiva. No están todas las panvocálicas que figuran en el DRAE (ed. de 2001). Tampoco están todas las posibles formas verbales y oraciones con pronombre enclítico que formen palabras panvocálicas. Y, por último, los nombres propios de personas, de apellidos o de topónimos, como Eulogia, Vaquerizo, Humilladero, etc., que, a su vez, son nombres comunes, no se han contabilizado como dos palabras diferentes.

PANVOCÁLICAS

Abducciones	Acudidero	Aguijeño*[2]	Anduvieron
Abduciendo	Acudieron	Aguijones	Anfineuro
Abluciones	Acudiendo	Aguileño	Anguilero
Abrenuncio	Acuífero	Aguilero	Anguloide
Abrupciones	Adjunciones	Aguilones	Angurriento
Abuelito	Adoquier	Agujerito	Anquilosé
Abulensismo	Adoquines	Ahuizote	Anquiloses
Aburriendo	Adquiero	Ajicuervo	Anquiseco
Abusiones	Aducciones	Ajipuerro	Antequino
Abutilones	Adulterino	Albugíneo	Antetítulo
Aceituno	Adulterio	Almizqueño	Anticuerpo
Acuchillole	Adustiones	Alquilones	Antineutrón
Acuchilloles	Afusiones	Aludiendo	Antuviones
Acuchillome	Agricultores	Alusiones	Anunciole
Acuchillose	Aguerrido	Aluviones	Anuncioles
Acuchillote	Aguiero	Amiguero	Anunciome

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

Anunciose
Aperturismo
Apicultores
Aquenio
Aquieto
Aquileño*
Ariqueño
Arquetipo
Arquiptero
Arquitecto
Arquitector*
Arseniuro
Arundíneo
Asecución*
Asturiones
Asumidores
Asumiendo
Asumieron
Asunciones
Atestiguo
Atestiguó
Atribuyendo
Aturdidores
Aturdiendo
Audímetro
Auditores
Aurífero
Aurígero

Aucténtico*
Ausentismo
Auténtico
Autocine
Autorice
Aventurismo
Averiguo
Averiguó
Avicultores
Avulsiones
Ayurvédico
Aztequismo
Azufeifo
Barbiluengo
Barbiquejo
Barquillero
Barroquice
Barroquicen
Barroquices
Buhardillones
Betuminosa
Bielorrusa
Bimolecular
Birrectángulo
Bisabuelo
Bisagüelo*
Blanquecino
Blanquimento

Blanquinegro
Bolsiquea
Bolsiquear
Bolsiqueas
Boquifresca
Boquinegra
Boquiseca
Borinqueña
Borriqueña
Borriquera
Botijuela
Branquífero
Braquícero
Bribonzuela
Brucelósica
Brumamiento
Brumosidades
Bucelario
Bucinadores
Bufonería
Buhonería
Bunkeriano
Buñolería
Burgalesismo
Burielado
Burocratice
Burocratices
Buscamiento

Buscapleitos
Butadieno
Butifarrero
Buzamiento
Cabeciduro
Cabuérnigo
Cachicuerno
Caciqueo
Calculiforme
Caliqueño
Calumbriento*
Campichuelo
Cañihueco
Capitulero
Caquéctico
Carguerío*
Carguillero
Carquiñoles
Castilluelo
Catequismo
Catequizo
Catequizó
Cauciones
Caudillesco
Caulífero
Cauliforme
Cauterio
Cauterizo

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

Cauterizó
Cautivole
Cautivoles
Cautivome
Cautivose
Cedulario
Celulario
Celulósica
Censuario
Centrifugado
Centrifugador
Centrifúgalo
Centrifúgalos
Centrifugando
Centrifugaron
Centunvirato
Centuplicado
Centuplícalo
Centuplicando
Centuriados
Ceruminosa
Cetonuria
Charquecillo
Chupaderito
Churrianero
Chuzonería
Cientouna
Cigoñuela
Cigüeñato
Cincuentavo
Cincuentona
Circumpolares
Cochiquera
Coguilera
Colecturía
Colénquima
Coliquera
Columpiadme
Colúmpiale
colúmpiales
Colúmpiame
Colúmpianse
Columpiarse
Colúmpiate
Collipullensa
Comiquea
Comiquean
Comiquear
Comiqueas
Comisquea
Comisquean
Comisquear
Comisqueas
Comisurales
Computerizar
Comunicable
Comunicadme
Comunícale
Comunícales
Comunícame
Comunícanle
Comunícanles
Comunícanme
Comunícanse
Comunicante
Comunícante
Comunicarle
Comunicarles
Comunicarme
Comunicarse
Comunicarte
Comunicase
Comunícase
Comunicasen
Comunicaste
Comunícate
Comunidades
Concienzuda
Concurrencia
Conducencia
Condujerais
Confesuría
Configúrale
Configúrame
Configúrase
Configúrate
Confiturera*
Confluencia
Confulgencia
Conglutinante
Congruencia
Conquistable
Conquistadme
Conquístale
Conquístales
Conquístame
Conquistaré
Conquistarle
Conquistarles
Conquistarme
Conquistarse
Conseguida
Consecutiva
Conseguirá
Conseguirán
Conseguirás
Conseguirla
Consíguela
Contertulia
Continuadme
Continuaré
Continuase

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

Continuases
Continuasen
Continuaste
Contradique
Contumelia
Contundencia
Conventícula
Copichuela
Copulaciones
Coquería
Coquetismo
Coquinera
Coquizable
Corpulencia
Correduría
Cortisquea
Cortisquean
Cortisquear
Cortisqueas
Cosquillea
Cosquillean
Cosquillear
Cosquilleas
Criaduelo
Cruentación*
Cruzamiento
Cuadernillo
Cuadrifonte
Cuadriforme
Cuadrillero
Cuajicote
Cuajilote
Cuajiote
Cuakerismo
Cuarcífero
Cuartelillo
Cuartillero
Cuatrerismo
Cuatrillones
Cubriéndola
Cubriéndolas
Cuellicorta
Cuellilargo
Cuentahilos
Cuestación
Cuestiona
Cuestionan
Cuestionar
Cuestionas
Cuestiones
Cuicacoche
Cuidadores
Cuidandero
Cuidándole
Cuidándoles
Cuidándome
Cuidándose
Cuidándote
Cuidárselo
Cuitlacoche
Culteranismo
Cultivadores
Cultivándole
Cultivándoles
Cultivándome
Cultivándose
Cultivándote
Cumplimentadlo
Cumplimentadlos
Cumplimentadnos
Cumplimentarlo
Cumplimentarlos
Cuñaderío*
Cuodlibetal
Cupiéramos
Curaciones
Curamiento*
Curanderismo
Curialesco
Curiosea
Curiosean
Curiosear
Curioseas
Curtiéndola
Decuplícalo
Decuplícalos
Decuplicamos
Decuplicando
Decuplicaron
Decuriato
Decurtación
Decusación
Defuncionar
Degaullismo
Deglutidora
Deglutoria
Degustación
Delicaducho
Delictuosa
Delusoria
Demudación
Denticulado
Denudación
Denunciado
Denunciador
Denúncialo
Denúncialos
Denunciamos
Denunciando
Denunciaron
Depuración
Depurativo

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

Decuplícalo
Decuplícalos
Decuplicamos
Decuplicando
Decuplicaron
Decuriato
Decurtación
Decusación
Defuncionar
Degaullismo
Deglutidora
Deglutoria
Degustación
Delicaducho
Delictuosa
Delusoria
Demudación
Denticulado
Denudación
Denunciado
Denunciador
Denúncialo
Denúncialos
Denunciamos
Denunciando
Denunciaron
Depuración
Depurativo
Desaguiso
Desahucio
Desahució
Desalquilo
Desalquiló
Desambiguo
Desambiguó
Desarticulo
Desarticuló
Desaturdido
Desbautizo
Desbautizó
Desboquillar
Descontinua
Descontinuar
Descuadrilló
Descubridora
Descuidado
Descuidando
Descuitado
Desdibujado
Desdibujando
Desfigurado
Desfigurador
Desguindado
Desguinzado
Desguisado*
Deshumanizo
Deshumanizó
Desigualo
Desigualó
Desincrustarlo
Desincrustarlos
Desincrustando
Deslánguido*
Desmaquillo
Desmaquilló
Desmitizamos
Desmitizando
Desmitizarlo
Desmitizarlos
Desmitizaron
Despumación
Destitulado
Destriunfado
Destriúnfalo
Destriúnfalos
Destriunfamos
Destriunfando
Destriunfaron
Destruidora
Desubicado
Desucación
Desudación
Desvinculado
Desvincúlalo
Desvincúlalos
Desvinculamos
Desvinculando
Desvincularlo
Desvincularlos
Desvincularon
Desvirtuado
Desvirtuador
Desvirtúalo
Desvirtúalos
Desvirtuamos
Desvirtuando
Desvirtuaron
Deturpación
Devolutiva
Dibujadores
Dibujándose
Discurseado
Discurseador
Discurseamos
Discurseando
Discursearon
Disfrutámosle
Disfrutámosles
Disfrutándole
Disfrutándoles
Disfrutándome
Disfrutándose

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

Disfrutándote
Disfrutáronle
Disfrutáronles
Disputadores
Disputándole
Disputándoles
Disputándome
Disputándose
Disputándose
Divulgadores
Dominguera
Doquiera
Droguería
Dudamiento*
Duenario
Dulzainero
Duodécima
Duodecimal
Duomesina
Duraciones
Durmiéramos
Eburnación
Ebusitano
Ecuación
Educación
Educativo
Elocutiva
Enlucidado
Enlucidando
Emboquilla
Emboquillan
Emboquillar
Emboquillas
Embrosquila
Embrosquilan
Embrosquilar
Embrosquilas
Embustidora
Embutidora
Emulación
Emulativo
Emulsiona
Emulsionan
Emulsionar
Emulsionas
Emundación*
Encasquillo
Encasquilló
Encáustico
Encubridora
Encuchillado
Encuchillando
Englutativo*
Engrudizado
Engrudizando
Enguachino
Enguachiñó
Engualicho
Engualichó
Enguichado
Enguichando
Enguijarro
Enguijarró
Enguilado
Enguilando
Enguilaron
Enguirnaldo
Enguirnaldó
Enguirrado
Enguirrando
Enguizgado
Enguizgando
Engullidora
Engurriado
Enjundiosa
Enluciado*
Enlucidora
Enmochiguar*
Enmustiado
Enmustiando
Enmustiaron
Enquillotrar
Enquistado
Enquistando
Enquistaron
Enrubiado
Enrubiador
Enrubiamos
Enrubiando
Ensuciado
Ensuciador
Ensuciamos
Ensuciando
Ensuciaron
Entarquino
Entarquinó
Entubación
Entunicado
Enturbiado
Enturbiador
Entúrbialo
Entúrbialos
Enturbiamos
Enturbiando
Enturbiaron
Entusiasmo
Entusiasmó
Enunciado
Enunciador
Enunciando
Enviudado
Enviudamos

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

Enviudando
Enviudaron
Equipado
Equipamos
Equipando
Equiparó
Equiparon
Equitador
Equivalgo
Equívoca
Equivoca
Equivocan
Equivocar
Equivocas
Eructación
Eruginosa
Erupcionar
Escabullido
Escorbútica
Escriturado
Escriturando
Escrutación
Escrutiñado
Escrutiñador
Escrutiñando
Escuálido
Escudillado
Escudillador

Escudriñado
Escudriñador
Escudriñamos
Escudriñando
Escultórica
Escupidora
Escupitajo
Esfuminado
Esfuminando
Esguízaro
Espiráculo
Esquiado
Esquiador
Esquiamos
Esquiando
Esquiaron
Esquifazón
Esquilado
Esquilador
Esquilando
Esquilmado
Esquilmador
Esquilmamos
Esquilmando
Esquilmaron
Esquinado
Esquinando
Esquinazo

Esquinzado
Esquinzador
Esquinzamos
Esquinzando
Esquinzaron
Esquipado
Esquipazón
Esquistosa
Esquivado
Esquivando
Esquizado
Estanquillo
Estatuido
Estimulado
Estimulador
Estimulamos
Estimulando
Estimularon
Estimulosa*
Estipulado
Estipulamos
Estipulando
Estipularon
Estuación
Estuario
Estudiado
Estudiador
Estudiamos

Estudiando
Estudiantón
Estudiaron
Estudiosa
Estuosidad
Euboica
Eubolia
Eucalipto
Eucrático
Eufonía
Eufónica
Euforbia
Euforia
Eufórica
Eufótida
Eulogia
Eunomía
Eurásico
Eurífago
Euroica
Euroliga
Eutócica
Eutrofia
Eutrófica
Eutrofiza
Eutrofizan
Eutrofizar
Eutrofizas

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

Evolutiva
Exaltación
Excautivo
Excluidora
Exculpación
Excusación
Exhaustivo
Exhumación
Expugnación
Expurgación
Exudación
Exudativo
Exultación
Fabriquero
Faleucio
Fecundación
Fecundativo
Fecundizado
Fecundizador
Fecundizamos
Fecundizando
Fecundizaron
Ferruginosa
Feudalismo
Filautero
Flamenquismo
Freudiano
Frumentario
Frustraciones
Fulminadores
Fumigadores
Fumosidades
Funcionales
Fundaciones
Fundiéndola
Funerario
Fusiladores
Fusionarse
Fustigadores
Fustigándole
Fustigándoles
Fustigándome
Fustigándose
Fustigándote
Futbolería
Galleguismo
Gatuperio
Gerundiano
Gesticulado
Gesticulador
Gesticulando
Gesticulosa
Granujiento
Guachineo
Guadijeño
Guardillones
Guarecido
Guaridero*
Guarnecido
Gubernación*
Gubernativo
Guevarismo
Guiadores
Guijarreño
Güimarero
Guineano
Guiñadores
Guiñolesca
Guiñomera
Guionaje
Guriezano
Guisadores
Guisandero
Guisotea
Guisotean
Guisotear
Guisoteas
Guitarrero
Guitarreo
Guitarresco
Guitonea
Guitonean
Guitonear
Guitoneas
Gusamiento
Habichuelo
Hevicultora
Hidalguejo
Hidalgüelo
Hidalguesco
Hieródula
Hijoputesca
Hiperagudo
Hipotenusa
Hipotextual
Hociquea
Hociquean
Hociquear
Hociqueas
Hormiguea
Hormiguean
Hormiguear
Hormigueas
Hormigüela
Hormiguera
Hormiguesca
Hubiéralo
Hubiéralos
Hubiéramos
Huerfanito
Humanoide
Humectación

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

Humectativo
Humilladero
Humillándole
Humillándoles
Humillándome
Humillándose
Humillándote
Hundiéramos
Hundiéronla
Hurgamiento
Hurtadineros
Iguanero
Ilustradores
Ilustrándole
Ilustrándoles
Ilustrándome
Ilustrándose
Ilustrándote
Imbabureño
Impetuosa
Impopulares
Impugnadores
Impugnándole
Impugnándoles
Impugnándome
Impugnándote
Impulsadores
Impulsándole
Impulsándoles
Impulsándome
Impulsándote
Impulsándose
Imputadores
Incestuosa
Incompuesta*
Inconmutable
Incrustadores
Inculcadores
Indultándole
Indultándoles
Indultándome
Indultándote
Ineducado
Inexhausto
Infernáculo
Infraseguro
Inocultable
Insepultado
Instrumentado
Instrumentando
Instrumentarlo
Instrumentarlos
Insufladores
Insultadores
Insultándole
Insultándoles
Insultándome
Insultándose
Iroquesa
Insultándote
Interruptora
Interurbano
Intraútero
Introdrúcela
Inundándole
Inundándoles
Inundándome
Inundándose
Inundándote
Inundáronse
Invernáculo
Involucrarse
Invulnerado
Irresoluta
Irupaneño
Jaquimero
Jerárquico
Jocundidades
Juanetudo
Jugosidades
Juntamiento*
Juramiento*
Juzgamiento*
Kiosquera
Latigueo
Latiguero
Latréutico
Laudemio
Laurentino
Laurífero
Lauríneo
Lectuario*
Leguario
Leguminosa
Lenguadito
Lengüicorta
Lengüilargo
Leptocúrtica
Letuario*
Licuadores
Lombriguera
Longuería
Loquería
Loriguera
Lucernario
Lucianesco
Lucharniego
Lloriquea
Luciéndola
Luciéramos
Luciérnago*
Lujosidades

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

Lunisolares
Lustramiento*
Luteranismo
Luxaciones
Maldispuesto
Mallequino
Mallorquines
Manguillero
Manguitero
Manigüero
Manipuleo
Maniqueo
Mantuvieron
Manuelino
Manutención
Manutergio
Maquilero
Maquinero
Marisqueo
Marisquero
Marquesito
Marroquíes
Matihuelo
Mayéutico
Meditabundo
Menorquina
Menstruación
Mensuario
Mensuración
Mensurativo
Mercuriosa
Mesocúrtica
Metalúrgico
Meticulosa
Mezquinado
Milonguera
Minusvalore
Minusvaloré
Minusvalores
Mirahuevos
Moquitea
Moquitean
Moquitear
Moquiteas
Morceguila
Mordisquea
Mordisquean
Mordisquear
Mordisqueas
Morisqueta
Mosquitera
Mucosidades
Mudamiento
Mudejarismo
Muestrario
Multifocales
Multilátero
Multioferta
Multipolares
Murciégalo
Murcigallero
Murciélago
Mutaciones
Mutiladores
Narigueto
Navichuelo
Nebulizado
Nebulizador
Nebulizamos
Nebulizando
Nebulizaron
Nebulosidad
Neptuniano
Nesquisarlo
Neumático
Neumonía
Neumónica
Neurálgico
Neuroglia
Neuróglica
Neurósica
Neurótica
Neurotizar
Neurotiza
Neurotizan
Neurotizas
Neutralismo
Neutrófila
Neutrónica
Ninguneado
Ningunearon
Niquelado
Niquelador
Niquélalo
Niquélalos
Niquelamos
Niquelando
Nixquearlo
Nubosidades
Nucleación
Nucleario
Nudosidades
Numeración
Numerario
Numerosidad
Nutaciones
Obnubilante
Obnubilarse
Obsequiar
Obsequias
Obstaculice
Obstaculices

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

Obstaculicen
Octuplícame
Octuplicaré
Octuplicarle
Octuplicarles
Octuplicase
Octuplicasen
Octuplicases
Octuplicaste
Ocurrencia
Ocurriera
Ocurrieran
Ojienjuta
Ojituerta
Olisquea
Olisquear
Olisqueas
Opulencia
Orbiculares
Orquestina
Orquídea
Oscurecía
Oscurecida
Oscuridades
Pacienzudo
Pajiguero
Paliqueo
Palitoque
Palitroque
Pandemónium
Pañizuelo
Pañuelito
Paquidermo
Parquímetro
Pasquinero
Pasteurizo
Patimuleño
Patituerto
Patizuelo
Pauperismo
Paupérrimo
Pecuario
Pediculado
Peliagudo
Perdulario
Perduración
Perfunctoria
Perjudicado
Perjudicador
Perjudícalo
Perjudícalos
Perjudicando
Perjudicaron
Permutación
Persuadido
Persuadidor
Persuasión
Persuasivo
Perturbación
Peruanismo
Peruviano
Pesquisado
Pesquisamos
Pesquisando
Pesquisaron
Petrarquismo
Picapuerco
Pichagüero
Pichuleado
Pichuleador
Pichuleando
Pindonguea
Pindonguean
Pindonguear
Pindongueas
Piragüero
Piruétaro
Pitanguero
Plumbagíneo
Pluripersonal
Pneumático
Pneumonía
Polinuclear
Popularice
Popularices
Poquitera
Porquecilla
Porquería
Porqueriza
Pospusiera
Preanuncio
Precaución
Preciosura
Prefigurado
Prefigurador
Prefiguramos
Prefigurando
Prefiguraron
Pregustación
Prejubilado
Prejubilando
Prejubilarlo
Prejubilarlos
Prejubilaron
Prepositura
Presunciosa*
Presuponía
Presurizado
Presurizamos
Presurizando
Presurizaron
Primuláceo

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

Profundidades
Profundizadme
Profundízale
Profundízales
Profundízame
Profundizaré
Profundizarle
Profundizarles
Profundizarme
Profundizarte
Profundízase
Profundízate
Progenitura
Pronunciable
Pronunciaré
Pronunciarse
Propusiera
Propusiera
Propusieran
Propusieras
Proseguía
Proseguían
Proseguías
Prosénquima
Prunoidea
Publicadores
Publicándole
Publicándoles
Publicándome
Publicándose
Publicándote
Publicáronse
Pudelación
Pudiéramos
Pujamiento*
Pulimentado
Pulimentando
Pulsaciones
Pulsamiento
Pulverizado
Pulverizador
Pulverizando
Pumicáceo
Punzonería
Purgaciones
Purgamiento
Pusiéramos
Putrefacción
Putrefactivo
Quebradillo
Quebradizo
Quejicosa
Quejillosa
Querático
Queratosis
Querindango
Querríamos
Quiéralo
Quiéralos
Quiéranlo
Quiéranlos
Quiérola
Quietado
Quietador
Quijotesa
Quijotesca
Quilombera
Quilombea
Quilombean
Quilombear
Quilombeas
Quincallero
Quinceavo
Quinolea
Quinolean
Quinolear
Quinoleas
Quintadores
Quintaleño
Quintalero
Quintañones
Quiromante
Quiroteca
Quitádmelo
Quitádmelos
Quítamelo
Quítamelos
Quitándole
Quitándoles
Quitármelo
Quitármelos
Quitárselo
Quitárselos
Quitasoles
Ranquelino
Raquídeo
Reasunción
Rebollidura
Recapitulo
Recitáculo
Reconfigura
Reconfiguran
Reconfigurar
Reconfiguras
Reconquista
Reconquistan
Reconquistar
Reconquistas
Reconstructiva
Reconstruida
Recusación
Redargución

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

Reducidora
Reduccional
Reduplicando
Refugiado
Refugiamos
Refugiando
Refugiarnos
Refugiaron
Refundidora
Refutación
Regulación
Regulativo
Regurgitando
Regurgitarlo
Renunciado
Renunciador
Renúncialo
Renúncialos
Renunciamos
Renunciando
Renunciaron
Reproducida
Reproducirá
Reproducirla
Reproductiva
Republicano
Repudiado
Repúdialo
Repúdialos
Repudiamos
Repudiando
Repudiarlo
Repudiarlos
Reputación
Requintado
Requintador
Requintando
Requisado
Requísalo
Requísalos
Requisamos
Requisando
Requisaron
Requisarlo
Requisarlos
Resolutiva
Resucitado
Resucitador
Resucitamos
Resucitando
Resucitarlo
Resucitarlos
Resucitaron
Resudación
Resumidora
Reticulado
Reticulamos
Reticulando
Reticularlo
Reticularlos
Retupidora
Reubicado
Reubicamos
Reubicando
Reubicarlo
Reubicarlos
Reumático
Reumatismo
Revulsionar
Revulsoria
Riachuelo
Rompesquinas
Rosquillera
Rostrituerta
Rotundidades
Rubefacción
Rubiáceo
Ruborizadme
Ruborizante
Ruborizarle
Ruborizarles
Ruborizarme
Ruborizase
Ruborizarte
Rufianeado
Rufianeando
Rufianesco
Rugosidades
Rumeliota
Rumiadores
Sacudidores
Sacudiendo
Sacudieron
Saduceismo
Sahumerio
Salgueiro
Salubérrimo
Salurético
Salutífero
Sangüesino
Sanguífero
Sanguíneo
Sanluiseño
Sanluisero
Santiguole
Santiguoles
Santiguome
Santiguose
Santiguote
Saquerío
Sardónique
Secularismo

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

Secundario
Securizado
Securizando
Secutoria
Seguíalo
Seguíalos
Seguíamos
Seguíanlo
Seguidora
Segundario
Segurizado
Segurizamos
Segurizando
Segurizaron
Selvicultora
Semioruga
Semioscura
Sensualismo
Septuplicado
Septuplícalo
Septuplícalos
Septuplicamos
Septuplicando
Septuplicaron
Sequoia
Sericultora
Sesquiplano
Seudónima
Sexualismo
Siguampero
Siluetado
Siluétalo
Siluétalos
Siluetamos
Siluetando
Siluetaron
Simuladores
Simultáneo
Simultaneo
Sobrequilla
Soguería
Sonrisueña
Sortijuela
Suavizole
Suavizoles
Suavizome
Suavizose
Subacepción
Subarriendo
Subcorticales
Subdialecto
Subdirectora
Subdominante
Suberizado
Subestación
Subestimado
Subestimando
Subiéndola
Subitáneo
Subjetivado
Subjetivando
Sublevación
Sublimadores
Subordinante
Subregional
Subvenciona
Subvencionan
Subvencionar
Subvencionas
Subvertidora
Succionante
Sucesoria
Sudoccidental
Sudorienta
Sudoriental
Sudorífera
Sufriéndola
Sufriéramos
Sugeridora
Sugestiona
Sugestionan
Sugestionar
Sugestionas
Sujetalibros
Supeditado
Supedítalo
Supedítalos
Supeditamos
Supeditando
Supeditaron
Superación
Superádito
Superiora
Superlación
Superlativo
Supersónica
Supervisado
Supervisamos
Supervisando
Supervisaron
Supervisora
Supiéramos
Supiéronla
Supinadores
Supletoria
Suplicadores
Suplicándole
Suplicándoles
Suplicándome
Suplicándote
Surrealismo
Suroccidental

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

Suroriental
Suprematismo
Surtiéronla
Suspensoria
Sustentación
Sustracciones
Tabiquero
Tampiqueño
Taquillero
Taquímetro
Taquinero
Tenutario
Tertuliado
Tertuliamos
Tertuliando
Tertuliano
Tertuliaron
Teutónica
Texturizado
Texturizamos
Texturizando
Texturizaron
Tiourea
Tiracuello
Titubeado
Titubeamos
Titubeando
Titubearon
Tonitruante
Topiquera
Toquería
Tosiguera
Traduciendo
Traducciones
Transcurriendo
Transcurrieron
Transcurriremos
Transfundiendo
Transfundiremos
Transfusiones
Transluciendo
Trasquileo
Trasquilones
Triaquero*
Trimolecular
Trirrectángulo
Trituradores
Triunfadores
Truncamiento
Tuberosidad
Tubiéronla
Tumefacción
Turbaciones
Turbamiento
Turronería
Tutoriales
Tuviéramos
Ubicándole
Ubicándoles
Ubicándome
Ubicándose
Ubicándote
Ugrofinesa
Ulceración
Ulcerativo
Ultraligero
Unipersonal
Univocarse
Uranífero
Urogenital
Urticáceo
Usbekistano
Useñoría*
Utielano
Vaqueiro
Vaquerillo
Vaquerito
Vaquerizo
Vehiculado
Ventrílocua
Venusiano
Vesiculosa
Vestuario
Vinculándole
Vinculándoles
Vinculándome
Vinculándose
Vinculándote
Vislumbrándole
Vislumbrándoles
Vislumbrándose
Vituperado
Vituperador
Vituperando
Vituperosa
Volumetría
Volumétrica
Vomipurgante
Vulneración
Vulnerario
Yeguarizo
Zabullidores
Zambullidores
Zanquilones
Zatiquero*
Zigzagueo
Zurrapiento

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

ANTROPÓNIMOS

Aquileo
Aurelio
Deucalión
Eduardito
Esculapio
Eudoxia
Eufrasio
Eufronia
Eulalio
Eulogia
Eustacio
Eustolia
Gaudencio
Gualterio
Landelino
Laurencio
Laurentino
Manuelito
Samuelito
Tertuliano

APELLIDOS Y TOPÓNIMOS

Aceituno
Asquerino
Baquerizo
Boceguillas
Bustarviejo
Castilnuevo
Cioranescu
Enguídanos
Figueroa
Figuerola
Formiguera
Fuengirola
Goizueta
Humilladero
Mirabueno
Montesquinza
Mozambique
Orihuela
Ortigüela
Perugoria
Puertomarín
Soriguera
Sorihuela
Torreciudad
Valsequillo
Vaqueiro
Vaquerizo
Villoruela
Villarluengo
Villarmuerto
Zumariego.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

LONGITUD DE UNA PANVOCÁLICA

La longitud de una palabra se mide por el número de letras que contenga. Como puede observarse en el listado mostrado de panvocálicas, no ha sido posible encontrar ni siquiera una que tenga seis letras (las cinco vocales + una consonante), como sucede en otros idiomas; así, *oiseau* (pájaro) en francés y *aioule* (plural de aiuola = arriate, bancal) en italiano. Habrá que conformarse con las de 7 letras (16 en el listado). Es verdad que existen palabras de longitud 6, pero que tienen sólo 4 vocales diferentes, como por ejemplo, audito, aurero (en Cub. bandada de auras), axiote (bija: *bixa orellana*), opería (en Bol. tontería), quiero, uranio, etc. También las hay con 5 letras (y con las 4 vocales diferentes), como aireo, audio, áureo, eolia, y alguna que otra más.

Las de mayor longitud han resultado ser de 15 letras, con un total de 8 panvocálicas en la citada relación, aunque este número podría aumentarse hasta llegar a 10, mediante los plurales de las palabras, reconstructiva y trirrectángulo.

En la fig. 1, se muestra una distribución de frecuencias del conjunto de las 1645 panvocálicas, mediante un diagrama de barras, que, como puede observarse, es bastante alargado para los valores centrales (leptocúrtica).

Los conjuntos [6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16] y [0, 16, 84, 297, 468, 447, 244, 63, 18, 8, 0], están relacionados del siguiente modo: al primer elemento del primer conjunto le corresponde el primero del segundo, al segundo del primero el segundo del segundo, y así sucesivamente.

No aparecen, como ya se sabía, panvocálicas de 6 letras ni tampoco de 16; de 7 letras sólo hay 16; de 8 letras, 84; de 9 letras hay 297. El número de palabras de 10 y 11 letras, son, respectivamente, 468 y 447, máximos de la distribución.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

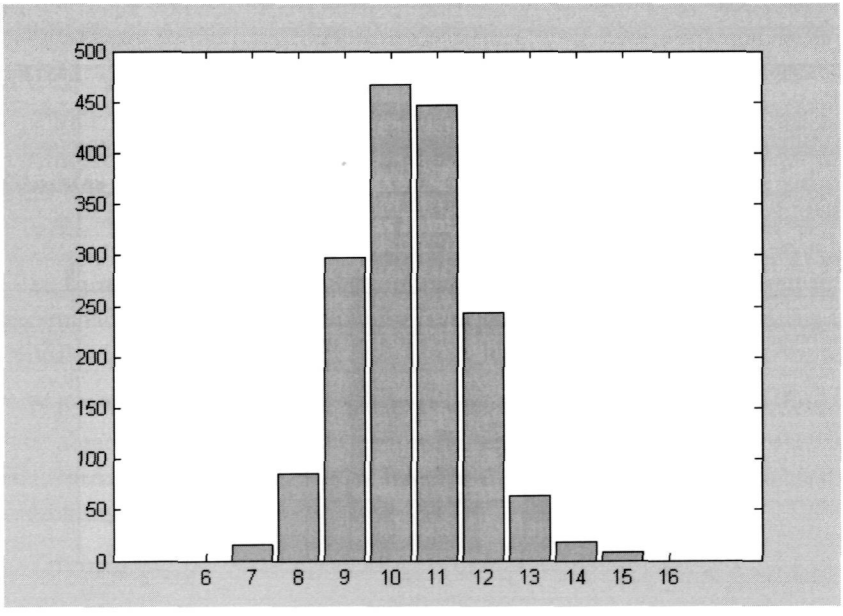


Fig. 1

bar([6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16],[0 16 84 297 468 447 244 63 18 8 0])

En la fig. 2, se muestra otra distribución de frecuencias, completamente distinta de la anterior. En ella está representado el número de palabras que comienza con una letra determinada. Así, que empiecen con la letra A hay 108 palabras, con la B 50, con la C 222, etc. Que empiecen con las letras Ñ, W, y X, no se ha encontrado ninguna panvocálica, y, con la letra K una solamente, ídem para la letra Y.

Como se puede contemplar, un mismo fenómeno (conjunto de panvocálicas), estudiado desde dos puntos de vista distintos, dan resultados totalmente diferentes.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

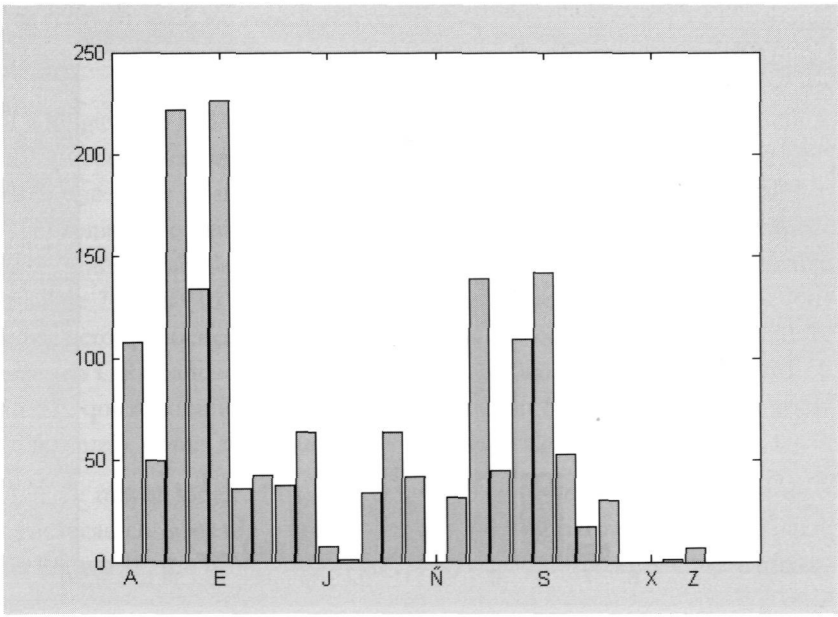


Fig. 2

bar([A B C D E F G H I J K L M N Ñ O P Q R S T U V W X Y Z],[108 50 222 134 226 36 43 38 64 8 1 34 64 42 0 32 139 45 108 143 53 17 30 0 0 1 7]).

Una panvocálica se dice que es *regular* si las 5 vocales se presentan en riguroso orden alfabético, a-e-i-o-u. No ha sido posible encontrar en nuestro idioma ninguna palabra que sea regular. Sin embargo, en otros idiomas sí que las hay; así, en lengua inglesa abundan: *abstemious* (abstemio), *arterious* (arterioso), *facetious* (ocurrente, chistoso), arsenious (arsenioso), etc.

Si no queremos privarnos de conseguir alguna, habría que inventarla[4]. A mí se me han ocurrido las que siguen: *argelinobus*, *ameliobus*, *aretinobus*, *anémicobus*, etc.

Pero sí tenemos panvocálicas, cuyas vocales estén en orden inverso; o sea, u-o-i-e-a, como son, por ejemplo, sudorienta, sudorífera, sudoriental, suroccidental, etc.

Hay, también, otra manera de formar panvocálicas, mediante dos palabras, como, por ejemplo, las que se forman con el nombre y el apellido de ciertas personas: Julio César, Paul Hindenburg, Rubén Darío, Miguel Moya, Martín Lutero, Lucía Bosé, Ornella Muti, Julia Roberts, Nuria León, Miguel

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

Blanco, Felix Duato, Juan Oliver, Luis Pelayo, etc.; o, sin la dependencia nombre-apellido: el uranio, vistosa cumbre, cielo azul, etc.; o, con más de dos palabras: sine qua non, un caco feliz, va el quinto, etc.

PALABRAS MONOVOCÁLICAS

Se llaman palabras *monovocálicas* o *univocálicas*, las que sólo contienen una determinada vocal. Haremos un breve recorrido de las palabras que contengan 5 vocales iguales.

Hay una gran cantidad de palabras que contienen 5 aes; así, podemos citar: abracadabra, acampanada, agasajaba, anaranjada, atragantada, barrabasada, carnavalada, etc. Incluso las hay con 6 aes: agarabatada, apapagayada, asarabácara, entre otras.

También hay un buen repertorio de palabras con la letra e.

Así, efervescente, entremeterse, entretenerse, estremecerse, envejecerse, excelentemente, etc. También las hay con 6 aes: entenebrecerse, excelentemente, preferentemente, y otras.

Imposible ha sido encontrar en el DRAE una palabra que contenga las 5 íes, pero se podría inventar alguna utilizando el prefijo mini-, como, por ejemplo, minibikini, minipilili, minipilingui, minipichichi, etc. También tiene las 5 íes el nombre de una revista: *Piripitipi*[3], publicada a principios del siglo pasado en Barcelona. Con las 4 íes hay unas pocas: chipichipi, chirimiri, pitiminí, sirimiri, y otras.

Con las 5 oes, sólo aparece en el DRAE, odontólogo. Fuera del mismo se podrían citar: Pogonóforo (que lleva barbas), zolocotroco (en el dicho: "entre moco y moco, zolocotroco"), zorrocotroco (algo basto y torpe) y zorrocotronco[4] (paleto). Abundan, sin embargo, las de 4 oes: horóscopo, monólogo, octógono, oloroso, oncólogo, zoólogo, etc.

Con las 5 úes, aparece, también en el DRAE, sólo esta palabra: sucusumucu. Pero, podría considerarse, además, el nombre comercial de unas camisetas con dibujos: kukuxumuxu.

No abundan las de 4 úes, sólo he visto: tuturutú.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

Terminaré este recorrido lúdico con otro haiku:

"Siempre se queda,
por mucho que se mire,
algo sin ver".

NOTAS

1 El término panvocálico fue acuñado por Giampaolo Dossena, nacido en Cremona (1930), periodista y escritor, especialista en juegos con palabras (ha escrito cinco libros sobre tal cuestión). Se le considera un *ludologo* de prestigio a nivel internacional.

2 Las palabras que llevan asterisco están en desuso o son anticuadas. En el DRAE, ed. de 2001, no figuran los siguientes vocablos: aquileño, bisagüelo, confiturera, cuñadería, curamiento, dudamiento, enluciado, enmochiguar e incompuesta, que figuraban en la de 1992.

3 Revista picaresca cit. por Sebastián Gasch (1972) en *El Molino* (p. 104). Barcelona: Dopesa.

4 Vid. Ramoncín (1993). *El tocho chelí*. Madrid: Temas de Hoy.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

CONTAMINADORES CONTAMINADOS: MATERIALES PLAUTINOS Y TERENCIANOS EN *GOLFUS DE ROMA* (RICHARD LESTER, 1966)

ANTONIO MARÍA MARTÍN RODRÍGUEZ
Universidad de Las Palmas de Gran Canaria

Suele decirse que el dramaturgo Publio Terencio (ca. 190-159 a.C.) no llegó a conectar con su público, y ni siquiera con los demás dramaturgos de su época. Su humor más contenido y sus gustos más refinados y helenizantes que los del italiano Plauto lo alejaban probablemente del favor popular del que sin duda disfrutó su antecesor, y algunas anécdotas relacionadas con su carrera dramática parecen sugerir que el público sólo aguantaba sus comedias cuando no había otro espectáculo del que disfrutar. Los tres intentos de representar completa su comedia *Hecyra* así parecen indicarlo[1]. Por su parte, sus compañeros de profesión comentaban insidiosamente que su distinguido círculo de amigos le ayudaba en la composición de sus comedias, o tal vez incluso se las escribía. Y, peor aún, lo acusaban de que *contaminaba* las obras, y de plagio. El concepto de plagio en la cultura romana era muy peculiar; así como se consideraba natural apropiarse de una obra dramática griega y adaptarla al latín, haciéndola suya, resultaba vituperable volver a tomar como modelo una comedia griega que otro autor latino hubiera ya adaptado. La *contaminación*, por su parte, consistía en mezclar en una adaptación elementos procedentes de dos modelos griegos. La censura, en este caso, apuntaba no sólo a un prurito purista en el tratamiento de las fuentes, sino también al despilfarro que suponía, al impedir que otro dramaturgo pudiera tomar elementos de aquellas obras griegas que habían sido utilizadas sólo parcialmente. Y es que los originales griegos que adaptar parece que empezaban a escasear.

En su defensa, Terencio se justifica en sus prólogos aduciendo el precedente de sus predecesores Nevio, Ennio y Plauto, por lo que parece que el procedimiento era más común entre los primeros dramaturgos romanos de lo que los detractores de Terencio querían hacer creer.

Pero el tiempo y la tradición literaria acaban poniendo a cada uno en su sitio, y los cómicos latinos, que tan generoso uso habían hecho de los originales griegos, acabaron convirtiéndose en materia prima de las reelaboraciones,

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

y en víctimas de la contaminación. De modo que los contaminadores acabaron siendo contaminados, y sus obras objeto de un tipo de recreación que se acerca mucho al concepto de plagio que tenían los romanos. Así, de la misma manera que Terencio no tuvo escrúpulos para tomar elementos de piezas griegas sobre las que sus predecesores ya habían trabajado, tampoco los tuvo Molière para escribir una versión francesa de *Anfitrión*, comedia plautina que antes que él ya había adaptado Rotrou (*Les Sosies*); y Shakespeare, pasando ahora al asunto de la contaminación, mezcló en su *Comedia de los errores* elementos de las comedias plautinas *Menaechmi* y *Amphitruo*[2]. De modo que, por una especie de justicia poética, aquella literatura dramática que había abusado de la contaminación acabaría convirtiéndose con el paso del tiempo, como hemos dicho, en contaminada.

Este proceso no sólo puede detectarse en el genéro dramático, sino también en su heredero en el favor del público en la cultura moderna: el cine. Queremos, en este sentido, centrar nuestra atención en una película que ha atraído la atención de los estudiosos por sus potencialidades didácticas en la enseñanza de la cultura clásica[3], pero que no ha sido objeto, que sepamos, de un análisis específico desde la perspectiva de la intertextualidad o del estudio de fuentes. Nos referimos a *A Funny Thing Happened on the Way to the Forum*, que se exhibió en nuestras pantallas con el título más impactante de *Golfus de Roma* (1966), adaptación cinematográfica de un musical de éxito, dirigida por Richard Lester, que contó con un elenco de excelentes cómicos que hace de la película un espectáculo francamente divertido[4].

Pseudolus[5] (Zero Mostel), protagonista de la obra, es un esclavo trapacero, timador, pero de buen corazón, cuyo objetivo primordial es conseguir su ansiada libertad. Vive en el seno de una familia integrada por una esposa innominada (Patricia Jessel), ya madura y avinagrada, dominante y arisca, su marido (Michael Hordern), un viejo abúlico, *calzonazos* y libertino a quien se llama Senex (= Viejo), y un hijo joven (Michael Crawford), enamoradizo y atontolinado, llamado Hero (= Héroe). La familia se completa con varios esclavos, al frente de los cuales está el fiel y responsable Hysterium (Jack Gilford). En la casa de al lado vive un alcahuete (Phil Silvers), que regenta un burdel rebosante de hermosas muchachas, llamado Lycus (= Lobo). Entre estas mozas se encuentra una linda joven (Annette André), extremadamente simple, llamada Philia, de la que está enamorado en secreto Hero. Philia ha sido vendida a un sanguinario militar (Leon Greene), llamado Miles Gloriosus, que está a punto de llegar a la ciudad para tomar posesión de la chica y casarse con ella. La casa del otro lado está en ese momento deshabitada, porque su dueño (Buster Keaton), un anciano llamado Erronius, lleva

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

casi veinte años fuera de la ciudad, en busca de un hijo y una hija raptados de pequeños por los piratas.

La acción comienza cuando Pseudolus, que ha tratado de timar con unos dados falsos a unos ciudadanos, es entregado a la Señora para que se le castigue. Como ésta y su marido están a punto de partir para el campo, dejan a Pseudolus a cargo del fiel Hysterium, pero Pseudolus se escabulle trepando a un árbol, donde se encuentra con el joven Hero, que ha subido a él para echar una miradita a la casa de su amada. En tan inverosímil asiento llegan al acuerdo de que Hero concederá la libertad a Pseudolus si éste logra ponerlo en contacto con la joven Philia.

Puestos ya manos a la obra, Pseudolus y su amo entran en la casa de Lycus, que les enseña un muestrario de bellezas deslumbrantes, que dejan frío a Hero, hasta que descubre en el piso alto a su amada. Lycus les indica que está ya vendida, y Pseudolus le hace creer, puesto que viene de Creta, que tiene la peste, epidemia que, le dice, está asolando esa isla. Temeroso de que la supuesta peste se extienda entre sus chicas, Lycus permite que Pseudolus, que le ha asegurado que ya pasó la peste, y no puede contagiarse, se lleve a su casa temporalmente a la muchacha, hasta que venga a buscarla el capitán.

Una vez con la chica en su poder, Pseudolus propone que Hero y ella se marchen en un barco que está a punto de zarpar. El joven está de acuerdo, pero ella no, porque ha sido vendida, y tiene que hacer honor a sus compromisos. El esclavo y su amo deciden suministrarle un narcótico, en busca de cuyos ingredientes parten en direcciones distintas, encargando a Hysterium, a quien han chantajeado[6] para que se una a sus designios, la vigilancia de la chica.

Entretanto, el viejo se las ingenia para regresar a la ciudad, con la esperanza de poder correrse una juerga en el burdel vecino mientras su esposa visita a su madre en el campo, y se encuentra en su propia casa con Philia, que lo confunde con el capitán, y le pide que la haga suya. Tras su sorpresa inicial, Senex se dispone a complacer a la muchacha, pero es interrumpido por sus dos esclavos, que le comentan, para salir del paso, que se trata de una nueva criada. El viejo insiste en instruirla personalmente, pero Pseudolus le echa por encima un líquido nauseabundo, que lo obligue a pasar algún tiempo en la bañera, a la vez que le recomienda que adiestre a la nueva doncella en la casa deshabitada del vecino Erronius, que éste le había encargado que cuidara; de este modo, el viejo podrá despreocuparse de la presencia de su hijo.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

Cuando la situación parece controlada, regresa inesperadamente el viejo Erronius. Mientras Hysterium lo entretiene en la puerta de la casa, se oyen desde su interior los cantos de Senex en la bañera. Pseudolus, haciéndose pasar por adivino, hace creer al crédulo Erronius que la casa está embrujada, y le obliga a dar, como conjuro, siete vueltas a cada una de las siete colinas de Roma.

Pero la situación se complica: un emisario de Miles Gloriosus anuncia a Lycus la inmediata llegada del militar, advirtiéndole de que el mínimo contratiempo en relación con la muchacha le costará la muerte y la destrucción de su casa. Mientras el alcahuete piensa en quién podría sustituirle temporalmente, para eludir el encuentro con Miles, y a dónde podría llevar a las chicas, para salvar la casa de su cólera, Pseudolus, que se ha enamorado de Gymnasia, otra de las cortesanas, que ha sido vendida a un pastor sirio, trata de elucubrar cómo poder hacerse pasar por Lycus, para embaucar al sirio. De modo que los dos truhanes se ponen de acuerdo, pensando cada uno aprovecharse del otro: Pseudolus se hace pasar por Lycus, y las chicas son trasladadas a la casa de Senex, para hacer creer a Miles que se trata del burdel[7].

Bien pronto, cada uno de los dos tramposos se da cuenta de que ha sido engañado. Llega, primero, el furibundo militar, y advierte a Pseudolus, que trata en vano de convencerlo de que no es Lycus, que lo hará picadillo si no le entrega a la muchacha. Lycus, por su parte, se entera por un marino que no hay peste en Creta, y se dispone a anunciar la verdad al militar, pero no se le permite el acceso a la casa. Mientras, supuestamente, preparan a la novia, se celebra una fiesta en casa de Senex, convertida ocasionalmente en burdel. Sin saber ya qué hacer para no entregar a la muchacha, hacen creer al militar que ha muerto; como necesitan un cadáver, Pseudolus convence a Hysterium para que se haga pasar por la difunta: el militar la llorará, recitará unos poemas, y se marchará. Pero el militar, en medio de una desternillante parodia de los funerales romanos, insiste en llevarse como recuerdo el corazón de su amada, de modo que Hysterium se levanta del lecho mortuorio y se da a la fuga. Se produce entonces una parodia de la persecución final de *Quo Vadis*, con algunos elementos de la carrera de carros de *Ben Hur*, que termina con la escena de reconocimiento: Philia y el militar son los dos hijos de Erronius raptados de pequeños por los piratas, de modo que Philia puede casarse con Hero, y Pseudolus recibe como premio la libertad, que se dispone a disfrutar con su amada Gymnasia; pero Lycus, dueño de Gymnasia, se niega, hasta que se le amenaza con el duro castigo que le espera a quienes esclavizan ciudadanos, que parece ser aquí la castración, pena más adecuada para los adúlteros, según parece deducirse, al menos, del final de la comedia

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

plautina *Miles Gloriosus*. Lycus finalmente consiente en llegar a un acuerdo, y todos quedan felices.

El argumento de *Golfus de Roma* no se corresponde específicamente con el de ninguna de las obras de Plauto o de Terencio, pero está trufada de elementos tomados de muchas de ellas, a los que vamos a dirigir nuestra atención en esta segunda parte del trabajo.

Comenzando por el protagonista, Pseudolus es el nombre de un esclavo plautino que da nombre a la comedia en la que participa. Pseudolus es un híbrido grecolatino, formado sobre el griego *pseudo-* ("falso") y el latín *dolus* ("engaño"), y suministra un nombre muy adecuado[8] para el prototipo de esclavo tramposo, despabilado, sin principios, pero fiel a su joven amo tan frecuente en la comedia romana. Como el protagonista de las comedias suele ser un joven atontolinado, sin dinero, sin recursos, que se enamora de una joven inadecuada, para conseguir la cual tiene que vencer a una serie de poderosos antagonistas, necesita obviamente de algunos ayudantes, el más importante de los cuales es el esclavo curtido por la vida y que se las sabe todas. Aparte del nombre, se han aprovechado también las líneas básicas de la comedia plautina *Pseudolus*. En ésta, Pseudolus, hábil esclavo del viejo Simón, quiere ayudar al joven hijo de éste, Calidoro, que está enamorado de la cortesana Fenicia, propiedad del alcahuete Balión, que ha firmado un contrato de venta de la muchacha al soldado Polimaqueroplágides.

Pasando ahora al núcleo familiar de la casa en la que reside Pseudolus, el matrimonio formado por una pareja ya madura, en perpetua discusión, normalmente los padres del joven enamorado, es habitual en el teatro plautino. Aparece, por ejemplo, en *Casina*, en *Asinaria* o en *Menaechmi*, aunque en este caso se trata de un matrimonio joven, y no de un par de ancianos. El papel estructural del viejo en la comedia plautina suele ser el de obstaculizador en el camino del (anti)héroe cómico, el *adulescens* enamorado. Esta función puede llevarla a cabo de dos maneras distintas. La primera nos ofrece la figura del *senex iratus*, anciano irascible que no para de regañar y sermonear a su hijo sobre cómo debe comportarse en la vida, sin comprender que así era él también tres decenios antes, y que como él, seguramente, será su hijo tres decenios después, y que le corta cualquier tipo de suministro ecónomico que le permita el goce de los amores venales por los que suspira. La segunda variante de la función obstaculizadora del viejo es la figura prepóstera del *senex amator*, viejo libidinoso y lascivo que llega a convertirse en rival amoroso de su propio hijo, como el Lisidamo de *Casina*, el Demifón de *Mercator* o el Deméneto de *Asinaria*[9].

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

Más raramente, el anciano resulta ser un vejete afable y comprensivo, que atribuye la conducta desordenada de los jóvenes a pecadillos de juventud, y comprende que se trata de un sarampión por el que no sólo se puede, sino que hasta se debe pasar, y se convierte, por tanto, en justificador o incluso ayudante del *adulescens* enamorado. Nos encontramos, entonces, con la figura del *senex lepidus*, normalmente un tío, como Mición, en *Adelphoe* de Terencio[10], o un amigo de la familia, como Periplectómeno en *Miles Gloriosus*[11], y más raramente el propio padre, como Deméneto en *Asinaria*. En todo caso, la línea de separación entre estos subtipos del *senex* no es tajante: el *senex iratus* de *Mercator*, el riguroso Demifón, se convierte a mitad de la pieza en *senex amator*, y rival amoroso de su propio hijo, con lo que pasa de una a otra de las categorías del oponente paterno; el *senex lepidus* Deméneto, en *Asinaria*, pasa de ayudante de su hijo en la consecución de la muchacha amada a oponente, en la modalidad de *senex amator*, en cuanto que, conseguida la chica, exige el disfrute de la primera noche; el comprensivo Mición, en *Adelphoe* (*senex lepidus*) pasa, en fin, a *senex iratus* cuando comprende que su hijo, a quien creía un modelo de virtud por oposición al hijo de Démeas, tiene, en realidad, una conducta no menos desordenada.

En cuanto a la esposa madura, su papel principal en la comedia plautina es el de obstaculizadora del *senex amator* en sus correrías amorosas[12], con lo que se convierte, más o menos voluntariamente, en ayudante inesperado de su hijo, en los casos en que el *senex amator* es rival amoroso de éste. Así lo vemos en Cleóstrata, la fogosa y pendenciera esposa de Lisidamo en *Casina*, o en Artémona, la avinagrada consorte de Deméneto en *Asinaria*. Este papel obstaculizador se mantiene incluso en *Menaechmi*, donde la innominada esposa estorba como puede las libertades amorosas que se toma su marido, que no es aquí un *senex* sino un *adulescens*[13].

Una relación semejante es la que mantienen los padres de Hero, pero lo que sorprende de esta pareja madura de *Golfus de Roma* es su deficiente identificación onomástica. Al marido se le aplica el término genérico *Senex*, como si fuera su nombre propio, y la esposa no tiene nombre siquiera, aunque los esclavos se dirigen a ella con el apelativo *Domina* (Señora). En correlación con *Senex*, podría haberse llamado a su esposa *Anus* (Anciana), solución que, con buen criterio, han evitado los guionistas. La terminación de *anus* hace pensar en un masculino, y, además, *anus* es el término genérico con el que se define a las esclavas ya maduras en el teatro plautino, por lo que sería raro que se le aplicara como nombre a una señora[14]. En cuanto al hijo, su nombre define antifrásticamente, como dijimos, al antihéroe que resulta ser el *adulescens* enamorado[15]: *Hero* (Héroe).

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

En lo referente a los esclavos, es frecuente en el teatro plautino[16] la contraposición entre el esclavo tramposo, tipo Pseudolus, y el esclavo fiel, como el Lido de *Bacchides*[17]. En realidad, más que en fidelidad o lealtad y ausencia de ellas debemos pensar en dos tipos de lealtades distintas. El esclavo responsable y juicioso es fiel al jefe de la familia, normalmente el padre del *adulescens* enamorado, mientras que el esclavo listo, tramposo y transgresor es fiel al hijo. En *Golfus de Roma*, el contrapeso juicioso y timorato a la osadía de Pseudolus es el esclavo Hysterium, que parece depender más bien de la dominante *Domina* que del abúlico *Senex*; esta situación, la del esclavo jefe que depende de la esposa, y no del marido, la encontramos en Plauto en *Asinaria*.

La contraposición entre los dos esclavos con códigos de fidelidad diferentes la encontramos, por ejemplo, al principio de *Mostellaria*, en el diálogo entre Tranión, fiel al hijo dilapidador, y Grumión, que sufre por el patrimonio dilapidado del viejo padre ausente, aunque no hay en esta comedia colaboración del esclavo responsable con el tramposo, como la que acaba produciéndose en *Golfus*. La comedia plautina *Mostellaria*, en todo caso, inspira uno de los momentos más divertidos de la película, cuando Pseudolus aleja de la casa al vecino Erronius haciéndole creer que está embrujada. En *Mostellaria*, en efecto, durante la larga ausencia del viejo Teoprópides, su hijo Filolaques y sus amigos han convertido la casa en un lugar de juergas continuas. Cuando los jóvenes se encuentran, completamente borrachos, celebrando un banquete a las puertas de la casa, llega inesperadamente el viejo. Tranión los mete a toda prisa en la casa, y cierra la puerta. Mientras saluda al anciano, se oyen dentro los gritos de los borrachos, y el astuto Tranión hace creer al viejo que la casa está embrujada.

Pasemos ahora al alcahuete de la casa de al lado. Aunque la comedia *Pseudolus*, que suministra el esquema argumental básico a *Golfus de Roma*, incluye ya la figura del lenón Balión, el proxeneta se llama aquí Lycus (= Lobo), nombre muy adecuado para un individuo de su calaña. Es el nombre del lenón de la comedia plautina *Poenulus*. Puede haber también influencia de Lico, banquero en la comedia *Curculio*, que actúa como intermediario de un militar en la compra de una muchacha, y que recibe en su casa a su emisario. La influencia de *Curculio* en el argumento de *Golfus de Roma* es, por lo demás, incuestionable, pues en ambas comedias el militar rival del joven enamorado y la joven amada presa del lenón resultan ser hermanos, según se descubre al final de ambas piezas. Y el objeto que permite el reconocimiento es, en ambos casos, un anillo.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

El nombre de la muchacha, Philia, no corresponde a ninguna comedia latina, pero es igualmente un nombre parlante, pues la muchacha se muestra extraordinariamente permeable a contentar (en especial, sexualmente) a todos: al militar, a quien ha sido vendida (lo que le impide fugarse con Hero), a Hero, y hasta al padre de Hero, a quien confunde con el militar. Por su parte, la cortesana amada por Pseudolus, que tiene un papel secundario, y actúa al final de la película como auxiliar de Philia, se llama Gymnasia, como la meretriz confidente de la joven enamorada Silenia en *Cistellaria*.

Erronius, por su parte, tiene rasgos del viejo Teoprópides, que vuelve a casa después de un largo viaje, y la encuentra ocupada por lo que cree un fantasma, pero también del *senex* Hanón[18], de *Poenulus*, que anda recorriendo el mundo en busca de sus hijas perdidas. El nombre de Erronius, sin embargo, no es plautino, pero pudo ser sugerido por *The Comedy of Errors*, adaptación sespiriana de Plauto, en la que figura el viejo Egeonte, que llega a Éfeso después de una larga peregrinación en busca de sus hijos perdidos.

Hemos visto ya en las comedias plautinas *Pseudolus* y *Curculio* el conflicto que plantea el amor de un joven por una cortesana que aguarda en casa de un lenón para ser entregada al militar que la ha adquirido. Pero en *Golfus* el militar no se llama Polimaqueroplágides, como en *Pseudolus*, ni Terapontígono, como en *Curculio*, sino que recibe el apelativo genérico de *Miles Gloriosus*, que funciona como si fuera su nombre propio. El soldado fanfarrón[19], pagado de sí mismo, jactancioso, pero en el fondo cobarde, crédulo y presa fácil para el engaño, es en el teatro plautino el antagonista más temible para el joven enamorado, pues es independiente (y no tiene que vencer, por tanto, la resistencia de un padre sermoneador y severo) y tiene dinero, con el que puede hacer grandes regalos o hasta comprar a la muchacha amada. En *Golfus de Roma* el personaje es, en efecto, jactancioso y está pagado de sí, pero no es cobarde, sino, al contrario, brutal y temible. La denominación genérica *Miles Gloriosus* nos lleva, naturalmente, a la comedia del mismo título, de cuyo argumento poco parece haberse aprovechado, aparte de algún detalle anecdótico. Al principio de *Golfus*, como ya se dijo, Pseudolus se ha encaramado a un árbol desde el que se contempla la casa del vecino Lycus, huyendo del peculiar castigo que la Señora ha ideado para él: aparearlo con una obesa esclava reproductora[20]. El incidente recuerda a la primera parte del *Miles Gloriosus* plautino, en la que un esclavo del militar, que se ha subido a un tejado en persecución de una mona, descubre en la casa de al lado a la concubina de su amo y un joven desconocido haciéndose arrumacos. De *Miles* puede también proceder la idea de Pseudolus de que Hero y Philia se marchen en un barco que está a punto de zarpar, como hacen Pleusicles, el *adulescens* enamorado, y

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

Filocomasia, su amada, concubina del militar. También se relacionan la comedia plautina y la película en el detalle de que el propio detentador de la muchacha sea convencido mediante engaños de dejarla ir por su propio bien: en *Miles*, el esclavo astuto Palestrión hace creer al crédulo Pirgopolinices que una rica vecina desea casarse con él, por lo que le resultará muy útil deshacerse de la concubina; en *Golfus*, el esclavo listo Pseudolus hace creer al crédulo lenón Lycus que Philia tiene la peste, por lo que le resultará muy útil dejarla partir temporalmente con el propio Pseudolus, no sea que contagie al resto de las mujeres.

El detalle de la rivalidad amorosa entre padre e hijo, sin ser consciente de ella el padre, está inspirado en la comedia *Mercator*. En ella, el joven Carino regresa a casa tras un viaje comercial, y trae para su disfrute una esclava rodia de la que se ha enamorado. Pero el padre, el viejo severo Demifón, descubre a la muchacha y se encapricha con ella. Carino, avergonzado de reconocer que la ha traído para sí, le cuenta que la ha comprado para que ayude a su madre en casa. El padre le dice que una esclava tan guapa no debe servir en una casa decente, porque no hará otra cosa que atraer moscones. Un vecino del viejo Demifón, de acuerdo con éste, la compra, para luego cedérsela, y la aloja durante un día en su casa, aprovechando que su esposa está en el campo. Pero ésta regresa inesperadamente y cree que la joven esclava es la querida de su esposo, lo que ocasiona una trifulca matrimonial. Al aclararse la situación, y comprender Demifón que la joven es en realidad la amada de su hijo, renuncia a la chica, y la cede a Carino. De *Mercator* se toman, pues, además de la rivalidad entre padre e hijo, el detalle de que se hace creer al padre que la muchacha es una nueva criada, la idea de transferir las actividades poco recomendables a la casa del vecino, y el regreso inesperado del campo de la esposa, con la variante de que en *Golfus* la que vuelve es la esposa del viejo verde, y en *Mercator* la del vecino.

Por su parte, en el detalle de la sustitución de Philia por Hysterium, que se hace pasar, vestido de novia, por la amada del capitán, a quien se le dice que ha muerto, hay un eco de *Casina*, en la que el escudero Calino se disfraza de novia para dar un buen escarmiento en la noche de bodas al granjero Olimpión y al viejo verde Lisidamo.

Aunque más raramente, podemos detectar también el influjo terenciano. Lo vemos, por ejemplo, en el momento en el que Lycus confiesa a Pseudolus los problemas que tuvo una vez que vendió a otro militar una falsa doncella. Ante la pregunta del esclavo de cómo fue eso posible, responde el lenón que la doncella había sido confiada a un falso eunuco, lo que es clara reminiscencia de lo que ocurre en *El eunuco* de Terencio.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

Pero, además de estos ecos argumentales de comedias latinas, hay también otros "ecos" visuales de películas anteriores de romanos, y en particular de *Quo vadis*, normalmente en clave paródica. Hay, por ejemplo, una parodia del banquete de Nerón en la orgía que se monta en casa de Senex, y también se parodia la persecución final de *Quo vadis*. Un eco más sutil encontramos cuando Pseudolus trata de convencer a Lycus de que Philia ha contraído la peste. El lenón, sorprendido, le replica que la chica se pasa el día sonriendo, y Pseudolus le dice que es ése uno de los síntomas de la epidemia: en Creta todos mueren ahora sonriendo. Cualquier aficionado al cine recordará a Peter Ustinov, en su papel de Nerón en *Quo vadis*, bajando de noche a la arena del anfiteatro atestada de cadáveres de cristianos, y sorprendiéndose de que todos habían muerto sonriendo.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALLIAND, M. (1988). La figura del servo nelle commedie di Plauto. *Zetesis, 8*, 27-45.

BOILLAT, M. (1991). De l'*Alazon* au *Miles Gloriosus*: la personnalité de Pyrgopolinice. *Museum Helveticum, 48*, 296-309.

BULLER, J. L. (1992). *Historical Films in the Latin Classroom.* Oxford, Ohio: The American Classical League.

COLLART, J. (1970). Le soldat qui ne chante pas (quelques remarques sur le rôle du 'miles' chez Plaute. *Revue des Études Latines, 47* (bis), 199-208.

ESCALANTE MERLOS, Mª D. (1998). La *anus* de la comedia grecolatina. Rasgos característicos y evolución. En J. V. Bañuls et ál. (comp.). *El teatre clàssic al marc de la cultura grega i la seva pervivència dins la cultura occidental* (pp. 133-146). Bari: Levante Editori.

ESPAÑA, R. DE (1998). *El Peplum. La Antigüedad en el Cine.* Barcelona: Glénat.

FRANKO, G. F. (1996). The characterization of Hanno in Plautus' *Poenulus*. *American Jounal of Philology, 117*, 425-452.

GARCÍA-HERNÁNDEZ, B. (2001). *Gemelos y Sosias. La comedia de doble en Plauto, Shakespeare y Molière.* Madrid: Ediciones Clásicas.

GARCÍA-HERNÁNDEZ, B. & SÁNCHEZ BLANCO, L. (1993). *Lydus barbarus* (Plaut. *Bacch.*121-124). Caracterización cómica y función dramática del pedagogo. *Helmantica, 44*, 147-166.

LILLO REDONET, F. (1994). *El cine de romanos y su aplicación didáctica.* Madrid: Ediciones Clásicas.

LILLO REDONET, F. (1997). Estudios científicos y didácticos sobre cine y mundo clásico: una aproximación. *Tempus, 16*, 17-37.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

LÓPEZ LÓPEZ, M. (1991). *Los personajes de la comedia plautina: nombre y función.* Lérida: Pagès.

MAIORANA, D. & PRICCO, A.R. & RABAZA, B. (1998). El *adulescens* en la *palliata* plautina: entre el carácter y la transición. En A. Pociña & B. Rabaza (comp.), *Estudios sobre Plauto* (pp. 47-70). Madrid: Ediciones Clásicas.

MARTÍN RODRÍGUEZ, A. M. (1994). *Egomet sum hic, animus domi est:* intención paródica en Pl.*Aul.*181. En L. Macía et ál. (comp.), *Quid Vltra Faciam?* (pp. 271-278). Madrid: Universidad Autónoma.

MARTÍN RODRÍGUEZ, A. M. (2001). Les noms de la femme en latin: essai d'analyse structurale. En C. Moussy (comp.), *De Lingua Latina Novae Quaestiones* (pp. 847-858). Lovaina-París: Peeters.

MEDINA RINCÓN, E. (1993). *Espartaco y Golfus de Roma.* Jaén: Junta de Personal Docente de centros no universitarios de la provincia de Jaén.

MORENILLA TALENS, C. (1993). Periplectómenos. La *Aristeia* de una vieja figura cómica. *Emerita, 61*, 61-94.

SAINT-DENIS. E. DE (1964). Un grotesque de la comédie latine: le soudard. *Les Études Classiques, 32*, 130-146.

SAYLOR, CH. F. (1977). Periplectomenus and the organization of the *Miles Gloriosus. Eranos, 75*, 1-13.

SCHUHMANN, E. (1977). Der Typ der *uxor dotata* in den Komödien des Plautus. *Philologus, 121*, 45-65.

STAERK, E. (1990). Plautus' *uxores dotatae* im Spannungsfeld literarischer Fiktion und gesellschaftlicher Realität. En J. Blänsdorf et ál. (comp.), *Theater und Gesellschaft im Imperium Romanum. Théâtre et société dans l'empire romain* (pp. 69-79). Tubinga: Francke.

WYSK, H. (1921). *Die Gestalt des Soldaten in der griechisch-römischen Komödie.* Giessen: Herr.

NOTAS

1 Se representó primero en 166 a.C., pero hubo de interrumpirse por la impaciencia del público, ansioso por ir a ver a un funámbulo y a unos púgiles. El segundo intento tuvo lugar en 160 a.C., pero el público abandonó la representación al rumorearse que había una lucha de gladiadores. Sólo al tercer intento, ese mismo año, pudo representarse completa la comedia.

2 Sobre todo ello puede verse ahora García-Hernandez (2001).

3 Cf. los trabajos de Buller (1992), reseñado en Lillo Redonet (1997: 34), Medina Rincón (1993: 47-74) y Lillo Redonet (1994: 49-56).

4 Una ficha completa de la película puede verse en España (1998: 428).

5 En el doblaje en español, con buen criterio, para mantener el ambiente romano, se han conservado los nombres en su forma latina, sin adaptar a nuestro idioma, a diferencia de

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

lo que suele hacerse en las traducciones plautinas, donde *Pseudolus* se vierte Pséudolo, *Lycus*, Lico, etc. Mantenemos, por consiguiente, en nuestro trabajo las formas latinas, sin ningún intento de acentuarlos gráficamente a la manera española (Pséudolus, Sénex...).

6 El procedimiento, amenazarlo con revelar que tiene en su cubículo una colección de alfarería erótica, parece anacrónico, pero un pasaje ovidiano sugiere la presencia en muchas casas de material pornográfico. He aquí cómo justifica Ovidio que en su poesía pueda haberse detectado algún elemento licencioso: *Scilicet in domibus nostris ut prisca uirorum / artificis fulgent corpora picta manu, / sic quae concubitus uarios uenerisque figuras / exprimat, est aliquo parua tabella loco* (Ov. *Trist.* 2,521-524).

7 Lycus ha dicho a Pseudolus que su anciano padre, que lo cree un comerciante honrado, se dispone a visitarlo, y debe, por ello, vaciar la casa de elementos comprometedores que delaten su verdadera profesión.

8 Sobre los nombres propios y su función en el teatro plautino puede verse el estudio de López López (1991).

9 Sobre la figura del *senex amator*: Martín Rodríguez (1994).

10 Aunque, en realidad, se trata del padre biológico del *adulescens* alocado, que ha cedido en adopción a su hermano Démeas, prototipo del *senex iratus*.

11 Sobre la figura de Periplectómeno puede verse el estudio de Morenilla (1993); sobre su papel en la trama de la comedia, el de Saylor (1977).

12 El retrato de estas mujeres dominantes y controladoras se corresponde con el tópico cómico de la *uxor dotata*, que hace frente a su marido gracias a su cuantiosa dote. Cf. los trabajos de Schuhmann (1977) y Staerk (1990).

13 Hay que recordar que *adulescens*, en la comedia latina, no designa al joven que aún no ha alcanzado la madurez, sino a la persona que ha dejado ya de ser niño, pero aún no es un viejo, un periodo de edad flexible que se extiende *grosso modo* de los 17 a los 46 años. Cf. Martín Rodríguez (2001).

14 Sobre la *anus* en la comedia antigua: Escalante Merlos (1998).

15 Sobre el *adulescens* en Plauto: Maiorana, Pricco y Rabaza (1998).

16 Sobre la figura del esclavo en la comedia plautina: Alliand (1988).

17 Sobre el *paedagogus* Lido: García-Hernández y Sánchez Blanco (1993).

18 Sobre la figura de Hanón puede verse el trabajo de Franko (1996).

19 Sobre la figura del soldado fanfarrón pueden verse los estudios de Wysk (1921), Saint-Denis (1964) o Collart (1970). Sobre la figura de Pirgopolinices, prototipo del *miles* en el teatro plautino: Boillat (1991).

20 Aquí podría haber otro elemento tomado de *The Comedy of Errors*: el criado Dromio de Siracusa perseguido por la obesa (y, según se sugiere sutilmente, obsesa) cocinera Nell, en realidad la novia de su hermano gemelo.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

DE LA TRADICIÓN FRASEOLÓGICA Y LA RELATIVA FRAGILIDAD DE LAS REFERENCIAS

EMMA MARTINELL GIFRE
Universitat de Barcelona

En el año 1964 Francisco Candel publicó *Els altres catalans*[1]. La denominación "els altres catalans" se aplicó a los emigrantes de otras regiones de España que habían emigrado a Cataluña y acababan afincándose en ella, y tuvo éxito, es decir, se generalizó. Paralelamente, se usaba otra designación, menos neutra y más ofensiva, la de "xarnegos" (*charnegos*)[2]. La figura del *charnego* tuvo su reflejo e idealización literaria en el personaje del Pijoaparte de *Últimas tardes con Teresa* (1966) de Juan Marsé. Por lo que respecta al asentamiento de la población inmigrante en los barrios periféricos de la ciudad de Barcelona, la obra de Juan Marsé constituye un testimonio al que acudir en busca de información histórica. Tres años más tarde, en 1969, se constituyó un grupo musical, La Trinca, que sigue activo en la actualidad, si bien ya no basa sus creaciones ni sus actuaciones en las canciones, sino en la escenificación mímica. Queremos destacar la canción "Els tres mosqueters", perteneciente al disco "Xauxa" (1972) en una de sus estrofas:

"Fa molt temps que só arribat
i ja em sento català.
Fa molt de temps que só arribat
I ja em sento català,
I jo ja dic "xarnegos"
Als qui han vingut més tard"

Así como el último verso:

"Som catalans, sí senyor, som catalans, eh!"[3]

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

Para que pueda calibrarse el alcance popular y el valor cómico de la denominación, así como los puntos de vista que favorecía. Hoy en día el uso de "xarnego"/*charnego* se ha reducido. Lo evita todo hablante que procure medir bien sus palabras; posiblemente la usen hablantes de edad superior a los cincuenta años. De hecho, lo que se expresaba al utilizarla ya no tiene sentido en Cataluña.

La progresiva diversificación de la población de Cataluña –sobre todo en Barcelona y en su "cinturón industrial"– daba pie a otras visiones, más intencionadamente englobadoras. Por ejemplo, en la vida política se acuñó el eslógan "Som sis milions" –la cifra abarcaba tanto a los catalanes como a los "altres catalans"–. Jordi Pujol, en una campaña electoral, utilizó la definición hasta entonces no formulada de "Català es qui viu i treballa a Catalunya". No había, pues, dos tipos de catalanes: todos éramos catalanes.

El tiempo transcurrió y la sociedad catalana y su población seguían transformándose. Francisco Candel había estado atento al proceso de adaptación de los "altres catalans" y en 1985 publicó *Els altres catalans vint anys després.*

Pero ahora, ya en el siglo XXI, cuando los nietos de aquellos "altres catalans" son ya "catalans", y reciben, en la escuela pública, las enseñanzas escolares vehiculadas en lengua catalana, siguen llegando inmigrantes a Catalunya, clasificados a grandes rasgos, más por los medios de comunicación que por la población de Catalunya, como "comunitaris", "extracomunitaris", "hispanoamericans", "de paisos pobres", "tercermundistes", o designados con denominaciones más marcadas en la valoración, del tipo de "moro", "negre", "sudaca", "indio", etc., Francisco Candel, mejor dicho, Francesc Candel, cerca de los ochenta años, que seguía en la brecha ideológica que lo había impulsado a poner en evidencia la doble condición reconocida de los viejos catalanes y los nuevos catalanes[4], publicó *Els altres catalans del segle XXI* en el año 2001.

La alternancia "catalans"/"els altres catalans" ha derivado hacia otras, más acordes con la situación actual: "catalans nadius (*nativos*)/"catalans d'adopció", "catalans d'origen"/"catalans d'adopció" o "catalans de soca-rel"/"catalans d'adopció". Sin embargo, la neutralidad de "adopció"/*adopción* es discutible, porque el símil remite de modo inequívoco a dos rangos bien diferenciados.

De hecho, "de soca-rel" es la expresión que justifica la redacción de este artículo[5], que consiste en la recopilación de denominaciones y de estructuras sintagmáticas con un significado léxico bastante fijo, de antigüedad secular muchas de ellas, cuyos referentes, a nuestro parecer, han dejado de tener una

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

aplicación adecuada debidó a las cambiantes estructuras demográficas y sociales de, al menos una comunidad autónoma, la catalana.

Su equivalente en español es *de pura cepa.* La expresión se aplica a personas y alude a alguien "auténtico" que presenta los rasgos que corresponden a una clase. En el diccionario de María Moliner el ejemplo es: *un español de pura cepa*, en tanto que en *Lema* los ejemplos son: *es andaluz de pura cepa, es navarro de pura cepa.*

La diferencia entre las dos expresiones es que la catalana sirve, asimismo, para designar el modo en que, por ejemplo, un viento huracanado puede arrancar un árbol de raíz, de cuajo. En sentido metafórico, la aplicación de "de soca-rel" es más amplia, como lo es la de *de raíz.*

Joan Coromines[6] atribuye a "soca" un origen prerromano, común a la voz actual del francés *souche. Cepa* o *tocón* son los equivalentes de esta palabra. Esta raíz se conserva en español en el sustantivo que forma parte de la construcción *al socaire*[7]. Volviendo al francés, la oposición distintiva que está vigente es la equivalente: una cosa es el *français de souche* o *français de vieille souche* y otra cosa es el *français issu de l'immigration* [8].

La expresión catalana "de soca-rel" viene ejemplificada con la frase: "´Es un català de soca-rel"[9].

A alguien que vive en Catalunya puede que la expresión le parezca tradicional, incluso antigua o desusada[10]. Sin embargo, ha bastado una búsqueda en internet[11] para cerciorarme de lo contrario. La expresión no sólo sigue vive, sino que se aplica tanto a designaciones esperables, que aluden a la procedencia geográfica de alguien ("basc-espanyol de soca-rel", "mallorquí de soca-rel", "barceloní de soca-rel", "poeta cadaquesenca –de Cadaqués– de soca-rel", "nord-catalans de soca-rel") como a las que describen la pertenencia de una persona a un grupo ("socialista de soca-rel", "catalanista de soca-rel"; incluso "antinord-americans de soca-rel").

En otra búsqueda, esta vez sobre la expresión *de pura cepa*, he localizado usos que merecen un comentario. Los dos primeros que extraigo son lógicos: *Almodóvar, un cineasta español de pura cepa; Pedro Duque, único astronauta español de pura cepa.* Parece que se acepta que el cine de Almodóvar refleja una sociedad, y unas capas de esa sociedad, muy representativas. Por otro lado, él tiene a gala su procedencia rural. En cambio, en la segunda frase no parece que Pedro Duque sea otra cosa que español, si bien el único astronauta español. No nos consta que sea más español que el resto de españoles, ni que el modo en que ejerce su profesión le delate como genuinamente español. En cambio,

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

el tercer ejemplo que propongo es radicamente diferente. Se trata de la frase *El caudillo Al-Mansur, que era español de pura cepa, natural de Torrox, en la Ajarquía malagueña, [...]*. La voluntad de quien la redactó era abrir los ojos a quienes creyeran en la condición de extranjero, de extraño, de Almazor (el Victorioso), a quien en Cataluña se le recuerda por su expedición contra Barcelona en el año 958.

Junto a "de soca-rel" el catalán cuenta con el calificador "de bona soca", de significado previsible: es un calificativo para el conjunto de individuos que presentan un rasgo o más de uno que los distinguen. Naturalmente el adjetivo "bona" es el responsable de que se manifieste una valoración positiva del grupo mencionado.

Otros sustantivos, no metafóricos, asociados a "soca"/cepa son "casta"/casta, "llinatge"/linaje, "estirp"/estirpe, "nissaga", "avior"/*abolengo*[12].

El valor positivo de *casta* queda puesto de relieve en el refrán *De casta le viene al galgo*, pero no conozco su equivalente en lengua catalana[13]. Del derivado *castizo* ("castís" en catalán) cabe decir que, aparte de significar que alguien o algo tiene casta, es decir, un origen conocido, experimentó, en el siglo XVIII, un auge extraordinario, que puede rastrearse en la obra de 1949 de Fernando Lázaro Carreter, *Las ideas lingüísticas en España durante el siglo XVIII*[14].

La referencia al carácter selecto de un grupo, a su exclusividad, queda bien reflejada en los usos metafóricos del sustantivo *crema* y de la coordinación *flor y nata*. Tanto *crema* como *nata* sirven para aludir a la parte más delicada y selecta, función que en catalán desempeñan los equivalentes "crema", "flor" y "La flor i nata". Los ejemplos que los diccionarios aportan son claros: *la flor y nata de la sociedad*, "la crema de la burgesia", "la flor de la intel.lectualitat catalana".

El sustantivo *cuna* describe la condición de la persona que se deriva de nacer precisamente en el entorno familiar en el que nace. Por descontado, está implícita la "buena" cuna[15].

Otro sustantivo que conoce esa aplicación a la buena raza de algo –que suele ser animal o humano– es *sangre*/"sang". Por un lado está el uso combinado con el adjetivo *noble*/"noble": *de sangre noble*. Por otro lado está el calificativo de *pura sangre* –traducción de la denominación del francés *pur sang*– restringido, en un principio a caballos y yeguas. En el diccionario de María Moliner encontramos un ejemplo que nos devuelve al inicio de nuestro trabajo: *un gallego de pura sangre*. Deducimos que habla de un gallego "de soca-rel".

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

Un gallego que es auténticamente gallego, genuinamente gallego. ¿Porque lo es, o porque se comporta como se espera que se comporte un gallego? Ya hicimos referencia a esa duda antes, y volveremos sobre ese punto.

Vale la pena detenerse en un sustantivo, *brazo*/"braç". En los diccionarios de las dos lenguas aparecen diversas acepciones. La que nos interesa es la número 11 en el diccionario *Lema* y la 7 en el diccionario de la Enciclopèdia Catalana. La denominación de esa parte del cuerpo humano designaba cada una de las secciones que configuraban las Cortes. Bien, no importa ahora que en español los textos de los medios de comunicación califiquen a determinado partido político de *brazo armado de*... Lo que tiene interés es el uso que conoce el término catalán, "braç", para designar el conjunto de personas que pertenecen al mismo grupo, generalmente según una estratificación social: "gent del meu/nostre braç". De nuevo se trata de una selección de un cuerpo de élite, diferente por completo a la agrupación, de afinidad de pensamiento político, de costumbres, que describe "ser de la mateixa corda (*cuerda*)".

El sustantivo catalán "mena", equivalente a *especie*, por ejemplo en la expresión "una mena de pomes molt àcides"/*un tipo de manzanas muy ácidas*, adquiere una valor más concreto en "de mena", equivalente a *por naturaleza*. El refranero, una vez más, proporciona un ejemplo que da testimonio de él: "de porc i de senyor se n'ha de venir de mena".

Hasta aquí he pasado revista a un conjunto de sustantivos, adjetivos o construcciones calificadoras que aluden a la genuidad, sobre todo a la relativa a la clase social o a una clase que no es ni de *raza*. Por cierto, este sustantivo ha desaparecido en las obras lexicográficas actuales para referirse a grupos humanos; le ha sustituido la expresión *grupo étnico* y otros equivalentes. Esto no quiere decir que, con la misma facilidad, los hablantes –diversos en edad, cultura, ideología y tradición– hayan borrado esta noción y la hayan diluido en otras, porque la tendencia del hombre a la taxonomía jerarquizadora parece irrefrenable[16]. En el ámbito de los Estados Unidos de América, de donde también proceden los calificativos de *boss*, de *jet set* y de *VIP*/*VIPS* (*Very Important Person*) se utiliza la sigla WASP (*White Anglo-Saxon and Protestant*)[17] para designar una parte de la población, y la formación sólo puede haber sido acuñada en el deseo de que esta segregación designara la parte más genuina, más auténtica, para diferenciarla de otros grupos, como pueden ser el de los irlandeses o el de los italianos. Pero, progresivamente, el rendimiento de las nociones como las de *multiculturalismo*, tan del agrado de Australia como definidora de la convivencia de gentes de origen heterogéneo, la de *melting pot*[18] tan usual en América para describir la mescolanza de su población producto

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

de la inmigración –nunca aplicable– parece –ni aplicada, en cambio, a México, ni tan siquiera al Canadá actual–, van aconsejando un cambio en las denominaciones, reflejo de un cambio en la forma de pensar. La crítica literaria de los Estados Unidos para referirse a autores como Amy Tan utiliza el membrete de autor *chinoamericano;* para referirse a autores como Toni Morrisson utiliza el de *afroamericanos*. En Cataluña todavía prevalece la creencia de que el autor catalán es el que escribe en catalán[19]. Habrá que ver si se acuñará alguna denominación cuando escriban en catalán autores de categoría de otra procedencia. Está claro lo que ocurre, por ejemplo con Matthew Tree, nacido en Londres en 1958 y residente en Barcelona desde 1984. Es autor de *CAT. Un anglès viatja per Catalunya per veure si existeix*, Columna, Barcelona, 2.ª ed., 2000. Se le sigue considerando un inglés en Cataluña. O el tratamiento que recibe Asha Miró, de la India, adoptada a los siete años por un matrimonio catalán, y que reconoce haber perdido su lengua de origen en tres meses, y no haber regresado a la India hasta los veintisiete años. Es autora de los textos *La filla del Ganges* y *Les dues cares de la lluna*, y se la considera una autora "mediática", una catalana de origen hindú. Como lo son los hermanos Panniker.

Propondremos un caso práctico:

Una canción catalana, patriótica, lleva por título "La Santa Espina"[20].

Enric Morera compuso la música y el autor de la letra es el dramaturgo Àngel Guimerà. Lo que nos interesa es el arranque:

"Som i serem gent
catalana
tant si es vol com si
no és vol,
[...]"

Se expresa la seguridad en la pervivencia del grupo, de su modo de ser. Es el mismo orgullo y convencimiento que preside la página web "somiserem"[21]. No sé la fecha de la canción, pero sé que en el año 2002 se publicó el texto de Xavier Roig, *Ni som ni serem* (Edicions la Campana, Barcelona), en el que se ponían en tela de juicio tanto la pervivencia como la solidez de las cualidades o características que los catalanes creen poseer. El autor se centraba en las facetas económicas (comerciales, industriales, etc.). Manifestamos el convencimiento en la bondad de nuestro modo de ser característico cuando

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

usamos la expresión "parlar clar i català", es decir, dando por descontado que nos es propio un modo de hablar directo, sin rodeos. Como hay un "seny" catalán y un "tarannà" catalán; al menos de eso hacemos gala. Una postura que, llevada a un extremo esperpéntico, lleva, por ejemplo, a la trama de *Operació Catalanicus*, novela de David Estrada (Editorial Cruïlla, Barcelona, 1996): la búsqueda del *Homo Catalanicus*.

Una vez revisado el léxico con un aporte de significado más contundente, más acorde con las taxonomías estables, pienso que está claro que la actual constitución de las sociedades, sea la de Cataluña, sea la de muchas otras autonomías de España, aconseja la utilización de expresiones más acordes con la difuminación de las fronteras (de clase social, de nivel cultural, de procedencia, de lengua, de religión, de organización y de costumbres).

Es muy difícil decir qué catalán lo es "de soca-rel", tanto como distinguir entre quién lo es y quién no lo es, y quién lo es por nacimiento y quien por integración. Posiblemente más que difícil no sea justo ni útil, ni lleve a nada que no sea distinciones segregadoras.

Pero el léxico está ahí, vivo, a nuestro alcance. Donde en castellano tenemos construcciones como *de pies a cabeza*, *de toda la vida*, *de siempre*, *de verdad*, *auténtico*, *a ultranza*, *donde los haya* –para las que no hay un ejemplo que remita a clasificador como "español" o "catalán"–, tenemos en catalán "de cap a peus", "de tota la vida", "de veritat", "autèntic" para las que, por suerte, tampoco hay un ejemplo marcado en la línea que investigamos.

Lo cual indicaría que los hablantes perciben que los movimientos migratorios determinan las transformaciones de los grupos, aunque esté claro que los que se integran se asimilan, en diferentes grados. Pero incluso esta integración supone un cambio para esa esencia que ya no se piensa inmutable.

A la vez, determinadas circunstancias justifican la formación de nuevas expresiones. Me refiero, por ejemplo, a *denominación de origen*, que en el diccionario *Lema* se define así. "Nombre geográfico de la región, comarca o localidad que garantiza oficialmente la procedencia y calidad de ciertos productos agropecuarios que tienen cualidades diferenciales debido a su elaboración, a su crianza". De nuevo el hombre ha etiquetado algo, para asegurar su calidad, para distanciar este producto de otros parecidos, pero de menor autenticidad. No sería extraño escuchar a alguien diciendo: *es un catalán con denominación de origen*... Tan fácil como escuchar la mera repetición que, como sabemos, realza la calidad del producto: "català català", con la curva melódica propia de la aseveración, o con curvas que impliquen la pregunta curiosa o la pregunta desconfiada.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

¿Qué sentido tendrá el uso de una expresión como "de soca-rel"/*de pura cepa* cuando ya ha dejado de preocupar la convivencia, dentro del territorio de España, de quienes estaban y de quienes llegaron procedentes de otras regiones (llámense regiones o provincias o autonomías), cuando lo que preocupa es la llegada controlada o descontrolada de gentes de identidades, culturas y lenguas diversas[22], su necesidad de supervivencia su voluntad de asentamiento? ¿Qué sentido tiene ahora la disyuntiva "catalans"/"altres catalans"?

El hablante, sobre todo si es filólogo y lingüista, debe comprender que las piezas léxicas, sus colocaciones –las construcciones fijas, en una palabra–, perviven, perviven más allá de la situación en las que se forjaron sus contenidos y sus referencias, pero que el discurso de voluntad clasificadora es una horma dura, dominadora, que no es seguro que esté en nuestras manos aplicar. De hacerlo, se corre el riesgo de imponer unos límites que la convivencia, deseada o no, pero real, acaba limando.

Notas

1 Francisco Candel nació en Casas Altas en 1925. La obra mencionada ha adquirido valor de documento histórico sobre la inmigración a Cataluña en el periodo de la expansión industrial de la postguerra. La figura de Paco Candel es tan representativa de una postura tolerante que, en la actualidad, hay unos premios que llevan su nombre, concedidos por la Fundació Lluís Carulla –el fundador de "Gallina Blanca"– y la Secretaria per a la Immigració de la Generalitat de Catalunya. La convocatoria, que es anual, puede consultarse en http://www.fundaciojaumeprimer.org/candel_cas.htm.

2 He optado por entrecomillar las voces y frases del catalán, en tanto que he usado la cursiva para las palabras y las frases en español o en otra lengua.

3 La letra completa puede leerse en http://usuarios.lycos.es/latrinca/discografia.htm.

4 Recordemos las denominaciones discriminatorias de *cristiano viejo* y *cristiano nuevo*. O incluso en su reflejo lingüístico, en la construcción *hablar en cristiano*. A pesar de que su definición tanto en el *Diccionario de uso del español*, Editorial Gredos, Madrid, 1966) de María Moliner como en el diccionario de la lengua española *Lema*, Spes Editorial, Barcelona, 2001 no alude más que a una lengua que es comprendida por quien escucha o por los intelocutores, en Cataluña se oyó –no sé si se oye todavía– cuando se instaba a alguien a que se dirigiera en castellano a quien la pronunciaba.

5 Agradezco a Rafael Cala la ayuda prestada en la búsqueda de este término en diversas obras lexicográficas, hace ya años, cuando empecé a dudar de la vigencia de la expresión "de soca-rel" referida precisamente a la condición de *catalán* de una persona.

6 Joan Coromines, *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana*, Editorial Gredos, Madrid, 1ª reimpresión de la 3ª edición, 1976.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

7 Este significado de que algo está protegido del viento lo expresa, en catalán, "a recer de...".

8 La consulta de la dirección http://lists.albura.net/efe.es/apuntes-kpn/2002-03/0870.html permite seguir un interesante intercambio de mensajes sobre el tema Personnes issues de l'immigration. Destaco, por la relación que tiene con el contenido de este artículo, el mensaje de A. Avia, que dice que español de pura cepa le sonaría raro, en tanto que no parece que le sonara raro escuchar o emplear vasco de pura cepa, andaluz de pura cepa, o castellano de pura cepa... ¿Será que para él están más definidas la condición de vasco, de andaluz o de castellano que la de español? ¿O es que españoles lo son todos, pero –a sus ojos– lo vasco, lo andaluz o lo castellano tiene rasgos de tradición que justifican la aplicación de la expresión?

9 Para obtener datos actuales hemos consultado el *Diccionari de la llengua catalana de la Enciclopèdia Catalana*, Barcelona, 2002, pero el *Diccionari General de la llengua catalana* de Pompeu Fabra, Barcelona, Edhasa, 30.ª ed., 1993, da el mismo ejemplo: "És català de soca-rel". En el *Diccionari català-valencià-balear [...]* de Antoni M. Alcover i Francesc de B. Moll, Palma de Mallorca, Moll, 10 vols., 1968-1969, se ilustra el valor de "soca" como cepa Con un ejemplo procedente de la *Vita Christi* de Isabel de Villena (1497): "Vós qui sou la soca e rail de tota natura humana".

10 "De soca-rel" da nombre a un grupo musical especializado en música tradicional. Este dato parecería corroborar la opinión.

11 No he creído oportuno dar las referencias a cada una de las páginas en las que he localizado las expresiones. Cualquiera de los lectores del artículos podrán repetir la búsqueda que, como sabemos, depara nuevos hallazgos en cada nueva búsqueda.

12 Hemos localizado el término catalán al buscar la equivalencia de *abolengo*. En ambas palabras el radical remite a los padres de los padres, pero reconocemos que no lo conocíamos ni sabríamos usarlo.

13 Más adelante cito "de porc i de senyor se n'ha de venir de mena", de significado próximo al del anterior.

14 Edición en Crítica, Barcelona, 2ª ed., 1981.

15 La cantante Cecilia, ya fallecida, cantó una canción titulada *Dama dama* en cuyo texto, al que se puede acceder en http://perso.wanadoo.es/delriocab/Letras/Dama.htm. A modo de estribillo, se repetía el verso: *de alta cuna de baja cama*. El tema de la canción era la hipocresía en la conducta de un tipo de mujer.

16 Recomiendo la lectura del artículo "Moros, sudacas y guiris, una forma de contemplar la diversidad humana en Barcelona" de Nadja Monnet, accesible en la red, http://www.ub.es/geocrit/sn-94-58.htm). Entresaco algunas frases cuyo contenido me parece decisivo para comprender el contenido del presente artículo: "Al cabo del proceso de clasificación, casi se olvida el objeto, que está sustituido por un conjunto de medidas.", "Lo real se encuentra atrapado en un discurso, encajado en un orden particular y por eso mismo empobrecido, ya que para intentar ceñirlo, nos vemos obligados a despreciar gran parte de las informaciones que se reciben de él.", "Todo tipo de taxonomía, afirma S. Chapaz [autora de "Du blanc au noir: genèse et subversion d'un écart", en *La différence*, Neuchâtel, GHK, éds., 1995, pp. 133-158], es el producto de un discurso sobre el mundo y sobre los seres humanos, que corta en la diversidad cualitativa de lo real para establecer

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

un orden lleno de desigualdades, fundado sobre la base de la diferencia y legitimado al momento de ser creado".

17 La documentación de estas designaciones procede del *Nuevo diccionario de anglicismos*, de Félix Rodríguez (dir.) y Antonio Lillo Buades (Gredos, Madrid, 1997), que aporta una rica ejemplificación de apariciones en textos escritos en español.

18 Fue el escritor Israel Zangwill en su obra *The Melting Pot* (1908) quien acuñó esta expresión, cuya traducción sería *vasija de fundición*.

19 El interesado puede consultar mi artículo "La Barcelona cosmopolita del 2003: ¿dos lenguas?, ¿dos literaturas?", Actas de las conferencias 2002, Depto. de Estudios Hispánicos, Universidad de Estudios Extranjeros de Kioto, 2003, pp. 31-54.

20 La letra de "la Santa Espina" y de otras canciones catalanas del mismo tipo pueden leerse en http://www.esquerra.org/sentmenat/cat/artinfo/cancata.htm.

21 http://www.somiserem.org

22 El lector puede acudir al texto de R. Díaz-Salazar publicado en *La Vanguardia* de Barcelona el día 17 de julio de 2004, que lleva por título "Democracias multiculturales". Reproduzco un fragmento. "Los cimientos de la democracia son el reconocimiento del pluralismo y la protección de la diversidad. Sólo así se puede evitar que la afirmación de una identidad nacional, étnica, religiosa o lingüística se convierta en un mecanismo de dominación y exclusión".

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

UNA GEOGRAFÍA DEL OJO. *EL FULGOR DEL VACÍO* DE JAVIER BELLO

ÁNGELES MATEO DEL PINO
Universidad de Las Palmas de Gran Canaria

Por eso hay que cuidar el ojo precioso regalo del cerebro
El ojo anclado al medio de los mundos
Donde los buques se vienen a varar
¿Mas si se enferma el ojo qué he de hacer?
¿Qué haremos si han hecho mal de ojo al ojo?
Al ojo avizor afiebrado como faro de lince

["Canto IV", *Altazor*, Vicente Huidobro]

De nuevo nos sorprende Javier Bello[1] con este poemario, *El fulgor del vacío*, que mucho tiene de novedoso, pero también de *sabor a...* Porque si bien es cierto que aprovecha la ocasión para sacar a la luz "Los pobladores del entresueño", igualmente se vale de ella para ofrecernos, renovados, "La rosa del mundo" y "Las jaulas". La renovación no sólo consiste en darle una nueva organización a los poemarios ya publicados, ahora partes de..., sino también –y sobre todo– porque ese *sabor a...*, al que aludíamos antes, se percibe como algo conocido y desconocido a la vez. De este modo, *El fulgor del vacío* aparece estructurado en varias unidades: una primera –**"La rosa del mundo"**– que se corresponde con el libro editado como tal. Una segunda –"**El fulgor del vacío**"– que recoge la primera parte de *Las jaulas*. Una tercera –**"Las jaulas"**– que recopila la segunda parte de la obra con igual título. Y una cuarta –**"Los pobladores del entresueño"**– que no había sido publicada con anterioridad.

Aun cuando esta estrategia de reordenar los poemarios *a priori* puede resultar arriesgada, y sin duda lo es, Javier Bello ha sabido "mover" bien sus poemas, logrando que *El fulgor del vacío* haya salido más que airoso –"aireado"– de esta difícil empresa. Y, lo más importante, este "aireo" posibilita que descubramos una nueva poesía, pues el poeta ha aprovechado para reescribir lo ya publicado. En el devenir de esta reescritura *La rosa del mundo* ha sido

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

"podada", desapareciendo así algunos de sus versos. Igual suerte ha corrido *Las jaulas*, donde imágenes y metáforas han "volado", libres ahora de la sujeción a la que el encierro poemático obligaba. Y, no cabe duda, dada la natural inclinación de Javier Bello a volver y re-volver lo escrito, que con el tiempo –si ya no lo ha hecho– "Los pobladores del entresueño" verá igualmente "mutilados" algunos de sus miembros.

Pero mientras eso esté por ocurrir, quiero detenerme precisamente en "Los pobladores del entresueño", última parte de *El fulgor del vacío*. A primera vista observamos que ha sido con Juan Larrea con quien Javier Bello contrae su primera deuda, pues de él tomará prestado el verso que le servirá de título: "los pobladores del entresueño, amable y ávido país". Aunque, como veremos, no será ésta la única deuda que adquiere, hay muchas otras –más o menos evidentes– que se irán haciendo "visibles" a lo largo de las páginas. Es así como hacen su aparición desde Platón, Pier Paolo Pasolini, Federico García Lorca, Alejandra Pizarnik hasta José Lezama Lima. Aunque no debemos olvidar a todos aquellos que "pasean" por *El fulgor del vacío*, como Yves Klein, Luis Cernuda, Jorge Guillén, André Breton y Philippe Soupault, Wystan Hugh Auden, Sófocles, José Martí. Por no citar a los que indirectamente -sin ser nombrados- dejan adivinar su presencia en este poemario: Rimbaud, Gabriela Mistral, Vicente Huidobro, Neruda, Ibsen..., y tantísimos otros. Para todos ellos hay cabida.

"Los pobladores del entresueño" quizá no hace otra cosa que acentuar el componente imaginario al que nos tiene acostumbrados Javier Bello. Desde esta perspectiva es pertiente señalar que algunas de las imágenes y metáforas, que en el devenir poético ha hecho tan suyas, aun cuando siguen estando ahí, ahora cobran otra dimensión y se perciben como nuevas y distintas a sí mismas. En este sentido, su bestiario –perros, aves, peces, gatos, leones, sapos, leopardos, cerdos, arañas, alacranes, abejas, delfines, tigres...– y, sobre todo, su tropel de caballos figuran trotando por entre los versos, aunque el galope se haya apaciguado. Al menos eso es lo que se deja entre-ver si lo comparamos con lo que sucede en "La rosa del mundo" y en "Las jaulas".

Algo similar ocurre con el erotismo y ese delirio interno que es la pulsión del deseo –siempre latentes– que ahora parecen ceder el paso a una poesía más preocupada no en hallar un sentido sino en evidenciar ese sinsentido –"esta herida absurda", al decir del tango–, que es la vida. El hablante lírico se vuelve así *el emisario de una oscuridad que anda armada*, un Altazor que desciende, sin paracaídas, presagiando el vacío. De esta manera, se suceden los "poemas-plegarias", no súplicas humildes, pero sí fervientes, en los que el yo

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

poético, desde su propia conciencia –*Aquí todo se entiende*–, insiste en tomar la palabra: *De algo tenemos que hablar, // de algo tenemos que hablar tú y yo*. Pero pronto acecha el desaliento, el desánimo, la incertidumbre inherente a toda condición humana, y *el emisario* constata que la palabra –*metáfora, lengua, abecedario, alfabeto, sintagma*– es tan sólo un susurro *al oído de nuestra soledad*. Esta clarividencia es la que lo lleva incesantemente a proclamar: *No conozco, no sospecho, no hay verdad... Nada respondo. Dudo. No puedo. No puedo. Yo no quiero seguir. Yo: no sabía: yo: no vine: yo: no sé decir. No oigo. No estoy, no voy, no soy, no me acuerdo. Yo no sé a dónde voy. Temo...* ¿Es acaso la propia negación la que lo afirma? Andar *en las afueras del sol como un hereje sin juicio*, ¿es ésa su condena?... Sin duda, porque esa perpetua lucha, ese eterno retorno que proyecta esta poesía no es más que la declaración de *su* y *nuestra* mortal existencia. Esto es, para decirlo con las imágenes que nos ofrece Javier Bello,

> el dilema místico del declive, la herida de ida y vuelta al matadero, el tufo de la aridez, el mal olor de boca y el exceso de sangre, la res de dios, el fuego estoico que otorga resistencia a la mano y su sintagma en el destino de las tormentas, la carne de los hombres donde vibra el sueño de las catedrales. Todo lo que ante mí descansa y sin embargo engendra, alimento y azar, destrucción y regreso, la vasija y su agua callada en mitad de la sombra igual a la lengua del deseo. Esto es lo que tengo que decir, esto declaro en la aduana como único ojo para caminar sin permiso: aquí pende el ahorcado, éstas son las piernas de la verdad donde termina el mundo.

Este yo poético, como Fausto tras la huella de la suprema verdad, no duda en poner su "alma-poesía" al servicio del saber. Aventura ésta que consistirá en satisfacer, o mejor apaciguar, la sed de conocimiento que lo ocupa todo. Y es así como asistimos a la permanente búsqueda de aquellos interlocutores posibles, sean éstos el Cordero de Dios o el Ángel del Diablo. Y es así como afloran los interrogantes que se materializan en la poesía, porque ésta siempre deviene pregunta, nunca respuesta. Con todo, la materia poética se vuelve reflexión –acaso perturbación– de ese abismo al que nos aboca nuestra propia condición humana. Precipicio que, aun cuando no vemos, presentimos como algo cercano.

Esta caída en picado hacia el vacío y el resplandor o presentimiento que de él tenemos son las imágenes desde las que se parte para dar título a todo el poemario –*El fulgor del vacío*–. Imágenes que se van armando gracias a las sugerencias de Ives Klein –"en el corazón del vacío como en el corazón de los hombres hay fuegos ardiendo"– y de W. H. Auden –"Aquel vacío es la

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

tumba a la que regresan los altos"–, pero a las que Javier Bello imprime un carácter nuevo cuando enuncia: *Las cosas no deberían existir/ / pero están puestas donde las vemos para espantar el fulgor del vacío.* Hasta llegar a la forma precisa al poetizar: *El fulgor del vacío es una idea que se debe a lo reconocido en el territorio de la muerte, cuyo vaho es un cerco.*

Pero, cabe preguntarse, ¿cuál es en verdad la conciencia poética desde la que se vislumbra ese fulgor del vacío? O, aún mejor, ¿cuál es la forma en la que se encarna esa conciencia poética? Sin duda, la respuesta parece estar en el ojo. Un ojo que todo lo ve, que todo lo adivina, que ocupa el más allá y el más acá, y que reside en ese lugar intermedio –donde vigilia y sueño se confunden– al que se denomina *entresueño*. Desde esta percepción *los pobladores* de Javier Bello se materializan bajo la forma de múltiples ojos al acecho, y desde ellos se proyecta la particular aventura que el hablante lírico –una especie de Peer Gynt ibseniano– llevará a cabo en pos del conocimiento.

Esta geografía del ojo que nos ofrece Javier Bello recuerda en mucho a aquella otra que magistralmente recreara Vicente Huidobro en el "Canto IV" de *Altazor*:

[...]
Yo amo mis ojos y tus ojos y los ojos
Los ojos con su propia combustión
Los ojos que bailan al son de una música interna
Y se abren como puertas sobre el crimen
Y salen de su órbita y se van como cometas sangrientos al azar
Los ojos que se clavan y dejan heridas lentas a cicatrizar
Entonces no se pegan los ojos como cartas
Y son cascadas de amor inagotables
Y se cambian día y noche
Ojo por ojo
Ojo por ojo como hostia por hostia
Ojo árbol
Ojo pájaro
Ojo río
Ojo montaña
Ojo mar
Ojo tierra
Ojo luna

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

Ojo cielo
Ojo silencio
Ojo soledad por ojo ausencia
Ojo dolor por ojo risa

Si algo hay que destacar de ambos poetas es el sentido metafórico que en ellos adquiere el ojo, aunque acaso en la poesía de Javier Bello la dimensión geográfica de éste sea más amplia. De tal modo, "Los pobladores del entresueño" comienza con una cita de Platón –"Dios geometriza siempre"– que nos conecta con el universo de las formas, pues si Dios ordena el mundo a través de ellas, él y "sus ojos" se perciben como "forma pura", símbolo de vigilancia y protección de sus criaturas: "cuyos ojos están abiertos para ver los caminos de los hijos de los hombres" (Jeremías 32, 19). Además, conviene recordar que la imagen de *su* ojo inscrito en un triángulo invertido se utiliza, desde la pintura renacentista, como figura *geométrica* y representación de la Santísima Trinidad. Así, frente a este bíblico ojo divino, que simboliza a un Dios omnipotente y omnisapiente, el yo poético sitúa el ojo humano, que todo lo duda, que *interpreta. Y por lo tanto engaña.*

Es éste un ojo mortal que evidencia la imposibilidad de su plena realización –*El hijo del hombre tiene los ojos cosidos*–, porque no sólo se trata de mirar a través de ellos, sino de que ellos sean capaces de descifar la verdad y puedan responder a los múltiples interrogantes que plantea la propia existencia. Desde esta perspectiva, ese "ver" a través de los ojos implica también percibir con la inteligencia. Pero como ese conocimiento pleno de por sí jamás se alcanza es por lo que los ojos se arrancan fuera de sus órbitas –*dejo el ojo en el vaso*– y aflora la animalidad –*cautivo devoro ojos enfermos*–, –*Mis ojos rugen al león ensimismado de las lámparas*–. Acaso porque, como señalan André Breton y Philippe Soupault, "tan sólo somos animales perpetuos". Por todo ello, aun cuando el yo poético proclame *Éste es mi ojo cerradura con pétalo insomne* o bien *La piedra verdadera entra por el ojo mortal*, se constata que el ojo humano no es omnipotente y, por tanto, no puede aprehenderlo todo. De este modo, se sucede una serie de ojos *ebrios*, *enfermos*, *vacíos*, *enjaulados*, *arañados*, *cansados*..., que son imágenes o representaciones de cómo captamos la realidad o, quizá, de cómo el mundo adquiere realidad ante nosotros.

En el transcurso de esta aventura en pos de la verdad el ojo se conforma también como "ojo del tiempo", símbolo éste muy apreciado por los surrealistas. Cabe citar, a este propósito, la joya que diseñó Dalí, llamada precisamente "El ojo del tiempo", y a la que se refiere el propio artista cuando señala:

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

"No es posible huir su tiempo ni cambiarlo. El ojo ve el presente y el futuro". En esta misma línea se sitúan algunas de las imágenes de "Los pobladores del entresueño", pues el yo poético, desde la propia conciencia temporal, habla de un transcurrir que, más que fluir, parece precipitarse al vacío. El devenir humano adquiere así la forma de un "ojo-tiempo" que se vierte *–cuando caes en verdad al derramar el ojo–* hacia ese abismo *–más rápido que el ojo se despeña por las barbas del ocaso y la fiebre–* o locura *–Y tú, mi dulce muerta, en tu viñeta absurda, cantas, saltas del agua, y tu cantar infunde la demencia en mis ojos–* que es la muerte misma. Todo ello lleva a que el hablante lírico declare:

> Lo que tarda un río en contemplar el tiempo que representa con su cintura acuática. Lo que espera un pie por seguir al otro en su perpetua emboscada y continuar hasta el mar. Lo que la mano tarda en ponerse en la visera del ojo y el ojo en interrogar al cristal de los muertos por una baratija que se hace relámpago, la horca del horizonte colorada como un espectáculo de oro. Si ésta es la aleación de todos los relámpagos, yo no quiero seguir.

Al parecer, la única salvación posible que le queda al yo poético es la de revivir a través de los sueños, mundo onírico en el que las fronteras entre la realidad y la ensoñación se difuminan. Surgen así unos ojos llenos de sueños y unos sueños llenos de ojos, y con ellos el hablante parece estar más cerca de ese conocimiento, esa visión abarcadora que constantemente persigue, porque para soñar no hace falta ojos que vean *–He sido, he nacido, // he renacido en sueños como el ciego // ausente ante el parto de sus ojos–*. Pero el sueño *–un poco de razón, un poco de espejismo–* también infunde miedo, pues en esa (i)realidad que ofrece se contiene, tal vez, el verdadero saber que no siempre se logra descifrar. De esta manera se nos dice: *Me persigo en el sueño* –y se añade– *Temo al nido que desatas mientras pasas tus manos por el ojal del sueño.*

En esta geografía que nos ofrece Javier Bello existe igualmente un ojo que simboliza la poesía. Sin duda, éste es el más completo porque en él se sintetizan todos los demás: "ojo mortal", "ojo-tiempo", "ojo-sueño". Este ojo que deviene poesía se configura como una metapoética que lo vuelve todo del revés. Desde esta percepción el poema nos remite siempre a una oscuridad que sólo se puede percibir *ojo adentro*. Poesía que se revela como conciencia de todas aquellas sombras que acosan al hombre, y desde esta perspectiva interroga a lo que sin ser real parece serlo. Por todo ello, este discurso lírico no trata de ser complaciente, no es *la lengua que habla en vano sobre el escenario de la poesía y pregunta "por qué me has abandonado"*, al contrario, es éste un *habla*

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

que no pide disculpas, la lengua que *huele a lluvia y alacranes*, *el abecederio que se pudre de noche*. Y el poeta, cuya imagen se nos presenta desgranando *el sol en la casa de los alfabetos*, opta por llevar a cabo *el robo de la materia poética bajo la forma del fuego*. Esta conciencia poética *–ojo adentro–* es la que transforma al poeta en *emisario de una oscuridad que anda armada*, a la poesía *en párpados negros* y al poema *en oscuridad*: *En mitad de la noche divido los enjambres // de mi propia palabra que se saca los ojos y los cuelga.*

Con todo, *El fulgor del vacío* –y por ende "Los pobladores del entresueño"– se nos revela como una aventura poética en pos del saber. Una aventura que implica siempre un ir más allá, pues no sólo se trata de indagar a través de la razón, y con la visión que nos reflejan los ojos humanos, sino de profundizar en esos otros enigmas, incoherentes, irracionales, absurdos, desligados y sin explicación, que constituyen el mundo de luces y sombras que es la propia existencia. La poesía, en este sentido, tal vez sea la única forma capaz de proyectar, a través de múltiples interrogantes, esa otra mirada oscura –no visible– donde realidad y fantasía se confunden. Ésta es la geografía del ojo que nos regala Javier Bello: ojo mortal, ojo tiempo, ojo sueño, ojo poesía..., ojo depósito, ojo forma, ojo fisura..., sin duda "la más complicada", como diría Vicente Huidobro, y también la más arriesgada. Debemos tener cuidado, porque mientras una nube desflecada corta la luna, Javier Bello toma su cuchilla de afeitar y... ¡¡¡chassss.....!!!!... nos hiende el ojo.

Notas

1 Bello, Javier (Concepción, Chile, 1972) ha publicado los siguientes poemarios: *La noche venenosa* (Concepción, 1987), *La huella del olvido* (Concepción, 1989), *La rosa del mundo* (Santiago, 1996), *Las jaulas* (Madrid, 1998) y *El fulgor del vacío* (Santiago, 2002).

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

HISTORIA EXTERNA DE LOS CONTACTOS LINGÜÍSTICOS EN EL MUNDO HISPÁNICO

JAVIER MEDINA LÓPEZ
Universidad de La Laguna

PRESENTACIÓN

Por fenómeno de contacto de lenguas se entiende el hecho de que dos o más lenguas entren en colisión y, como consecuencia, se produzca todo un conjunto de *interferencias* en una y otra dirección. Todo este mecanismo genera un complejo entramado sociolingüístico y pragmático que ha marcado la historia de numerosas lenguas del mundo, entre ellas las española. La bibliografía en este terreno es abrumadora, y así pueden hallarse aportaciones desde la pragmática, sociolingüística de la variación, etnografía del habla y de la comunicación, sociología del lenguaje, política lingüística, bilingüismo, plurilingüismo, enseñanza y adquisición de lenguas, vitalidad y mortandad del léxico, conflicto y normalización lingüísticos, pasando por la propia historia de la lengua, con sus consabidas propuestas tradicionales de *sustrato*, *superestrato* y *adstrato*. Todo este proceso supone, en definitiva, la historia de las comunidades de habla y la historia de los movimientos sociales, migratorios o coloniales, allí donde el hecho del contacto haya dejado su huella. En las páginas que siguen, esbozaré una visión externa de algunos de los principales hechos que han condicionado el contacto del español con otras lenguas del mundo[1].

1. CONTACTO DE LENGUAS EN EL MUNDO HISPÁNICO

El contacto del español con otra lengua puede decirse que se ha dado siempre en mayor o menor medida, a través de sus múltiples procesos sociohistóricos, bien en los orígenes del idioma, bien en épocas más tempranas. Precisamente, desde esta perspectiva hay que recordar que la suerte posterior que corrió el latín hispánico está íntimamente ligada a un proceso de lenguas en contacto en toda la Romania y, en nuestro caso, en la Iberia habitada por

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

pueblos[2] que a lo largo del tiempo se vieron sometidos al poder de Roma. Y además a sus costumbres y a sus creencias, a su estilo de vida y, por supuesto, a su lengua. Más tarde llegaron las consabidas corrientes procedentes del centro de Europa y que escasa fue su huella, en verdad, en la esfera lingüística. Pero el largo período que a continuación da comienzo, desde el siglo VIII hasta finales del XV, conocido como de "dominación o presencia árabe" en buena parte de la Península, ha supuesto una circunstancia histórico-cultural de consecuencias lingüísticas extraordinarias para la nueva fisonomía que el español adquirirá a partir de estas fechas. Los siglos transcurridos de contacto hispano-árabe en la Edad Media puede decirse que han dejado su impronta en muchos órdenes de la vida cotidiana y particularmente en la ampliación de las fronteras léxicas del vocabulario hispano (Medina López, 2003).

El español, en los albores ya del Renacimiento que se estaba extendiendo por buena parte de Europa, ensancha sus fronteras desde principios del siglo XV. Es, quizá hasta el siglo XX, el período de mayor interés en contacto de culturas y lenguas. Estos son, sucintamente los principales hechos:

a) Por un lado está la conquista y dominio de las costas occidentales africanas, en constante lucha con Portugal, lo que obliga a las Coronas de Castilla y Portugal, mediante la intervención papal, a firmar el Tratado de Alcáçovas en 1479 –sancionado luego en el de Tordesillas (de 1494)– que daba derecho a España a la conquista de esta región. El efecto más inmediato fue la incorporación de las Islas Canarias a la Corona de Castilla desde 1402 hasta 1496. El contacto lingüístico ahora se produce con una/s lengua/s aborígenes africanas que nada tenían que ver con el español, ni con las lenguas conocidas de la época. De su suerte posterior podemos decir que una intensa hispanización insular, unido al poco valor, interés y nulo prestigio que tenían los antiguos habitantes de las islas (además de los diezmos poblacionales a que dio lugar la conquista de un pueblo muy superior) hicieron que su huella quedara sólo de manera indeleble en algunos campos léxicos del español canario tradicional, además de la toponimia y onomástica. Nada en la fonética y menos aún en la gramática.

b) Cronológicamente, el final de la conquista canaria coincide con el descubrimiento americano. Como es obvio, la realidad americana chocaba frontalmente con cualquier visión que el hombre castellano tuviera como referente en la Península Ibérica. Un nuevo territorio, pues, se aparecía sorprendentemente ante los ojos atónitos del conquistador o colono. Y otra vez hubo de tomarse el *préstamo léxico* para nombrar a lo desconocido, para acercarlo al recién descubierto acervo sociocultural y geográfico, para poder avanzar en la inmensidad del continente, para buscar los bienes

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

necesarios y los ansiados tesoros de las Indias, para poder cristianizar... En definitiva, se daba comienzo a un largo y costoso proceso de *hispanización* que –según se comprueba todavía hoy en día–, aún no ha terminado, lo que ha supuesto para muchas comunidades indígenas americanas un lento camino de confluencia sociocultural con resultados desiguales a lo largo de Hispanoamérica. En todo este entramado, el español se acomodó y arraigó como lengua principal, sustituyendo, mayoritariamente, a las lenguas precolombinas. En las comunidades bilingües el español es sentido como la lengua predominante, la lengua de la cultura y de los medios de comunicación, frente a las lenguas indígenas que representan un estatus muy inferior dentro de la urdimbre social de ciertas áreas hispanoamericanas: México, Guatemala, Nicaragua, Perú, Bolivia y Paraguay, sobre todo. Situaciones de *diglosia* se han descrito, en este línea, en numerosas ocasiones. De todo ello hay una extensa bibliografía que cada día crece considerablemente en la medida en que los análisis textuales y el contraste de materiales históricos y de campo ayudan a diseñar el mapa lingüístico en la época del descubrimiento, por un lado, y por otro, en tanto en cuanto cada vez conocemos más y mejor la estructura lingüística de las lenguas precolombinas y el grado de *transferencia* o *convergencia* que sobre las mismas se ha operado a lo largo de los siglos (Zimmermann, 1995), entre otros.

c) Un tercer proceso de expansión y contacto, esta vez, podemos decir que con un efecto inverso, de *adstrato*, es el que se dio también ya desde los albores del siglo XVI en el extremo oriente: las islas Filipinas. Los marinos Fernando de Magallanes, Juan Sebastián Elcano y Antonio Pigafetta inician su ruta a oriente en 1519 desde España. Después de una larga travesía que incluía su paso por las costas americanas y el estrecho que hoy se denomina de Magallanes –entonces de Todos los Santos–, en 1521 llegan a las islas de los Ladrones (islas Marianas[3]) y poco tiempo después arriban a las islas de San Lázaro, luego Filipinas. La Corona española, alentada por los éxitos obtenidos en las nuevas rutas, pronto preparó nuevas expediciones[4], siendo la más importante la de Villalobos, en 1542. Felipe II ordenó otra expedición a López de Legazpi, que parte en 1564 y arribará a las islas un año más tarde. En la isla de Luzón funda la ciudad de Manila, el 24 de junio de 1571. Nuevamente, la colonización y evangelización de los archipiélagos dominados fue lenta y desigual[5]. A finales del XIX (1898) la isla de Guam, la más importante de las Marianas, pasó al dominio de los Estados Unidos después de la guerra contra España. En 1899 las islas de Palaos, Carolinas, Marshall y el resto de las Marianas fueron vendidas a Alemania(Quilis, 1992).

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

En todo este proceso histórico de anexión de nuevos territorios, el español nunca fue la lengua dominante, pero de la natural convivencia con las numerosas lenguas nativas éste influyó en mayor o menor grado. Desde principios del siglo XVII existen repertorios léxicos en los que la presencia de *hispanismos* en las lenguas autóctonas filipinas es evidente. Quilis (1992: 118) señala cuatro centros de acción que se concretan en: a) su influencia en las lenguas indígenas; b) su vivencia en el *chabacano* (un criollo local); c) su existencia cotidiana en los hispanohablantes filipinos; y d) la toponimia y antroponimia.

De la suerte posterior de la lengua en estas islas habla por sí sola la historia. La lejanía y la escasa afluencia de población española, que prefería más viajar a las Indias colombinas, son dos factores que deben considerarse para entender el escaso grado de hispanización y contacto lingüístico. Esto trajo como consecuencia un exiguo mestizaje que, por el contrario, arraigó mucho más en América. La larga travesía hasta las Filipinas (por Veracruz, en el Virreinato de México, del que dependían administrativamente; o por Panamá) fue un obstáculo hasta que con la apertura del Canal de Suez la comunicación se hace directa con España. Pero ya es tarde para que pueda arraigar un grado de hispanización suficiente. Señala Antonio Quilis (1992: 79) en este sentido que "El español no llegó a ser nunca la lengua general del archipiélago: como hemos visto, la escasez de colonos principalmente, de maestros, de escuelas, la imposibilidad, por falta de medios, de poner en vigor el decreto de Carlos IV, del 20 de septiembre de 1794, por el cual la enseñanza debería ser gratuita y obligatoria para todos, y las dificultades topográficas de las islas fueron barreras para la expansión del español". A los posteriores esfuerzos por corregir esta situación durante los siglos XVIII y XIX se suma el hecho de que las Filipinas adquirieron la independencia de España en 1898, sustituyendo paulatinamente el uso del español por otra nueva lengua: el inglés, bajo la tutela directa de los Estados Unidos de Norteamérica. Después de distintos avatares políticos, la lengua española dejó de ser lengua oficial de las Filipinas, según su *Constitución*, desde 1987.

d) El cuarto foco de nuestra atención se centra en el continente africano. La actuación española allí es la consecuencia del interés que, por diversos motivos sociopolíticos y estratégicos, compartieron España y Portugal. La historia colonial española en África, discontinua a lo largo del tiempo, ha dejado claras huellas del castellano en ese continente y puede decirse que el futuro de la lengua en ese territorio ha corrido también paralelo al proceso descolonizador que ha jugado España, sobre todo a lo largo de los siglos XIX y XX.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

La política expansionista en este vecino territorio se ve alentada desde los tiempos de la Reina Isabel la Católica y dirigida, principalmente, por el Cardenal Cisneros. La cercanía geográfica indudablemente también sentó las bases del interés por anexionar, amén de la lucha católica contra los infieles mahometanos. Pero a pesar de la proximidad en las comunicaciones con el norte africano, lo cierto es que el descubrimiento de América (1492) alteró notablemente los planes y objetivos de la Corona, pues estos ahora se centraron en las Indias, menos disputadas y más ricas, aparentemente, que lo que ofrecían los desiertos africanos.

La huella de lo español en el Norte de África guarda estrecha relación con la expulsión de los judíos que se produjo en 1492. Este éxodo provocó la constitución de numerosas comunidades de judíos *sefardíes* (Tetuán, Tánger, Arcila, Alcazarquivir, Larache, Chauen/Xauen, Ceuta o Melilla) que llevaron no sólo su lengua, sino también sus costumbres, sus proverbios, su folclore, sus cuentos y romances, sus tradiciones y, en definitiva, el estilo de vida que practicaban en España (*Sefarad*). La lengua así transportada ha recibido el nombre de *jaquetía* –de uso prácticamente oral– y refleja inicialmente una modalidad –algo diferenciada– del español hablado en el siglo XV por los cristianos. Pero al darse una situación de aislamiento, la *jaquetía* fue perdiéndose e incorporando nuevos elementos propios de las lenguas de contacto, el *árabe* y el *bereber*.

Numerosas plazas fueron conquistadas desde los comienzos del XV, como es el caso de Ceuta (1415); a finales de esa centuria Melilla (1497) y, ya en el XVI, Mazalquivir (1515), el Peñón de Vélez de la Gomera (1508), Orán (1509), Argel y Bujía (1510) y Trípoli (1534 y 1510). La lengua allí llevada, con los rasgos propios de XVI, se vio aislada en unos casos (como fue el *judeo-español*), en otros fuertemente influenciada por otras lenguas mayoritarias nativas o bien europeas que también habían hecho acto de presencia (*portugués* y *francés* básicamente). Y en ocasiones también el abandono al que se vieron sometidas muchas de estas regiones sembró una lenta desaparición del español en los territorios del Norte africano.

Sólo el intento de relanzar la política exterior española –perdida la mayor parte de las colonias americanas– hizo que ya en el siglo XIX África volviera a resultar de cierto interés para los gobernantes españoles. Tal es lo que ocurrió, por ejemplo, con las costas saharianas, a pesar de que algunos navegantes castellanos ya las habían transitado desde finales del XV.

En el caso del África subsahariana, hay que decir que la rivalidad entre Portugal y España por dominar las costas africanas persiste hasta el siglo

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

XVIII (1777), fecha en la que –mediante el canje de la colonia de Sacramento en el Uruguay– Portugal cede a España parte del territorio de la actual Guinea Ecuatorial. Pero no será hasta mediados del XIX cuando se inicie una verdadera colonización en la región. A pesar de los avatares socio-políticos, Guinea Ecuatorial es el único país africano que tiene el español como lengua oficial. (Medina López, 2003).

e) La política expansionista española bajo el reinado de Carlos V convirtió a España en el país hegemónico por excelencia. A este hecho viene a sumarse que la Corona de Aragón ya tenía desde finales del siglo XIII una importante presencia en Nápoles y Sicilia. Ahora se añadirán Flandes y los Países Bajos, el Franco Condado y el Ducado de Milán en Italia. Con la paz de Westfalia en 1648, España perdió buena parte de sus posesiones y reconoció la independencia de Holanda. Como consecuencia de ese predominio, todo lo español se puso de moda en Europa. Un síntoma claro de esa importancia fueron las traducciones de obras a otros idiomas como el *Amadís de Gaula*, la *Cárcel de Amor*, *La Celestina*, el *Lazarillo de Tormes* o la *Diana* de Montemayor. El resultado más palpable de esa situación es la entrada de voces españolas (*hispanismos*) sobre todo en francés e italiano. Y puede decirse que el léxico exportado refleja una amplia gama de aspectos que llamaron la atención de nuestros convecinos: desde el concepto que se tenía de lo español, la sociedad cortesana, el mundo de la música, la vida militar, la moda en el vestir, la vivienda, las relaciones sociales y domésticas, los productos naturales y elaborados, etc. Una muestra de todo lo anterior suministrada por Lapesa (1981: 294-295) nos hace ver la importancia que los hispanismos tuvieron en el francés e italiano: francés: *fanfarron*, *matamore*, *hâbler* 'con jactancia', *goût*, *cumpliment*, *menino* (suministrado por el portugués al español), *grandesse*, *sieste*, *chaconne*, *sarabande*, *guitare*, *castagnette*, *passacaille*, *morion*, *adjudant*, *embargo*, *falouque/ felouque*, *basquine*, *alcôve*, *camarade*, *matador*. En italiano: *sforzato*, *sforzo*, *sussiego*, *grandioso*, *disinvoltura*, *fanfarone*, *miglor gusto*, *creanza* (< crianza), *complimento*, *primor*, *accertare*, *avventurare*, *piccaro*, *siesta*, *ciaccona*, *sarabanda*, *passacaglia*, *passagaglio*, *rancio* 'rancho', *manteca*. [*Cfr.* también para este idioma, Beccaria, 1968. Otras referencias en otros dominios: alemán (Janner, 1959), sueco (Kleberg, 1952), valón (Herbillon, 1961) y en Flandes (Verdonk, 1980)].

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

3. Consecuencias lingüísticas del contacto de lenguas con el español

Como efecto directo de la convivencia del español con otra u otras lenguas, se han producido situaciones de *multilingüismo* o *plurilingüismo*, dando lugar a la creación de *pidgins* o *criollos*. Para Humberto López Morales (2004: 242) la formación de ambas lenguas (o modalidades) es el caso más extremo del contacto de lenguas. Se habla de la formación de dos nuevos sistemas lingüísticos que cumplen con unos determinados objetivos que vienen marcados por los códigos del habla que surgen, en la mayoría de los casos, por especiales situaciones comunicativas en determinados grupos de hablantes. El *pidgin* o *sabir* como primer eslabón y el *criollo* como segundo y más intenso nivel de contacto son, así pues, dos manifestaciones en las que la lengua española, por otra parte, no ha sido muy proclive a participar, al contrario que el francés, portugués, holandés o inglés. El español ha tenido, como se sabe, un papel destacado en la formación del *papiamento*, lengua oficial de las islas ABC (Aruba, Bonaire y Curazao), cerca de las costas venezolanas y con componentes del inglés, holandés y de lenguas africanas; en San Basilio del Palenque (Colombia, próximo a Cartagena de Indias) los descendientes de esclavos negros *cimarrones* que huyeron de Cartagena a principios del siglo XVII crearon una modalidad de criollo denominada *palenquero*, hablada en la actualidad por unas 4000 personas. Y ya en las costas orientales, los contactos en los puertos filipinos con los nativos y con otras corrientes migratorias o comerciales de la región (chinos y japoneses fundamentalmente), fomentaron el contacto de lenguas, de tal manera que los nativos filipinos que vivían en las proximidades del arsenal de Cavite (Bahía de Manila) incorporaron a su propio dialecto muchas palabras españolas. Esto dio lugar al nacimiento de un *criollo* que se conoce como *chabacano*. Dos dialectos del *chabacano* se hablan en la provincia de Cavite (donde se le conoce como *caviteño*) y Ternate (denominado *ternateño*). En el sur de las Filipinas se puede oír otro dialecto del chabacano en la región de Zamboanga-Basilan (conocido como *zamboangueño*), con brotes en Cotabato y Davao (*davoeño*). En su constitución, de base española, participan además el portugués, el *tagalo* y el *cebuano*, estas dos últimas lenguas locales. De la suerte actual del *chabacano* hay que señalar que está prácticamente extinguido, en tanto en cuanto la presencia española ha desparecido de las islas y que además se ha visto desplazado por la lengua general, el *tagalo*, o el moderno *inglés* como lengua de intercambio comercial y turístico.

El español también se ha visto sometido a otro fenómeno de contacto de lenguas de una manera menos intensa y que ha dado lugar a lo que se conoce

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

como «variedades fronterizas». Se trata de los condicionamientos geográfico-administrativos donde se emplean dos o más variedades lingüísticas, lo que podría provocar la aparición de un incipiente *bilingüismo* en diferentes grados o dar lugar al nacimiento de modalidades fronterizas, según las relaciones económico-sociales que establezcan las comunidades implicadas en este intercambio. Quizá el más conocido de estos contactos fronterizos sea precisamente el "uruguayo-brasileño", al norte del país, o ya en España, los fenómenos que se dan en determinados puntos de la frontera luso-española, con dialectos de base leonesa como el de Ermisende (Zamora), Riodonor (Zamora-Braganza), Guadramil (Braganza), Miranda y Sendim (Portugal); otras de base gallego-portuguesa como Alamedilla (Salamanca), Valverde del Fresno, Eljas, San Martín de Trevejo, Herrera de Alcántara y Cedillo (Cáceres); fronterizo también es el *barranqueño* (Barrancos, en Beja) con variedades del portugués (*alentejano*) y del castellano (extremeño y andaluz). En esta misma línea, las fronteras en la zona oriental peninsular son de un gran interés: catalán-español, valenciano-español, regiones limítrofes de Cataluña y Aragón (el llamado *chapurriau* del norte de Teruel) o el *aguavivano* (Aguaviva) que está a caballo entre el catalán-valenciano y el aragonés-castellano.

Siguiendo con la situación española, el *multilingüismo* existente en nuestro país, ha sido el producto de una lucha constante a través de la historia por la hegemonía castellana sobre todo el territorio y por la pugna de las lenguas vernáculas por reivindicar su lugar. Tal es el caso de las comunidades de Galicia, País Vasco, Cataluña, Valencia, Islas Baleares y parte de la Comunidad Foral de Navarra; a todo ello hay que añadir las regiones que tienen algunas modalidades de habla que han sido objeto de interés, aunque no gozan de la misma consideración lingüística: el *aranés* en el Valle de Arán, las *hablas aragonesas* en Aragón y el *asturiano* o *bable* en el Principado de Asturias.

La *Constitución* española de 1978 reconoce el carácter *multicultural* y *multilingüe* de España, contempla las comunidades históricas y posibilita, como así ha sucedido, la creación de un estatuto de autonomía para las regiones que surgieron de la nueva reorganización política y administrativa. Veinticinco años después de aquellos hechos que cambiaron la vida de los españoles, podemos decir que el paso que se ha dado ha sido gigantesco si se tiene en cuenta la *revalorización* lingüística que se ha experimentado en las regiones con "doble lengua".

Las llamadas "Leyes de Normalización Lingüística" que al amparo de los estatutos de Autonomía se fueron promulgando a partir de 1982 hasta 1986[6], con las consiguientes renovaciones, enmiendas y adiciones, han fomentado en buena medida el uso en la vida pública –en variadas manifestaciones culturales,

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

académicas y políticas– de la lengua vernácula en franca competencia con el español. No hay que olvidar, como ha señalado Etxebarría Arostegui (2003: 261) que "«la variación entre las diferentes formas de expresión se ve además acrecentada cuando el repertorio lingüístico de la comunidad comprende diferentes variedades de una lengua, o diferentes lenguas en presencia: la selección de una de ellas en una situación determinada es, en este caso, una prueba concreta de identificación del hablante con el grupo social al que pertenece, de la lealtad del mismo con su «herencia/patrimonio lingüístico», así como de la actitud hacia el otro hablante". En este sentido, la *significación social* que supone la elección de una u otra lengua ha hecho que las autoridades políticas y ciertos ámbitos culturales ligados a una determinada ideología hayan incidido en el desarrollo de la llamada "planificación lingüística" que se ha decretado en estos últimos años en España en torno al *catalán*, *euskera* y *gallego* –fundamentalmente–, sobre todo si se tiene en cuenta que la *planificación* se interesa particularmente por los usos oficiales, públicos y más formales de la lengua, dejando en buena parte de lado las variedades cotidianas y menos formales de la misma, donde la elección de uno u otro registro queda más bien circunscrita a los ámbitos privados ligados a factores de naturaleza socio-psicológica que regulan la situación (Etxebarría Arostegui, 2003: 261).

En España, como en otras comunidades repartidas por todo el mundo, cada vez que se habla de *lenguas en contacto* o de situaciones de *bilingüismo* y/o *plurilingüismo*, se alternan las expresiones *planificación lingüística* y *política lingüística*. Así, todas las Autonomías con lenguas vernáculas –con mayor o menor grado de éxito y dependiendo también de la facilidad de aprendizaje de la otra lengua en convivencia– han llevado a cabo una política y planificación lingüísticas que ha ido dando sus frutos en todos estos años, lo que ha supuesto, en muchos casos, por ejemplo, que el *gallego* abandone su secular carácter *diglósico* frente al castellano o que el *catalán* desplace, cada vez más en todos los niveles de la enseñanza, numerosos ámbitos del español. El caso del *euskera*, como dice Etxebarría (2003: 266) «posee además, otras particularidades de naturaleza sociopolítica, como son también su carácter de lengua *minoritaria* y, al tiempo, también lengua *minorizada*. *Minoritaria* en tanto en cuanto es utilizada por un pequeño número de hablantes que, en gran medida, son hablantes de otra lengua mayoritaria (el español y, en menor proporción, el francés). *Minorizada*, en tanto en cuanto, en diferentes circunstancias históricas, antiguas y recientes, el uso del euskera estuvo postergado y, en algunas ocasiones, prohibido, a funciones de poco prestigio sociocultural y aún lo está en parte».

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

Referencias bibliográficas

Etxebarría Arostegui, M. (2002). *La diversidad de lenguas en España.* Madrid: Espasa Calpe.

Etxebarría Arostegui, M. (2003). Política lingüística y educación bilingüe en el País Vasco. En *Lengua, variación y contexto. Estudios dedicados a Humberto López Morales*, vol. I, pp. 261-281. Madrid: Arco/Libros.

López Morales, H. (2004). *Sociolingüística* (3ª ed. aumentada). Madrid: Gredos.

Medina López, J. (2002). *Lenguas en contacto* (2ª ed.). Madrid: Arco/Libros.

Medina López, J. (2003). Historia externa del español en las Islas Canarias y en África (Externe Sprahgeschichte des Spanischen auf den Kanaren und in Afrika), artículo nº 92 de *Romanisches Sprachgeschichte (Histoire des Langues Romanes). Ein internationales Handbuch zur Geschichte der romanischen Sprachen. Manuel international d'histoire linguistique de la Romania*, editado por G. Ernst, M. D. Gle gen, C. Schmitt y W. Schweickard, Walter de Gruyter, Berlin-New York, tome 1, pp. 1052-1060.

Quilis, A. (1992). *La lengua española en cuatro mundos.* Madrid: Fundación Mapfre.

Siguán, M. (2001). *Bilingüismo y lenguas en contacto.* Madrid: Alianza editorial.

Zimmermann, K. [Ed.] (1995). *Lenguas en contacto en Hispanoamérica.* Frankfurt-Madrid: Vervuert-Iberoamericana.

Notas

1 El presente texto fue leído, con modificaciones y adiciones, en el curso "El español contemporáneo: unidad y diversidad", organizado por el Instituto Cervantes de Utrecht y la Universidad de Utrecht, el día 20 de febrero de 2004.

2 Entre los más conocidos destacan los ceretanos, indigentas, ausetanos, ilergetas, layetanos, edetanos, contestanos (*área ibérica*); vacceos, vettones, verracos/arevacos, carpetanos, oretanos, lusitanos (*área indoeuropea*); tartesios, turdetanos o túrdulos (*área tartesia*); galaicos (*área galaica*).

3 Llamadas así en honor de la Reina Doña Mariana de Austria, esposa de Felipe IV.

4 Así, en 1525 la de Loaisa; en 1526 la de Cabot; en 1527 la de Saavedra y en 1542 la de Villalobos, que dio el nombre de Filipinas, en honor del Rey Felipe II.

5 En 1526 las Islas Carolinas (en honor de Carlos II) y las Marshall; en 1567 las de Salomón; en 1595 las de las Marquesas (en honor del marqués de Montes Claros, Virrey del Perú); en 1606 las Nuevas Hébridas y de Tuamoto; en 1668 las islas Marianas.

6 "Ley Básica de Normalización del uso del Euskera". Noviembre de 1982; "Ley de Normalización Lingüística de Catalunya", 1983. Modificaciones y actualizaciones en la Ley 1/1998 de 7 de enero, conocida como "Ley del Catalán"; "Ley de Normalización Lingüística de Galicia", Junio de 1983; "Ley sobre uso y enseñanza del Valenciano", Noviembre de 1983; "Ley de Normalización Lingüística de las Islas Baleares", Junio de 1986; "Ley Foral del Vascuence de Navarra", Diciembre de 1986.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

El Gatopardo: Lampedusa y su obra

Emilio Menéndez Ayuso y Arturo Delgado Cabrera
Universidad de Las Palmas de Gran Canaria

1. Introducción: Lampedusa el afrancesado

Desde la apoteósica acogida que *El Gatopardo* (1963) de Luchino Visconti tuvo en su día, la crítica cinematográfica ha convenido en considerarla una de sus más brillantes películas, la más sobresaliente incluso para algunos; el análisis a que ha sido sometida, desde los más diversos ángulos, ha llenado miles de páginas e imágenes desde entonces, y la obra ha pasado a formar parte de los iconos culturales más significativos de la pasada centuria. Mas la importancia del filme no debería hacer olvidar el interés, también extraordinario, del original literario del que partió el cineasta: la única novela, publicada póstumamente en 1958, de Giuseppe Tomasi, conde de Palma y príncipe de Lampedusa (1896-1957), que ocupa sin duda un lugar singular y destacado en la literatura occidental del siglo XX.

Por la historia que narra, *El Gatopardo* ha sido comparada a veces con *À la recherche du tems perdu* de Marcel Proust o con *Gone with the Wind* de Margaret Mitchell. Pero diversos factores separan el relato de Lampedusa de estos dos, tanto por el tratamiento del tema como, sobre todo, por la técnica narrativa. Los tres son la crónica del fin de un mundo, obligado inevitablemente a dejar paso a otro emergente bien distinto. Pero es seguramente inadecuado comparar la obra proustiana –que supuso uno de los hitos indiscutibles en la renovación de la novela moderna– con cualquier otra, incluso cuando se trata de evidentes imitaciones: retrata un universo enormemente complejo por medio de una estructura narrativa igualmente compleja, en la que radica su originalidad. En cuanto a *Gone with the Wind*, un modesto producto literario, es más bien una especie de novela-río de largo contenido episódico cuyo rasgo común más evidente con *El Gatopardo* es su carácter de novela histórica, aunque claramente diferenciadas ambas, en cuanto a sus características más significativas, de ese género tal como se había desarrollado en el siglo XIX: "*Il*

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

Gattopardo è troppo introspettivo-psicologico per essere solo un romanzo storico, troppo documentato sull'epoca dei fatti per essere solo un romanzo psicologico", apunta Giorgio Masi (www.italialibri.net, 03/11/2003).

Miembro de una de las más aristócratas familias sicilianas, aunque ya sin gran parte de sus antiguas y numerosas propiedades, Lampedusa nació en Palermo y murió en Roma. Las influencias artísticas más directas en Lampedusa, experto lector de novelas decimonónicas, le vienen de la literatura narrativa victoriana (Dickens en particular) y, sobre todo, de la francesa del mismo periodo (se declaraba incondicional admirador de Stendhal). De él dice Raffaele Pinto que "el ambiente severamente aristocrático de la familia, la soledad en que, por ser hijo único vivió la niñez, contribuyeron a formar su carácter, esquivo y poco dado a la mundanalidad, y estimularon en él una precoz afición a la lectura" (1987, 9). Hombre culto y buen conocedor de varias lenguas, residió en Letonia, Hungría (donde vivió como prisionero de guerra, y se dice que volvió luego a Italia a pie), Francia y Gran Bretaña (especialmente durante el régimen de Mussolini), y combatió en las dos contiendas mundiales del siglo XX. Después de la primera, intentó hacer carrera diplomática: hubo de desistir a causa de una crisis nerviosa. Pensó entonces dedicarse a la literatura, pero la firme oposición familiar lo impidió igualmente, y sólo se consagraría a ella tras la muerte de su madre.

Como se sabe, apenas publicó nada en vida, salvo tres artículos en un periódico genovés (1926-27). El resto de su obra fue editada póstumamente: consta (además de la novela que nos ocupa) de una colección de relatos breves (*Racconti,* 1960), de una corta pero muy interesante introducción a la literatura francesa del Renacimiento (*Invito alle Lettere francesi del Cinquecento,*1970) y de un estudio sobre Stendhal, en especial de *Le rouge et le noir* y de *La Chartreuse de Parma* (*Lezioni su Stendhal,* 1959, con edición definitiva en 1977). Existen además manuscritos de ensayos suyos sobre Mérimée y Flaubert. Su gran admiración por las Letras francesas le llevó a decir que "sin el dominio de la literatura francesa no existe cultura". Había aprendido esa lengua en edad muy temprana, porque en su infancia "fueron frecuentes las estancias en París, donde sus padres solían pasar temporadas más o menos largas" (Pinto, ibíd.).

2. Un nombre de felino que se incorpora al léxico español

Las tres ediciones españolas de la novela que hemos consultado (Cf. *Ediciones de referencia*) reproducen la traducción de Fernando Gutiérrez de

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

1959, que va precedida, en dos de esas ediciones, de una "Nota" en la que aclara que, si bien los protagonistas son el príncipe siciliano Fabrizio de Salina y sus familiares, el personaje central no es otro que "el *gattopardo* que, como emblema, figura en el escudo del príncipe y se hace centro de las virtudes y defectos de su linaje (...) y que responden (...) a una actitud ante la vida y la muerte, ante los hombres y las cosas" (1982, 11. Las páginas que citamos en adelante corresponden a esta edición). Así, el traductor decidió castellanizar la palabra y optó por *gatopardo*, "por esta razón y por la no menos importante de la eufonía" (ibid.). El felino en cuestión es el leopardo jaspeado (*felis marmorata*), especie de pantera de tamaño parecido al del gato casero, "de pelaje amarillo de arcilla, más claro en el vientre y con dos fajas longitudinales negras que parten de la frente y se reúnen más allá de la cabeza (...) Vive en Java y Malaca y se dice que es fácil de domesticar, lo que acaso esté un poco en contradicción con el espíritu de los Salina que lo tomaron como divisa" (ibíd.).

En el DRAE (ed. 1992) aparecen *gatopardo* y también *guepardo* (sin duda adaptación al español del francés *guépard*) como sinónimos ambos de *onza*, en su acepción de "mamífero carnicero, semejante a la pantera, de unos sesenta centímetros de alto y cerca de un metro de largo (...), con pelaje como el del leopardo y aspecto de perro (...)".

3. La aristocracia decadente del XIX en Sicilia

La obra, articulada en ocho capítulos, era ya un viejo proyecto del autor cuando comenzó su redacción en 1955: se trata de "il lavoro di tutta una vita". Cuenta la historia de la familia Salina (y de Sicilia y sus circunstancias) entre mayo de 1860 y mayo de 1910, cubriendo por lo tanto cincuenta años. Los diversos periodos están narrados con mayor o menor detalle (no faltan las elipsis, algunas de las cuales afectan a extensiones temporales considerables) según la importancia que les concede el autor.

El principio del cambio histórico en el sur de Italia se produjo con el desembarco de Garibaldi en Sicilia (en Marsala, dirigiéndose a continuación a Palermo) en 1860, como un episodio importante del *Risorgimento*. Comenzaba así la conquista por parte de los garibaldinos del Reino de las Dos Sicilias: Nápoles sería sometida casi inmediatamente, por lo que el mismo año se pudo votar el plebiscito para la unificación de Italia bajo el mandato de la casa de Saboya. Vittorio Emmanuele II fue proclamado rey del nuevo estado en 1861.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

Don Fabrizio, príncipe de Salina (personaje para el que Lampedusa se inspiró probablemente en un bisabuelo suyo) es el centro de la familia, sobre la que ejerce una incuestionable autoridad, y más notoriamente sobre su esposa, Maria Stella. Desde el principio se subraya el peso de la sociedad patriarcal fuertemente estructurada de la época, muy católica al mismo tiempo. El primer episodio de la novela describe el rezo vespertino del rosario de la familia y sus sirvientes en el palacio de San Lorenzo, en las afueras de Palermo: "Durante media hora la voz sosegada del príncipe recordó los misterios gloriosos y dolorosos; durante media hora otras voces, entremezcladas, tejieron un rumor ondulante en el cual se destacaron las flores de oro de palabras no habituales: amor, virginidad, muerte, y durante ese rumor el salón rococó pareció haber cambiado de aspecto" (15).

Y, casi también desde el principio, van apareciendo indicios de los cambios que se aproximan y que habrán de modificar profundamente toda la situación familiar y social: el cadáver de un soldado en el jardín del palacio, anuncia la proximidad de las tropas de Garibaldi en Sicilia y el inicio allí de la guerra.

Muy en su tiempo, el acendrado catolicismo del príncipe no le impide sus visitas regulares a la prostituta Mariannina en Palermo. Con todo, don Fabrizio es presentado por el autor con enorme simpatía. Físicamente tiene un aspecto vigoroso, hermoso incluso: "El padre Pirrone entró precisamente en el momento en que él, no disimulado ya por el agua jabonosa, no cubierto todavía por el provisional atuendo, erguíase enteramente desnudo como Hércules Farnesio" (77). Es autoritario pero de buen corazón, tierno en ocasiones; ha de adaptarse a los nuevos tiempos, lo que no le resulta fácil, de manera que va desarrollando un talante escéptico sin retorno, especialmente a medida que se hace viejo.

Es padre de tres hijas (Concetta –la preferida–, Carolina y Caterina) y de dos hijos, de los que el más joven, Giovanni, es mencionado sólo raramente. Con más frecuencia aparece el mayor, Francesco Paolo, quien podría ser la esperanza de la dinastía, pero don Fabrizio no confía en él; como se evidencia casi desde el principio de la novela, el futuro reposa con más seguridad en su favorito Tancredi Falconeri, hijo de su hermana, con casi tanta presencia como don Fabrizio en los acontecimientos: "El príncipe quería mucho a su hija, pero quería todavía más a su sobrino. Conquistado desde siempre por el afecto burlón del muchacho, hacía pocos meses que había comenzado a admirar también su inteligencia: esa rápida adaptabilidad, esa penetración mundana, ese arte innato de los matices que le daba soltura para hablar el lenguaje demagógico de moda..." (80). Es, en efecto, el miembro joven de la familia que mejor se adapta a los nuevos tiempos.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

4. DONNAFUGATA

La casa de campo de los Salina ("su Donnafugata predilecta", un "océano de habitaciones") en los alrededores de Girgenti, es el marco privilegiado de alguno de los principales acontecimientos del relato. Allí pasa la familia buena parte del verano y del otoño. El penoso viaje al palacio de Donnafugata descrito en el segundo capítulo y situado en agosto de 1860, no es más que el preámbulo desagradable –enmarcado en una presentación extremadamente realista de las terribles condiciones de vida en el campo siciliano– de una estancia muy ansiada por el príncipe: "Despertándose al filo del alba, inmerso en el sudor y el hedor, no había podido evitar comparar este viaje asqueroso a su propia vida" (68). Al llegar al pueblo, la primera parada es en la iglesia, para asistir a un oficio religioso y recibir la pleitesía de los campesinos, en una descripción ambiental de marcado tinte feudal.

Entre tanto, Tancredi ha decidido unirse, primero, a los garibaldinos, aunque "en aquellos tiempos no había nada menos militar que las familias aristocráticas sicilianas", y luego a las tropas del "rey de Cerdeña, por unos meses todavía, pero de toda Italia dentro de poco" (158). La unificación de Italia es ya un hecho, y así lo ha comprendido el joven, quien ve su futuro en una carrera militar y diplomática. En una carta a su tío (capítulo tercero, octubre de 1860), le cuenta incidentes de la guerra y le comunica su decisión de comprometerse en matrimonio con la joven Angelica Sedàra, hija del alcalde de la localidad, hombre de origen campesino y carente de todo refinamiento, pero poseedor de una gran fortuna. Esto desencanta a la mayor de las hijas del príncipe, Concetta, que había llegado a concebir esperanzas de casarse con su primo (ninguna de las tres hijas se casará). Tancredi justifica su elección por "la necesidad de que uniones entre familias como los de los Falconeri y los Sedàra (...) fuesen animadas por la aportación de la sangre nueva que éstas daban a los viejos linajes, y por razón de la nivelación de clases, que era uno de los propósitos del actual movimiento político en Italia" (107). Así se resuelve la nueva situación social: la aristocracia depauperada se une a la nueva burguesía, en una alianza concertada: cada parte recibe de la otra lo que necesita para mejorar su situación económica, en un caso, o su estatus social, en el otro.

No obstante, la alianza entre Tancredi y Angelica parece fundamentada en el amor: ambos jóvenes y de gran belleza, se produce una especie de "ciclón amoroso" que la ficción narrativa traspone en el recorrido que, exaltados en su pasión, hacen de las numerosas habitaciones vacías del palacio

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

de Donnafugata, "el casi ilimitado edificio" en su mayor parte abandonado y en mal estado, clara metáfora de la decadencia de la familia Salina y de la propia aristocracia siciliana de la época (capítulo cuarto, noviembre de 1860). "Aquellos fueron los días mejores de la vida de Tancredi y de la de Angelica, vidas que hubieron de ser luego tan movidas y tan pecaminosas sobre el inevitable fondo de dolor" (171): la visión de Lampedusa sobre el amor no es menos pesimista que su concepto de la evolución política y social. Visconti, a partir de este episodio, construyó una de las más hermosas secuencias de su película, equiparable, aunque más intimista, a la elogiadísima y altamente barroca del baile en Ponteleone.

5. La consagración de la burguesía

El capítulo quinto (febrero de 1861) es una especie de paréntesis dedicado al padre Pirrone, jesuita que actúa como consejero espiritual de los Salina sin tener de todos modos influencia alguna en la conducta de don Fabrizio, y ofrece una visión poco halagadora del clero.

Tras la vuelta a Palermo, la acción se centra (capítulo sexto, noviembre de 1862) en el gran baile que se celebra en el palacio de los Pallavicino –nobles todavía acaudalados y de una activa vida social– y no en alguno de los de Salina. La concurrencia de las dos familias aristocráticas con los Sedàra (Angelica y su padre) supone la consagración pública de la nueva burguesía y la "presentación en sociedad" de la novia de Tancredi. Ella asombra por su belleza y maneras, mientras su padre aparece ridículo y desplazado en un medio que desconoce y le sobrepasa por su refinamiento y boato: "El frac es como debe ser, pero al padre de Angelica le falta *chic*", según el comentario confidencial de Tancredi a su tío (223), que había aceptado la boda porque "ese matrimonio no era el fin de nada, sino el principio de todo", es decir, del nuevo orden social que se estaba gestando.

Este capítulo, uno de los más extensos de la novela, supone la culminación de los anteriores: los hechos se desarrollan en él siguiendo un esquema similar al del drama clásico, con un planteamiento (la expectación ante el baile, un gran acontecimiento para todos), un nudo (el momento más esplendoroso de música, danza y conversación, que se puede situar en el episodio en que el príncipe baila con Angelica: la vejez frente a la juventud, la decadencia frente al vigor, un mundo que muere frente a otro que emerge pujante) y un desenlace, sombrío en este caso: el baile decae al alba y, paralelamente,

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

don Fabrizio no puede evitar negros pensamientos al considerar su realidad y la que le rodea, se siente viejo, "usted sabe mejor que yo, príncipe, que las estrella fijas, las realmente fijas, no existen (...). Don Fabrizio, ante estas inquietantes perspectivas sintió que se le oprimía el corazón" (244). Ese desasosiego, mezclado con una gran tristeza, no es más que la premonición de su propia muerte, que ya parece desear: quisiera residir cuanto antes "en la región de la perenne incertidumbre" (246). Es el episodio nostálgico y desesperanzado con que Luchino Visconti concluye la película.

6. Que todo cambie para que todo siga igual

La novela tiene, no obstante, otros dos capítulos. El séptimo relata la muerte del príncipe en julio de 1883; habrá vivido aún, por lo tanto, veintiún años más, que el narrador resuelve con una elipsis. Italia está ya unificada, el dinero es el nuevo gran valor. Don Fabrizio habrá recorrido años más monótonos que los anteriores de su existencia y su escepticismo se habrá acentuado con el paso del tiempo. La sensación de finitud, la sombra de la muerte presente en numerosas ocasiones a lo largo de todo el relato, es ahora más palpable y viene unida a la enfermedad, algo nuevo, porque "la sensación no estuvo antes ligada a ningún malestar" (249). Tras un tratamiento médico infructuoso en Nápoles, y de vuelta a Palermo, el príncipe no tiene ni siquiera el consuelo de alcanzar a morir en alguna de las, aunque decadentes, para él amables residencias de su propiedad (la Villa Salina en San Lorenzo, una casa en la capital y otra en la playa, además del palacio de Donnafugata, su preferido) sino en una impersonal habitación del hotel Trinacria de Palermo: "Advertía que la vida salía de él en grandes oleadas apremiantes, con un fragor espiritual comparable al de la cascada del Rin" (250). Aún tiene tiempo de hacer un rápido repaso a su vida: "setenta años inútiles, tres plenos". La proporción le parece amargamente decepcionante. Tancredi y el resto de la familia están allí para intentar reconfortarle, hasta que "el fragor del mar se acalló del todo" (261).

Una nueva elipsis, correspondiente a un periodo de tiempo aún más largo, nos sitúa en 1910 (octavo y último capítulo). Para las tres hijas del príncipe, solteras, ha llegado también el momento del cambio: viven en medio de cosas viejas, cuadros y reliquias de los que acaban de decidir desprenderse, por iniciativa de Concetta (que tiene setenta años), como signo de ruptura con el pasado. Reciben la visita del vicario quien, para decepción de las hermanas,

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

les informa del escaso valor de las reliquias, y después de Angelica, que también ha sufrido notables cambios y el inevitable desengaño amoroso, "cuarenta años de vida en común con Tancredi, cohabitación tempestuosa e interrumpida, pero lo suficientemente larga, la habían despojado hasta de las últimas huellas del acento y las maneras de Donnafugata (...), [palacio] contra el que alimentaba una aversión inexplicable para quien no hubiese conocido su infancia sumisa y descuidada" (277).

Las hermanas conservan disecado en un rincón del salón el viejo perro de la familia, el Bendicò tan querido en otro tiempo por el príncipe, que viene a simbolizar, más que cualquier otro elemento de la casa, un pasado ido e irrecuperable. La orden que da Concetta, al final del relato, a una de las criadas, es un claro signo de su cambio de actitud: "Este perro se ha apolillado demasiado y tiene ya mucho polvo. Llévatelo. Tíralo" (287).

Todo ha cambiado desde el desembarco de Garibaldi en Marsala en 1860, pero en realidad todo sigue como antes: hay ricos y pobres, poderosos y sometidos, críticos y sumisos, y en el horizonte (aunque no se diga en el relato) la desgraciada amenaza de una nueva guerra, mundial en este caso, que habría de estallar sólo cuatro años más tarde. El hombre, en su ansia de dominación, sigue siendo como años antes, en su escepticismo, había ya predicho don Fabrizio: "Nosotros fuimos lo Gatopardos, los Leones. Quienes nos sustituyan serán chacalitos y hienas, y todos, gatopardos, chacales y ovejas, continuaremos creyéndonos la sal de la tierra" (194).

7. Conclusión: lo que significa la obra y lo que dice la crítica

En su conjunto, *El Gatopardo* es una indagación sobre la condición humana, llevada a cabo esencialmente a través del conflicto interior del príncipe ("profondo e cieco conflitto interiore, tormentato dai sensi di colpa"), que deriva de su escasa confianza en el sentido de la justicia o en las cualidades éticas de sus congéneres. Son notables su ironía y su escepticismo. Y, como en la mayoría de los personajes de la novela, la soledad se deja sentir continuamente (el príncipe, por ejemplo, habla con su perro, a falta de mejor interlocutor).

El estilo de Lampedusa se caracteriza por un cierto barroquismo en la expresión y, además de las influencias señaladas arriba (Stendhal principalmente), un estudio intertextual pondría en evidencia afinidades de fondo y de forma con algunos escritores italianos de finales del XIX, como los pertenecientes

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

a la llamada "corriente neorrealista" ("verismo" para otros) de finales del XIX (Giovanni Verga), o con ciertos relatos de Pirandello –también siciliano– en su retrato de la pobreza y míseras condiciones de vida de algunos sectores de la población en la Sicilia de la época, como la madre analfabeta (personificada por Margarita Lozano en la película de los hermanos Taviani *Kaos,* 1984) que sin conocer siquiera su dirección envía una carta a su hijo emigrado a América. Un episodio concreto es muy similar a otro de Proust: Angelica se parece mucho a una Madonna de Andrea del Sarto (104-105), del mismo modo que Odette se parece a una pintura de Botticelli (*La hija de Jetro*) en *À la recherche du temps perdu*, lo que hace que Swann se enamore definitivamente de ella. Por su lado, Pinto (op. cit., 38) ve grandes coincidencias entre la novela de Lampedusa y *Los Viceré* de Federico de Roberto, aunque es sustancialmente distinta la forma en que ambos autores se sitúan frente a los hechos.

Sería redundante recopilar críticas laudatorias, que existen en gran número. Más oportuno parece señalar que, aun siendo considerado un clásico, *El Gatopardo* no se libra, obviamente, de detractores desde sectores muy diversos, como el marxista, que la considera excesivamente conservadora en sus planteamientos políticos, o el cristiano, que ve en la novela una visión negativa del clero por el continuo matiz irónico con que es tratado el padre Pirrone. Vargas Llosa, en su prólogo "Mentira de príncipe" (1994, 14), afirma que "una vez señaladas las admirables cualidades de este objeto artístico es preciso señalar también que, aunque estuvo cerca, no llegó a alcanzar la perfección de la obra maestra absoluta".

Pero es la crítica feminista la más encarnizada, por lo que considera una visión sin duda degradante de la mujer en la obra de Lampedusa, que se evidencia en "un universo femminile completamente ignorato visto da un uomo que lo reduce a suo servizio, rimpiccolendo le donne a mogli isteriche, ma buone, prostitute fedeli, figlie rotonde e bigotte. Persino della bella Angelica si scopre alla fine que le gambe non erano il sue forte et quindi anche lei non perfetta", dice Anna de Ritis (www.italialibri.net, 03/11/2003). En efecto, este tratamiento de la mujer aparece en la novela, por ejemplo cuando el príncipe hace callar a su esposa con las siguientes palabras: "Nada de gritos en mi casa, en mi habitación, ni en mi lecho. Nada de 'harás' ni 'dejarás de hacer'. Soy yo quien decide (...) ¡Basta!" (110). Pero habría que considerar si, en esa presentación de la mujer como ser sometido, el autor no ha querido referirse críticamente a la situación de la condición femenina en aquella época. Habría que convenir en que es, al menos, una posibilidad.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

Referencias bibliográficas

LAMPEDUSA, G. T. DE (1958). *Il Gattopardo.* Milano: Feltrinelli.

LAMPEDUSA, G. T. DE (1982). *El Gatopardo.* Barcelona: Orbis/Origen.

LAMPEDUSA, G. T. DE (1987). *El Gatopardo.* Edición e introducción de Raffaele Pinto. Madrid: Cátedra.

LAMPEDUSA, G. T. DE (1994). *El Gatopardo.* Prólogo de Mario Vargas Llosa. Madrid: Círculo de Lectores.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

La posición de los italianismos léxicos en el español argentino

Dan Munteanu Colán
Universidad de Las Palmas de Gran Canaria

Es un tópico sobradamente aceptado entre los especialistas afirmar que el español argentino se caracteriza, entre otros rasgos, por la fuerte presencia de italianismos en su vocabulario. Existen numerosos estudios sobre la influencia italiana en la modalidad española rioplatense. Sin embargo, no se han publicado, al menos en los últimos 20 años aproximadamente, investigaciones recientes sobre la posición y vitalidad de los italianismos en el conjunto del léxico argentino. El presente estudio se propone intentar cubrir, al menos parcialmente, esa laguna.

Como base de la investigación, nos hemos decantado por el inventario de italianismos léxicos publicado por Sala, Munteanu et ál. (1982: I, 487-560), porque nos parece una síntesis objetiva, elaborada con criterios rigurosamente científicos. El corpus elegido es el resultado de la aplicación de tres criterios selectivos (difusión geográfica, productividad, riqueza semántica) a los italianismos léxicos registrados en el conjunto del español de América por los diccionarios de americanismos fundamentales (Malaret, 1946; 1961; Morínigo, 1966; Santamaría, 1942; 1959); otros diccionarios de americanismos como Filipo (1964); Guarnieri (1967; 1968); Mieres, Miranda et ál. (1966); Rodríguez Herrera (1958-1959); y un gran número de monografías sobre modalidades americanas, principalmente (en el caso que nos ocupa), las de Meo Zilio (1964*a*; 1964*b*; 1964*c*; 1965*a*; 1965*b*; 1965*c*), Meo Zilio, Rossi (1970), D'Angelo (1961), Flórez (1967), Gómez de Ivashevsky (1969), Hildebrant (1969), Rabanales (1953), Rosario(1970), Rosenblat (1974), Wagner (1949; 1950), Zamora Vicente (1967).

Sala, Munteanu et ál. (1982: I, 488-528) registran 360 italianismos léxicos en el conjunto del español de América, algunos con numerosos derivados, de los cuales, la mayor parte se da en la región rioplatense[1].

Nosotros hemos eliminado de ese inventario: a) las palabras que no se registran en Argentina: *avanti: avanti langostini, bacano (baccano), basilico, boche, capisco, cartelo: primo cartelo, citadino, cravata, chipolata, focolare, lontano, manyata,*

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

maquineta, mezzanino (mesanín, mesanino, mezanine), pedana, picolino, porcata, premiación, retallones, rosticería (rosticerío), tartaruga (21 lexemas); b) las palabras que consideramos de uso internacional o frecuentes en el español general: *bambino, canzoneta, chau (chao), diletante, dolce vita, farniente: dolce farniente, grapa (grappa), mafioso, musarela (mozzarella, mussarella, muzarella, muzzarella), ñoqui (ñoques, ñoquis), osobuco (subuco), panetón (panetone), pizza(s) (pisa), primadona (prima donna), salame (salami), signorina (siñorina), sotto-voce (sota voce, soto voce, soto voche), vendeta* (18 lexemas), y c) las palabras panamericanas: *cucheta, farabute, pichicato, pizza(s) (pisa), primadona, tuto* [(6 lexemas, de los cuales dos, *pizza(s) (pisa)* y *primadona* habían sido eliminados ya, por pertenecer a la categoría b) (*Vid. supra*)]. Tras esas operaciones, los italianismos léxicos registrados en el español argentino llegan a 317 palabras (más sus respectivos derivados), con respecto al total de 360 (más sus respectivos derivados) registrados por Sala, Munteanu et ál. (1982: I, 488-528).

Ese inventario es la base de un cuestionario elaborado por nosotros, en el cual se pide a los informantes que indiquen:

1. si usan las palabras de la lista con su(s) significado(s)
2. si conocen las palabras de la lista con su(s) significado(s)
3. si usan las palabras de la lista con significado(s) diferente(s) de los registrados en el inventario
4. si utilizan otras palabras en lugar de las que aparecen en el inventario, con otro(s) significado(s) y, en tal caso, que indiquen el término con su(s) significado(s)
5. si utilizan otras palabras en lugar de las que aparecen en el inventario, pero cuyo(s) significado(s) están registrados en la lista con otros significantes y, en ese caso, que indiquen qué términos usan.

Hemos distribuido el cuestionario a 17 informantes: 2 de la provincia de Neuquén, 3 de la provincia de Río Negro, 6 de la provincia de Salta, 1 de la provincia de Mendoza, 1 de la provincia de Tucumán, y 4 de la ciudad de Buenos Aires, es decir, pertenecientes a zonas muy diferentes en cuanto a la inmigración italiana.

En la medida de lo posible, hemos intentado seguir las pautas de las investigaciones sociolingüísticas en cuanto a las variables sexo (varón, V; hembra, H); generación (1ª, entre 20 y 35 años; 2ª, entre 36 y 55 años; 3ª, mayores de 56 años); y nivel de instrucción (elemental, E; secundario, S; universitario, U),

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

con vistas a futuras investigaciones. No hemos conseguido, sin embargo, encontrar informantes que cubran todas las variables mencionadas en las 6 zonas. Presentamos a continuación los datos de los informantes:

Neuquén: 1. A.R.F., V, 1ªG, U; 2. R.A., V, 3ªG, E;

Río Negro: 3. M.S., H, 1ªG, U; 4. F.F., V, 2ªG, U; 5.I.O., H, 3ªG, S;

Salta: 6. M.A.B., H, 1ªG, U; 7. S.A., H, 1ªG, U; 8. L.B.B., H, 1ªG, U; 9. C.L.D., V, 2ªG, U; 10. F.J.F., V, 2ªG, U; 11. A.M.F.L., H, 2ªG, U;

Mendoza: 12. C.R.A.S., V, 2ªG, S;

Tucumán: 13. L.E.G., V, 2ªG., U;

Buenos Aires: 14. O.W.D., V, 1ªG, S; 15. S.N., V, 3ªG, U; 16. D.C., V, 3ªG, U; 17. R.Z., H, 3ªG, U.

En lo que sigue, analizaremos las respuestas a nuestra encuesta. Por razones de espacio, nos limitamos a seis informantes (el 35.29% del número total), residentes y/u originarios de Neuquén, Río Negro y Tucumán (1,2,3,4,5,13), provincias muy alejadas de la región rioplatense, centro de la inmigración italiana masiva del siglo XIX. También restringimos el análisis a las primeras 50 entradas (con sus respectivos derivados, 24), es decir, al 15.77% del total del inventario obtenido tras la eliminación de las categorías de palabras antes mencionadas (*Vid. supra*).

1. A.R.F.

I. utiliza las siguientes palabras con los significados que figuran en el inventario: *batifondo* 'alboroto prolongado'; *bulín* 'departamento bien amueblado; alojamiento, en general, en casa de vecindad; pieza que tienen ciertos hombres para llevar a las mujeres';

II. conoce las siguientes palabras con los significados que figuran en el inventario, pero no las usa: *alegreto* 'achispado, bebido'; *arrivederchi* (*arrivederci*) 'hasta la vista'; *atenti* 'cuidado'; *bagayo* 'individuo muy bruto; ramera; bulto, paquete, equipaje, paquete que contiene una porquería; engaño, estafa; contrabando; mujer fea, de poco atractivo; deportista pesado y torpe; envoltorio de mercaderías que se extraen de puertos o fronteras; espectáculo pesado y de mal gusto'; *balurdo* 'paquete de billetes falsos; paquete; engaño, mentira; sujeto grosero y torpe, carente de educación'; *bela* 'hermosa; buena, grata': *bela roba* 'exclamación despectiva e insultante'; *berretín* 'terquedad; capricho, manía, obstinación; gorro, sombrero; creencia exagerada

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

sobre ciertas dotes que se poseen'; añade la expresión *avanti langostini* 'expresión festiva que ordena ponerse en marcha', registrada en Sala, Munteanu et ál. (1982: 488-528) para Uruguay.

2. R.A.

I. utiliza las siguientes palabras con los significados que figuran en el inventario: *amaretti* 'bizcocho de harina de almendras'; *amaro* 'tipo de aperitivo, normalmente amargo'; *antipasto* 'entrada en general'; añade 'determinado tipo de entrada', registrado por Sala, Munteanu et ál. (1982: 488-528) para Uruguay; *añoloti* 'tipo de pasta rellena'; *arranyarse* 'arreglar algo toto o desarreglado; acomodarse; castigar; arreglárselas'; *arrivederchi*[2]; *atenti*; *bacán* 'persona rica, bien vestida; persona de vida fácil; hombre económicamente desahogado que mantiene una amante con cierto lujo; amante; hombre explotador de mujeres, dueño de una mujer; capo; lujoso; mujer de buena presencia, bien mantenida, que se ha situado bien', con los derivados *abacanada* 'mujer de buena presencia, bien mantenida, que se ha situado bien' y *bacanazo* 'bacán; capo; lujoso'; *bagayo*; *balurdo*; *batifondo*; *berretín*; *biaba* 'paliza, arremetida, sopapo; gran cantidad; pelea; cosméticos', con las expresiones *dar la biaba* 'dar una paliza; derrotar' y *refilar la biaba* dar una paliza';

II. conoce las siguientes palabras con los significados que figuran en el inventario, pero no las usa: *achidente* 'caramba'; *alegreto*; *bagallito* 'bulto, paquete, equipaje'; *bela*; *bersaglieri* 'soldado italiano'; *biabazo* (derivado de *biaba*); *biandún* 'cachiporazo que se propina a traición, golpe fuerte y certero'; *brigante* 'bergante, bandido'.

3. M.S.

I. utiliza las siguientes palabras con los significados que figuran en el inventario: *abelinado* 'abombado, tonto'; añade el significado 'torpe'; *acamalar* 'ahorrar, atesorar, guardar'; *achidente*; *afiatamento* 'entendimiento entre varias personas para llegar a un mismo resultado'; *altro que* 'mucho más'; *amaretti*; *angosha* 'angustia'; *añoloti(s)*; *apuntamento* 'cita'; *arranyar(se)*; *atenti*; *atrezo* 'aparato para ejercicios circenses'; añade 'trapecio'; *bacán* 'persona rica, bien vestida', con sus derivados *abacanado* 'se dice de quien se acerca a los hábitos y gustos del bacán'; *bacanejo* al que comienza a darse ínfulas de bacá; el que pasa por bacán sin serlo'; *baffi* (*bafi*) 'bigotes', con la expresión *venir abajo como bafi de italiano* 'venir a menos'; *bagasho* 'invertido sexual'; añade

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

'homosexual'; *bagasha* 'prostituta'; *bagayo* 'bulto, paquete, equipaje; paquete que contiene una porquería; mujer fea, de poco atractivo'; *balurdo* 'engaño, mentira', *batifondo*[1]; *bela*; *belín* sólo en las expresiones *me importa un belín* 'me importa un bledo' y *no se ve un belín* 'no se ve nada'; *berretín* 'capricho, manía, obstinación', con sus derivados *emberretinado* 'encaprichado'; *emberretinarse* 'obstinarse'; *bersaglieri* ; *biaba* 'paliza; arremetida; sopapo', con la expresión *dar la biaba* 'dar una paliza'; *bochar* (derivado de *boche*) 'desaprobar, suspender en los exámenes'; *bochín* 'el chico del juego de bochas'; *briqueti* 'fósforos'; *bulín* 'pieza que tienen ciertos hombres para llevar a las mujeres', con el derivado *bulincito* 'diminutivo de bulín'; *buseca* 'plato de mondongo con papas y porotos; panza'; y añade las palabras *bacano* 'bochinche, desorden, confusión', y *basilico* 'albahaca' registradas en Sala, Munteanu et ál. (1982: 488-528) para Uruguay y Venezuela, respectivamente, y la expresión *avanti langostini*, registrada para Uruguay;

II. conoce las siguientes palabras con los significados que figuran en el inventario, pero no las usa: *arrivederchi*; *bacanería* 'elegancia propia del bacán';

III. utiliza las siguientes palabras de nuestro inventario con otros significados: *amaro* 'amargo'; *antipasto* 'tipo de ensalada'; *bacanejo* (derivado de *bacán*) 'nuevo rico'; *baratinar* 'estafar'.

4. F.F.

I. utiliza las siguientes palabras con los significados que figuran en el inventario: *afiatado* 'armonizado'; *amábile* 'suave, referente al vino'; y añade 'tiempo musical'; *amaretti*; *amaro* 'tipo de aperitivo normalmente amargo'; *antipasto* 'determinado tipo de entrada', significado registrado por Sala, Munteanu et ál. (1982: 488-528) para Uruguay; *añoloti*, con la variante *añeloti*, que no registran Sala, Munteanu et ál. (1982: 488-528); *apuntamento*; *arrivederchi*; *atenti*; *bacán* 'hombre económicamente desahogado', con el derivado *abacanada* 'mujer de buena presencia, bien mantenida, que se ha situado bien'; *bagayo* 'mujer fea, de poco atractivo', con el derivado *bagallito* 'bulto, paquete, equipaje'; *bagna-cauda* (*baña-cauda*) 'salsa de aceite, anchoas y ajos'; *batifondo*; *berretín*, con los derivados *emberretinado* y *emberretinarse*; *bersaglieri*; *biaba* 'paliza', con la expresión *dar la biaba*; *bochar*; *bochín*; *bulín*, con el derivado *bulincito*; *buseca*; *cacarela* 'diarrea'; añade la expresión *avanti bersaglieri* 'expresión festiva que ordena ponerse en marcha';

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

III. utiliza las siguientes palabras de nuestro inventario con otros significados: *alegreto* 'tiempo musical'(considerada por nosotros internacional con este significado); *balurdo* 'problema; quilombo'.

5. I.O.

I. utiliza las siguientes palabras con los significados que figuran en el inventario: *amaretti*; *antipasto*; *añoloti*; *arrivederchi*; *atenti*; *bacán*, con el derivado *abacanada*; *bagayo*; *bagna-cauda*; *balurdo* 'paquete de billetes falsos; paquete; engaño, mentira'; añade los significados 'paquete sin valor' y 'cosa ordinaria', registrados por Sala, Munteanu et ál. (1982: 488-528) para Colombia; *batifondo*; *berretín*, con el derivado *emberretinado*; *biaba*; *bochar* (derivado de *boche*); *bóngoli* (*vóngoli, vóngole*) 'tipo de mariscos: *espagueti al vóngoli, vermicelli a la vóngole*; *bulín*, con el derivado *bulincito*; *buseca*.

13. L.E.G.

I. utiliza las siguientes palabras con los significados que figuran en el inventario: *añoloti(s); atenti; bacán; bagayo; batifondo; bochín; bulín,* con su derivado *bulincito; buseca;* añade la palabra *basilico* en la expresión *parece un basilico* 'parece enloquecido';

II. conoce las siguientes palabras con los significados que figuran en el inventario, pero no las usa: *abacanada* (derivado de *bacán*); *achidente; afiatado; alegreto; antipasto; arrivederchi; balurdo; bela; berretín; bersaglieri; biaba; biandún.* El inventario resultado de las respuestas es el siguiente[3]:

ABELINADO 'abombado, tonto, torpe' (3)

ACAMALAR 'ahorrar, atesorar, guardar' (3)

ACHIDENTE 'caramba' (3)

AFIATADO 'armonizado' (4)

AFIATAMENTO 'entendimiento entre varias personas para llegar a un mismo resultado, acuerdo' (3)

ALTRO QUE 'mucho más' (3)

AMÁBILE 'suave, referente al vino' (4); 'tiempo musical' (4)

AMARETTI 'bizcocho de harina de almendras' (2,3,4,5)

AMARO 'amargo' (3); 'tipo de aperitivo, normalmente amargo' (2,4)

ANGOSHA 'angustia' (3)

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

ANTIPASTO 'tipo de ensalada' (3); 'determinado tipo de entrada' (2,4,5); 'entrada en general' (2,5)

AÑOLOTI(S)[AÑELOTI (4)] 'tipo de pasta rellena' (2,3,4,5,13)

APUNTAMENTO 'cita' (3,4)

ARRANYAR(SE) 'arreglar algo roto o desarreglado' (2,3); 'acomodarse' (2); 'castigar' (2); 'arreglárselas' (2)

ARRIVEDERCHI 'hasta la vista' (2,4,5)

ATENTI 'cuidado' (2,3,4,5)

ATREZO 'trapecio' (3)

AVANTI LANGOSTINI [AVANTI BERSAGLIERI(4)] 'adelante'(3); 'expresión festiva para ponerse en marcha' (4)

BACÁN 'persona rica, bien vestida; persona de vida fácil'(2,3,5,13); 'hombre económicamente desahogado'(4);'hombre económicamente desahogado que mantiene una amante con cierto lujo' (2,5,13); 'amante' (2,5,13); 'hombre explotador de mujeres, dueño de una mujer' (2,5,13); 'capo' (2,5,13); 'lujoso' (2,5,13); 'mujer de buena presencia, bien mantenida, que se ha situado bien'(2,5,13)

Derivados: *abacanada* 'mujer de buena presencia, bien mantenida, que se ha situado bien' (2,4,5); *abacanado* 'se dice de quien se acerca a los hábitos y gustos del bacán (3); *bacanazo* 'bacán' (2,3); 'capo' (2,3); 'lujoso' (2,3); *bacanejo* 'nuevo rico' (3); 'el que comienza a darse ínfulas de bacán' (3); 'el que pasa por bacán sin serlo' (3); *bacanería* 'elegancia propia del bacán' (3)

BACANO 'bochinche, desorden, confusión' (3)

BAFFI (BAFI) 'bigotes' (3): *venir abajo como bafi de italiano* 'venir a menos' (3)

BAGASHO 'homosexual'(3); 'invertido sexual'(3)

Derivados: *bagasha* 'prostituta' (3)

BAGAYO 'bulto, paquete, equipaje'(2,3,5,13);'paquete que contiene una porquería' (2,3,5,13);'mujer fea, de poco atractivo' (3,4,5,13); 'individuo muy bruto' (2,5,13); 'ramera' (2,5,13); 'engaño, estafa' (2,5,13); 'contrabando' (2,5,13); 'deportista pesado y torpe' (2,5,13); 'envoltorio de mercaderías que se extraen de puertos o fronteras' (2,5,13); 'espectáculo pesado y de mal gusto' (2,5,13)

Derivados: *bagallito [bagayito (13)]* 'bulto, paquete, equipaje' (2,4,13)

BAGNA-CAUDA [BAÑA-CAUDA (13)] 'salsa de aceite, anchoas y ajos' (4,5,13)

BALURDO 'engaño, mentira'(2,3,5); 'problema'(4); 'quilombo' (4); 'paquete de billetes falsos' (2,5); 'paquete' (2,5); 'sujeto grosero y torpe, carente de educación' (2), 'paquete sin valor' (5); 'cosa ordinaria' (5)

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

BARATINAR (de BARATÍN) 'estafar' (3)

BASILICO 'albahaca' (3): *parece un basilico* 'parece enloquecido' (13)

BATIFONDO 'alboroto prolongado' (1,2,3,4,5,13)

BELA 'hermosa' (3); 'buena, grata' (3)

BELÍN: *me importa un belín* 'me importa un bledo, no me importa nada'(3); *no se ve un belín* 'no se ve nada' (3)

BERRETÍN 'capricho, manía, obstinación' (2,3,4,5); 'terquedad' (2,5); 'gorro, sombrero' (2,5); 'creencia exagerada sobre ciertas dotes que se poseen' (2,5)

Derivados: *emberretinado* 'encaprichado'(3,4,5); *emberretinarse* 'obstinarse' (3,4)

BERSAGLIERI 'soldado italiano' (3,4)

BIABA 'paliza'(2,3,4,5);'arremetida'(2,3,5);'sopapo'(2,3,5);'gran cantidad' (2,5); 'pelea' (2,5); 'cosméticos' (2,5) : *dar la biaba* 'dar una paliza'(2,3,4,5); *refilar la biaba* 'dar una paliza' (2,5)

BOCHAR (de BOCHE) 'desaprobar, suspender en los exámenes' (3,4,5);

BOCHÍN 'el chico del juego de bochas' (3,4,13)

BÓNGOLI (VÓNGOLI, VÓNGOLE) 'tipo de mariscos: *espagueti al vóngoli, vermicelli a la vóngole*' (5)

BRIQUETI 'fósforos' (3)

BULÍN 'departamento bien amueblado' (1,5,13); 'alojamiento, en general, en casa de vecindad'(1,5,13); 'pieza que tienen ciertos hombres para llevar a las mujeres'(1,3,4,5,13)

Derivados: *bulincito* 'diminutivo de bulín' (3,4,5,13)

BUSECA 'plato de mondongo con papas y porotos' (3,4,5,13); 'panza' (3,4,13)

CACARELA 'diarrea' (4)

El inventario obtenido está integrado por 40 palabras, de las cuales, 2, *baratinar* y *bochar*, son derivados en el inventario de Sala, Munteanu *et al.*(1982: 488-528); es decir, es inferior en 12 unidades (el 24%) al que sirvió como base del cuestionario

De las 40 unidades, solamente una, *batifondo*, la utilizan todos los informantes. 5 informantes coinciden en la utilización de 3 palabras: *añoloti(s), bagayo, bulín.* 4 informantes en la utilización de 8 palabras: *amaretti, atenti, bacán, balurdo, berretín, biaba, bulincito* (derivado), *buseca.* 3, en la utilización de 10 palabras: *amaro, antipasto, arrivederchi, atenti, abacanada* (derivado), *bagallito (bagayito),*

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

bagna-cauda (baña-cauda), emberretinado (derivado), *bochar* (derivado), *bochín*. El resto del inventario lo utilizan dos o un solo informante. Por otra parte, debemos precisar que no todos utilizan esas palabras con todos los significados que aparecen en el inventario.

Llama la atención que 18 unidades (casi la mitad del inventario) se registran únicamente en las respuestas del informante 3, residente en la localidad de Cipolletti (provincia de Río Negro). No tenemos datos referentes al poblamiento de la misma, pero si nos atenemos al topónimo, parece que fue y sigue siendo una pequeña colonia italiana. Lo que influiría notablemente en el uso de los italianismos léxicos.

Finalmente, debemos resaltar que en las respuestas aparecen solamente 10 derivados (el 41.66%), menos de la mitad del total de derivados registrados en el inventario base del cuestionario. La gran mayoría se da en las respuestas de 1 ó 2 informantes. 2, *abacanada, bulincito*, en 4 informantes ; y 1, *emberretinado*, en 3 informantes.

Las variables sexo y nivel de instrucción no influyen de manera significativa en las respuestas de los informantes, aunque se registra una leve superioridad en cuanto al número de términos usados por los hombres. La variable edad parece ser la más interesante, ya que el informante 1 (varón, 1ª generación, estudios universitarios) utiliza un número muy escaso de términos (2), y conoce únicamente 7 italianismos del repertorio de Sala Munteanu et ál. (1982: 488-528). Sin embargo, la informante 3 (hembra, 1ª generación, estudios universitarios) utiliza el mayor número de todos los informantes. No obstante, como hemos dicho, consideramos que se trata de un caso particular (*Vid. supra*). Para determinar con exactitud en qué medida la variable edad influye en las respuestas, como sería de esperar, deberíamos analizar las respuestas de otros informantes del mismo grupo de edad.

El reducido corpus de lexemas e informantes nos permite llegar únicamente a conclusiones preliminares. No obstante, opinamos que los resultados de la investigación arrojan una nueva luz sobre la cuestión de la posición del elemento léxico italiano en el español argentino: en las provincias alejadas de la región rioplatense, la posición y vitalidad de los italianismos léxicos son inferiores a las de Río de la Plata e invalidan la creencia generalizada de que el español argentino, en su conjunto, se caracteriza por su fuerte componente léxico italiano.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

D'ANGELO, G. (1961). Italianismos en Hispanoamérica y particularmente en Colombia. *Thesaurus, 25*, 481-503.

DI FILIPPO, M. ALARIO. (1964). *Lexicón de colombianismos.* Cartagena.

FLÓREZ, L. (1967). *Temas de castellano. Notas de divulgación*, 2ª ed. Bogotá.

GÓMEZ DE IVASHEVSKY, A. (1969). *Lenguaje coloquial venezolano.* Caracas: Universidad Central de Venezuela.

GUARNIERI, J. C. (1967). *El habla del boliche. Diccionario del lenguaje popular rioplatense.* Montevideo: Florensa & Lafon.

— (1968). *Diccionario del lenguaje campesino rioplatense.* Montevideo: Florensa & Lafon.

HILDEBRANDT, M. (1969). *Peruanismos*, 2ª ed. Lima: J. Campodónico.

MALARET, A. (1946). *Diccionario de americanismos*, 3ª ed. Buenos Aires: Emecé.

— (1961). *Lexicón de fauna y flora.* Bogotá: Instituto Caro y Cuervo.

MEO ZILIO, G. (1964*a*). El cocoliche rioplatense. *Boletín de Filología* (Montevideo), *16*, 61-119.

— (1964*b*). Algunos septentrionalismos italianos en el español rioplatense. *Romanistisches Jahrbuch, 15*, 297-301.

— (1964*c*). Genovismos en el español rioplatense. *Nueva Revista de Filología Hispánica, 17*, 3-4, 245.

— (1965*a*). Algunos italianismos en el español popular de Río de la Plata. *Diálogo* (Montevideo), *6-7*, 23-31, 3-16.

— (1965*b*). Italianismos generales en el español rioplatense. *Thesaurus, 20*, 68-119.

— (1965*c*). Italianismos meridionales en el español rioplatense. *Boletín de Filología de la Universidad de Chile, 17*, 225-235.

— ROSSI, E. (1970). *El elemento italiano en el habla de Buenos Aires y Montevideo.* I. Firenze: Valmartina.

MIERES, C., MIRANDA, E., ALBERTI, E. B. DE, BERRO, M. R DE. (1966). *Diccionario uruguayo documentado.* Montevideo: Academia Nacional de Letras.

MORÍNIGO, M. A. (1966). *Diccionario del español de América*, 2ª ed. Madrid: Anaya-Muchnik.

RABANALES, A. (1953). *Introducción al estudio del español de Chile.* [Santiago:] Instituto de Filología, Facultad de Filosofía y Educación.

RODRÍGUEZ HERRERA, E. (1958-1959). *Léxico mayor de Cuba*, 2 vols. La Habana: Editorial Lex.

ROSARIO, R. DEL (1970). *El español de América.* Sharon, Conn.: Troutman Press.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

ROSENBLAT, A. (1974). *Buenas y malas palabras en el español de Venezuela*, 4ª ed., 4 vols. Madrid [1978, 5ª ed., Madrid: Ed. Mediterráneo].

SALA, M., MUNTEANU, D., NEAGU, V., ŞANDRU-OLTEANU, T. (1982). *El español de América. I. Léxico*, 2 vols. Bogotá: Instituto Caro y Cuervo.

SANTAMARÍA, F. J. (1942). *Diccionario general de americanismos*, 3 vols. México: Pedro Robredo.

— (1959). *Diccionario de mejicanismos*, 3ª ed. México [1992, 5ª ed. corregida y aumentada, México: Porrúa].

WAGNER, M. L. (1949). *Lingua e dialetti dell'America spagnola*. Firenze: Le lingue estere.

— (1950). Apuntaciones sobre el caló bogotano. *Boletín del Instituto Caro y Cuervo, 6*, 181-213.

ZAMORA VICENTE, A. (1967). *Dialectología española*, 2ª ed. Madrid: Gredos.

NOTAS

1 Por el número de lexemas registrados, el elemento léxico italiano se sitúa cuantitativamente inmediatamente después del elemento léxico inglés entre los componentes del español de América que lo diferencian del español general a nivel de inventario. Sin embargo, cualitativamente, el elemento italiano ocupa una posición inferior al elemento inglés, francés o portugués, si tenemos en cuenta que los italianismos panamericanos son muy pocos.

2 No repetimos los significados que han aparecido ya en las respuestas de los informantes y coinciden con los del inventario de Sala, Munteanu et ál. (1982: 488-528).

3 No hemos incluido los lexemas que los informantes conocen, pero no usan. Entre paréntesis redondas indicamos el número del informante.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

HUMILDES MELODÍAS PARA CONTEMPORÁNEOS. CRÓNICA PERIODÍSTICA-LITERARIA DE MANUEL DÍAZ MARTÍNEZ

JOAQUÍN NAVARRO BENÍTEZ
Universidad de Las Palmas de Gran Canaria

Carta al futuro

Hoy me dirijo a ustedes, los presuntos,
los ansiados
hombres del futuro;
los lictores cuyos fallos
–¡ah, los fallos del mañana!–
también han de pesar sobre mis silencios
y mis palabras.

A ustedes llegará desde estos tiempos que vivo
un sonido gigante, como de sinfonía,
pero acaso no perciban bajo el himno de la Historia
–porque la Historia es solemne y se ocupa
de las grandes cosas–
las humildes melodías,
cotidianas,
mortales,
imperfectas,
que canto para mis contemporáneos

Díaz Martínez (1991: 283)

Aquellos que estén acostumbrados a leer la prensa diaria, local o nacional, habrán comprobado que la mayoría de los periódicos cuentan con colaboraciones de muy diversa índole: sociólogos, economistas, políticos... que, por su trayectoria profesional y con su firma, prestigian y avalan la calidad del

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

producto en el mercado. De entre todas ellas destaca la participación de escritores que encuentran en el "formato" de la prensa y en particular en la crónica periodística, una nueva forma de comunicación que utiliza la información como pretexto de expresión literaria. Además de una fuente de ingresos paralela a la del difícil mercado editorial.

En el caso de la prensa española actual –por citar algún ejemplo cercano– tanto en las revistas semanales, en los suplementos culturales o en diarios como *El País*, *ABC* o *El Mundo*, es frecuente encontrar artículos y crónicas de autores relevantes como Francisco Umbral, Antonio Gala, Fernando Savater, Guillermo Cabrera Infante, Luis Sepúlveda o Manuel Vicent, entre otros. Siendo este modelo de escritura, para muchos críticos, una fuente de discrepancia, puesto que por naturaleza este "género" está vinculado a disciplinas como la historia, el periodismo y la literatura, al pertenecer en líneas generales a la tres a la vez y a ninguna de ellas en particular.

Ya la propia definición del término "crónica" la relaciona con la narración de hechos en perfecta sucesión temporal, como se deduce de su etimología griega *khrónos* 'tiempo'[1]. De ahí que encontremos escritos cuya finalidad sea la de dar cuenta de los sucesos acaecidos, basándose en la cronología. Esto podemos apreciarlo en las crónicas que se generan durante la conquista y colonización del Nuevo Mundo[2], en el género cronístico medieval[3] o en la historiografía clásica[4], si atendemos únicamente a este tipo de documentos, puesto que está más que constatado que los pueblos que no conocían la escritura hacían uso de relatos orales con estructura similar a la de la crónica para conservar su historia y sus tradiciones.

En lo que a la prensa se refiere, está claro que su relación viene marcada por el hecho de que es el periódico quien, entre sus múltiples formas de expresión, da amparo a este modo de hacer periodismo, que empezó a perfilarse en el siglo XIX. En España podríamos contemplar, por citar alguno, los ejemplos más conocidos de Larra o Mesonero Romanos. En Hispanoamérica, la lista de autores que encontraron en la prensa una "profesionalización" para su oficio de escritor se hace aún más larga, empezando por José Martí, Julián del Casal, Amado Nervo, Rubén Darío, Gutiérrez Nájera, y un largo etcétera que llega hasta los autores de nuestros días.

En este sentido, muchos críticos ven en la crónica, desde estos inicios, una intención literaria que acompaña a su valor informativo. De hecho, movimientos estéticos y renovadores como el Modernismo no podrían entenderse "si prescindiéramos de uno de los géneros más productivos y más originales" (Jiménez y Morales 1998: 111). Cabe recordar que la prosa

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

modernista se sustenta gracias a la labor de estos escritores, convertidos en cronistas y a la regeneración que, a partir del uso de la crónica como vehículo de expresión, se produce a fines del siglo XIX y principios del XX[5].

Tan antigua como esta "profesionalización" que señalamos, es la polémica entre aquellos que defienden la calidad literaria de estos textos, y los que ven en el producto el resultado del oficio de periodista. No obstante, sin ir más allá en discusiones, creemos que la crónica es un género o "ritual de creación" en el que el escritor, a través del estilo literario propio, enmarcado en una época concreta, da cuenta de su visión del mundo y reflexiona sobre los acontecimientos que le rodean, al usar el diario como tribuna. A propósito, Mateo del Pino (2001: 31) apunta lo siguiente:

> (...) el escritor aprovecha para interrogar a lo inmediato y preguntarse a sí mismo, se analiza y hurga en su conciencia. Su yo –su experiencia personal o sentida– no solo se asume como individualidad, sino como integrante de una colectividad; por tanto, los temas concretos, la vida diaria, el cotidiano, se vuelven realidad interiorizada o literaturizada.

Sin embargo, no es la única controversia que gira en torno a la crónica; más allá de su condición artística se encuentra la adscripción a un género, ya sea literario o periodístico. Esto podemos apreciarlo en las múltiples definiciones que encontramos dada su naturaleza, como advierte Gutiérrez Gutiérrez (1999: 83):

> Se la ha definido como un género que se vale de la novedad, la atracción, la rareza o la intensidad a fin de jugar con un lector poco culto que persigue la adquisición de un conocimiento superfluo sobre un tema vigente. Se le ha valorado en tanto que género modernista que refleja la problemática moderna de la temporalidad con la narrativización de los sucesos del acontecer cotidiano. Como género periodístico que es, se han estimado también las exigencias de actualidad, de inmediatez de la misma y lo que podríamos llamar "leyes de oferta y demanda" ya que, desde la perspectiva del periodismo, la crónica es una mercancía.

En la mayoría de los casos se la califica como género que además se nutre de la conciencia poética del escritor y aprovecha su heterogeneidad para enriquecerse con las posibilidades que le brindan otros discursos. De ahí que desde esta perspectiva, defendamos la crónica como un género *híbrido* y *permeable*

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

que se mueve con libertad entre los compartimentos tradicionalmente herméticos de los géneros literarios y, al mismo tiempo, saca total rentabilidad a su condición periodística.

Con todo, cuando hablamos de "crónica" lo hacemos con la cautela suficiente para no caer en eternas discusiones, y con una mirada amplia que nos permita ver que estamos ante un género donde todo cabe, pudiéndose encontrar textos de vocación informativa cuya calidad supera las fronteras de lo literario. En ellos domina, ante todo, la libertad creadora, fruto de la búsqueda de nuevos modelos de expresión que nos llevan a convergencias que enriquecen la obra. Por eso creemos que relacionando la crónica con la poesía, la prosa, la información, la historia, los hechos, la actualidad, la realidad, la creación objetiva y subjetiva, conseguimos un género más de fusión que de confusión.

En este contexto de crónica como nueva fórmula de expresión periodístico-literaria, y de cronista como profesional, que además evalúa y cuenta la realidad desde el filtro de su experiencia, se encuentra el poeta cubano Manuel Díaz Martínez (Santa Clara, 1936). Su obra nos va a servir de guía para acercarnos al estudio de este registro discursivo, primero desde el punto de vista temático, y luego formal. Para ello, en este trabajo, hemos seleccionado algunas de las crónicas publicadas en España durante la última década.

Manuel Díaz Martínez se forjó como periodista desde muy joven trabajando en distintos diarios y semanarios de Cuba; ha desempeñado tareas de diversa índole dentro y fuera del periódico, ocupando puestos de corrector, redactor, entrevistador, guionista para la radio, editor, jefe de redacción... En la actualidad colabora con diferentes publicaciones, locales y nacionales. Además es director de diversas revistas culturales como *Espejo de paciencia*, revista de arte y literatura de la Universidad de Las Palmas de Gran Canaria o *Encuentro de la cultura cubana*. Por otro lado figura como redactor y colaborador de la revista *Hispano-cubana* y de *Encuentro en la red*.

En lo que se refiere a la clasificación de las crónicas, por su contenido podríamos agruparlas en tantos apartados como temas y finalidades eligen sus autores a la hora de abordar sus textos. No obstante, en un primer acercamiento que dé cuenta de su naturaleza, distinguimos cuatro bloques generales: crónicas de sociedad, históricas, literarias y políticas.

Las crónicas sociales devienen, desde el siglo XIX, como respuesta a la demanda de ciertas clases –aristocracia y burguesía– que desean verse reflejados en la prensa por acontecimientos tales como bailes, nacimientos, bodas... En la obra periodística de Manuel Díaz Martínez no hemos encontrado ningún

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

ejemplo de esta temática. Sin embargo, para ilustrar estas crónicas resulta oportuno mencionar algunos textos de Julián del Casal, los cuales, a pesar de su apariencia frívola, destacan por su estilo cuidado, por la minuciosidad de sus descripciones y por el tono de su escritura. Por todo ello, debemos considerar su gran valor literario e histórico como documentos que describen la sociedad de su tiempo.

En cuanto a las crónicas históricas, a las que ya aludimos anteriormente, aquellas que son reflejo de su tiempo en época de Julio César, Alfonso X o Bernal Díaz del Castillo fueron, mirándolas con cierta perspectiva, tan actuales como lo son hoy el hilván de anécdotas que nos brinda Manuel Díaz Martínez sobre Ernesto Che Guevara (Díaz Martínez, 5/10/1997), personaje clave en la historia de Cuba del siglo XX. También sirve de ejemplo la descripción que ofrece de los orígenes y la posterior evolución de las fiestas de carnaval en "Aquellos Carnavales de La Habana" (Díaz Martínez, 17/2/1994), donde cabe resaltar el valor etnográfico añadido al histórico.

Relacionadas con éstas encontramos las crónicas literarias, textos que trazan el perfil humano y artístico de personajes como Dulce María Loynaz (Díaz Martínez, 1/5/1997), Severo Sarduy (Díaz Martínez, 13/6/1993) o Rafael Alberti (Díaz Martínez, 24/11/1999). En ellas, además de pinceladas de crítica literaria, percibimos un valor testimonial, puesto que la mayoría están publicadas a la muerte de estos escritores y nacen, desde el recuerdo y la experiencia personal, como homenaje hacia ellos.

Por último, encontramos las crónicas de tema político. En este sentido, destacan los textos cuya finalidad es netamente la denuncia político-social, tal es el caso de "El coronel busca quien le escriba" (Díaz Martínez, 6/2/2002), a propósito de la "revolución cultural" iniciada por Hugo Chávez en Venezuela en enero de 2002. También la que titula "Mariela y el «No»" (Díaz Martínez, 20/10/1992), en ella su experiencia personal y su amistad con María Elena Cruz Varela le sirve como hilo conductor para informar sobre el encarcelamiento que sufrió la escritora a raíz de la firma de la "Carta de los Diez". En esta crónica describe la situación política real en Cuba, con el tono pausado y reflexivo que caracteriza la prosa de este autor.

Sin embargo, estas referencias políticas no se circunscriben únicamente a este tipo de crónicas, su implicación política se entremezcla en otros textos cuya finalidad crítica comparte protagonismo con la valoración social, histórica o literaria. Tal es el caso de la mencionada "Con Alberti" (Díaz Martínez, 24/11/1999), en la que narra una serie de experiencias compartidas con el autor gaditano, pero en la que además introduce su ironía:

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

> Cuando llegó a La Habana en febrero del 91, para recibir la orden de José Martí (...) El Gobierno lo alojó en una casa de protocolo, un coqueto chalé ajardinado en el que había de todo lo que faltaba en la calle, empezando por neveras bien surtidas. Lo llevaron allí –en el coche que le asignaron, con chófer-policía incluido– para que lo pasara bien en Cuba, aislado de la tenebrosa realidad del país, de la que, al parecer, no se enteró nunca.

Esta intercalación de temas dentro de la crónica está en relación con lo que designábamos anteriormente como "género permeable", talante que deviene de su construcción formal. En este sentido, Jiménez y Morales (1998) sugieren un modelo de clasificación estructural de la crónica al distinguir en ella cuatro niveles: *nivel realista* (se trata del "hecho real" que da origen a la crónica y pone en marcha el mecanismo de creación); *nivel subjetivo* o *lírico* (en referencia a la interiorización que el escritor hace de ese suceso y lo presenta como vivido, relacionado con su experiencia personal, dando unidad emocional a esa anécdota inicial); *nivel moral* o *trascendente* (es el grado de reflexión que alcanza el lector a través de lo subjetivo, es decir, que gracias a que el escritor nos transmite su experiencia somos capaces de analizar la realidad y actuar en conciencia); y por último, *nivel de pulcritud artística* (denominación que dan a la calidad literaria del texto, a la capacidad creadora y expresiva de su autor).

El *nivel realista* o suceso que desencadena la crónica, es la noticia, el hecho o incluso el encargo, que provoca en el escritor la "necesidad" de contar e informar a través de su experiencia, lo que hace que el resultado no sólo sea un producto informativo sino que además tenga calidad estética y literaria. Su colocación u omisión en el texto está condicionada igualmente por las necesidades expresivas del autor, de esta forma, cuando aparece, lo podemos encontrar al principio, como en los siguientes ejemplos:

> Dulce María Loynaz ha muerto en su casa de La Habana después de vivir casi todo el siglo. Ciega, me han dicho. Alejada de los trabajos de la Academia Cubana de la Lengua, que ya no podía atender (Díaz Martínez, 1/5/1997).

> En abril, Severo Sarduy me envió su último libro de poemas. Entre las páginas venía una tarjeta con una reafirmación contra el tiempo: "No te olvido". Ahora me llega la noticia de que Severo ha muerto. De manera que me ha dejado solo con una memoria que era de los dos (Díaz Martínez, 13/6/1993).

Al final, como se revela en "Mariela y el «No»":

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

> Por ese "no", y por alentar a sus conciudadanos a ejercer el derecho que tienen a decirlo, María Elena está encarcelada desde el 19 de noviembre de 1991, día en que bandas paramilitares camufladas de pueblo casi la linchan en su propia casa y en presencia de su hija. Las más recientes noticias de su calvario dan cuenta de que está siendo sometida a interrogatorios extenuantes y prácticas psiquiátricas para destruirla emocional y moralmente (Díaz Martínez, 20/10/1992).

O por el contrario se limita al título y subtítulo de la crónica, como ocurre en "Tras la muerte del último miembro de la Generación del 27. Con Alberti" (Díaz Martínez, 24/11/1999).

El segundo nivel estructural que se propone como característico de la crónica es el *nivel subjetivo* o *lírico*. En este sentido, el autor hace suya la noticia, interioriza el suceso y, a través de su experiencia personal, transfiere sus emociones a la escritura, quedando la información literaturizada.

Este mismo nivel podemos encontrarlo de dos formas distintas en las crónicas. En primer lugar, en aquellos textos en los que no se parte de un nivel realista sino de la propia memoria del autor, por lo que la implicación personal entre lo vivencial y lo escrito es máxima, como podemos apreciar en el siguiente ejemplo en el que los verbos en primera persona marcan la acción de lo narrado:

> Hace muchos años, cuando yo trabajaba como diplomático en Bulgaria, viajé con mi mujer, bajo un feroz aguacero otoñal, a una villa cercana a Plovdiv, llamada Bragcígovo (...) De regreso a Sofía paramos en Plovdiv.
>
> Andando por las calles del barrio viejo vimos, en el muro de una casa, una placa de mármol que nos llamó la atención. En búlgaro y en francés, la placa informa al curioso viandante que en aquella casa de pintorescas formas tradicionales (...) había vivido el poeta e historiador francés Alfonso María de Lamartiné (Díaz Martínez, 4/9/98).

En segundo lugar, se encuentran aquellas crónicas en las que el nivel realista es cercano a los sentimientos del escritor y por lo tanto se acentúa el nivel subjetivo, pues se hace aún más presente. Tal es el caso de "Severo", crónica publicada como homenaje tras la muerte del escritor cubano Severo Sarduy, cuya amistad con Manuel Díaz Martínez fue constante a pesar del exilio. En este sentido es inevitable que el escritor deje paso al amigo:

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

> ¿Acaso podría yo olvidarlo a él? Incontables imágenes, palabras, personajes, anécdotas se agolpan en mi cerebro ahora que estoy obligado al arduo ejercicio de imaginar a Severo muerto en ese París que descubrimos juntos y donde dejamos de vernos hace treinta y cuatro años, cuando ambos estrenábamos la ilusión de conquistar la poesía (compartíamos ya el juvenil orgullo de haber sido publicados en Ciclón por Virgilio Piñera) (Díaz Martínez, 13/6/1993).

El tercer nivel estructural es aquel que establece una relación entre la realidad, a partir de la propia experiencia del escritor, y la capacidad de abstracción que este análisis es capaz de generar en el lector. A este nivel Jiménez y Morales lo llaman *nivel moral* o *trascendente*, quizás sea más acertado llamarlo *nivel de reflexión*, en cualquier caso, este parámetro estructural es una característica más de la crónica, como se ve en el siguiente ejemplo:

> Alguien definió la democracia como el derecho a decir "no". Claro está que la democracia no es sólo esto; pero no hay duda de que por ahí se empieza (Díaz Martínez, 20/10/1992).

Este pensamiento al principio del texto es el que dará lugar a que Manuel Díaz Martínez denuncie la situación que como escritor y cubano le tocó vivir en su país y que compartió con el resto de la intelectualidad:

> Desde hace treinta y tres años, en Cuba se implantó el "sí" como única respuesta a los proyectos, criterios, decisiones, planteamientos, teorías, apetencias y caprichos de nuestros gobernantes. El "no", por forzosa consecuencia, ha estado y sigue estando proscrito de la isla. (...) En Cuba, no estar de acuerdo con el Gobierno es un delito y puede costar caro. De ahí que haya sido práctica de casi toda la intelectualidad cubana, durante treinta y tres años, bajo el imperio del "sí" inmutable, evitar los sambenitos –más sus incómodas consecuencias– poniendo mucho celo en no escribir ni decir nada que pudiese ser o parecer un "no". (Esto lo sé por experiencia propia).
>
> Daba la impresión de que habíamos perdido el uso de la negativa por falta de ejercicio; pero, como suele acontecer cuando las crisis aprietan, la gente en Cuba se ha dado a reparar en lo que antes no reparaba, y a cuestionar lo que antes no cuestionaba, y, en fin, a repeler aquello en lo que ya no cree porque la elocuencia de lo evidente se lo impide. Cuando una crisis coloca a la sociedad entre la espada y la pared, la gente arrumba los fetiches, los dogmas, las consignas, las charangas, y busca la verdad por encima de las fábulas. En circunstancias de vida o muerte, si hay que decir "no", se dice (Díaz Martínez, 20/10/1992).

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

La crónica, como hemos visto, plantea un examen de la realidad con una especie de juego que va y viene en dos direcciones. En primer lugar, desde el exterior hacia el interior, en este análisis el autor toma la actualidad para luego interiorizar los hechos y narrarlos desde su experiencia. A partir de aquí se origina la segunda dirección, desde dentro hacia fuera; el autor pasa el testigo al lector para que sea él quien se enfrente a la realidad con nuevos puntos de vista. Esta reflexión –nivel moral o trascendente– generalmente la vamos a encontrar al principio o al final del texto, de tal manera que su función será la de introducción o principalmente la de conclusión, como en el ejemplo que venimos siguiendo:

> Ante esto, ¿qué se les ocurre decir a quienes siguen afirmando que en Cuba hay un sistema que garantiza la dignidad y la libertad de los ciudadanos? (Díaz Martínez, 20/10/1992).

Por último, señalamos el nivel que Jiménez y Morales denominan *nivel de pulcritud artística*, es decir, la calidad literaria del texto, donde podemos apreciar el estilo de su autor. En este sentido, podríamos someter a las crónicas a un exhaustivo análisis literario observando los recursos expresivos, el empleo del lenguaje en sus distintos niveles, la adjetivación o las descripciones, como apreciamos en la recreación que Manuel Díaz Martínez hace de la ciudad de Tula, al sur de Moscú, en la crónica "Viaje a Tolstoi":

> Un manto de nieve floja blanqueaba los tejados de las viviendas y los ramajes de abedules, robles, abetos y manzanos del bosque. En los senderos, bajo el ir y venir de los turistas, la nieve se había reducido a pardas costras de hielo. Las mansiones señoriales de Volkonski y de Tolstoi, las islas de la servidumbre de campo, el aterido estanque, las deshojadas arboledas, los prados blanquísimos, la diminuta capilla, la aldea próxima, bajo la luz de estaño del húmedo otoño tulense, a la que añadir el sepia melancólico de mis fabulaciones, me parecieron imágenes del recuerdo. Creo que siempre me será muy difícil, por no decir imposible, transferir a palabras la poesía, el hálito genésico que emana de esa especie de santuario, de zona sagrada, donde la divinidad que se venera es una entidad real, creadora de historia y de cultura: el alma de la nación rusa (Díaz Martínez, 26/1/95).

Sin embargo, la crónica no siempre tiene este talante poético, en la mayoría de ellas el tono es menos idílico, puesto que la realidad no siempre es tan bella como estos paisajes. No obstante podemos apreciar en el caso de Manuel

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

Díaz Martínez un juego irónico en el que la crítica se nos presenta edulcorada con una sonrisa, ácida, pero en definitiva amable. Así podemos apreciarlo en la citada "Con Alberti"; donde la realidad cubana resulta evidente para los que la sufren, pero inexistente para los que la niegan:

> Fue Fernando Quiñones –fallecido hace unos meses en Cádiz– quien me llevó una noche de 1987, al piso madrileño de Alberti y me presentó al poeta. Cuando llegamos, Alberti pintaba sentado ante una mesa (...) El viejo no dejó de pintar durante el tiempo que duró la visita (...) A un reclamo suyo, alguien de la casa trajo unos vasos y una botella de vino. Fernando, como siempre, animaba la tertulia con sus ocurrencias y, en un momento de distracción Alberti estuvo a punto de beberse –el primer sorbo se lo echó a la boca– el agua negra de enjuagar los pinceles, habiendo confundido el vaso en que ésta estaba con el vino que acababan de servirle.
>
> (...)
>
> Cuando llegó a La Habana en febrero del 91 (...) Para el cóctel oficial que se le ofreció a Alberti en el Palacio de la Revolución (...) recibí una invitación –letras doradas, impresas en relieve, en cartulina apergaminada– del propio Fidel Castro. En aquel cóctel, que en realidad fue una cena pantagruélica protagonizada por platos de la cocina nacional que los cubanos hace decenios que no ven, estuve por última vez cerca del viejo y admirado poeta. Se lo veía un tanto ausente, pero, a una pregunta mía en un aparte que hicimos, me aseguró que se sentía complacido.
>
> En lo que a la Cuba actual se refiere, Alberti murió sordo y ciego, aunque no mudo. No quiso renunciar a la ilusión de que en la bulliciosa patria de su amigo y correligionario Nicolás Guillén se estaban haciendo realidad sus sueños de eterno militante comunista. Dominado por esa fantasía, don Rafael sí que se bebió, creyendo que era vino, el agua negra de los pinceles (Díaz Martínez, 24/11/1999).

Como hemos, visto en el análisis estructural, las crónicas cumplen una serie de parámetros o niveles –realista, subjetivo, de reflexión y de pulcritud artística–, que enlazan con el originario planteamiento del género cronístico –periodismo, historia y literatura– con lo que se reafirma nuestra idea de que la intención última de su autor es la de dotar de dimensión estética a sus escritos, tal y como afirma Mateo del Pino (2001: 27):

> Así, la prosa que se vierte en los periódicos, especialmente la de las crónicas, goza de un rigor artístico, de una "calidad de página", que viene avalado por el quehacer –el oficio de escribir– de aquellos que han dedicado toda una vida al esfuerzo creativo de la palabra.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

En resumen, estos textos de Manuel Díaz Martínez reflejan el pasado y el presente y nos transmiten un conocimiento histórico que va más allá de una simple actividad testimonial, informativa o literaria. En su escritura se pone de manifiesto la relación entre la crónica y la actualidad, no sólo como una simple enumeración de hechos, sino como un producto literario enriquecido con la visión, el estilo y la vivencia del autor. Así sus crónicas devienen historia, testimonio y literatura. Legado de su experiencia, melodías para contemporáneos.

Fuentes primarias

Díaz Martínez, M. Mariela y el «No». *ABC.* 20 de octubre de 1992.

Díaz Martínez, M. Severo. *La Provincia.* 13 de junio de 1993.

Díaz Martínez, M. Aquellos Carnavales de La Habana. *La Provincia.* 17 de febrero de 1994.

Díaz Martínez, M. Viaje a Tolstoi. *La Provincia.* 26 de enero de 1995.

Díaz Martínez, M. Imagen última de Dulce María Loynaz. *La Provincia.* 1 de mayo de 1997.

Díaz Martínez, M. Che. *Diario de Cádiz.* 5 de octubre de 1997.

Díaz Martínez, M. Recuerdos de Plovdiv. *La Provincia.* 4 de septiembre de 1998.

Díaz Martínez, M. Con Alberti. *La Provincia.* 24 de noviembre de 1999.

Díaz Martínez, M. El coronel busca quien le escriba. *Encuentro en la red* [revista electrónica]. 6 de febrero de 2002. www.cubaencuentro.com/meridiano/

Referencias bibliográficas

Corominas, J. (1996). *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana.* Madrid: Gredos.

Díaz Martínez, M. (1991). *Alcándara.* La Habana: Ediciones Unión.

González Pérez, A. (1995). Crónica y cuento en el modernismo. En: E. Pupo-Walker (1995). *El cuento hispanoamericano* (pp. 155-170). Madrid: Castalia.

Gutiérrez Gutiérrez, J. I. (1999). *Manuel Gutiérrez Nájera y sus cuentos. De la crónica periodística al relato de ficción.* New York: Peter Lang Publishing.

Jiménez, J. O. y Morales, C. J. (1998). *La prosa modernista hispanoamericana. Introducción, crítica y antología.* Madrid: Alianza Editorial.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

MATEO DEL PINO, A. (2001). Crónica y fin de siglo en Hispanoamérica (del siglo XIX al XX). *Revista chilena de literatura, 59*, 13-39.

PUPO-WALKER, E. (1995). *El cuento hispanoamericano*. Madrid: Castalia.

NOTAS

1 Definición tomada de Corominas (1996).

2 La conquista y colonización de América trajo consigo el descubrimiento de una nueva realidad que debía ser transmitida al Viejo Mundo, por ello en un primer momento encontramos auténticas recopilaciones de descripciones, a través de las cuales se evocaba la imagen de personas, paisajes, naturaleza... Más adelante esas crónicas se convierten en inventarios de hechos en los que, además de la preocupación informativa, se pone de relieve la historia de sucesos, luchas, conquistas... De manera general y salvando las distancias podríamos considerar que los cronistas de Indias actuaron en su tiempo como reporteros o corresponsales en el Nuevo Mundo y tal vez deberíamos ver en ellos la prefiguración de cierta labor periodística. Tal y como apunta Mateo del Pino (2001: 21): "Si revisamos la historia del periodismo en Hispanoamérica comprobamos que debemos remontarnos hasta el «descubrimiento» del Nuevo Mundo para encontrar en las crónicas y «relaciones» el origen de un cierto espíritu periodístico".

3 Es evidente que en su época la vocación de estas crónicas fue netamente informativa, sin embargo hoy día no podemos negar su valor histórico y literario. En este sentido, cabe citar el espíritu historiador de Alfonso X o la producción el Canciller Ayala como cronista de los cuatro reyes a los que sirvió.

4 No debemos olvidar que la historiografía clásica presenta múltiples ejemplos de narraciones y autores cuya finalidad era la de relatar acontecimientos históricos tal y como iban desarrollándose. Tal es el caso de Herodoto, Tucídides, Plinio e incluso podríamos citar como ejemplo a César y su *Guerra de las Galias*.

5 En este sentido, González Pérez (1995: 155) afirma lo siguiente: "...la crónica es la piedra de toque, o acaso la piedra angular, de la prosa modernista en su conjunto. Y eso no es poco decir, ahora los estudiosos actuales han revalorizado la prosa modernista y señalado el importantísimo papel que le corresponde dentro del panorama de la escritura modernista".

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

La flor del alfoz de Lara, el "más valer" castellano, y el lamento fúnebre de Gonzalo Gustioz

María Reyes Nieto Pérez
Universidad de Las Palmas de Gran Canaria

En 1896 se publicaba en las prensas madrileñas (Imprenta de los Hijos de José M. Ducazcal) el libro titulado *La leyenda de los Infantes de Lara*, con una solemne y discreta dedicatoria del autor, Ramón Menéndez Pidal, a D. Antonio Cánovas del Castillo. Ese trabajo venía a ser la inauguración de una nueva concepción de los estudios filológicos hispanos, dirigidos con extraordinario éxito por el gran maestro de la filología española del siglo XX. Hoy, como homenaje a otra gran maestra de filología de nuestra facultad, la doctora Escobar Bonilla, en este artículo nos proponemos enlazar dos grandes deudas que, desde tiempo atrás, tenemos contraídas, tanto con las palabras de Menéndez Pidal a las que, siguiendo la contraseña del inmortal Quevedo, "escuchamos con los ojos", cuanto con las vivas y vivificantes de la querida y sabia compañera, a quien desearíamos que estuviera siempre presente y en "carne mortal", entre nosotros.

No deja de ser curioso que estos primeros estudios pidalianos que se proclaman científicos, en cuanto positivistas, versen, a diez siglos de distancia, sobre un asunto poético que, según ellos mismos demuestran, ha traído en jaque de permanente expectación a lo que hoy día se llamaría el imaginario colectivo hispano, denominación esta de imaginario que nos permite acoger bajo "su divino manto", a todo español, pobre o rico, tirio o troyano, culto e inculto. Esta pasión sostenida y plural por la poética leyenda, que parece que tanto a finales del siglo X, como a finales del siglo XX, sigue encantando a los unos y a los otros, viene a ser una especie de bálsamo intelectual que nos reconcilia con los valores estéticos que yacen en nuestra personalidad comunitaria, porque lo que es indudable es que los escasos restos que en crónicas y romances nos quedan de la misma, son una magistral lección de la más genuina poesía.

La leyenda de los infantes de Salas trata, en las palabras con las que su máximo e indiscutido investigador, Don Ramón Menéndez Pidal la presenta "de

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

uno de los más antiguos asuntos de la poesía heroico-popular castellana. Los infortunios de un gran señor de la Corte de Fernán González y Garci Fernández, llamado Don Gonzalo Gústioz de Salas, conmovieron el ánimo de sus contemporáneos vivísimamente, como no hay idea en una época de ilustrada madurez", y, posteriormente, en la 1ª página de su trabajo, nos aclara mediante un apretado resumen del argumento, en qué consistieron tales infortunios: "la antigua leyenda refiere en suma cómo el honrado caballero Ruy Velázquez, instigado por las quejas de su mujer, entregó a los moros en el Campo de Almenar las cabezas de los siete Infantes de Salas a quienes, después vengó Mudarra, su hermano bastardo".

Aunque la documentación sobre el asunto, si exceptuamos el caudal infinito de los romances, se reduce a las crónicas que, probablemente, prosificaban dos versiones de un cantar desaparecido, lo cierto es que estos limitadísimos vestigios están tan cargados de sustancia épica, que han propiciado que una no desdeñable parte de los actuales estudios medievales sigan teniendo a alguno de sus misteriosos episodios como foco de interés, polémica y controversia –no olvidemos, a este respecto, las variopintas y peregrinas disquisiciones que en el último tercio del siglo XX ha provocado el famoso juego de escarnio del pepino ensangrentado con que doña Lambra, a la vez, escarnece y amenaza a Gonzalillo–. Ahora bien, dentro de la cuidadosa estructura fugada, en cuatro tiempos que, de "lo que debió de ser el canto originario", nos ofrecen las crónicas, a saber: el incruento episodio del bohordo, dominado por los juegos; el episodio sangriento del cohombro, dominado por la caza; el episodio del lamento fúnebre de Gonzalo Gústioz, dominado por la caza del hombre, es decir por la guerra; y el episodio de la renovación del linaje de Lara, dominado por el regreso de Mudarra; dentro de esta poéticamente cuidadísima estructura, como decíamos, nos vamos a ocupar, en este artículo, del tercero, es decir, de aquel que supone el culmen de una leyenda que canta, con tintes a la vez sombríos y optimistas, la extinción del linaje recién nacido, al igual que lo hacen otros cantares que se ubican en el mandato del segundo conde de Castilla, Garci Fernández, momento de gran inquietud para un pueblo (Castilla) que alborea a la historia y que siente amenazada su juvenil expectativa de convertirse en reino, tanto por las luchas intestinas, cuanto por el constante e implacable acoso de Almanzor, que verano tras verano asola el irreductible territorio de este condado, convertido en independiente para oponérsele.

El lamento fúnebre de Gonzalo Gústioz es el momento central del episodio tercero, episodio en que concluye de forma terrible el cúmulo de agravios en que la familia de Lara –escindida a raíz de las bodas de Ruy Blásquez

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

con doña Lambra– se encenaga en un permanente río de sangre en el que el linaje de la Castilla fundacional se diluye y aniquila.

En este momento crucial, el padre de los de Lara, que, como consecuencia de la vengativa traición de su cuñado Ruy Blásquez, se encuentra prisionero de Almanzor, es invitado por éste a que reconozca las cabezas de unos hombres de alto linaje del alfoz de Lara que han sido víctimas del combate entretenido en Almenar entre moros y cristianos.

Con gran voluntad y orgullo acude Gonzalo Gústioz a la propuesta del caudillo moro, convencido de que no hay nadie de alta alcurnia en Lara a quien él no sea capaz de reconocer; y es entonces cuando se encuentra con la patética escena de las siete cabezas de sus hijos, más la del ayo, Muño Salido, puestas de tal forma sobre una sábana de lino blanco, que el contraste entre el rojo vinoso y purulento que exudan y el blanco lino del paño resulta profundamente perturbador en su plástica poesía, y mucho más por la evocación que inmediatamente suscitan: la de la escena culminante del episodio anterior en que los siete infantes para vengar la broma de escarnio con el pepino sangriento que un criado de doña Lambra lanza a un Gonzalo casi desnudo y desprotegido, se dirigen hacia la instigadora de tal broma, le sacan de debajo del manto al criado al que intenta proteger y, a sus mismos pies, lo apuñalan salvajemente haciendo que su sangre salpique y enrojezca las blancas tocas de esta gran señora que, tintas en sangre, recuerdan a las de una prostituta (las mujeres públicas estaban obligadas a llevar las tocas rojas).

Al margen de la intencionalidad simbólica de profunda fuerza plástica que la visión de las cabezas de la flor del alfoz de Lara depositadas sobre una sábana blanca entretiene con el episodio inmediatamente anterior, –aquel en que veíamos cómo los infantes, para vengar una broma de escarnio, violan con siete puñaladas perpetradas en el criado escarnecedor, el señorío de su augusta tía–, y al margen de la fuerza poética que tal evocación desprende-, nos vamos a ocupar, ahora, del parlamento en que Gonzalo Gústioz expresa "su dolorido sentir" ante las cabezas de sus hijos y del fiel ayo que ha muerto con ellos, no tanto porque sea uno de los lamentos fúnebres más conmovedores de nuestra poesía, que indudablemente lo es, sino sobre todo porque consideramos que en ese discurso doliente del progenitor del linaje de Lara, se desgrana el sistema de valores que define tanto a Castilla como a sus hombres, sistema de valores que de forma reiterativa aparece en sus textos poéticos y no poéticos denominado como "más valer"; un "más valer" tan vinculado a la misma esencia de la castellanidad que alguno de los poetas de los cancioneros castellanos del XV llama así a su doncella.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

Pero puestos ya a determinar el sistema de valores que se desprende del lamento de Gonzalo Gústioz, lo primero que llama la atención es la importancia que la figura del ayo, como transmisor del sistema de valores del linaje, tiene en esta Castilla fundacional, pues a su cabeza es a la que en primer lugar se dirige, con un dolorido reproche, Gonzalo Gústioz, recriminándole con palabras de gran intensidad afectiva, el posible abandono en que hubiera podido tener al linaje a él confiado:

Tomó primero en sus braços la cabeça de Muño Salido
e razonóse con ella como si fuese bivo:
"Sálvevos Dios, Muño Salido, mi compadre e amigo,
dadme cuenta de los míos fijos que en vuestras manos ove metido
por do en Castiella e en León érades vos muy temido
e de mejores que vos érades servido.
¡De Dios seades perdonado, conpadre e amigo,
si fuestes vós en consejo con su tío don Rodrigo,
lo que vos non faríades por lo que en vos no avia visto!
Cataríades los agüeros como amo e padrino,
non vos querría creer Gonçalo Gonçález, mi fijo,
ca se doldría de mí que yazía en cativo.
Et perdonatme, compadre e mi buen amigo,
que mucha falsedat sobre vós he dicho.

Al margen del conocimiento intuitivo y profundo de los hechos acontecidos a su linaje que el padre de los siete infantes parece tener, y que, desde una óptica de pura técnica épico-poética responde al refrescamiento de la memoria del auditorio, al margen de este conocimiento intuitivo y su función comunicativa, de este parlamento nos interesa sobremanera calibrar y destacar la importancia de la figura del ayo en el discurrir heroico de Castilla.

El ayo, según parece desprenderse de la mentalidad que refleja Castilla desde sus primeros textos épicos, es una figura a la vez imprescindible y compleja, porque recoge y transmite en su personalidad dúplice tanto los valores masculinos como los valores femeninos del linaje al que sirve, en tanto en cuanto de la fusión y amalgama de los mismos saldrá completo y definido el más valer familiar.

El caso de Muño Salido es, a este respecto, ejemplar, porque a la vez que lo vemos especialmente sensible a todo aquello que tiene que ver con la

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

madre de los de Salas, es de igual forma fiel y leal con su compadre don Gonzalo Gústioz.

Dos apuntes cabe destacar de la parte de la personalidad del ayo que se aproxima al universo femenino del linaje, es decir, a doña Sancha: la primera es la sensibilidad que demuestra en todo lo que atañe a su señora: así, es él el que, según testimonio de los romances primitivos, antes acusa y se duele de los insultos que doña Lambra propina a su cuñada doña Sancha en el primer episodio conflictivo de la leyenda, donde la recién casada se excede de tal forma en las alabanzas a un bohordador, que su discreta cuñada tiene que recriminarla, aunque doña Lambra, lejos de avergonzarse por su exceso, prorrumpe en una serie de insultos a doña Sancha que, oídos por el fiel ayo, son de inmediato transmitidos al benjamín de Lara con las funestas consecuencias posteriores:

> ¡Oh maldita sea la dama que tu cuerpo te negaba
> que si yo casada no fuera el mío yo te entregaba!
> Cuando esto oyó doña Sancha, respondió muy enojada:
> "Calledes vos doña Lambra, no digades tal palabra
> porque aun hoy os desposaron con don Rodrigo de Lara,
> si los infantes lo saben habrá grandes barajadas".
> "Más calléis vos doña Sancha, que tenéis por qué callar
> que paristeis siete hijos como puerca en cenagal."
> Oídolo ha un caballero que es ayo de los infantes
> llorando de los sus ojos con gran angustia y pesar
> se fue para los palacios do los infantes están

Pero no solo causan angustia y pesar a Muño Salido los insultos que recibe su señora de la advenediza doña Lambra, también la tiene muy presente, según los textos cronísticos, cuando los agüeros nefastos le predicen la muerte de sus criados si siguen adelante, pues es sobre todo de ella de quien se preocupa:

> Et Munno Salido que iva y con ellos, su amo, era muy buen agüerero, et departie muy bien agüeros; et con el grand pesar que ovo de aquellas aves que le parescieron tan malas et tan contrallas, tornóse a los infantes et díxoles: "Fijos ruégovos que vos tornedes a Salas, a vuestra madre doña Sancha."

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

Y cuando los infantes se toman a broma tales advertencias vuelve a insistir Muño Salido, teniendo también a doña Sancha como centro de sus funestas reflexiones premonitorias:

> et si vos queredes crebantar estos agüeros, enviar dezir a vuestra madre que cruba de pannos siete escannos, et póngalos en el corral, et llórevos por muertos.

Ahora bien, si los textos revelan de forma clara y patente esa proximidad entre el ayo y su señora, puesta de manifiesto por lo pendiente que está de lo que le acontece, hay otra proximidad más íntima que enlaza las dos personalidades y es que ambos, el ayo y la madre, dominan el conocimiento primitivo de los agüeros, es decir, dominan el deslizante campo de los presentimientos en lo que al futuro del linaje se refiere. Estos presentimientos le hablan a Muño Salido a través de las aves, y le hablan a la madre a través de los sueños, pero enlazan sus personalidades de una forma tan profunda como resbaladiza, y resaltan la parte femenina del ayo (si entendemos que en la estructura del imaginario humano, según Durand, es la mujer la que guarda y protege los caminos del misterio).

En relación con el padre, la personalidad de Muño Salido no revela ningún misterio, es, como el propio Gonzalo le dice, su compadre, es decir, aquel que le representa entre sus hijos, como su alter ego, cuando él no está. Esta fidelidad y lealtad, unidos a su viril valor en la lucha, le llevarán a inmolarse, a sabiendas, luchando bravamente junto con sus criados, arengándolos para que mueran noblemente:

> "Armadvos, fijos, ca vuestro tío Roy Blásquez con los moros es de consejo por matarvos" [...] Los moros estonces, como eran muchos además [...] cercáronlos todos aderredor. Munno Salido, su amo, començóles entoncesa esforzar, diziéndoles: "Fijos, esforçad et non temades, ca los agüeros que vos yo dixe que nos eran contallos, non lo fazien [...] Et luego que esto ovo dicho, dio de las espuelas al cavallo et fue ferir en los moros [...] Los moros llegáronse estonces sobr'éll et tantas le dieron de feridas que como non ovo acorro que le mataron ý. (c. 741)

El personaje de Muño Salido nos pone, pues, en evidencia dos rasgos de la mentalidad castellana, a saber: la importancia de su papel en el destino

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

comunitario de Castilla en tanto en cuanto es el transmisor de su sistema de valores; y la complejidad de su figura que aúna en sí los valores masculinos (lealtad, entrega, coraje, valor) y los propios de la intuición femenina, más cercanos a la naturaleza, pues una de sus cualidades como ayo consiste en auscultarla, en analizar sus mensajes siniestros para prevenir a aquellos que tiene a su cuidado.

La segunda cabeza que el padre recoge y con la que conversa es la de su hijo primogénito, Diego, a quien dirige estas emocionadas palabras:

> Fijo Diego Gonçález a vos quería yo mase
> fazialo con derecho ca vos naçiérades ante.
> Grant bien vos quería el conde ca érades su mayor alcaide
> tan bien tovistes la su seña en el vado de Cascajare
> [...]
> Diovos ese día el conde a Caraço por heredat,
> la media poblada e la media por poblar;
> desque vós moristes, fijo, lo poblado se despoblarave.

Tan interesante como el de Muño Salido es este parlamento de Gonzalo Gustioz para desvelar el sistema de valores castellano, el más valer. Tres aspectos fundamentales del mismo salen a relucir en dicho parlamento: los rasgos que definen la personalidad, pública y cívica del primogénito; la relación de estos rasgos con la leyenda fundacional de Castilla y sus dos jueces; y, finalmente, la importancia esencial que el linaje tiene en la repoblación en tanto en cuanto es su sustento.

Las cualidades que el padre destaca en su hijo mayor son cualidades cívicas y de acción, es el alcalde (al caid = el juez) mayor del conde y es su portaestandarte su alférez en las empresas peligrosas. Ahora bien, curiosamente estas cualidades de juez y caudillo son las que definen a los dos jueces legendarios castellanos, elegidos por éstos, según la tradición, para que los dirigiesen y gobernasen. No deja de admirarnos que el cimentador del linaje de Lara, el primogénito, venga adornado con idénticas virtudes a las de Laín Calvo y Nuño Rasura, los dos legendarios jueces de la Castilla fundacional. Admirarnos, pero no sorprendernos, pues, como conviene a toda gran obra épica, y esta de "los siete infantes" sin duda lo es, el protagonista heroico (en este caso el linaje) y la entidad comunitaria a la que representa se han de identificar tanto en su estructura cuanto en su trayectoria.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

Como corolario de la figura de Diego podemos concluir que el linaje de Lara, al igual que la Castilla a la que representa poéticamente, se cimenta en unas mismas virtudes, virtudes cívicas y de acción; pero, además, el lamento fúnebre de Gonzalo Gustioz por su primogénito pone de manifiesto otro de los valores sustantivos de Castilla, la repoblación, en tanto en cuanto nos dice a qué son aplicadas esas virtudes del mayor de Lara, hecho que les concede el estatuto de fundamentales. Son fundamentales porque son puestas al servicio de la repoblación sistema sociopolítico del que surge y que da entidad a Castilla.

Si en el lamento por Diego, el padre de Lara destaca virtudes que tienen que ver con la acción, en el lamento por el segundogénito, Martín, destaca idénticas virtudes, pero ahora volcadas al mundo intelectual: así, Martín es buen estratega militar, como demuestra el ser gran jugador de ajedrez, y es, también hombre de fácil palabra pública:

> Tal jugador de tablas non avia en toda España
> muy mesurada miente vos fablábades en plaça

Entre ambos hermanos queda, pues, dibujada, como en haz y en envés, la imagen del perfecto gobernante, en que se sustenta la Castilla naciente: caudillo, juez, estratega, y político.

Al resto de los hermanos les van a adornar virtudes menos esenciales, pero igualmente necesarias para componer el cuadro completo del sistema de valores castellano.

Así, en el tercero, en Suero, destaca el padre su sabiduría en la caza de cetrería, su conocimiento de las aves de presa y de su muda; adorno esencial y necesario en una comunidad que ve en la caza un deporte preparatorio para la guerra, por eso, ese conocimiento le hace digno de servir a un rey:

> de las vuestras buenas mañas un rey se devía pagare
> de muy buen caçador no avíe en el mundo vuestro par
> en caçar muy bien con aves y a su tiempo las mudar

La caza sigue siendo el asunto que centra la personalidad del cuarto de los hijos de Gonzalo Gustioz, Fernando, cuyo padrino, el conde Fernán Gonzalez, le dejó en la pila bautismal el orgullo de solo juntarse con los mejores y la

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

afición a la caza mayor que le hace digno de servir no ya a un rey, sino a un emperador:

> Fijo, cuerpo honrado, et nombre de buen señore
> del conde Fernant Gonçález, ca él vos bateó.
> De las vuestras mañas, fijo, pagar se devía un emperador;
> matador de oso et de puerco et de cavalleros señore

La caza es, en la Castilla naciente, y en sus textos épicos más destacados, un deporte previo, un ejercicio preparatorio para la guerra. No es, pues, extraño que, en esta perfecta gradación de valores en el lamento por su linaje de Gonzalo Gústioz, la siguiente virtud que se destaque en el más valer castellano sea el manejo de las armas (más próximo al cuerpo a cuerpo de la guerra que la cetrería). A cantar esa virtud es a lo que se aplica Gonzalo Gústioz en el lamento fúnebre de sus dos siguientes hijos, a la vez que comienza a destacar también en ellos rasgos morales siempre de carácter cívico, que si en el quinto hijo, Rodrigo, se plantean de forma más genérica, en el sexto, Gustios, se especifican con gran precisión. Así de Rodrigo, ahijado de Ruy Blasquez, dice el padre:

> muy leal e señor e verdadero amigo
> mejor cavallero de armas que nunca omne vido

Pero esa lealtad y esas armas, al llegar a Gustios, se concretan en valores puntuales: las armas, en el manejo de la espada; la lealtad, en la imposibilidad de mentir:

> Fijo Gustios Gonçález, avíades buena maña,
> non dixiérades una mentira por quant maña es España.
> Cavallero de buena guisa, buen feridor de espada:
> ninguno feristes con ella que no perdiese el alma.

Con Gonzalo, el menor de los hijos, se cierra de forma magistral el lamento fúnebre por el linaje que se abriera con Diego, pues si éste se presentaba como cimiento del mismo, adornado de las virtudes esenciales de la

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

Castilla fundacional, Gonzalo va a ser concebido como síntesis y resumen de las virtudes de su linaje. Y de igual forma que Diego, como primogénito, es el preferido del padre, Gonzalo como benjamín, pero también como corolario y suma de las virtudes que adornan al linaje de Lara, es el preferido de su madre,en tanto en cuanto es la responsable del linaje, porque ve en él sintetizado el sistema de valores que sustentan a los de Salas:

> Fijo, Gonçalo Gonçález, a vos amava más vuestra madre
> las vuestras buenas mañas¿qui las podrá contare?:
> buen amigo para amigos e para señor leale
> conosçedor de derecho, amárades lo judgar;
> en armas esforçado, a los vuestros franquear
> alançador de tablado nunca omne lo vido tale
> con dueñas et donzellas sabíades muy bien fablar
> [...]
> mester avía agudeza quien con vos razonase[...]

Como síntesis y resumen del más valer del linaje, no parece extraño que el pequeño Gonzalo sea considerado por sus progenitores, en una comunidad de un espíritu esencialmente práctico como es la castellana, como el sustento de su vejez, aquel hijo en quien apoyarían su decadencia, porque nadie se atrevería con ellos:

> Los que me temían por vos, enemigos me serán,
> aunque yo torne a Lara, nunca valdré un pan.

Nada mejor que estas palabras de Gonzalo Gustioz para finalizar este trabajo que pretende enlazar algunos conceptos clave en los textos castellanos, desde sus orígenes, como "linaje" y "más valer", pues estos términos están de tal forma interimplicados en el sistema de valores que Castilla arbitra para alcanzar su destino, que son indescifrables el uno sin el otro: el más valer que define a los de Salas sustenta a su linaje, pero los de Salas no son nada sin el linaje al que hace y cimenta ese más valer.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

LOS APODOS METALINGÜÍSTICOS EN CANARIAS

GONZALO ORTEGA OJEDA
Universidad de La Laguna

> En resolución, la armada volvió a Constantinopla triunfante y vencedora, y de allí a pocos meses murió mi amo el Uchalí, al cual llamaban "Uchalí Fartax", que quiere decir en lengua tusquesca "el renegado tiñoso", porque lo era, y es costumbre entre los turcos ponerse nombre de alguna falta que tengan o de alguna virtud que en ellos haya.
>
> Miguel de Cervantes, *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha*, 1ª parte, cap. 40.

INTRODUCCIÓN

Las comunidades humanas dotadas de una potente cohesión interna desarrollan una serie de caracteres destinados a su autoafirmación. En ese contexto se debe situar la existencia de los nombres propios llamados comúnmente apodos. El fenómeno tiene una dimensión antropológico-cultural[1] y otra lingüística. En este segundo caso, tales sobrenombres (frecuentes en zonas rurales, localidades marineras, barrios suburbiales de conformación no reciente, etc.) persiguen, por un lado, la adopción de mecanismos denominativos "motivados" (a menudo metafóricos) que les otorguen a tales nombres el aura de expresividad propia de los elementos lingüísticos así constituidos; por otro, la garantía de diferenciación que los motes individuales y familiares posibilitan en ámbitos a menudo presididos por una fuerte endogamia. Esta endogamia determina una gran coincidencia de apellidos, al tiempo que las advocaciones religiosas de cada lugar suponen la proliferación de los mismos nombres de pila. En semejantes condiciones, los apodos se erigen en un procedimiento diacrítico muy socorrido para sortear los problemas de la antroponimia oficial.

El mayor grado, y el distinto patrón, de socialización de los hombres con respecto a las mujeres en la sociedad tradicional (aquella que ha preservado

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

estos y otros elementos de transmisión oral) ha significado que la adjudicación de apodos se registre más entre aquéllos y que su empleo sea también más regular en el sector masculino.

2.

En el presente artículo nos vamos a ocupar de los apodos metalingüísticos de Canarias, esto es, de aquellos sobrenombres que representan alguna burla o alguna censura en cuanto al uso que los apodados hacen de la lengua.

Actitudes burlescas hacia el modo expresivo de un individuo o de una comunidad las ha habido siempre. Repárese, a título de ilustración, en las siguientes observaciones de Á. Rosenblat: "Es injusto aplicar al habla de una comunidad un criterio de corrección exterior a ella. Pero nos encontramos con que en el seno mismo de esa comunidad hay un criterio interno de corrección. En nombre de ese criterio se aplican motes individuales o se designa a las comunidades vecinas con un apodo que caracteriza sus modos de hablar (*los ches*[2]*, los ticos, los alas, los primos, los manitos,* etc.), o se las remeda de modo caricaturesco. '¿Me vaj a matá?', dice un andino de Venezuela, en riña con un caraqueño. Los andinos, que conservan bien su consonantismo, dicen que en Caracas se comen las *eses,* en lo cual hacen un juego maligno entre *eses* y *heces.* Las rivalidades y celos locales y regionales tienen rico filón en el uso lingüístico"[3].

Es evidente, por tanto, que la única forma de burla que existe en este campo no son los apodos metalingüísticos, sino que la mofa puede consistir también en la simple imitación paródica de palabras o frases que pronuncia la persona que resulta escarnecida.

En este último sentido, puede aludirse a la pronunciación no canónica de la /s-/ explosiva (que normalmente es realizada como zeta posdental) y a la articulación uvular o asibilada de la erre; de ahí el sentido de algunos trabalenguas basados en este último sonido. En relación con la pronunciación posdental de la /s/ explosiva (que puede ser "s", "c" o "z" en la escritura), hay que señalar que la valoración sociolingüística del hecho no tiene que ver con su legitimidad fonológica, subrayada sobre todo para Andalucía. Veamos, sin embargo, lo que nos dice E. Coseriu[4]: "En los niños pequeños este nivel [biológico] no está plenamente desarrollado y puede que haya adultos que no lo posean en toda su amplitud, p. ej. en el caso de defectos de articulación, como el ceceo u otras desviaciones de lo normal, o que lo hayan

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

perdido total o parcialmente, como en las distintas formas de afasia. [...] La valoración se realiza, lo mismo que en los otros niveles, mediante 'valores cero', i. e. por la simple correspondencia con lo que es de esperar. Los valores negativos son los que llaman la atención, porque no alcanzan ni el mínimo esperable. Éste es el caso, por ejemplo, de trastornos en el lenguaje como dislalia, disfasia, agrafia, entre otros".

Por su parte, J. C. Zamora Munné y J. M. Guitart[5] nos refieren a este propósito lo siguiente: "En ciertos dialectos americanos, e. gr., en hablas salvadoreñas y puertorriqueñas se registra el fenómeno denominado *ceceo*. [...] El hecho es mucho más general en Andalucía. En los dialectos en que no existe, el ceceo se tiene como defecto del habla".

Esto demuestra que lo que llega a constituirse en norma, y hasta en norma culta, en determinadas comunidades de habla, puede considerarse vicioso (y, por tanto, susceptible de parodia) en otras.

En cuanto a la pronunciación esporádica de la /*s*-/como posdental en Canarias, hay que decir que se trata de un fenómeno poco estudiado, aunque parece ser un hecho que afecta más a los hombres que a las mujeres, más a unas Islas que a otras (en *Fv* y *Lz* parece ser más frecuente) y que no tiene carácter sistemático, aunque su polimorfismo no guarda correspondencia con la distribución de las eses y las zetas en el castellano normativo[6].

En cualquier caso, estas valoraciones no las podemos confinar expeditivamente en el apartado de los hechos patológicos del lenguaje, valoración que algunas veces se deriva de su carácter estadístico poco significativo. Y ello porque no siempre lo son y también porque contribuyen a delimitar por contraste la propia norma lingüística de la comunidad, ya que, como hemos dicho más arriba, muchos de estos "sonidos defectuosos" son "la" norma en otras latitudes lingüísticas. En otros casos, estos sonidos son "la" norma en otra lengua o en alguna modalidad de otra lengua.

En definitiva, todas estas cuestiones ponen de manifiesto la rigidez de la norma fónica: el hablante se ve compelido a moverse en un estrecho margen de posibilidades.

3.

Entre los apodos (o motes, nombretes, dichetes, ditados, sobrenombres, alias, etc.) metalingüísticos existentes en Canarias[7] predominan dos clases:

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

por un lado, apodos que tienen que ver con la pronunciación defectuosa (un atentado contra el saber biológico) o estigmatizada de un sonido o grupo de sonidos y, por otro, apodos basados en latiguillos, muletillas o estribillos[8] a menudo "desemantizados" o expletivos, usados por determinados miembros de la comunidad local. Aquí se penaliza el estilo reiterativo (un quebranto contra el saber expresivo), y a esta penalización no son ajenos los personajes públicos[9], que suelen ser pasto de las imitaciones de los humoristas. Estas muletillas[10] pueden entrañar algún vulgarismo, aunque no necesariamente.

Entre los primeros, la pronunciación no canónica puede deberse a alguna dificultad motriz o funcional (EL TARTAMUDO, LA TÉTERE) o a un simple hábito (CUALOQUIERE, LAS FINFANTAS), que nace a menudo de lo escasamente letrados que son algunos de los individuos en los que se originó el apodo.

Menos copiosos, hay también apodos metalingüísticos que apuntan a lo mucho o poco que habla una persona determinada (locuacidad[11] frente a parquedad o laconismo[12]) (EL LORO, LA ZARAPICA). Estos apodos suelen responder, aunque no siempre, a una clave irónica, descifrada, como todo caso de ironía, mediante indicios pragmáticos. Así, "EL MUDO" podrá nominar a alguien que habla mucho, y "EL ABOGADO" a alguien que habla poco. En otros casos, se refieren al volumen de la voz (EL SIETE GALLITOS, LA CHILLONA). También pueden aludir a la rapidez o al atropello con que habla el apodado (LOS RÁPIDOS, EL MURMULLO), o a su deslealtad lingüística para con la comunidad inmediata (LOS HUBIESE).

Naturalmente, lo que revelan muchos de estos apodos son las carencias educativas registradas en el pasado: falta de escolarización, desatención logopédica o foniátrica, etc.

4.

Todos estos apodos, en especial los incluidos en ciertos apartados, demuestran que existe la posibilidad de instituir una sociolingüística paralela a la más practicada, que se configuraría en parte con los índices valorativos que constituyen muchos apodos metalingüísticos. Estos exponentes se sitúan junto a las actitudes de burla y de parodia, tan comunes en las comunidades donde "todos se conocen". En ambos casos estaríamos ante unos comportamientos sociolingüísticos explícitos (propios de la codificación), que contrastan con los convencionales, los cuales suelen ser más tácitos, menos testimoniales (reducidos a la vertiente decodificadora).

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

No se debe olvidar, por otro lado, que muchos de estos apodos inciden sobre el mismo plano de la lengua (el fonético) sobre el que gravita lo más granado de los trabajos sociolingüísticos, ya que no en vano es la vertiente donde más abundan las valoraciones sobre el lenguaje. El interés científico de estos hechos es manifiesto, pues constituyen la otra cara de la moneda de las actitudes que, por no ser propias de la comunidad de habla, son rechazadas y tenidas por pedantescas, y cuya explicación se encuentra en el papel de integración e identificación social que lo lingüístico tiene en toda sociedad humana. En este último caso lo que se penaliza es la desafección lingüística, la "deslealtad", sea hacia el estrato sociológico al que se pertenece, sea hacia la comunidad cultural toda. En el otro supuesto, por el contrario, lo que a menudo se reprueba, y a veces con qué crueldad, es una cierta incapacidad motora o una carencia cultural. Naturalmente, a todo esto hay que añadir los rasgos estigmatizados colectivos, que son rechazados, unos más que otros, por parte de aquellos hablantes que alcanzan a tener un mínimo de conciencia sociolingüística.

5.

En cuanto al corpus, hemos recogido una muestra amplia, y creemos que representativa, de apodos metalingüísticos canarios. Dicha lista, desde luego, es susceptible de ser ampliada.

Estos apodos han sido seleccionados tras consultar unos 20.000 procedentes de los trabajos de mis alumnos de Lengua Española III y Lexicología del Español (Universidad de La Laguna), desde el curso 1989-90 hasta el 2002-2003. Junto a estos motes metalingüísticos entresacados de esta fuente están aquellos que he venido allegando desde hace varios años en mis pesquisas dialectológicas. En ambos casos, se trata de un material reunido tras considerar todas las islas del Archipiélago. En su mayor parte, la información se encuentra grabada en cinta magnetofónica, por lo que he podido tener acceso directo a los datos proporcionados por los informantes.

Conviene hacer constar que, para soslayar los problemas éticos inherentes a este tema, en la relación que sigue utilizaré la X para aludir a un apodado varón y la Y para aludir a una mujer, a pesar de que en el uso el nombre de pila del apodado puede aparecer o no junto al apodo. Los apodos familiares figuran sin ninguna marca previa.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

Cuando un apodo se repite y la motivación es la misma, optamos por consignarlo una sola vez, salvo que se refiera distintamente a hombres y a mujeres o que en algún caso se emplee de forma irónica.

Clasificación y relación de los apodos metalingüísticos

1. Apodos que indican algún tipo de incapacidad para hablar o para escuchar o una incorrecta pronunciación, a menudo procedentes de episodios de la niñez. De forma esporádica, el apodado no es el que muestra la incapacidad o la incorrección: por ejemplo, alguien a quien se le conoce con un nombre, luego convertido en apodo, que sus hijos o nietos pronunciaban deformadamente:

   a) Genéricos:

   - X "EL RUSO": porque, cuando habla, marca en exceso las erres.
   - X "FLAFLÁ": porque, a consecuencia de un defecto en la fonación, utilizaba mucho el fonema /f/.
   - X "EL FAÑOSO": porque hablaba con voz nasal, por tener una afección crónica.
   - Y "LA COCHA": porque tenía problemas nasales; era "fañosa".
   - Y "LA TATANA": porque era tartamuda.
   - Y "LA SORDA": porque tenía serios problemas de audición.
   - X "CAÑÓN": porque estaba sordo "como un cañón".
   - X "EL SORDO": porque era medio sordo y tenía un aparato en los oídos (varias ocurrencias).
   - "LOS GAGOS": porque en esta familia había varios hombres tartamudos.
   - X "EL MUDO": porque realmente es mudo.
   - X "EL GAGO": porque era gago de verdad (varias ocurrencias).
   - X "MAGÜENSE": porque tenía dificultad para hablar y se le trababa la lengua.
   - X "TARTAMELO": porque era tartamudo[13].

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

- X "EL FRANCÉS": porque se le trababa la lengua y no se le entendía demasiado bien cuando hablaba.
- "LOS PATOS": porque se les trababa la lengua al decir "cuál" y se quedaban en "cuá".
- X "EL GANGA": porque tiene el defecto de ser gangoso.
- X "EL CACATÚA": porque era gago.
- X "EL MASÁ": porque era gago.
- X "EL ROCOCO": porque era gago.
- X "EL PATO": porque se trababa al hablar.
- "LOS TALADROS": porque no pronunciaban bien cuando hablaban y la gente no los entendía.
- X "EL TEMBLÓN": porque era tartamudo.
- Y "LA FRIENDO": porque, cuando habla, hace un ruido similar al que produce una comida cuando se está friendo.
- "LOS TARTAJAS": porque uno de sus antepasados adolecía de tartamudez.

b) Específicos:

- X "EL ATATA": por no poder pronunciar "batata".
- Y "LA TÉTERE": porque no acertaba a decir "fósforos" y decía "téteres".
- "LAS FINFANTAS": porque, con ocasión de un viaje de las Infantas a las Islas, fueron a darles la bienvenida y preguntaron si ya habían llegado las "finfantas".
- X "CUALOQUIERE": porque cada vez que se le preguntaba algo, respondía "¿cualo dice?, ¿cualo quiere?", etc.
- X "MIQUICOÑO": porque, para expresar indiferencia, decía siempre "miquicoño" ('a mí qué coño me importa...').
- X "TORROMOTO": porque, cuando era pequeño, cada vez que oía un trueno decía "¡ma, ahí viene un torromoto!"
- X "FAFÁ": porque se encasquillaba al hablar, fa-fa, y no arrancaba.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

- Y "GÜITA GÜISA": porque sus nietos la llamaban así en lugar de "abuelita Luisa".
- X "GÜELA-GÜELA": porque, de pequeño, cuando todavía no hablaba bien, llamaba a su abuela "güela, güela".
- "LOS YUJES": porque un antepasado tenía yuntas de vacas y en el momento de sus labranzas les decía con insistencia a sus animales: "*yuje, yuje* (metátesis de [húye]) ('huye, huye') *pa arriba, pa abajo*".
- X "PETINA": porque, de pequeño, no atinaba a decir "pretina".
- "LOS ANARIOS": porque no sabían decir que eran de Canaria (antigua denominación de Gran Canaria), y afirmaban "somos anarios".
- X "EL LICO": porque, de pequeño, tenía problemas para articular la erre, y en lugar de decir "qué rico está esto" decía "qué lico está esto".
- X "EL CORRALÉ": porque, cuando pequeño, tenía un amigo cuyo padre era coronel, pero a él esa palabra no le salía y decía en su lugar "corralé".
- X "EL CHACALOTE": porque, en lugar de "cachalote", decía "chacalote".
- Y "QUE-QUE": porque cuando se ponía nerviosa, se trababa mucho al emplear el "que".
- X "CHÍ VOY": porque, cuando su madre le negaba el permiso para acudir a determinado lugar, decía retadoramente "chí voy", en lugar de "sí voy".
- X "MAÍNA": porque no acertaba a pronunciar bien la palabra "madrina".
- X "CHINGALAPERRA": porque le era difícil pronunciar la palabra Inglaterra y, en su lugar, decía algo próximo a "chinga la perra".
- X "VELULA": porque tenía dificultad para pronunciar "verdura".
- X "TLEINTAITLÉS": porque no sabía pronunciar bien "treinta y tres".
- X "EL TLES": porque tenía dificultades para pronunciar palabras como "tres".
- X "POTOCO": porque cuando su madre le decía que dejara de tocar con unos palitos, él se enfadaba y decía contumaz "po toco" ('pues toco').
- X "EL NARTISTA": porque, al ser juzgado, se le preguntó sobre su afiliación política. Su respuesta fue que era "nartista", queriendo decir

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

en realidad "anarquista". Se cuenta que su mala pronunciación le salvó la vida.

- X "EL CALECO": porque, cuando trataba de decir "chaleco", decía invariablemente "caleco".
- "LOS QUINTO VIVO": porque en lugar de decir "yo vivo en el quinto pino", decían "yo vivo en el quinto vivo".
- X "EL CARAMPÍN": porque de chico no lograba pronunciar adecuadamente el nombre de su madre: "Carmen la de El Pino".
- X "CALICO": porque cuando cantaba la canción "Jalisco, Jalisco", decía en realidad "Calico, Calico".
- Y "LA PERCA": porque, a causa de un defecto en sus órganos articulatorios, en vez de decir "una perra", decía "una perca".
- X "PORO": porque en lugar de decir "pero" decía "poro" (varias ocurrencias).
- X "EL MEYA": porque en vez de decir "media peseta", decía "meya peseta".
- X "EL DE LA CUZ DE FELLA": porque era algo gago y, en lugar de decir "La Cruz de Piedra", decía "La cuz de Fella".
- "LOS POS-POS": porque, a la hora de decir "pues", decían "pos", y lo repetían una y otra vez.
- "LOS RIPIESES": porque, para indicar que el vino estaba ripio ('ríspido, agrio'), decían "el vino está ripiés".
- X "BATALLA": porque, cuando era pequeño, en vez de decir "botella", decía "batalla".
- X "BADIMOS": porque en unas elecciones generales, ante la victoria de su partido, andaba diciendo de continuo "badimos, badimos" ('barrimos, barrimos').
- "LOS FARRAFAS": porque uno de los miembros de la familia no acertaba a pronunciar la palabra "garrafa".
- X "TARREÑO": porque de pequeño no atinaba a decir "higos carreños" ('tunos o higos picos pasados al sol').
- X "RANA": porque tenía dificultades a la hora de articular la erre y, en consecuencia, al pronunciar la palabra "rana".

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

- X "CHILÍN": porque tenía un pájaro llamado "chirrín" y no acertaba a pronunciar bien su nombre[14].
- X "MA MÍ": porque, cuando era niño, decía "ma mí", en lugar de "pa(ra) mí".
- X "EL CASAÑA": porque no lograba pronunciar bien la palabra "castaña".
- X "EL CUN-CUN": porque, cuando se emborracha, gaguea y no le sale la palabra "cuando".
- X "PABIBA": porque, en lugar de decir "parriba" ('para arriba'), decía "pabiba".
- Y "LA NARIO": porque no acertaba a decir el nombre de los pájaros que criaba, que en su mayoría eran canarios.
- X "LALA": porque no sabía pronunciar el nombre de su madre, Adelaida, y la llamaba Lala.
- X "EL SAYO": porque al referirse a un familiar, de nombre Rosario, decía "Sayo".

2. Apodos que se refieren al volumen de voz del apodado. A lo que parece, aquí se reprueba más la voz potente o estridente que la débil:
   - X "SIETE VOCES": porque al hablar le daba a la voz distintos tonos, y parecía que estaba cantando.
   - X "EL SIETE GALILLOS": porque hablaba y cantaba con voz muy potente.
   - Y "LA CHILLONA": porque al pregonar su mercancía daba grandes voces (varias ocurrencias).
   - "LOS FOLLAS": porque hablaban gritando.
   - "LOS BARRENOS": porque hablaban muy alto[15].
   - "LOS MAGOS": porque al hablar lo hacen más bien gritando.
   - "LOS CAÑONES": porque hablaban y cantaban muy alto y fuerte.
   - Y "LA ACAMPANILLADA": porque llamaba continuamente a sus hijos profiriendo grandes gritos.
   - X "EL DESCAMPANILLADO": *irón.* porque la gente, por su potente voz, le decía a menudo "chiquita campanilla".

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

- X "CAÑÓN": porque poseía un gran vozarrón.
- X "EL CHILLÓN": porque, cuando habla, lo hace con un volumen excesivo de voz.
- "LOS GRILLOS": porque poseen unas voces muy chillonas.
- X "EL PERRO": por su modo tosco de hablar, que tal parecía que ladraba.
- X "EL BUL-BUL": porque acostumbra a hablar en un tono de voz bastante elevado, que recuerda el ladrido de un perro.
- X "EL RONCO": porque tiene una voz fuerte, que parece que está ronco.
- X "RONQUERA": porque poseía una voz muy ronca.
- X "EL GRAJA": porque hablaba gritando.
- Y "EL TEMPORAL": porque su potente voz, especialmente cuando cantaba, era comparada con la fuerza de un temporal.
- Y "LA VOZ DE CUBA": porque, amén de proceder de esta isla antillana, gritaba mucho cuando hablaba.
- X "EL GRILLO": porque era una persona muy chillona; tanto, que la gente decía "esa casa parece una grillera".
- "LOS PAJARITOS": porque tenían un habla muy fina, aguda y chillona.
- X "EL GRILLO": porque tenía una voz muy fina.
- Y "LA MANSA": porque habla bajito.
- X "EL SEDANTE": porque, cuando habla, tiene un tono de voz que adormece al más pintado.

3. Apodos que se refieren a la rapidez o lentitud con que habla el apodado. Con harta frecuencia, en el individuo que se expresa muy deprisa, se produce superpuestamente la nota de 'atropelladamente'; también a veces pueden darse en combinación los rasgos 'volumen de voz bajo' y 'habla atropellada':
   - X "EL BU-BU": porque hablaba muy deprisa.
   - "LOS RÁPIDOS": por lo rápida y atropelladamente que hablaban.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

- X "JUSTA": porque era un hombre que siempre hablaba solo y al que no se le entendía nunca nada; de esta forma, la gente solía decir "mira, está ajustando las cuentas".
- X "EL BRUTO": porque no hablaba de forma clara.
- X "MURMULLO": porque hablaba muy bajo e incomprensiblemente, con escasa vocalización.

4. Apodos que se refieren a la locuacidad o parquedad del apodado. Lo más censurado aquí suele ser el hecho temperamental de hablar en exceso, se entiende que por lo molesto que ello resulta y por el acaparamiento del turno de palabra que ello supone:
   - X "EL PLOMO": porque habla demasiado e importunamente.
   - Y "LA ALPISPA": porque hablaba mucho.
   - Y "LA LORA": porque habla como si fuera un loro.
   - X "EL PAPAGAYO": por demasiado hablador, por charlatán.
   - X "EL MUDO": *irón.* porque habla demasiado (varias ocurrencias).
   - Y "LA ZARAPICA": porque hablaba mucho y tenía respuesta para todo[16].
   - X "EL CARCAREJO": porque habla de continuo[17].
   - X "ALEGANTINO": por lo mucho que le gustaba hablar.
   - X "EL ABEJÓN": porque hablaba mucho y no dejaba que los demás intervinieran en la conversación, sólo que escuchasen.
   - Y "LA CHICHARACA": porque hablaba mucho; tenía mucha conversación, mucha cháchara.
   - "LOS JAQUECAS": porque hablan mucho y por eso son insoportables.
   - X "EL LORITO": porque hablaba hasta lo insufrible.
   - X "EL LORO": porque tenía una elocuencia y un aspecto parecidos a los de un loro (varias ocurrencias).
   - "LOS CASTELARES": porque un antepasado de los así motejados era dado a dar discursos cuando bebía[18].

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

- X "EL ABOGADO": porque era una persona muy parlanchina y porfiadora.
- Y "LA COTORRA": porque le gustaba mucho hablar.
- Y "LA SIETE DIABLOS": porque hablaba mucho y le gustaba pelear.
- Y "LA PICUDA": porque hablaba durante horas y horas.
- X "EMISORA": porque hablaba mucho.
- X "EL COTORRO": porque no paraba ni un minuto de hablar.
- "LOS QUÍQUERES": porque eran todos muy habladores.
- X "EL ALEGADOR": porque hablaba mucho.
- Y "LA MUDA": *irón.* porque habla muchísimo.
- Y "PIQUITO DE ORO": porque habla mucho.
- X "SIN LENGUA": porque habla muy poco.
- X "EL ZORRO": porque no hablaba apenas.

5. Apodos que indican deslealtad lingüística:

- X "CULICHICHE": porque habló siempre como un peninsular, por el simple hecho de haber realizado un viaje en cierta ocasión a la Península.
- X "EL PENÍNSULO": porque, tras haber hecho el servicio militar en la Península, vino hablando como los peninsulares.
- "LOS GORGONIOS": porque, aduciendo que tenían antecedentes franceses, hablaban con una especie de gorjeo afectado.
- X "EL BUEN DÍA": porque siempre decía "buen día", frente a la expresión más común "buenos días", tratando de demostrar que hablaba mejor que nadie.
- X "PARA ATRÁS": porque prefería esta forma a la más coloquial "pa atrás".
- X "EL MAMÁ": porque, de todos sus hermanos, él era el único que llamaba a su madre de "mamá", en lugar de "ma".
- "LOS HUBIESE": porque todos los miembros de la familia así apodada preferían estas formas del subjuntivo (*hubiese, tuviese*), que contrastaban con las formas en "-ra" (*hubiera, tuviera*), más populares y coloquiales.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

6. Apodos que aluden a una expresión muy utilizada por el apodado o en relación con el apodado:

a) Una muletilla o bordón:

- X "EL CARAY": porque siempre decía "caray".
- X "EL CARAMBA": porque usaba esta muletilla muy a menudo.
- X "EL PUÑETITA": porque empleaba esta palabra con mucha frecuencia, sobre todo cuando se enfadaba.
- X "EL CARACHO": porque, en clave eufemística, empleaba mucho esta palabra, con toda probabilidad queriendo decir "carajo".
- X "VAYA, VAYA": porque siempre estaba diciendo "vaya, vaya".
- X "CARASTE": porque cuando hablaba decía mucho "caraste", en lugar de "carajo".
- X "CARÁS": porque se apoyaba mucho en esta muletilla.
- X "CARIJO": porque se apoyaba muy a menudo en esta expresión.
- X "CARIJO": porque decía de continuo ¡carijo! en lugar de ¡carajo!

b) Una palabra o frase que apunta a una circunstancia arbitraria[19]:

- X "MANO": por tener esta palabra (aféresis de *hermano*) siempre en sus labios.
- X "MI REINA": porque a todas les decía "mira, mi reina; ay, mi reina; cómprame esto, mi reina".
- X "MI NIÑO": porque a todo el mundo trataba así.
- X "EL PARIENTE": porque, siempre que entablaba una conversación, decía en todas sus frases la palabra "pariente".
- X "EL POLLO": porque estaba siempre burlándose de uno que era borracho y el borracho le dijo "¿qué pasa, pollo?".
- Y "PRISILLA": porque, cuando iba a robar, les decía a sus hijos "prisilla, prisilla".
- X "EL RUQUERRUQUE": porque imitaba el sonido de los remos haciendo "ruquerruque" con la boca.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

- X "PENCASECA": porque tenía un reloj que le trajeron de Cuba y cuando alguien le preguntaba por el sonido que emitía el artefacto, contestaba invariablemente: "pencaseca, pencaseca".
- X "PINTADO": porque tenía la costumbre de exclamar, al contemplar su trabajo, "¡me quedó pintado!"
- X "YO SOY LA LEY": porque su proverbial arrogancia y abuso de autoridad le hacían advertir constantemente "yo soy la ley".
- X "SANTA CLARA": porque, tras retornar de América, solía evocar en sus conversaciones la ciudad cubana de ese nombre.
- X "CINCO CÉNTIMOS": porque solía repetir "no tengo cinco céntimos", pese a lo cual hizo fortuna.
- X "PAPA(S) FRITA(S)": porque siempre repetía monocordemente esto cuando los parroquianos le preguntaban qué tapas tenía en su bar.
- X "HUEVOS DUROS": porque sólo ofrecía "huevos duros" a los feligreses de su bar.
- X "BURRADAY": porque tenía una burra y siempre decía "burraday" ('sal/quítate burra de ahí').
- "LOS MULEY": porque un antepasado tuvo una mula a la que le decía continuamente "¡mulay, mulay!" ('sal/quítate mula de ahí'). La expresión acabaría parando en "muley".
- X "CACHO": porque siempre estaba pidiendo un "cacho" de algo comestible.
- "LOS CACHAZOS": porque decían siempre "tengo un cachazo de casa", "tengo un cachazo de coche", etc.
- X "COLITAS": porque, siempre que iba de cacería y veía un conejo, decía "mira la colita".
- X "PLIN": porque de continuo empleaba la expresión "a mí, plin".
- X "SUAI – SUAI": porque hizo el servicio militar en África y cuando regresó, en vez de decir sí, decía "suai-suai".
- Y "VEN TEMPRANO": porque siempre le decía a cada uno de sus hijos "ven temprano".

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

- X "DESPUÉS TE VEO": porque, siempre que algún acreedor intentaba cobrarle una deuda, respondía sin variar "después te veo".
- X "EL CHUBASCO": porque, en cuanto veía en el cielo el más ligero signo de lluvia, decía automáticamente: "ahí viene un chubasco".
- X "E QUE": porque todo lo que contaba lo iniciaba con "e que": "e que soy muy guapo", "e que mira por dónde vas", etc.
- X "PUMBA": porque, cuando iba a un bar y pedía una copa, daba un golpe en la mesa y decía "¡pumba!", y luego se la tomaba.
- X "MEDIO WHISKY": porque siempre que llegaba a un bar pedía "medio whisky".
- X "BIRISNAY": porque, siempre que se iba a echar un trago, decía "ponme un birisnay"[20].
- X "VASITO (DE) VINO": porque, cuando iba a un bar, siempre pedía un "vasito de vino".
- X "EL PERRA": porque pedía sin variar en los bares "una perra de vino".
- X "CHISPITA": porque siempre pedía una "chispita de vino".
- X "AYER": porque cuando un tema de discusión no le interesaba o perdía el pulso de la disputa, terminaba por decir: "sí, ayer".
- Y "X, MI MARIDO": porque siempre que iba al lugar donde trabajaba su marido, preguntaba: "¿has visto a X, mi marido?"
- X "VERDADERO": porque su novia solía decir con insistencia "mi X es verdadero".
- X "MI NOVIO": porque su novia siempre empleaba la expresión "X, mi novio..."
- X "MI MUJER": porque siempre está nombrando a su mujer: "mi mujer dice esto, mi mujer dice lo otro"...
- X "MI VIDA": porque su novia siempre lo llamaba así.
- X "FRITANGO": porque de continuo le estaba pidiendo a su madre que le hiciera un "fritango" de carne.
- X "EL GOFIO": porque siempre andaba diciendo "ma, dame gofio".
- X "PIFÁ": porque, al preguntarle alguien cómo se llamaba, respondía: "¿yo?, X Pifá; ¿y tú?".

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

- X "EL REMENDADO": porque, cuando se le preguntaba cómo andaba de salud, respondía sin variación "remendado".
- X "CA-CARANTA": porque, mientras desarrollaba su trabajo, solía decir con insistencia "ca-caranta, ca-caranta".
- X "LA VAINA": porque, tras regresar de Venezuela, decía de continuo "¡vaya vaina, chico!"
- X "EL VAINA": porque, cuando algo le molestaba, decía siempre "no me andes con vainas".
- X "EL PEROLITO": porque, después de regresar de Venezuela, usaba mucho esta palabra para aludir a un coche viejo[21].
- X "EL CARAJITO": porque, tras volver de Venezuela, utilizaba esta forma para aludir a los niños.
- X "EL COÑOMADRE": porque repetía mucho esta expresión, de procedencia venezolana.
- X "PURO CONEJO": porque, tras regresar de Venezuela, comentó un día en una celebración: "desde que llegué no he comido más que puro conejo". La expresión, fácil es deducirlo, se prestaba a interpretación equívoca.
- X "EL CHAMO": porque, al regresar de Venezuela, siempre andaba diciendo "chamo, esto; chamo, lo otro".
- X "MECHA": por haberle dicho un niño, en plan de broma, a un señor: "don X, ¿tiene mecha?" ('¿tiene fuego?').
- "LOS ZAFAS": porque siempre que la gente preguntaba por el paradero de uno de los miembros de esta familia, la respuesta invariable era "ya se zafó" ('ya se marchó').
- X "EL CASQUITO": porque, cuando era pequeño, se escondía en una cesta de mimbre y la madre le decía "mira, se le ve el casquito".
- X "CATORCE": porque, cuando regresaba de pescar, siempre decía que había cogido "catorce" kilos de pescado.
- Y "DOSCIENTAS": porque siempre que su madre le preguntaba el precio de un traje, ella le respondía que "doscientas pesetas".
- "LAS CANTAPADRE": porque andaban siempre diciéndole exhortativamente al padre "canta, padre".

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

- X "PAPA FRITA": porque, durante la hambruna que sobrevino tras la Guerra Civil, decía en cada comida: "yo con un plato de papas fritas ya tengo".
- X "MEDIO MINUTO": porque a todos los que iban a comprar a su establecimiento les decía, al solicitar el género correspondiente, "en medio minuto te atiendo".
- X "FLOR BELLA": porque siempre decía, para justificar su donjuanismo, que él era una "flor bella".
- "LOS CUATRO DUROS": porque no tenían dinero y decían de continuo "pa juntar cuatro duros, ¡lo que se suda!"
- X "EL SOLITO": porque, trabajando en las canteras, afirmó "yo solito me labro cien bloques".
- X "MAL TE VEO": porque decía con frecuencia esta expresión.
- X "NO HAGAS CASO": porque tenía esta frase de continuo en la boca.
- "LOS BUJÍAS": porque cada vez que se les averiaba su vehículo, decían al instante "esto va a ser de las bujías".
- X "CALIENTA EL CALDO": porque cuando regresaba del trabajo le decía invariablemente a su madre: "ma, calienta el caldo".
- X "EL GUAPITO": porque su madre siempre decía que su hijo, el así apodado, era muy "guapito".

Notas

1 Esta vertiente de los apodos es la que se encuentra desarrollada en las siguientes referencias: A. Galván Tudela (1980). *Taganana, un estudio antropológico social* (véase especialmente el cap. "El espacio social de una comunidad"); J. A. Pitt Rivers (1963). *The people of the Sierra,* The University of Chicago Press (véase especialmente el cap. "The Nicknames and the Vito") [hay traducción española: *Los hombres de la Sierra. Ensayo sociológico de un pueblo andaluz,* Barcelona, 1971]; A. R. Radcliffe-Brown. *Estructura y función de la sociedad primitiva,* Madrid, Ediciones Península; etc.

2 El DRAE-01 dice a propósito de la segunda entrada de *che*: (de *che*, voz con que se llama a personas y animales). interj. *Val., Arg., Bol., Par.* y *Ur.* U. para llamar, detener o pedir atención a alguien, o para denotar asombro o sorpresa.

3 Véase Á. Rosenblat, "El criterio de corrección lingüística, unidad o pluralidad de normas en el español de España y América", ICC, Bogotá, 1967, pág. 7.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

4 Véase *Competencia lingüística*, Madrid, Gredos, 1992, pág. 85.

5 Véase *Dialectología hispanoamérica (teoría, descripción, historia)*, Salamanca, Almar, 1988, pág. 90.

6 En este sentido, llama la atención que en el *ALEICan*, tomo II, mapa 524, a la cuestión "el que habla a golpes o le cuesta mucho empezar a hablar", se responda esporádicamente con el término *ceceoso* ¾aunque pronunciado de distintas maneras según se imite o se pronuncie con seseo¾, especialmente en las islas de Tenerife (2 ocurrencias en 12 puntos de encuesta), Fuerteventura (1 ocurrencia en 6 puntos de encuesta) y Lanzarote (incluyendo La Graciosa) (3 ocurrencias en 8 puntos de encuesta). Todo esto resulta muy significativo teniendo en cuenta que la pregunta no estaba referida específicamente a este "hecho dislálico", sino encaminada más bien a proporcionar respuestas como *tartamudo, gago, tartaja...*

7 Queda claro que sólo nos referimos a los individuales o familiares y no a los apodos gentilicios, los cuales se registran para muy distintos ámbitos: desde barrios de un pueblo hasta naciones: *lagarteros, gabachos*, etc.

8 De *latiguillo* dice el *DRAE-01*, *s. v.*, lo siguiente: "palabra o frase que se repite innecesariamente en la conversación"; de *muletilla*: "voz o frase que se repite mucho por hábito"; y de *estribillo*: "voz o frase que por hábito vicioso se dice con frecuencia".

9 Es el caso de políticos, periodistas, profesores, sindicalistas, etc.

10 Hay que tener presente que las muletillas o latiguillos responden a condicionantes psicolingüísticos (un trazo de memoria crecientemente subrayado), en contraste con los arcaísmos o palabras obsolescentes (un trazo de memoria cada vez menos subrayado).

11 En este caso, el lenguaje popular cuenta, además, con expresiones como "hablar más que un tísico", "hablar más que un abogado", "hablar más que un abogado de sequeros", "hablar más que una cotorra", "volver loco a un santo", etc.

12 De los lacones, pueblo muy reservado en sus manifestaciones lingüísticas.

13 Este vocablo es de origen portugués ("O mesmo que *tartamudo*")(vid. C. de Figueiredo, *Dicionário da língua portuguesa, s. v.*).

14 Se alude con bastante probabilidad al pájaro denominado también *correcaminos, corredor* o *caminero* (que es el *becafigo* o *zorzal* de los castellanos).

15 Recuérdese la costumbre de gritar "¡barreno!" para advertir de la inminencia de una detonación controlada.

16 Esta voz alude al ave que en el español general recibe el nombre de *zarapito*.

17 El término parece provenir de *cacarelho* (también *cacarejo*), que en portugués tiene entre otras la acepción de 'hablador, gárrulo' (vid. C. de Figueiredo, *Dicionário da língua portuguesa, s. v.* y Guilherme Augusto Simões, *Dicionário de expressões populares portuguesas, s. v.*).

18 De ahí que sus descendientes heredaran el sobrenombre de Los Castelares, en remembranza del famoso orador y político español don Emilio Castelar.

19 Excluimos aquellos sobrenombres que se deben a la inclinación de determinadas personas a cantar con persistencia una canción determinada. Sirvan de ejemplo los siguientes casos:

- X "CHARRASQUIADO": porque cantaba canciones mejicanas como la que indica el apodo.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

- X "AMOR": porque siempre iba cantando una canción titulada "Amor".
- X "BIEN TEMPRANO": porque cantaba la canción "Bien temprano" para espantar, según especulaba la gente, el miedo de la madrugada.
- X "EL MANISERO": porque siempre iba cantando la canción-pregón "El manisero", interpretada, entre otros cantantes, por Antonio Machín.
- X "AMAPOLA": porque, cuando se emborrachaba, siempre cantaba la canción del mismo título.
- Y "CLAVELITOS": porque siempre estaba cantando la canción "Clavelitos", ya que en realidad no se sabía otra.
- X "FLORES": porque era muy enamorado y cantaba a menudo la canción que comienza "por bonitas que sean las *flores, las flores* de tu jardín..."
- X "EL JACA": porque siempre andaba catando la canción "mi jaca galopa al viento...", especialmente cuando se emborrachaba.
- X "EL BANDERITA": porque, siempre que se emborrachaba, cantaba hasta la náusea "*banderita* tú eres roja / *banderita* tú eres gualda..."
- X "LARÍN, LARÓN": porque, cuando iba de parranda con sus amigos y entonaban una isa, él cantaba indefectiblemente "larín, larón".
- X "EL TARARÁ": porque, al cantar acompañado de su guitarra, sólo decía "tarará, tarará".

20 La palabra procede con toda probabilidad de la deformación de la expresión inglesa "very nice".

21 En realidad, *perol* alude en Venezuela a un 'trasto o cachivache de cualquier género'.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

CONVERGENCIA DE DOS POÉTICAS "OPUESTAS" (JOSÉ ÁNGEL VALENTE Y CLAUDIO RODRÍGUEZ)

EUGENIO PADORNO
Universidad de Las Palmas de Gran Canaria

Entre las muchas antologías de poesía española que circularon en la década de los sesenta del siglo XX hay especialmente dos, puestas en circulación por la Editorial Alfaguara, que ahora es oportuno citar: la *Antología de la poesía cotidiana* (Madrid, 1966), compilada por Antonio Molina, y la *Antología de la poesía social* (Madrid, 1969), reunida por Leopoldo de Luis; ambas contribuyeron en gran medida a ejemplificar, divulgar y sostener, en el ámbito de la lírica española, el gusto por la corriente civil y testimonial. En un país en el que las distintas estéticas realistas han espléndidamente fructificado en el tiempo, no pudo extrañar el reanudado apego a esta perspectiva crítica. Entonces la sensibilidad –creadora y lectora– se limitaba a re-actualizar una poética que descansaba en los "principios" de la prioridad de la comunicación, de la inseparabilidad de poesía y compromiso ideológico, etcétera, en reacción frente a los derroteros de una poesía que tenía entre sus principales compromisos el de representar la estética "oficial".

Por algún tiempo el único debate sostenido en el ámbito del pensamiento poético se redujo a dilucidar las preferencias entre la poesía como expresión y la poesía como comunicación. El espacio de la discusión poética se vio pues dividido y animado por dos grandes facciones –izquierda y derecha–, con las que venían respectivamente a identificarse, a grandes rasgos, la llamada poesía social y la poesía "angélica" o garcilasista. Hasta tal punto gozó de simpatías ideológicas la posición estética de la poesía entendida como comunicación, que se llegó a exaltar una poesía "en harapos", es decir, voluntariamente desprovista de belleza formal y sólo atenta a la efectividad comunicativa. Era legítimo –¿por qué no?– que la poesía se exhibiera *en harapos* para así aludir, con sobrado prosaísmo, a la miseria espiritual de una época. Pero pronto se vio que en la materialización de la sobreentendida "consigna" del compromiso se ocultaba un alto grado de improvisación o descuido creadores; que no se daba en aquella poesía –a pesar de la decidida complicidad de un público fervoroso– la deseada calidad de lenguaje. La poesía ganó ciertamente

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

muchos lectores, pero éstos, poco exigentes, quedaron estéticamente satisfechos con un determinado y banal tipo de poema que envidiaba la canción, género reverenciado sin discusión por un público de masas. La eternidad del fenómeno de la poesía, la morosa entrega de su significado fueron sustituidas por el efecto de la descodificación inmediata. Ya se había encargado José María Castellet de cargar con llamativa violencia dialéctica contra la corriente simbolista en su antología *Un cuarto de siglo de poesía española* (Barcelona, 1960) y de poner a la poesía hispánica de aquel momento bajo la advocación de Antonio Machado, en detrimento del espíritu de experimentación y modernidad que había venido representando Juan Ramón Jiménez.

Los poetas de la llamada generación de los años 50 no pudieron en modo alguno escapar a este debate; por el contrario, cada uno de ellos asume con distinta pasión la actitud de poéticas opuestas. En la antología *Poesía última* (Madrid, 1963) de Francisco Ribes aparecen representadas las obras de José Angel Valente Valente y Claudio Rodríguez, junto a las de Eladio Cabañero, Ángel González y Carlos Sahagún. Y ya hay indicadas allí por parte del antólogo claras alusiones a la ineficacia del realismo, al tiempo que asoma una tímida –seguramente arriesgada– defensa de la poesía como conocimiento.

Los jóvenes poetas de la citada generación no dejaron de entender que la obligación de todo trabajador del verso consiste en manejar la lengua pericialmente y que su tarea no tenía por qué ser la de ajustar la palabra a la prosa del día. Si parece cierto que las obras de algunos de estos poetas serán mañana recordadas, es evidente que el olvido ha empezado a amenazar sin contemplaciones las de otros que asimismo conforman aquella nómina.

Las poéticas de Valente y Rodríguez, en apariencia opuestas, describen dos desarrollos que se cruzan. En la situación antes indicada, Cl. Rodríguez, que empieza a hacer una obra enteramente libre –en apariencia– de ideología política y embebida de concreta espiritualidad simbolista (tal como se muestra en *Don de la ebriedad*), acabará cediendo, a mi juicio, por presiones ambientales, y escribirá una poesía que con frecuencia se hace innecesaria y explícitamente comprometida, frente a la evolución de la de José Ángel Valente, que empieza siendo una poesía eminente y explícitamente comprometida, para dejar formulada, en el momento en que fue cercenada aquella evolución por la muerte, la expresión de una subjetividad extrema. Interesó en Claudio Rodríguez el hacer de lo cotidiano una segunda realidad trascendente; en José Ángel Valente, lo contrario: el obtener de una situación simbólica un determinado grado de *devaluación*, reductible a lo cotidiano. Sólo una consideración superficial podría afirmar que nos hallamos ante dos poetas

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

muy diferentes, y hasta cierto punto es verdad; a la vista está: poseen lenguajes poéticos distintos. Pero lo más probable es que no dejaran de dar respuestas equivalentes a idénticos problemas que se presentan en el quehacer de la lírica. La idea que se desprende de la poesía de Claudio Rodríguez es la de que ha sido elaborada por un poeta de pocas lecturas –a lo sumo las por él mismo confesadas de Rimbaud y T.S. Eliot–, y al que todo le ha sido dado como un don. La idea que suscita la poesía de Valente es la de haber sido forjada por numerosas lecturas de varios ámbitos lingüísticos (inglés, alemán, francés) y que incluso en un momento dado gira de un modo imprevisto hacia la mística y el pensamiento heterodoxo; una profunda evolución ideológica que no hubo de excluir mientras tanto la asimilación de lenguajes tan dispares como los de César Vallejo, Paul Celan y Edmond Jabés.

Es mi propósito compartir con el lector unas notas surgidas ante un par de poemas de estos autores, por ilustrar –en apariencia– las diferencias de una y otra estética; el primero es de José Ángel Valente, y se titula «El cántaro»; se encuentra en su libro *Poemas a Lázaro* (1960: 73); el de Claudio Rodríguez se titula "Como el son de las hojas de álamo" y pertenece a su tercer libro, *Alianza y condena* (1965: 95-96. Uno y otro texto son en realidad pretextos, como digo, para recorrer en distintos sentidos las poéticas de estos autores. En cualquier caso, en ambos poetas nos vamos a encontrar con la identificación de palabra poética e interioridad. Por tanto, leer estos poemas equivale a aceptar el ejercicio hermenéutico, recomedado en el *Fedro* platónico, de ir al recuerdo de las cosas desde el interior de los signos, desde ellos mismos y por sí mismos.

Cuando Valente publica *Poemas a Lázaro* –es su segundo libro–, a su producción le está reservada la entrega futura de nada menos que casi una veintena de volúmenes, de los que va a desaparecer progresivamente la función utilitaria de la palabra, decididamente entregada a un "saber del no saber, a un entender del no entender". De modo que, cuando el poeta escribe el poema que nos va a ocupar se encuentra en los antípodas de estas convicciones: su concepto del lenguaje estaba muy próximo al de simple instrumentalidad que atiende a compartir un conocimiento que se satisface en la comunicación.

Antes de afrontar el poema de Valente, me gustaría consignar algunas ideas esenciales sobre la lectura del mismo. Se trata de ciertas consideraciones previas que, aunque dichas como preámbulo a este poema, sirven también como introducción al de Rodríguez.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

Creo que la lectura de cualquier texto poético debe atender, en líneas generales, a un doble movimiento, como el del mar, que se extiende y recoge, que se muestra y oculta. Por el primer movimiento, el texto es, se limita a presentársenos; por el segundo, pretende obtener una respuesta de nuestra mente. Trataremos consiguientemente de practicar un comentario que atiende a dos "realidades" y las dos de naturaleza lingüística; la primera, en la que se considera que el texto es cosa en sí mismo, y la segunda, que sigue viendo en el texto el acto que instituye una representación de la realidad.

EL CÁNTARO

El cántaro que tiene la suprema
realidad de la forma,
creado de la tierra
para que el ojo pueda
contemplar la frescura.

El cántaro que existe conteniendo,
hueco de contener se quebraría
unánime. Su forma
existe sólo así,
sonora y respirada.
El hondo cántaro
de clara curvatura,
bella y servil:
el cántaro y el canto.

El poema consta de dos núcleos de versos heterométricos, de entre cinco y once sílabas. Sabemos que el significado del poema es el poema mismo, la creación de la representación existencial de una cosa. La palabra da forma de realidad a los datos de la experiencia. Lo que el poema "quiere decir" es lo que el poema dice.

El poema ha sido comentado por Armando López Castro (1994: 34-35), pero se da allí una interpretación de la que disiento, lo que no quiere decir que yo proponga la mía como más veraz o exacta. No participo, por ejemplo, de la afirmación que de entrada allí se hace de que "la composición del poema obedece al gusto que Valente siempre ha tenido por la cerámica, si bien proyectado hacia una experiencia artística" (ibíd, 35). El cántaro del poema pertenece a la realidad conformada por la lengua, y éste es el único cántaro que tiene existencia, porque el que podría constituir su referente es un hecho extralingüístico que sospechamos está situado en el plano de lo que

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

se suele llamar la realidad cotidiana, social, existencial, etcétera. No puedo traer ante el lector el referente del cántaro del poema y mostrarlo como objeto; tiene existencia como realidad imaginada o fenomenológica. Asumidos estos hechos, afrontamos la interpretación del poema, que es un modo de conciliar aquellas dos realidades, pero sin ignorar que interpretar el poema es apartar la vista de él y atender, como se dice convencionalmente, a lo por él "representado".

Sin embargo, pese a lo que acabo de afirmar, el poema de Valente ha surgido, a mi juicio, justamente de la tensión entre lo lingüístico (lo que el poema es) y lo extralingüístico (lo que el poema quiere "representar"). Diré, aunque *con mucha cautela*, que, en cierto modo, el poema de Valente está muy próximo a lo que Guillaume Apollinaire bautizó con el nombre de *caligramas*. Sabemos que un caligrama es la re-presentación de la imagen gráfica de un objeto, es decir, la reproducción de la imagen mental de lo que es evocado por cada palabra. El poema de Valente no es, naturalmente, un caligrama; pero en él se da un esquematismo que se goza en traer a la página la imagen mental y aislada de un objeto, creado por palabras, que queda delimitado entre los blancos del soporte. Me refiero a la imagen mental que, en un primer grado de abstracción, nos permite distinguir una cosa de otras, y esta imagen mental es la entregada por la descripción del cántaro. Esta insinuación del objeto evoca, por cierto, a la que W. Steven lleva a su poema«Anecdote of the jar» de *Harmonium*.

A mi juicio, el laconismo expresivo, el despojamiento textual y la verticalidad del trazo intelectual del poema anuncian de algún modo el desarrollo de la posterior poesía de Valente, especialmente la tendencia al uso de la elipsis y al fragmentarismo que exhiben el penúltimo y último estado de su escritura, desde *Material memoria* (1979) hasta *Fragmentos de un libro futuro* (2000).

Comencemos por el título: "El cántaro". La palabra procede de la latina *cantharus*, que era una 'especie de copa grande, de dos asas'. El Diccionario nos precisa aún más su descripción: es una vasija de barro (también puede ser de metal), de boca angosta, barriga ancha y pie estrecho, generalmente con una o dos asas, y con estos caracteres nos imaginamos a este objeto en el plano de lo no idiomático. En el poema es sólo una palabra, y de una gran eufonía.

El primer núcleo versal habla del *logro de una realidad* (vv. 1 y 2), un *origen* (v. 3) y una *finalidad* (vv. 4 y 5). 'Algo es cuando adquiere su forma; la adquisición de una forma confiere al cántaro su más alto grado de realidad'. Lo informe no alcanza la condición de existir. Por lo que dice el poema, está

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

hecho de barro; de ahí que leamos: "creado de la tierra". 'La razón de la existencia de esta forma, hecha artesanalmente con barro, es la de consentir la contemplación del frescor'. ¿He dicho la "contemplación del frescor"? ¿Dice el texto acaso que podemos contemplar lo que es moderadamente frío? No, "frescura" aquí está usado metafóricamente y alude a lo 'originario' o a lo que es simplemente auténtico. Una de las razones de la simpatía del hombre hacia este objeto acaso resida en cierto grado de consanguinidad con él, pues de barro también él fue creado.

La lectura de estos cinco versos nos ha confirmado que el texto es forma; no la forma de un cántaro (eso sólo lo pone nuestra imaginación), sino de una forma lingüística que organiza su sustancia. En efecto, como han convenido en conversación los profesores Domínguez Rey y García Berrio (2000: 20), este cántaro es la poetización del interior del poema.

Veamos la primera parte del segundo núcleo versal (vv. 6 a primera mitad del 10). La razón de la existencia del cántaro reside en contener un líquido, probablemente agua; si se limitara a ser sólo una oquedad, el cántaro se quebraría, reseco, de pura afuncionalidad. Diré, como en un paréntesis, que es posible que a estas alturas, el poema haya sugerido, por explicable relación, la semejanza entre el cántaro y el cuerpo femenino. (Acaso esta semejanza nos vino a la mente desde que nos hicimos con la descripción que de CÁNTARO nos dio el Diccionario: vasija de de boca angosta, barriga ancha y pie estrecho, etcétera, rasgos que evocan, por cierto, un ídolo de la fecundidad.) Hablo de una relación, establecida en un plano irracional o no consciente, por la que resultan evocadas la curvatura formal y la cavidad interior del objeto imaginado, que poseería el rango de lo femenino o pasivo, frente al líquido contenido, que poseería el rango de lo fecundante. La curvatura queda subrayada por el giro que impone a la mirada lectora el encabalgamiento. Muchos años después de escrito este poema, Valente reconocerá en una entrevista con Antón Castro (1999), que la serie de poemas amorosos de su libro *Mandorla* "es la inscripción mía dentro del sexo femenino". El profesor Domínguez Rey ha estudiado con cierto pormenor los valores de la curva cóncava en la poesía de Valente en un estimable ensayo (2001). Y esta idea de la fecundación de la materia –de donde se concluye, insisto, la identificación de poema y cuerpo femenino– también la encontramos en el primer Claudio Rodríguez cuando en *El don de la ebriedad* dice:

> Oh claridad sedienta de una forma,
>
> De una materia para deslumbrarla...

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

Decía que si hay algo que garantiza la permanencia de la forma que nos ocupa es el equilibrio entre la profunda cohesión o resistencia de la materia ante el líquido y la capacidad de su materia para absorberlo. El "secreto" de la frescura del agua es dada por la porosidad, por la capacidad de "respiración" –decimos– de la vasija. Y si agitáramos el líquido, el líquido resonaría en su interior: es el alma –lo *animado*– de la vasija.

Veamos ahora la segunda parte (desde la segunda mitad del verso 10 hasta el final). Es en estas líneas donde y cuando el texto emite un significado simbólico: el canto. El cántaro es resultado de una alianza entre lo estético (la externa curvidad) y lo útil (capacidad de recepción), entre lo bello y lo servil. El cántaro y el canto son –deben ser– indisociables. Ya desde su primer libro, *A modo de esperanza* (1955), Valente deja claro la relación que hay entre la hondura de su subjetividad y el origen del canto; en uno de los poemas de aquel libro se lee:

> Yo busqué en lo más hondo
> La palabra,
> Aquella que da al canto
> Verdadera virtud.

En efecto, el término "canto" está abundantemente documentado en Valente; sin pretender ser exhaustivo, recordaré que en *La memoria y los signos* (1966) hay un poema titulado "Un canto", que en el libro *Breve son* (1968) se encuentra el poema "Bajemos a cantar lo no cantable"; que en el libro *El inocente* (1970) hay un "Canto de inocencia" y que el titulo de uno de sus libros es *No amanece el cantor* (1992). En *Las palabras de la tribu* (1971) hay un ensayo que se titula "El lugar del canto". El canto es, pues, para Valente, algo así como la sustancia de contenido de la poesía que adquiere la forma de la expresión que le "impone" el cántaro. En *La memoria y los signos* hay un poema en que el canto está asociado a la forma que lo que contiene, pero ésta no podrá ser nunca la de "un ídolo obeso", expresión con la que el poeta designa los sometimientos a las consignas ideológicas. En este mismo libro, en el poema "La señal", esperar la llegada de la inspiración es *aguardar la señal del canto*.

A esta luz, el poema "El cántaro" nos descubre su más alto grado de instrumentalidad. No sirve para contener líquido alguno, sino que, al tiempo que es leído, insinúa cuanto aloja en su interior: un significado inseparable de la forma lingüística; las resistencias de su material están hechas de tensiones

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

y distensiones sintácticas. La elementalidad de su forma ha atendido a la eliminación de toda excrecencia verbal. ¿Para qué sirve, pues, este cántaro? Tiene la inutilidad propia del objeto artístico: sirve para declarar su existencia y, a lo sumo, para simbolizar un beligerante ideal ético-estético. Decir el "cántaro" es decir el poetizar que emana de una ética de común aceptación humana. De ahí que este cántaro tenga el valor de una poética para tiempos confusos; me explicaré; ante la tendencia, luego predominante, que Valente observa mientras escribe *Poemas a Lázaro* (entre 1955 y 1960), del auge de la poesía como comunicación sobre la poesía como expresión, él hace la defensa de un signo poético que, sin desatender un compromiso ideológico, vigila con preocupación la forma, el enunciar. Y como ejemplo de forma versalmente organizada ha elegido una que, siendo popular, está llena de excelsitud. Tal vez no sea imprescindible recordar que en *Al dios del lugar* (1989) aquella obsesiva oquedad que aloja al canto también aloja luz, como se lee en "Memoria": "Formó / de tierra y de saliva un hueco, el único/ el único que pudo al cabo contener la luz." Nosotros mismos como lectores somos *oquedad*: lugar en que –con o por el poema– se manifiesta el ser de la palabra.

Veamos ahora el poema de Claudio Rodríguez, "Como el son de las hojas del álamo", contenido, como ya se dijo, en *Alianza y condena*, y que "es uno de los momentos más altos y estilizados que nos ha legado la voz de Claudio Rodríguez en la expresión fugitiva y sutil de la melancolía", al decir de García Berrio (1998: 266).

COMO EL SON DE LAS HOJAS DEL ÁLAMO

El dolor verdadero no hace ruido:
deja un susurro como el de las hojas
del álamo mecidas por el viento,
un rumor entrañable, de tan honda
vibración, tan sensible al menor roce,
que puede hacerse soledad, discordia,
injusticia o despecho. Estoy oyendo
su murmurado son, que no alborota
sino que da armonía, tan buído
y sutil, tan timbrado de espaciosa
serenidad, en medio de esta tarde,
que casi es ya cordura dolorosa,
pura resignación. Traición que vino
de un ruin consejo de la seca boca
de la envidia. Es lo mismo. Estoy oyendo

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

lo que me obliga y me enriquece, a costa
de heridas que aún supuran. Dolor que oigo
muy recogidamente, como a fronda
mecida, sin buscar señas, palabras
o significación. Música sola,
sin enigmas, son sólo que traspasa
mi corazón, dolor que es mi victoria.

Vamos, en primer lugar, a desentendernos de la exterioridad del texto. El poema, clasificable como un romance heroico con rima *ó-a* en los pares, identifica en el presente, con la sola excepción del v. 13, una forma verbal en pasado ("vino"), una determinada acción central, expresada, entre otras formas verbales, por la perífrasis –repetida– "estoy oyendo".

La acción de *oír* (es decir "percibir los sonidos por medio del oído") puede que ocupe el lugar de *escuchar* (es decir: "aplicar el oído para oír"). Es posible que el "oigo muy recogidamente" de los vv. 17 y 18 valga por 'escuchar con mucha atención'.

¿Cómo se dice el poema? ¿Qué hilo expositivo ha elegido el poema para decirse? En el poema se da la exposición de una causa y su efecto o, mejor, el poema no sigue este sentido de relación, sino que procede al revés: del efecto remonta a su causa; es decisivo percibir esto. El enunciado del efecto de algo (del v.1 a parte del v.12) es interrumpido por el enunciado de la vaga explicación de su causa (parte del v. 12, 13 y parte del v.14), y continúa hasta el final (desde parte del v. 14).

Si afináramos aún más, podríamos decir que la descripción del sentimiento que se expresa del v.1 a parte del v.7, es posible por el análisis que de tal sentimiento se hace (desde parte del v. 7 hasta parte del v. 13), y que, interrumpido por una vaga explicación (parte del v. 13 a parte del v.15), continúa (parte del v. 15 hasta parte del v. 17), para concluir con otra descripción del fenómeno. Reducido a esquema, sería: BACBA. Que en el texto se diga B lo hace posible A; pero la raíz de todo es incuestionablemente C, en el que –parece un simple inciso– poco se especifica.

Ahora vamos a atender a LO QUE EXISTE MÁS ALLÁ DEL TEXTO, PERO QUE A ÉL NO PERTENECE: EL COMPROMISO INTERPRETATIVO AL QUE NOS ARRIESGAMOS. Quiero advertir que *mi* interpretación del texto no la pretendo como *la* interpretación del mismo, sino como *una* interpretación, junto a la de cada lector.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

La lectura del poema nos deja ver que algunos de sus términos son núcleos de determinados asuntos intrínsecos a la poesía de Rodríguez; dicho de otro modo: que la recurrencia de determinados motivos de esta poesía es el efecto que nos la vuelve original y reconocible. Ya en el título se menciona un álamo (es imposible, por cierto, en el ámbito de la poesía española, no evocar los álamos de Machado); si echamos una ojeada al primer libro de Rodríguez, el *Don de la ebriedad*, nos encontraremos con la cita de otros especímenes de la flora de Castilla: pinos, encinas, robles, chopos, nogales, arces y almendros.

El texto no dice explícitamente cosas que de las que como lectores tenemos noticia por informaciones que el poeta ha proporcionado en otros textos poéticos o fuera de ellos: la práctica de caminar por espacios rurales y de meseta (sin descartar los de grandes urbes) hizo que la mirada, en contacto con la naturaleza, se ahormara en una realidad simbólica. He dicho «contacto», y en lugar de eso, Claudio Rodríguez hubiera preferido decir *contagio*; él confiesa, en efecto, como esencial tal actitud en el fragmento III del Libro Tercero de su *Don de la ebriedad*, en que se lee: "Al cabo es el contagio lo que busco". Sin duda, el aspecto más interesante de este contacto con la naturaleza de Castilla es el de la respiración, que es entrega, destrucción y renovación de la vida; el imperativo fisiológico del respirar aspira a ser fusión total con lo cósmico. En el poema "A la respiración de la llanura", que abre el Libro primero de *Conjuros*, en el verso inicial se lee: "¡Dejad de respirar y que os respire la tierra..."; es el tema de la gran co-respiración de los hombres y el mundo, unidos en la armonía que, por otra parte, preside más de una página del *Cántico* guilleniano. No dejaremos pasar por alto, porque nos interesa para la interpretación de nuestro texto, que allí mismo Claudio Rodríguez confiesa que de haber sido de día, "respiraría/ hondo como estos árboles, sin ruido". De ahí que la respiración sea connatural a la dicción del poema. Trataré de decirlo mejor: el poeta Paul Claudel decía que la medida del uso de su versículo se lo daba la respiración; el versículo se alarga hasta el límite de la espiración; el resultado suele rozar lo imponente o grandioso; en el caso de Claudio Rodríguez, el ritmo de esa respiración es natural; y esa naturalidad es la propia del habla, en claro distanciamiento de las relevancias propias de la lengua escrita. Por la lengua escrita, o por lo que simplemente llamamos la escritura, la relación con el mundo queda anulada, como sugiere Paul Ricoeur (1999) en un interesantísimo ensayo. Si la escritura implica la anulación de la relación con el mundo, el habla mienta, por el contrario, una relación de proximidad con el mundo y, al mostrar el mundo, permite el reencuentro –en palabras de Ricoeur– con un contexto y un auditorio. No sólo está el

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

presente en que se dice el poema; todo el sentido ideal del poema apunta hacia la realidad que está asimismo "presente", y a la que se apunta con expresiones como "estoy oyendo" y "en medio de esta tarde". Cuando el poeta dice: "Estoy oyendo..." deja de ser el que *escribe* el poema para convertirse en el que *habla* el poema, de la misma manera que nosotros dejamos de ser lectores del poema para convertirnos en sus oyentes. Después volveremos a ahondar en estos caracteres esenciales del poema.

¿De qué dolor se trata? Por los los vv. 13, 14 y 15 sabemos algo de su origen: procede de una "traición que vino/ de un ruin consejo de la seca boca/ de la envidia."; el que habla el poema dice que alguien, movido por la envidia, para traicionarlo, lo aconsejó torcidamente. Cuando el que habla el poema evoca, por tanto, aquel episodio, experimenta dolor. Dice que es un dolor sin llanto, que "no hace ruido", muy íntimo y que, apenas recordada su causa, como ha sucedido esta tarde, es capaz de acrecer la soledad, suscitar discordia, injusticia o despecho. En *El sentimiento trágico de la vida* Unamuno nos revela la importancia del dolor en el ámbito de la civilización cristiana; la experiencia del dolor, afirma Unamuno, es lo que nos hace hombres, lo que da sentido a nuestra existencia; y esto mismo no deja de decirse en el poema de Rodríguez; pero dejemos –de momento– esta perspectiva metafísica para abordar la expresión ambigua de este sentimiento. ¿En qué consiste ese dolor? Si acudiéramos al *Diccionario* recordaríamos que allí se distingue, para entendernos, entre tres tipos de dolor: 1) el de "la sensación molesta y aflictiva de una parte del cuerpo por causa interior o exterior"; 2) "sentimiento, pena o congoja que se padece en el ánimo" y 3) "pesar y arrepentimiento de haber hecho u omitido una cosa". Si bien nos podemos inclinar a considerar –llevados por el hilo de nuestra interpretación– que se trata de una mezcla en el ánimo de los dos últimos, una sensación de congoja y arrepentimiento por haber obrado mal (aunque ciertamente llevado de un engaño), veremos que, atenidos a lo que dice el poema, tal vez ni siquiera sea eso.

En el poema se ha tendido un puente por el que transita una comparación entre el íntimo estado de ánimo del poeta y las impresiones recibidas de un álamo bajo la suave brisa de la tarde. El poeta escucha su dolor como el árbol acaso el movimiento de su fronda. El conocimiento es asunto de un interior que se interroga desde el afuera que configura el texto. Y conocer las cosas es dar a éstas su naturaleza lingüística.

Cuando el que habla va a decir en qué consiste "el dolor verdadero", recurre a una serie de descripciones sensoriales. No es un dolor que se siente, sino que se oye, y por eso es *verdadero.* Y en este punto me gustaría recordar

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

la fuerte adscripción estética de la poesía de Rodríguez a la corriente simbolista, especialmente a propósito del rasgo que consiste en sustituir la mención de las cosas por las sensaciones que ellas evocan; pero aquí se trata de sensaciones que cada vez se van progresivamente determinando. O dicho de otro modo: asistimos a una acrecida de inefabilidad; como si se quisiera aludir a la sustancialidad pura de poesía, al palpo de la *interioridad* del poema. Pero porque esta situación se da *dentro* del lenguaje, acaso se hace perceptible en una paradoja: se pasa de la expresión de lo lingüísticamente expresable a la alusión de lo extraidiomático: lo que quiero decir es que este *dolor* no es en verdad una palabra sino una música. De modo que para referirse a la naturaleza íntima de este dolor, se comienza diciendo que se parece al susurro "de las hojas/ del álamo", que es apenas un rumor; luego se añade que es un son murmurado, armonioso, aguzado, tenue, para concluir que se trata de una "música sola", "son sólo" que pasa el corazón de parte a parte. A este dolor hay que oírlo, como en una oración, "muy recogidamente", en un estado, como he dicho, no sígnico: prelingüístico y presignificativo. Y así se llega, pues, a la reducción de la palabra a pura alusividad de materia sonora.

Antes recordé que este "dolor verdadero", según el mismo poema, sólo se oye. Nos queda por preguntar: ¿de dónde procede, de afuera, de la realidad imaginada donde arraiga aquel álamo? ¿Del álamo mismo? Pudiera ser; al fin y al cabo, ¿hay algo en Castilla que no sea sufrimiento, como dice en otro lugar el poeta ("¡Es Castilla, sufridlo!")? Y si se pone atención, de todos los ruidos de Castilla no habrá otro más poderoso que el del Duero, o río Duradero, que el poeta quisiera ver convertido en canto comunal.

No: este dolor es oído en el lenguaje, cuando justamente él organiza las relaciones y efectos buscados por la imaginación. Nada nos impide pensar que esa "música sola" sea precisamente la del poema, el poema mismo en su adquirir condición de materialización fónica, testimonio del sonido de un habla, es decir, de una queja que por humana es oscuramente significada, y así nos basta para nuestra comprensión. Por el dolor, arraigamos como un árbol. ¿No afirmó Mallarmé que el poema existe en tanto en cuanto es articulado o dicho, que la esencia del poema es la ausencia del poema?

Creo que tanto el poema de Valente como el de Rodríguez coinciden en dejar manifiestos sus respectivas espacialidades, *afueras* que se construyen en función de un interior en que alberga el temblor de lo humano.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

Referencias bibliográficas

Castro, Antón (1999). José Ángel Valente, poeta de su tierra. *ABC* 11.XII.

García Berrio, Antonio (1998). *Forma interior. La creación poética de Claudio Rodríguez.* Málaga: Excmo. Ayuntamiento de Málaga.

— (2000). El vuelo de la crítica: evocando a Claudio Rodríguez. *Serta, 5*, 13-25.

López Castro, Armando (1994). *Lectura de José Ángel Valente.* Zamora: Universidad de León, Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Santiago de Compostela.

Domínguez Rey, Antonio (2001). La retracción en la poesía de José Ángel Valente. En *Literatura y sociedad: el papel de la literatura en el siglo XX,* pp. 247-263. Coruña: Universidad da Coruña.

Ricoeur, Paul (1999). ¿Qué es un texto? En *Historia y narratividad,* (pp. 59-81). Barcelona: Paidós.

Rodríguez, Claudio (1965). Como el son de las hojas del álamo. En *Alianza y condena.* Madrid: Revista de Occidente, pp. 95-96.

Valente, José Ángel (1960). El cántaro. En *Poemas a Lázaro.* Madrid: Índice, p. 73.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

El concepto de lo hispánico

J. Jesús Páez Martín
Universidad de Las Palmas de Gran Canaria

Decía Torrente Ballester en su prólogo a la *Historia de la literatura española* de Gerald Brenan:

> Una figura muy reiterada por la cultura anglosajona es precisamente la del conocedor, que yo definiría, si es definible, como el que ejerce un modo de acercamiento a la obra de arte basado, no en el uso de instrumentos de investigación (al menos de manera primordial), sino en la familiaridad, y, si se me apura, en el amor... Es justo que lo excepcional no pueda proponerse como método, pero esto no autoriza el desdén de lo excepcional. Y los conocedores excepcionales nunca han sido autores de grandes síntesis o reveladores de grandes estructuras, pero han descubierto en la obra de arte concreta, o en un conjunto homogéneo de ellas, realidades que la investigación normal difícilmente puede alcanzar (Brenan, 1984, 12).

Nuestro propósito como "connaiseur" bajo un título tan amplio y susceptible de polémica como el que hemos elegido, no quiere ser otro que el de acercarnos con amor a una serie de hechos culturales y literarios que han conformado, conforman y conformarán el signo de lo hispánico. Somos conscientes de lo controvertido e inaprehensible que es, aún hoy, lo que se pueda esconder bajo el sintagma que proponemos, y sabemos asimismo que intentar desvelarlo en profundidad y rigor sería como ponerle puertas al campo, título, por cierto de un célebre libro de nuestro admirado Octavio Paz, al que seguimos central o sesgadamente en un aspecto crucial de nuestro tema a la hora de redactar estas ideas. El campo elegido para encerrar es, además, muy vasto, aunque circunscrito a un tiempo, a lo que llamamos España y América latina, que no es poco llamar. Pero hemos querido correr el riesgo y hablar una vez más de quienes somos y de donde venimos, ya que no podemos a ciencia cierta saber a dónde vamos, en unos tiempos en que la globalización posmoderna del planeta persigue y logra la homogeneización

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

cultural poniendo en cuestión y dispersando las identidades. Queremos, en esencia, desatar y provocar reflexiones, más que agotar planteamientos o alumbrar teorías o predicciones.

Partamos de una primera premisa quasi histórica: Lo hispánico se configura en la península ibérica, se ensancha en Canarias y parte de África pero se universaliza con América. Y de esta premisa se deriva que lo español no es un marchamo impuesto, sino un punto de partida que se ha ido enriqueciendo a medida que anexionaba tierras y gentes para configurarse como un todo universalizado. Por ello el mexicano Vasconcelos hablaba de la raza hispana como una "raza cósmica".

Hoy, iniciando un nuevo milenio, podemos afirmar sin ambages que lo hispanico es una cultura que se ha ido gestando en viajes de ida y vuelta, ya sea a lomos de mulas por caminos polvorientos, por raíles de corta o gran velocidad o en vuelos trasatlánticos y transmediterráneos, o ya sea en el flujo y reflujo de sus mares y océanos y que casi puede definirse desde una maniquea y simple comparación con otra de las lenguas y culturas dominantes en Occidente, determinante de un muy influyente y poderoso ámbito: lo anglosajón. Pudiera decirse que existe ya incluso la intersección entre ambos estados de lengua y de cultura cifrada en los fenómenos del spanglish y las culturas mixtas chicanas o hispanas en los Estados Unidos de América.

Y, naturalmente, es un fenómeno que tiene como base inicial lo español, que queremos entender en una perspectiva de alteridad y de otredad. Recordemos lo que dice Américo Castro:

> Desde hace años he venido tropezando en la dificultad de haber sido enfocados y caracterizados los españoles como si hubiesen sido objetos biológicos o psíquicos, y no una unidad colectiva de vida humana, existente en un tiempo, en un espacio y con clara conciencia de su dimensión social. No se ha tenido en cuenta que comenzaron a vivir socialmente como españoles quienes se dieron a sí mismos ese nombre, en el siglo XIII, un nombre que desde hace mucho sabíamos que no era castellano (en ese caso hubiera sonado españuelo); con más precisión sabemos ahora que su origen fue provenzal. La españolidad es una dimensión de conciencia colectiva, no ligada a la biología ni a la psicología de los individuos. Es español quien se siente estarlo siendo en compañía de otros, o es reconocido como tal por quienes se ponen en contacto con él (Castro, Madrid, 1964).

En efecto, pues, lo español o lo hispánico es el producto de una doble anagnórisis o de un doble reconocimento: me reconozco yo en los otros y

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

me reconocen los demás en el uso y disfrute de un mismo estado de lengua, de pensamiento, de sensibilidad, de cultura. Se trata de aplicar el preciso baremo de la total identificación a la total diferenciación, el mismo que nos enseñó la Dialectología para reconocer los estrictos límites entre las lenguas, los dialectos y las hablas. Siendo así, vivimos inmersos en una realidad que se presenta a nuestra personal percepción –no olvidemos que me distingue mi canariedad– estructurada en seis Ámbitos de culturas, lenguas-hablas pero sobre todo, ámbitos de comunicación escrita, ámbitos de creación y transferencia literaria: catalán, gallego, vasco y castellano en sus riquísimas variedades, en particular, el dialecto canario y el mosaico lingüístico-cultural hispanoamericano, a los que se podrían añadir tres ámbitos desconocidos, pero con un gran futuro de influencia: la escritura sefardí, la escritura marroquí en lengua española y, sobre todo, la literatura hispana de los EEUU, expresión cultural a la que ya empieza a considerarse con España e Hispanoamérica el tercer pilar capital y el tercer eje de la Hispanidad.

Al tiempo de la homogeneización, también se advierte el advenimiento, por efecto paradójico de ésta, de la fragmentación. Y ya hay hispanistas que han apuntado el fenómeno de la posible o futura fragmentación lingüística de lo hispánico y el fenómeno de una nueva Romania evolucionada que tiene como base no el latín, sino el mundo hispánico.

Pero hay en el que consideramos mundo hispánico actual respecto a la lengua y, sobre todo a las literaturas, unas fragmentaciones consuetudinarias entre todos los ámbitos que hemos señalado que nos impulsan a anotar una primera reflexión llevada de la mano de Joaquín Marco, quien cuando comenta una Antología esencial de poesía catalana, en edición y traducción de José Corredor Matheos expresa:

> No sólo la cultura en castellano vive de espaldas a Portugal (lo que no deja de ser lamentable e incomprensible), sino también a cuanto se produce en lenguas peninsulares como el gallego, el euskera y el catalán. Y el mismo reproche puede hacerse de unas literaturas a otras. Los catalanes ignoran lo gallego y todos a una se ignoran entre sí (Marco, 2001, p.11).

Aunque, frente a ello, también queremos anotar una curiosa opinión de uno de los más reputados escritores catalanes actuales, Quim Monzó, escritor en su lengua que, sin embargo opina que la literatura catalana no existe, pero tampoco la española, ni la francesa, ni la italiana, ni la inglesa, pues ve muy acertadamente las literaturas nacionales como inventos del siglo XIX. Y, como escribe Javier Cercas:

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

> ...un escritor de Albacete puede estar mucho más estrechamente emparentado con otro de la península de Kamchatka que con un escritor de Madrid, y el único provinciano es el que todavía cree que existe el provincianismo. Alguien dijo que Borges era un escritor inglés que escribía en castellano, quizá con el mismo derecho podría decirse que Monzó es un escritor argentino que escribe en catalán. Porque Monzó viene de Borges, de Bioy, de Cortázar, destilados en un alambique donde conviven también Calvino, Manganelli, Saki, Handke o ciertos autores del posmodernismo norteamericano como Donald Barthelme (Cercas, 2001, p. 10).

Hispánico es el ámbito gallego, que en su lengua o en castellano contempló desde los primeros tiempos de la monarquía castellana cómo se componía música y se le asignaba a la poesía lírica la lengua del ámbito galaico desde Alfonso X el Sabio y sus cantigas; hispánico fue el Rexurdimento que nos dejó a Rosalía de Castro. Galicia se hizo hispánicamente mágica con Valle-Inclán, con Cela, con Fernández Flórez, con Torrente Ballester o con Manuel Rivas, el gran escritor más representativo de la actual narrativa gallega, gran satirizador de la identidad galaica posmoderna, quien, precisamente en un hermoso relato incluido en su libro *La mano del emigrante* (Edit. Alfaguara, Madrid, 2001) que titula "La negra sombra" reivindica ardorosamente la Galicia rosaliana y santidiña, la verdadera y tradicional, frente a los posmodernos que quieren superar obsesivamente la sentida Galicia de Rosalía.

Hispanico es el ámbito vasco, que ha dado a Unamuno y su casticismo, su castellanía de adopción que expresara en aquellos famosos versos:

> Madre Vizcaya, voy desde tus brazos
> verdes, jugosos, a Castilla enjuta
> donde fieles me aguardan los abrazos.

o aquellos que confiesan la ambivalencia y la dialéctica de pertenecer emocionalmente a dos tierras hispánicas:

> Es Vizcaya en Castilla mi consuelo
> y añoro en mi Vizcaya a mi Castilla

y hoy nos parece hasta hiperbólica su confesión afirmante de: *-Pues sí, soy español de nacimiento, de lengua, de educación, y hasta de profesión y oficio.*

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

Profundamente vasca e hispánica es la escritura de Baroja, como la de Blas de Otero, pues no puede engañar quien en versos apasionados dice:

> Madre y maestra mía, triste, espaciosa España.

Hoy, apenas iniciado el siglo XXI, podemos contar como superados los extremismos regeneracionistas y la tensión en la que el mundo español-hispánico se encontraba a principio del Siglo XX, que hizo decir a Maragall "*¿Y siendo ésta la España actual, ¿quien puede ser españolista de esta España?*". En ese viejo y nuevo país ineficiente que era la España entre dos guerras de otro ilustre catalán, Jaime Gil de Biedma, era posible todavía aplicar las ideas de Ortega y su España invertebrada. Hoy la estructura diversificada ha logrado institucionalizarse y colocarse en su sitio. Ya no existe la invertebración de la que hablaba Ortega, sino como mera aceptación de que España es en sí, institucionalmente, un organismo invertebrado, a mucha honra. Hoy, frente a la nación de naciones, el historiador Carlos Seco propone para España la consideración más avannzada de Estado plurinacional y argumenta que desde la Edad Media, brotaron entidades autónomas diferenciadas para las que, sin embargo, siempre estuvo vivo el sentimiento de su españolidad común. Españolidad que debe lograrse en la asunción de las peculiaridades y diferencias, sin miedo a la diversidad y sin deseos de centralismos unionistas. Decía Unamuno que la verdera integración debía llevarse a cabo desde adentro y respetando las peculiaridades pues "todo lo que sea favorecer la diferenciación es preparar el camino a un concierto rico y fecundo" (p. 35).

Y, en lo que respecta a Canarias, sólo en el ámbito hispánico puede entenderse la auténtica pertenencia de Galdós, de Angel Guimerá, de Claudio y Josefina de la Torre, de Carmen Laforet, de Juan Cruz Ruiz, de Armas Marcelo, de Fernando Delgado a la literatura española y no sólo a la que se escribe en español.

Hemos citado anteriormente un fenómeno que a nosotros mismos nos sorprendió en el año 1998 cuando lo constatamos durante la asistencia en un Congreso en Fez, Marruecos: la existencia de una escritura marroquí en lengua española, integrante a todas luces del signo hispánico. En palabras de Rodolfo Gil Grimau, investigador y autor de un revelador trabajo titulado "Análisis y fuentes de la escritura marroquí en lengua española" (1998):

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

> Marruecos es el único país árabe en donde existe una literatura viva de expresión española, posiblemente reducida y marginal pero sin duda activa y palpable... En Marruecos hay una población hispanohablante, a mi juicio en crecimiento, que ha acabado por crear la "escritura" específica que da título a este trabajo. Una "escritura" que, por hispánica, no deja de ser marroquí, de contenido árabe o arabizado, actual, inquieta, e incluso lingüísticamente dialéctica... En Marruecos o en partes determinadas de Marruecos se palpa lo hispano, se escucha, se ve y hasta se come. Es una herencia. Y esta herencia procede de las mismas bases y de la misma o parecida época que la herencia criolla e hispánica de América. de parecidos o idénticos sentimientos y dolores. No hay nada que arraigue más en la personalidad profunda de una sociedad, y que más la fustigue, que el amor o el dolor: el amor al recuerdo y a la tierra dejados atrás, o el dolor por la emigración, por el exilio, el dolor por la intolerancia o por vernos obligados a vivir una pobreza cultural y física a la que nos hayan forzado otros.

Aunque, sin duda, la total configuración del signo hispánico no puede contemplarse sin aludir a ese inmenso continente que una incipiente España unitaria y aventurera descubrió no sólo para su economía, su geografía, su demografía, su religión, su leyenda negra y su decadencia, sino, sobre todo, para su querencia.

España sin América estaría incompleta, es éste precisamente el mayor signo, el mejor concepto de lo hispánico: España, actualmente, no tiene en América sólo una continuidad, sino una raíz de la cual se ha nutrido y se nutre todavía desde el tiempo en que, agotada y desmantelada su civilización en la crisis del 98, asistida por las repúblicas nuevas de allende el atlántico, incorpora cada vez con mayor sincretismo formas, fenómenos, modos, matices y hasta personas. Recuérdese el trasiego en forma de emigración que sufren todos los países hispánicos tras la Guerra mundial y la Guerra Civil española hasta hoy: los viajes de ida desde la década del cuarenta y los viajes de vuelta de la última década del Siglo XX.

El signo de lo hispánico entre España y América no puede ser otro que el de la integración y la unión, como se ha predicho desde hace mucho tiempo, justamente en aquellos tiempos en que, asimiladas sus independencias, las naciones sudamericanas sienten que deben seguir unidas a España por el cordón umbilical no sólo de la lengua, sino de la tradición y la cultura. En los primeros años del siglo XX, el admirado hispanista puertorriqueño Pedro Henríquez Ureña, en "Utopía de América", (1925) expresaba:

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

> La unidad de historia, la unidad de propósito en la vida política, cultural, intelectual hacen de nuestra América hispana –nosotros añadimos España– como una "magna patria", una agrupación de pueblos destinados a unirse cada día más y más. Si conserváramos aquella infantil audacia con que nuestros antepasados llamaban Atenas a cualquier ciudad de América, no vacilaría yo en compararnos con los pueblos, políticamente disgregados pero espiritualmente unidos, de la Grecia clásica y la Italia del Renacimiento. Pero sí me atreveré a compararnos con ellos para que aprendamos de su ejemplo, que la desunión es el desastre.

Latinoamérica o Hispanoamérica se configuró desde la filiación sanguínea con un deseo de diferenciación desde el principio y se ha forjado en el amor y el desamor hacia la madre patria de origen y la idealización o el rechazo de ella y sus fórmulas culturales, pero todo ello, en su propia dialéctica, ha terminado por constituir su personalidad histórica. La lengua, que no engaña nunca, no en vano llamó y denominó a parte de aquellas tierras Nueva España. No se trataba de la misma ni vieja España, sino la "nueva", la diferente, la otra España, pero integrada en la primera para ensancharla y anexionarla a su vez. Todo se ha ido acrecentando y progresando desde una base hacia un nuevo producto mestizo. Porque hoy es perfectamente asumible que se generó una revitalización por lo indígena americano de lo español y lo indio fue incorporado a lo español no sólo en el sentido racial, sino en el sentido cultural y espiritual. Porque la destrucción no fue tal que no permitiese la pronta asunción del pasado indígena por los criollos novohispanos. Unamuno, en plena crisis de lo hispánico, anunciaba el derecho a la autoafirmación cultural cuando afirmaba:

> Más de una vez se ha dicho que el español trató de elevar al indio a sí, y esto no es en el fondo más que una imposición de soberanía. El único modo de elevar al prójimo es ayudarle a que sea más él cada vez, a que se depure en su línea propia, no en la nuestra. Vale, sin duda, más un buen guaraní o un tagalo que un mal español.

Y, a la inversa, hoy debemos considerar puramente hispánico no sólo el mero trasplante de lo español a América, sino la recepción de ello por parte de una mente ya configurada para aceptar y adaptar, recrear, en suma. En este sentido decía Henríquez Ureña:

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

> ...lo autóctono en México es una realidad, y lo autóctono no es solamente la raza indígena, con su formidable dominio sobre todas las actividades del país, la raza de Morelos y de Juárez, de Altamirano y de Ignacio Ramírez: autóctono es eso, pero lo es también el carácter peculiar que toda cosa española asume en México desde los comienzos de la era colonial, así la arquitectura barroca en manos de los artistas de Taxco o de Tepozotlan, como la comedia de Lope y Tirso en manos de Don Juan Ruiz de Alarcón.

Ello fue lo que hizo posible que en las nuevas tierras , las personalidades culturales surgentes, aún siguiendo una tradición trasplantada no puedan ser considerados en rigurosa perspectiva como meros ciudadanos de Mimópolis y parásitos de la labor europea y española, que dijera Paul Groussac, pues analizados sin prejuicios puede hoy concluirse que en los productos artístico-literarios del nuevo mundo existe y se manifiesta una forma más pura, libre de las taras intelectualistas y racionalistas europeas, que obedece a la pureza primitiva del alma indiana, recién nacida a la historia y se afirma todavía como un alma telúrica que no ha perdido su contacto con la naturaleza. Como bien explica Octavio Paz "apenas el español pisa tierras americanas, trasplanta el arte y la poesía del Renacimiento. Ellos constituyen nuestra más antigua y legítima tradición. Los americanos de habla española nacimos en un momento universal de España." (Paz, 1978, p. 11), pero en otro momento, cuestionándose la legitimidad de la literatura hispanoamericana se preguntaba y respondía lo siguiente:

> Existe una literatura hispanoamericana? Hasta fines del siglo pasado se dijo que nuestras letras eran una rama del tronco español. Nada más cierto, si se atiende al lenguaje...Pero una cosa es la lengua que hablan los hispanoamericanos y otra la literatura que escriben. La rama creció tanto que ya es tan grande como el tronco. En realidad, es otro árbol. Un árbol distinto, con hojas más verdes y jugos más amargos. Entre sus brazos anidan pájaros desconocidos en España (Paz, 1981, p. 15).

En efecto, esas aves ignoradas, esos pájaros exóticos eran desconocidos en España, pero desde su surgimiento y aceptación permanecieron siempre unidos a ella por tradición y fuerte querencia. Comencemos por el Inca Garcilaso de la Vega, el mejor fruto del mestizaje, hijo de un conquistador español y una princesa incaica, que en palabras del que hoy es uno de los más grandes escritores hispano-peruanos –con doble nacionalidad–, Mario Vargas Llosa:

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

> tomó posesión del español, la lengua del conquistador, y haciéndola suya la hizo de todos", añadiendo que "fue el primer mestizo en reivindicar su doble condición, y su prosa fogosa lo convirtió en el primer escritor de su tiempo que hizo del español una lengua de otros extremos, una lengua no sólo de blancos, ortodoxos y cristianos, sino de extramuros, de negros, de ilegítimos y de bastardos; una lengua que se dispersó por el mundo y nos unió (Vargas Llosa, 2001).

El espíritu libre americano que ya hemos apuntado, y los conflictos con la cultura de la metrópoli, se acusan prontamente en una de las figuras más atrayentes por su condición –una mujer–, por su vida –una monja intelectual– y por su reivindicativa obra: nos referimos naturalmente a Sor Juana Inés de la Cruz, quien allá en la Nueva España venía a mostrar el primer ejemplo de imaginación colonizada. A un tiempo, el gran dramaturgo Ruiz de Alarcón aquí, amparado en las Artes nuevas de hacer comedias lopescas, manifestaba un modo de ser tempranamente americano, el mejicanismo que analiza su compatriota Alfonso reyes y que le imprimen el carácter de que con él, América entra por derecho propio en el Teatro español del Siglo de Oro.

En este primer estadio compartido y compartiendo, así como forjando tradición, de manera peculiar ni exclusiva ni excluyente, lo hispánico americano también genera y conoce un brazo del Romancero castellano, como lo el otro brazo lo genera el canario, la èpica culta de Ercilla y Silvestre de Balboa, iniciador de la literatura cubana, como la picaresca de Lizardi. Todo el que niegue que la lengua y la tradición españolas fueron los cimientos de la literatura hispanoamericana que ni es autóctona, ni es por generación espontánea, no sabe leer. Y decimos esto, porque a partir de los sesenta, cuando el imaginario exótico hispanoamericano se descubre en Europa, vía España, muchos críticos se encapsularon en las manifestaciones de sus autores valorándolas de tal manera extrínseca o intrínseca que especialistas hubo que estudiaron y analizaron la temática del dictador hispanoamericano sin aludir al Tirano de Valle, o el análisis de la significación de la poesía de Lezama Lima sin mentar ni a Góngora ni el gongorismo.

En un segundo estadio del proceso integrador-emancipador los pueblos hispanoamericanos a través de sus inteligencias se debaten entre el americanismo y el hispanismo, lo que va a generar lo facúndico de Sarmiento y el purismo tradicionalista de Andrés Bello. Pero, sobre todo, estas posturas van a generar la atención hacia una nueva realidad: la naturaleza hispanoamericana debatiéndose entre la civilización y la barbarie y la Agricultura de la zona tórrida. Porque lo hispánico desde la independencia, lejos de disgregarse y

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

separarse cultural o literariamente se engrandece creando nuevos espacios, personajes y ambientes literarios o literaturizables: territorios nuevos como la selva tropical y el Caribe, la pampa, el Llano o las Alturas de Machu Pichu, con personajes como los gauchos, los caciques, los cholos y el indio que persiste, que integra la tradición de los hijos del limo.

Ese engrandecimiento hace posible que escritores españoles y escritores hispanoamericanos puedan coincidir en sus intereses creativos, tal por ejemplo, en la celebérrima temática del dictador: Valle, Asturias, García Márquez, Roa Bastos, F. Ayala, G. Torrente Ballester, han incidido en esa temática ya sea obedeciendo a realidades vividas en propias carnes y en sus propios países como a realidades literarias. La universalidad, la comunidad de lengua, de tradición y de historia hace posible en determinados momentos a una y otra orilla del Atlántico un imaginario común: por ejemplo, la atracción por la figura de Lope de Aguirre es común a Sender, Otero Silva y a Uslar Pietri. El tema de El Dorado se repite más tarde en el trasunto temático de la fiebre del oro de California que crea el Joaquín Murieta de Neruda y tantos otros personajes al hilo de ella.

A pesar de la leyenda negra, las consecuencias que con el tiempo produjo la conquista hispánica no fueron, sin negarlas, todas negativas y, queremos acudir a unas palabras de Ernesto Sábato, quien en un sustancioso artículo titulado "Ni leyenda negra, ni leyenda blanca" exponé unas ideas muy dignas de tener en cuenta a la hora de discutir acerca de nuestro tema:

> Bastaría tener presente que la literatura en lengua castellana ha producido en América, con una inmensa cantidad de mestizos, una de las literaturas más originales y profundas de nuestro tiempo. Si la leyenda negra fuera una verdad absoluta, los descendientes de aquellos indígenas avasallados deberían mantener atávicos resentimientos contra España, y no sólo no es así, sino que dos de los más grandes poetas de la lengua castellana de todos los tiempos mestizos, cantaron a España en poemas inmortales: Rubén Darío en Nicaragua y César Vallejo en Perú (Sábato, 1991).

Es cierto y justo señalar que la independencia supuso, en un primer momento, el lógico deseo de apartarse de la tradición y, sobre todo de la influencia metropolitana y del cultivo seguidista y mimético. Se puso ímprobo empeño en definir la identidad nacional en un continente mestizo. Uno de los puntos más álgidos en lo que a literatura se refiere, podría situarse en la polémica figura de Borges, afiliado al ultraísmo, vanguardia española por

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

antonomasia, pero defensor a ultranza del universalismo hispanoamericano, que no era sino su personal y propio universalismo, producto de su europea educación, a la postre hispánica. Y así por ejemplo, en personal "boutade", Borges renegaba de lo español, como sabemos, prefiriendo leer el Quijote en inglés. Júzguese lo que opina en su ensayo *Discusión*, respecto a la literatura argentina:

> Quiero señalar otra contradicción: los nacionalistas simulan venerar las capacidades de la mente argentina pero quieren limitar el ejercicio poético de esa mente a algunos pobres temas locales, como si los argentinos sólo pudiéramos hablar de orillas y estancias y no del universo.
>
> Pasemos a otra solución. Se dice que hay una tradición a la que debemos acogernos los escritores argentinos, y que esa tradición es la literatura española. Este segundo consejo es desde luego un poco menos estrecho que el primero, pero también tiende a encerrarnos; muchas objeciones podrían hacérsele, pero basta con dos. La primera es ésta: la historia argentina puede definirse sin equivocación como un querer apartarse de España, como un voluntario distanciamiento de España. La segunda objeción es ésta: entre nosotros el placer de la literatura española, un placer que yo personalmente comparto, suele ser un gusto adquirido; yo muchas veces he prestado, a personas sin versación literaria especial, obras francesas e inglesas, y estos libros han sido gustados inmediatamente sin esfuerzo. En cambio, cuando he propuesto a mis amigos la lectura de libros españoles, he comprobado que estos libros les eran difícilmente gustables sin un aprendizaje especial; por eso creo que el hecho de que algunos ilustres escritores argentinos escriban como españoles es menos el testimonio de una capacidad heredada que una prueba de la versatilidad argentina.

Los conceptos borgianos no pueden suscitarnos sino lo que anuncia desde el mismísimo título de su libro: *Discusión*. También podríamos argüirle el hecho de que cuando mis amigos y yo leemos a García Márquez no nos cuesta ningún esfuerzo identificar a Úrsula Iguarán con alguna abuela o bisabuela nuestra. Y no creemos que sea por razones de versatilidad de nadie.

Frente al genial Borges, su compatriota el no menos genial Ernesto Sábato apostilla:

> Se habla mucho de recobrar nuestra identidad americana. Pero ¿Cuál y cómo?. Al decir ya nuestra, gente como yo, que se considera entrañablemente argentino, quedaría eliminado porque mis padres fueron europeos, como la mayor parte de los miembros de nuestra nación. ¿cuál identidad, pues? ¿ La de los

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

> índios nómadas y guerreros que recorrían nuestras inmensas llanuras casi planetarias, donde ni siquiera hubo antiguas civilizaciones como la de los incas, mayas o aztecas?. Una tierra que se ha hecho con el hibridaje de españoles, indios, italianos, vascos, franceses, eslavos, judíos, sirios libaneses, japoneses y ahora con chinos y coreanos ¿qué idioma reivindicar?. Es curioso que buena parte de los que se proponen esta recuperación de nuestra identidad hablan en buena y longeva lengua de Castilla, y no en lenguas indígenas. Paradójica forma de reivindicar lo autóctono (Sábato, 1991).

No podemos pasar por Borges, ese escritor de estirpe inglesa que escribe en español sin argumentar con Octavio Paz las semejanzas y diferencias de lo hispánico y lo anglosajón. Atendamos:

> Desde su nacimiento, la América sajona fue una utopía en marcha. La española y la portuguesa fueron construcciones intemporales. En uno y otro caso: anulación del presente. La eternidad y el futuro, el cielo y el progreso niegan al hoy y a su realidad, a la humilde evidencia del sol de cada día. Y aquí termina nuestro parecido con los sajones. Nosotros somos hijos de la Contrarreforma y la Monarquía universal; ellos, de Lutero y la Revolución Industrial. Por eso respiran con facilidad en la atmósfera enrarecida del porvenir. También por eso están mal instalados en la realidad. El llamado realismo angloamericano es el pragmatismo (...) La realidad deja de ser una sustancia y se transforma en una serie de hechos. Nada es permanente porque la acción es la forma privilegiada que asume la realidad (...) La América española y la portuguesa fueron fundadas por la civilización que concebía la realidad como una substancia estable; las acciones humanas, políticas o artísticas no tenían más objeto que cristalizar en obras. Encarnación de la voluntad de permanencia, las obras se erigen para resistir el cambio.

En un sustancioso artículo con el título de "El triunfo de Calibán", Rubén Darío inicia y culmina sus propuestas anti-angloamericanas con estas palabras:

> No, no puedo, no quiero estar de parte de esos búfalos de dientes de plata. Son enemigos míos, sonb los aborrecedores de la sangre latina, son los Bárbaros. Así se estremece hoy todo noble corazón, así protesta todo digno hombre que algo conserve de la leche de la Loba (...) Pero hay quienes me digan: "¿No ve usted que son los más fuertes? ¿No sabe usted que por ley fatal hemos de perecer tragados o aplastados por el coloso? ¿No reconoce usted su superioridad?" Sí, ¿cómo no voy a ver el monte que forma el lomo del mamut? Pero ante Darwin y Spencer no voy a poner la cabeza sobre la piedra para que me aplaste el cráneo la gran bestia. (...)

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

> Y yo que he sido partidario de Cuba libre, siquiera fuese por acompañar en su sueño a tanto soñador y en su heroísmo a tanto mártir, soy amigo de España en el instante en que la miro agredida por un enemigo brutal, que lleva como enseña la violencia, la fuerza y la injusticia.
>
> Y usted ¿no ha atacado siempre a España? Jamás. España no es el fanático curial, ni el pedantón, ni el dómine infeliz, desdeñoso de la América que no conoce; la España que yo defiendo se llama Hidalguía, Ideal, Nobleza; se llama Cervantes, Quevedo, Góngora, Gracián, Velázquez; se llama el Cid, Loyola, Isabel; se llama la hija de Roma, la Hermana de Francia, la Madre de América.
>
> ¡Miranda preferirá siempre a Ariel; Miranda es la gracia del espíritu; y todas las montañas de piedras, de hierros, de oros y de tocinos, no bastarán para que mi alma latina se prostituya a Calibán.

Si hay una estética, una actitud cultural en que Hispanoamérica se hace tradición para España, donde se conjugan en lo hispánico tradición y modernidad es en el Modernismo. Pues bien, su artífice, Rubén Darío, declara taxativamente en *Historia de mis libros*: *En el fondo de mi espíritu...existe el inarrancable filón de la raza: mi pensar y mi sentir continúan un proceso histórico y tradicional.* Y no sólo su condición hispánica, sino todo el inmenso amor rubeniano a España está declarado de forma explícita en el poema "Español" donde se lee:

> Yo siempre fui, por alma y por cabeza,
> español de conciencia, obra y deseo;
> y yo nada concibo y nada veo
> sino español por mi naturaleza.

Como sabemos, de un rechazo inicial de lo hispánico y una adoración excesiva de lo francés: *–Abuelo, preciso es decíroslo: mi esposa es de mi tierra, mi querida de París*", constató– Rubén Darío exalta la raza y el valor hispánico, al que se honra otra vez de pertenecer, en poemas tan célebres y celebrados como la "Salutación al optimista" o la "Oda a Rooselvelt", donde expresa en versos vehementes el rechazo de Estados Unidos, que pasó en la consideración de las naciones hispanoamericanas de ser la hermana mayor a ser el coloso del norte. Rubén se hace eco de la amenazante y creciente influencia norteamericana en los versos de "Los cisnes":

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

La América española, como la España entera,
fija está en el Oriente de su fatal destino;
Yo interrogo a la Esfinge que el porvenir espera
con la interrogación de su cuello divino.
¿Seremos entregados a los bárbaros fieros?
¿Tantos millones de hombres hablaremos inglés?
¿Ya no hay nobles hidalgos ni bravos caballeros?
¿Callaremos ahora para llorar después?

Ante el peligro anglosajón, Rubén se hace cantor de la España descubridora, colonizadora y pobladora del continente nuevo que se enfrentará ayudada por el ideal de su activa cultura milenaria al sórdido imperialismo de Norteamérica.

Tras la universalidad modernista, para España como para Hispanoamérica, –que no Latinoamérica, como criticaba y pedía Cela en el Congreso de la lengua española celebrado en Valladolid en el 2001, así como también pedía el uso de español en vez de castellano– llegó la hora de los encuentros y desencuentros.

Primero se forjó la convivencia en Madrid, punto de cita obligada después de Rubén de todo artista hispanoamericano, de todos los poetas a los que Saúl Yurkievitch nombra como los fundadores de la nueva poesía latinoamericana: el chileno vanguardista Vicente Huidobro, el autor de los juegos de Altazor, que significativamente es asimismo autor de una obra, una novela poética, de un hispanismo muy particular desde su título *Mio Cid Campeador* (1929). Hermano fraterno por consanguineidad hispánica fue el Pablo Neruda de y desde *Residencia en la tierra*, libro capital de la poesía española contemporánea que quiso editar su amigo Rafael Alberti, como cuenta en *La arboleda perdida*, libro de memorias, pruebas vivenciales de la fraternidad hispánica como lo son también los nerudianos *Confieso que he vivido* y *Para nacer he nacido*, donde pueden leerse palabras como éstas:

> Al llegar a Madrid, convertido de la noche a la mañana y por arte de birlibirloque en cónsul chileno en la capital de España, conocí a todos los amigos de García Lorca y de Alberti. Eran muchos. A los pocos días yo era uno más entre los poetas españoles. Naturalmente que españoles y americanos somos diferentes. Diferencia que se lleva siempre con orgullo o con error por unos o por otros.
>
> Los españoles de mi generación eran más fraternales, más solidarios y más alegres que mis compañeros de América Latina (Neruda, 1974, p. 163).

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

Y no podemos dejar de recordar su amistad infinita con Federico García Lorca, el relámpago físico, cuya persona mágica y morena traía felicidad, y con quien se unió para dar en Buenos Aires un discurso al alimón reivindicando a su común padre: Rubén Darío.

Del amor a España dejó muchas célebres y sentidas páginas el poeta chileno. Pero sobre todo, lo dejó en un libro inmenso, cuyo título lo dice todo: *España en el corazón.*

Por su parte, el mestizo César Vallejo, adolorido por España, declara sobre ella en uno de sus más célebres poemarios, *España, aparta de mí este cáliz:*

> ¡Niño del mundo, está
> la madre España con su vientre a cuestas:
> está nuestra maestra con sus férulas,
> está madre y maestra,
> cruz y madera, porque os dio la altura,
> vértigo y división y suma, niños;
> está con ellas, padres procesales!

El gran hispanista mexicano Alfonso Reyes, quien inventó el canon de la literatura hispanoamericana, marcado por las ideas de su maestro Ortega y Gasset, en un lúcido ensayo que tituló "Notas sobre la inteligencia americana", tras analizar los complejos de inferioridad de sus compatriotas, que comienzan con su no pertenencia a la órbita anglosajona, continúan con la pertenencia a la hispánica y culminan con el distanciamiento incluso de ésta misma, asienta:

> Hace ya tiempo que entre España y nosotros existe un sentimiento de nivelación y de igualdad. Y ahora yo digo ante el tribunal de pensadores internacionales que me escucha: reconocemos el derecho a la ciudadanía universal que ya hemos conquistado. Hemos alcanzado la mayoría de edad. Muy pronto os habituaréis a contar con nosotros.

Estas palabras las pronunciaba Reyes en el diario Sur de Buenos Aires en septiembre de 1936, apenas iniciada la terrible Guerra Civil que dolió tanto en América como en España. Contando siempre con esa otra España, siguen los viajes de ida y vuelta en los consumados dobles exilios, los dolorosos exilios producidos también en ese trayecto que puede resumirse en los nombres de tantos españoles a los que escritores como Carlos Fuentes u Octavio Paz

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

agradecen con frecuencia la deuda contraida con ellos: los intelectuales exiliados españoles del 36 en Méjico o Argentina, donde desde la tradición fundaron ahora no ya pueblos o conventos sino las reputadas Editoriales Losada, Sudamericana y Emecé, Revistas tan innovadoras como Vuelta, etc. Pero esa misma gratitud se hizo ida cuando se concedió el Premio Príncipe de Asturias en 2001 al Colegio de México, que era el heredero institucional de la Casa de España, creada en 1939 para ayudar a los intelectuales republicanos. Ello es muestra de la imprescriptible gratitud de España tambien a la acogida generosa del presidente mexicano Lázaro Cárdenas, aunque no olvidemos que otros países abrieron o entornaron también sus puertas (Argentina, Chile, República Dominicana y Venezuela) a los más de 30 000 españoles que emprendieron viaje hacia el exilio americano. Un viaje que ahora es, inverso y de retorno. Porque estamos asistiendo al surgimiento de nuevas formas culturales diaspóricas, resultado de los flujos de circulación provenientes de las emigraciones y el contacto de mentalidades, formas, etc. de nuevo entre países subdesarrollados o en vías de desarrollo a los países desarrollados.

El último estadio de confluencia relumbrante lo constituyó ese mal denominado "boom de la narrativa" por el que las letras hispanoamericanas desautorizaron a través de un muy cuestionado y autóctono realismo mágico, el muy cuestionado a su vez y mal conocido realismo pobre peninsular con inyecciones de imaginación, y, aunque Carlos Barral rechazara el manuscrito de Cien años de soledad, aquí se gestó ese "boom" en premios como el Seix Barral, Biblioteca Breve, Formentor y sobre todo la labor editorial y de acogida ya que aquí se aceptaron sus innovaciones y sus enseñanzas, cuando no sus semejanzas y diferencias, sus polémicas de adhesión y rechazo.

Hace muy poco tiempo se ha gestado de nuevo también aquí el mal denominado "baby boom": en Mayo de 1999, la Casa de América de Madrid reunía un numeroso grupo de autores hispanoamericanos y algunos de sus colegas españoles para debatir sobre la narrativa y la literatura de ambas orillas. De todas formas, en una aproximada comparación podemos recordar que con 23 años Vargas Llosa obtuvo el Premio Biblioteca Breve con *La ciudad y los perros*, de la misma manera que se ha descubierto recientemente con otro premio a Jorge Volpi con la misma edad.

Un último signo de esta estrecha e ineludible relación entre los valores españoles y los valores hispaoamericanos en permanente "toma y daca" se nos ocurre: un director cinematográfico que pertenece a la más genuina posmoderniadad española, Pedro Almodóvar reivindica en sus películas muchas refrencias culturales latinas, en sus músicas, por ejemplo. Así lo ha hecho con

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

esa gran sentidora e intérprete llamada Chavela Vargas, y no creemos que sea fortuito el hecho de que la directora del biopic *Frida*, sobre la pintora mexicana, esposa del gran muralista Diego Rivera, recurra a la Vargas para una canción y secuencia creadora de clima en su película.

El auténtico reto y el auténtico signo de lo hispánico más fecundo hoy es el de que ya es hora de hablar de lo americano, como de lo canario, en y de lo hispánico, más que de lo hispánico en y de Hispanoamérica o Canarias. Es decir, universalizando los conceptos. Oigamos a Octavio Paz:

> No hay escuelas ni estilos nacionales; en cambio, hay familias, estirpes, tradiciones espirituales o estéticas, universales (Paz, 1981, p. 16).

El signo es mirar hacia delante, establecer un diálogo de tú a tú, desde los mismos códigos, partiendo de las propias identidades, desde nuestras diversidades y formas o matices culturales asumidos y esgrimidos con el mejor sentido dialéctico, a fin de lograr un diálogo expansivo y constructivo. Nunca desde la perspectiva revanchista diluida en lenguajes de dominador y dominado, ni desde la amenaza que el personaje shakesperiano de La Tempestad, el salvaje Calibán, colonizado por el europeo, lleva a cabo con la propia lengua que se le ha enseñado, revirtiendo los valores. Admitamos que todo legado cultural no adquiere valor de sí mismo, sino de la actitud y perspectiva que tomemos frente a él.

Un muy conocido libro de Julián marías titulado Ser español. Ideas y creencias en el mundo hispánico puede servirnos de código. Desde una genial concepción de España como proyecto, Marías escribe:

> Nos preguntamos qué es ser español. Habría que contestar que es, ante todo, habérselas en cada momento con el proyecto de España. El español no proyecta su vida "dentro" del proyecto de Francia o de Italia, y lo mismo acontece al francés o al italiano. El hecho decisivo, que pudo destruir el germinal proyecto español, pero que lo consolidó de manera sorprendente fue la invasión musulmana...que fue sentida como "la pérdida de España" algo inaceptable y nunca aceptado; hubo la decisión de que España fuese cristiana...ése fue el proyecto de España que, con Portugal, fue llevado a otro mundo. El español de hoy, lo mismo que el habitante de cualquier país hispánico, se encuentra con que, quieran o no, les guste o no, tiene que mirar más allá de sus fronteras si quieren entenderse, si quieren ser de verdad, si no se contentan con una realidad mutilada (Marías, 2000).

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

Y admitamos definitivamente, sin embargo, que el mundo hispánico se asienta hoy en tres pilares capitales: España, Hispanoamérica y la comunidad hispana norteamericana. Es una tentación y un recurso fácil decir que son el pasado, presente y futuro de ese mundo. Pero no sucumbamos a ella: son un presente futurible. Lo que también es cierto es que la hispanidad del Siglo XXI está llamada a provocar grandes mutaciones de imprevisibles consecuencias en y para los nuevos bloques fríos Europa y Estados Unidos.

Queremos concluir, desde nuestro amor por la poesía, citando, aunque no sean buenos tiempos para añejos casticismos, unos versos de Manuel Machado, procedentes de dos sonetos a los que titula Tradición (I y II) de su obra *Cadencias de cadencias*:

¡Ay del pueblo que olvida su pasado
y a ignorar su prosapia se condena!
¡Ay del que rompe la fatal cadena
que al ayer el mañana tiene atado!
¡Ay del que sueña comenzar la Historia
y, amigo de inauditas novedades,
desoye la lección de las edades
y renuncia al poder de la memoria.

II

Nunca nada será que no haya sido.
La palabra es: "volver". La ingente gloria
descansa en el poder de la memoria.
La verdadera muerte es el olvido.
Recuerda y sigue. No se empieza nunca
ni se acaba jamás. Continuamente
entre ayer y mañana está el presente.
¡Pobre de aquel que la cadena trunca!
Los astros van caminos circulares...
esferas son los mundos que recorren
elipse eternamente repetido.
Y entre las nebulosas estelares
-música sideral- las letras corren:
"Nada nunca será que no haya sido.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

Referencias bibliográficas

Brenan, Gerald (1984). *Historia de la literatura española.* Barcelona: Edit. Crítica.

Castro, Américo (1964). *La realidad histórica de España.* Madrid.

Marco, Joaquín. Reseña en *El Cultural*, Madrid, 30 de Mayo a 5 de junio 2001.

Marías, Julián (2000). *Ser español. Ideas y creencias en el mundo hispánico.* Barcelona: Planeta.

Neruda, Pablo (1974). *Confieso que he vivido.* Barcelona: Seix Barral.

Sábato, Ernesto. Ni leyenda negra, ni leyenda blanca. En *El País*, 2-II-1991. Madrid.

Vargas Llosa, M. Intervención en el Congreso de Lengua española, recogida por el diario *El País*, 17-X-2001.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

El escenario itinerante de una comedia tirsista

María del Pilar Palomo Vázquez
Universidad Complutense

El interés por el texto espectacular de nuestro teatro barroco ha sido objeto, como es bien sabido, de muy importantes estudios en los últimos años. Los trabajos de María del Carmen Bobes (1997), desde una perspectiva semiológica, las investigaciones, primordialmente, de Ruano de la Haza (1994) y el análisis en esa perspectiva, ya en aplicación a Tirso, de Ignacio Arellano (2001) y el mismo Ruano de la Haza (2000), han incidido sobre la problemática de una puesta en escena, carente casi siempre de tramoyas cambiantes en los corrales de comedias, y con unos textos dramáticos en donde las acotaciones escenográficas explícitas escasean, suplidas por unas acotaciones implícitas, verbalizadas, que levantaban ante los espectadores ese escenario mental, imaginado y creado desde la palabra misma de los actores.

Sin embargo, esa escasez de alusiones, –acotaciones descriptivas de una puesta en escena que requiriese una escenografía–, se torna en riquísimas indicaciones del movimiento escénico, cambios de indumentaria y tono, dando, evidentemente, supremacía sobre el contexto espacial –que no pueden señalar *verbalmente*–, al trabajo de actor, verdadero y relevante comunicador, con mímica, gesto, movimiento y palabra, no sólo de la acción, sino del emplazamiento de la misma y su discurrir temporal que, casi de un modo generalizado, se comunicaba mediante la palabra en la primera escena de las comedias, o cuando en éstas se cambiaba el emplazamiento de la acción: la ausencia de decorados y la inexistencia de una cultura de la imagen no dejaban lugar a otro procedimiento (Palomo, 1988).

Pero, en la línea de investigación señalada líneas atrás, el protagonismo del actor en la puesta de escena barroca, ha motivado, lógicamente, muy importantes análisis. Recordemos los trabajos de Agustín de la Granja (1995), Josef Oehbein (1993) o el denso volumen de Rodríguez Cuadros (1994), que transcribe, por ejemplo, –entre una importante documentación de raíces clasicistas– una sugerente cita del Pinciano que sigue de cerca a Quintiliano: "En manos del actor está la vida del poema...".

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

La actuación del actor, y su lucimiento (Florit Durán, 1986), fue básica en el teatro de Tirso y en toda la comedia barroca, en donde, además, los signos kinésicos –movimiento– se refrendan por inequívocas señales –explícitas o verbalizadas– de tono y gesto. Pero estos signos eran, asimismo, recalcados por la presencia, igualmente visual, de un determinado traje, o incluso, peinado, en donde el vestuario era la señal inequívoca de una clase social o una circunstancia espacio temporal: *de noche, de camino, de galán bizarro.* Y donde el disfraz ejercerá una función primordial, al igual que lo harán los accesorios presentes en el tablado y en manos de los actores: sillas, mesas, taburetes, velas, cartas, espadas... El mismo Tirso destaca el papel primordial de estos sencillos utensilios, más determinantes en la acción que una complicada arquitectura escénica, cuando rechaza ésta para ensalzar la función primordial de esos sencillos utensilios, que recalca en unos versos de *La fingida Arcadia,* donde desea el laurel de Apolo para el poeta que, desdeñando "tramoyas, maderajes", puede entretener "dos horas" al auditorio, con solo "un billete, dos cintas,/ un vaso de agua, o un guante...".

Todos estos signos no verbalizados –o en doble comunicación explícita o implícita–, tenían, lógicamente, que rechazar todo tipo de ambigüedad y ser siempre, como señala Ruano de la Haza (1994: 326) "signo de algo", y estar dentro de un código de significados compartidos por autor, lector y espectador, para ser de decodificación directa e inmediata: "...todo el mundo ha de poder comprender por sí mismo su significado, sin necesidad de extenderse en explicaciones", tal como preconizaba Cesare Ripa para sus iconos (1987: 47).

Todo ello es, repito, una línea de investigación –texto espectacular– muy compartida. Y yo misma, muy recientemente, en dos trabajos, aún en prensa cuando escribo estas líneas[1], he intentado afrontar esa problemática a partir del texto de los *Cigarrales de Toledo.* Primero, analizando un aspecto del texto narrativo citado y de las comedias que en él se insertan, a través del doble proceso de comunicación respecto a su puesta en escena, teniendo en cuenta una triple perspectiva: la del público del corral de comedias, la de los presuntos espectadores aristocráticos de su no menos supuesta representación en unos palacios toledanos, y la del lector del volumen que ha de fusionar ambas miradas. Y en segundo lugar, la repercusión sobre el tablado escénico del trasvase de una narración inserta en el *Cigarral* tercero a una escena teatral, inicio de la comedia *Desde Toledo a Madrid,* puntual realización dramática del texto narrativo, cuya minuciosa confrontación ya fue realizada por Berta Pallares en la excelente edición de la comedia (Tirso, 1999) que sigo en el presente trabajo[2].

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

En la comedia, al igual que en la narración precedente[3], Tirso describe, por boca del protagonista, un interior: el dormitorio de una dama. Pero esa descripción en forma de monólogo se debía apuntalar visualmente, según acotación expresa: "Todo lo que aquí se va pintando, ha de haber aliñadamente en el tablado". El usual escenario mental es, pues, ahora, un contexto real existente sobre el tablado, creado doblemente mediante las palabras del personaje y la serie de accesorios indicados. Pero, a partir de esta primera puesta en escena, Tirso tiene que abandonar necesariamente este sistema escenográfico, porque no podrá jugar con signos de comunicación visuales, en un argumento que se desarrolla *desde Toledo a Madrid*, en un cambiante escenario, sin posibilidad de refuerzos de comunicación visuales que especifiquen los elementos espaciales de la acción. Unicamente alusiones verbalizadas dentro del texto dramático, pueden ahora comunicar a los espectadores los pormenores de un inexistente texto espectacular, que el receptor deberá ir creando en su imaginación, en el consabido juego del engaño a los ojos de la comedia barroca. Al igual que Shakespeare diría en el prólogo a *Enrique V*, a los espectadores de El Globo, "haced ejércitos imaginarios", creando en su mente los campos de la lejana Francia, ahora Tirso deberá dar en su texto las señales suficientes para que sus espectadores recreen por sí mismos el paisaje de La Sagra y de sus villas.

Recordemos que en el texto narrativo y en el dramático se ha informado, en distinto proceso de comunicación, de una escena análoga: un caballero queda encerrado fortuitamente, por la noche, en el dormitorio de una dama. Allí tiene lugar el encuentro de ambos: en la comedia, don Baltasar, cordobés, y la toledana doña Mayor, que deberá marchar a Madrid a la mañana siguiente para casarse con don Luis, al que no ama. Y con ello, y el consiguiente y esperable enamoramiento de ambos personajes, ya está servido el conflicto. Pero la acción dramática, en cuanto don Baltasar sale de ese dormitorio, con tanta minuciosidad descrito –visual y oralmente– y en cuanto, presuntamente, amanece, tiene, forzosamente, que cambiar de sistema escenográfico.

Primero, un nuevo interior del que, con toda evidencia, los *metesillas* han sacado todos aquellos accesorios descritos: cama, silla, bufetillo, etc., al igual que la ausencia de la vela encendida –que se lleva la dama al salir de la escena–, ya indica la presencia de la luz del sol. (Esa luz solar que jamás ha faltado sobre un escenario a lo largo de una representación que los espectadores han fingido ver, total o parcialmente, a oscuras).

La acción de la obra se traslada entonces –al día siguiente– a una calle. Pero no hay, evidentemente, ninguna acotación que lo explicite. Sólo dos escuetas

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

indicaciones: don Baltasar y doña Mayor "vanse" y "salen don Diego y Carreño de camino". ¿Dónde? El propio diálogo lo indicará: "Si en Madrid fuisteis su paje,/ y pretendéis en Toledo acomodaros..." (vv. 605-607); el diálogo tiene lugar en una calle, y delante de la casa del amigo que hospeda a don Baltasar: "su amigo, que aquí frontero/ vive.." (vv. 780-781), y el contexto toledano se refuerza por una indicación final, citándose "hacia la iglesia mayor" (v. 817), es decir, la catedral toledana. Pero tras el "vanse" de rigor, sin indicación ninguna, la acción se traslada a un interior, en donde "salen don Baltasar y don Felipe". ¿Por qué un interior? Simplemente, porque don Baltasar dirá a Carreño, el criado: "Di que entre". (v. 912), cuando llega Casilda, la doncella de doña Mayor, y luego, los dos amigos, en una nueva contextualización toledana, como final de la Jornada I, marchan hacia el "Hospital de Afuera" (v. 975) al lugar donde se alquila esa litera que tanto juego dará en la futura acción de la obra. Y el mismo procedimiento se seguirá en el resto de la obra: indicaciones dentro del texto, que sitúan la acción en un contexto geográfico, con pormenores inequívocos al aludir a referentes conocidos.

Las Jornadas II y III ya se sitúan en el escenario itinerante a que alude el título de estas páginas: un campo próximo a Olías, y cercano ya a Cabañas; Cabañas, después; campos de La Sagra próximos a Magán; Illescas, y, por fin, las afueras de Madrid, frente a la ermita de San Isidro. Todas ellas villas bien conocidas de un público madrileño y toledano y, sobre todo, transitadas por el propio Tirso. Como afirma Serge Maurel, la obra rezuma en este aspecto "une expérience récue" (1971: 200). Pero el lector/espectador, a falta de acotaciones expresas va siendo informado implícitamente del espacio y del tiempo transcurridos, a través del diálogo de los personajes. En principio, el caminar de los viajeros no puede desarrollarse sobre el tablado escénico. De ahí que los diferentes episodios se desarrollen en las paradas y detenciones del viaje. Pero sí asistimos a la llegada a esas paradas, mediante la utilización de ruidos, gritos y diálogo que llegan al espectador desde fuera del teatro, en procedimiento análogo a la ficoscopia o relato de algo que se supone que un personaje ve fuera de la escena. Así la Jornada segunda comienza con una explícita acotación de la llegada del grupo de viajeros: "Dentro ruido de coches, y voces, y luego salen don Alonso, viejo, doña Mayor en traje de camino, bizarra, y Medrano, cochero". Pero entre ese "luego" y la salida a la escena de los personajes, media un diálogo *oído*, que llega de fuera del escenario, que comunica un supuesto mareo de doña Mayor –que está intentando retrasar el viaje– que motiva la parada, y que hablará, ya en escena "muy a lo melindroso". Pero ya en ese diálogo, fuera del tablado, especifica Carreño el lugar: "que ya se ve Cabañas" (v. 987). Y poco después, añadirá el mismo personaje: "Ésta

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

es Olías" (v. 1000), y dentro de ella se especifica más, al añadir Carreño; "Marina, remojemos" (v. 1004), tras aludir a "éstas sus ventas" (v. 1001). Así, cuando se añade "vase", el espectador ya sabe que está frente a una de estas ventas –que por supuesto no están sobre el escenario– y donde, poco después, "todos entran" (p. 185). Sabemos que están los viajeros cerca de Cabañas –"poco hay desde aquí a Cabañas" (v. 1052)– y que ésta se sitúa a "diez leguas" de Madrid (v. 1368) y próxima a Illescas, a donde intentarán llegar "esta noche" (v. 1010), para dormir en ella, como era usual en el viaje de Toledo a Madrid o viceversa.

Pero, al parecer, no lo consiguen, porque los retrasos impuestos por doña Mayor así lo logran, y los viajeros llegan a Cabañas, ya que "aquí tienen de hacer noche/ si van a comer a Illescas" (vv. 1469-1470). Porque, inmediatamente, se aclara ese "aquí", aludiendo a los pormenores de la población: "no son las posadas frescas/ pero todo carro o coche/ en Cabañas da cebada" (vv. 1471-1474) con otra serie de comentarios sobre la villa, que es "pequeña" (v. 1483), pero notable por un pozo, al que se alude, y del cual, realmente, no sabemos hoy nada. Por tanto ya los espectadores conocen perfectamente a dónde se dirigen y donde pararán los viajeros. Pero antes de llegar, una nueva detención, a causa de otro ardid de los protagonistas y comunicado mediante análogo procedimiento ya indicado: "Suena ruido de coche y cabalgaduras, voces dentro" (p. 219). Y de nuevo, también, un diálogo, fuera del tablado, indicador de una acción no vista sobre él, porque es imposible escénicamente: la mula que cabalga doña Mayor sale desbocada por los campos vecinos y don Baltasar, el disfrazado mozo de mulas, sujetándola. Es indudable que ese diálogo *oído* tiene mucha más fuerza dramática que la narración de la peripecia, como hubiera sido el usual procedimiento. En esa carrera por los campos, se indica la dirección: "Ya deben haber llegado al pueblo..." (vv. 1718-1719), porque "dos tiros de piedra habrá / de aquí a Cabañas..." (vv. 1736-1737). En realidad los fugados personajes están en medio de los campos de La Sagra, entrando la dama al escenario "en zapatillas", y don Baltasar trayendo los "chapines", porque es evidente la imposibilidad de marchar con ellos a través del campo. Han corrido "media legua" (v. 1756) y la mula está "paciendo" (v. 1765), se supone que a su vista y no a la del espectador, en una pradera sin árboles, porque La Sagra no los tiene, según se especifica; los personajes se sientan sobre la hierba, tras preguntar la dama "¿qué pueblo es aquél?" y responder con sorprendente conocimiento en un cordobés forastero: "Magán" (vv. 1757). Más tarde, aludiendo al episodio, dirá el caballero que todo pasó "a la vista de Magán" (v. 2561).

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

La Jornada tercera comienza ya en Illescas, a la que se alude desde los primeros versos, y a cuya famosa Virgen acuden las damas a misa, y entrando en escena de regreso, "adornados los sombreros de medidas y estampas" (p. 263), mientras don Alonso previene "el almuerzo" (v. 2175), pensando llegar, al fin, a Madrid a la noche, aunque la jornada es larga: "seis leguas, y la de Parla/ es larga" (vv. 2180-2181), pero tendrán tiempo suficiente, porque el sol "agora empieza a nacer" (v. 2183).

Pero la estancia en Illescas se enriquece en el texto con una nueva escena fuera del tablado, que no tiene ahora ningún valor en función del argumento, pero de enorme valor contextual. Porque, fuera, del teatro, Casilda y Carreño *ven* y *oyen* unos carros que se cruzan en el camino de Madrid a Toledo: "Ruido de carros y panderos dentro" (p. 277). Se oye una "Grita, pandero de dentro", y una deliciosa canción popular llega al escenario desde fuera, donde se suponen unos cantores, a los que se añaden unas voces –"dentro, a voces"–, que desarrollan unas burlas entre carreteros toledanos y madrileños que se cruzan en el camino, voces a las que sucede una nueva canción.

La larga escena *oída* es extraordinaria, pero pensemos en su realización escénica: ¿qué harían, mientras tanto, sobre el tablado, Casilda y Carreño, sin diálogo ni movimiento escénico alguno? Es muy probable que la solución fuese la inclusión en el escenario del baile popular a que parece aludir la canción, al igual que las damas de la comedia bailan en sus supuestamente fingidas bodas. Pero, en realidad, si nos atenemos a las acotaciones, toda la acción teatral ha sido sustituida por signos auditivos: ruidos, voces, música.

La última etapa y escenas transcurren, por supuesto, en Madrid, con alusiones a la ermita de San Isidro: "¿Y en esta ermita/ resuelven desposarse?" (vv. 2991-2992), tal como se ha indicado a lo largo de la comedia. Pero que ya "esta ermita" es la de San Isidro no podía ofrecer duda alguna para el espectador: "San Isidro/ nos brinda con la fuente", etc. (vv. 3000-3001), deseando la creación de un convento en tal lugar, que honraría a Madrid y a su santo patrón. Y, de nuevo, la llegada de los viajeros, anunciada por el ruido de carros, y la voz de don Alonso, ordenando "dentro" parar los carruajes. Se entiende, por tanto, que éstos, al igual que la litera, no entran, como es lógico, en el escenario. Y sin embargo, doña Mayor exclama: "¿Quieren/ que me arroje de aquí abajo?" (vv. 3068-3069), cuando se entiende que ya está sobre el escenario. ¿Desde donde habla la dama? Francamente, no encuentro la explicación, porque lo evidente es que aquí la mula no entraba en el tablado, aunque haya ejemplos de caballos sobre el mismo.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

En conclusión, ya todos están en las afueras de Madrid, adonde han llegado a través de un prodigioso escenario cambiante, que los espectadores han podido crear imaginativamente.

Y es obvio que si Tirso ha informado tan puntualmente acerca de ese itinerante espacio y sobre el tiempo de la acción dramática, –a través de acotaciones implícitas y verbalizadas– todo el resto de signos de comunicación que no impedía la restricción del tablado escénico, adquiere en la comedia una riqueza extraordinaria: el disfraz de don Baltasar de sobrestante de ganado que se detalla minuciosamente (vv. 1432-1440); el fingido tono "melindroso" de doña Mayor, y el habla villanesca de don Baltasar disfrazado; el riquísimo –señalado mediante acotaciones explícitas– movimiento escénico; la utilización de utensilios ausentes –coches, literas...– o presentes en el escenario: silla de costillas, látigo de cordel, chapines y la suprema complicidad con el espectador, que contempla unas bodas que él sabe auténticas y una parte de los personajes estima fingidas. Y que asiste al triunfo de la astucia y el amor, mediante los engaños que dama y galán desarrollan, ante padre y prometido, desde Toledo a Madrid.

Referencias bibliográficas

Arellano, I. (2001). *Arquitecturas del ingenio. Estudios sobre el teatro de Tirso de Molina.* Pamplona: Instituto de Estudios Tirsianos.

Bobes, M. C. (1997). *Semiología de la obra dramática.* Madrid: Arco Libros.

Florit Durán, F. (1986). *Tirso de Molina ante la comedia nueva.* Madrid: Revista Estudios.

Granja, A. de (1995). El actor barroco y el arte de *hacer* comedias. En AA.VV. *En torno al siglo de Oro. Actas de las Jornadas* (pp. IX-X). Almería.

Maurel, S. (1971). *Univers dramatiques de Tirso de Molina.* Poitiers: Universitè.

Oehrlein, J. (1993). *El actor en el teatro español del Siglo de Oro.* Madrid: Castalia.

Palomo, M. P. (1968). La creación dramática de Tirso de Molina. En *Comedias escogidas de Tirso de Molina.* Madrid: Vergara. Reimpreso en *Estudios Tirsistas* (1999). Málaga: Universidad.

Palomo, M. P. (1988). Señales de fijación espacial en la comedia de enredo tirsista. En *La comedia de capa y espada.* Madrid: Teatro Clásico, Cuaderno 1. Reimpreso en *Estudios Tirsistas* (1999). Málaga: Universidad.

Ripa, C. (1987). *Iconología.* Madrid: Akal.

Rodríguez Cuadros, E. (1994). *La técnica del actor español en el Barroco. Hipótesis y documentos.* Madrid: Castalia.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

RUANO DE LA HAZA, J. M. (1994). *Los teatros comerciales en el siglo XVII y la escenografía de la comedia.* Madrid: Castalia.

RUANO DE LA HAZA, J. M. (2000). Escenografía tirsiana: del texto al espectáculo. En I. Arellano y B. Oteiza (comps.), *Varia lección de Tirso de Molina.* Pamplona: Instituto de Estudios Tirsianos.

TIRSO DE MOLINA (1999). *Desde Toledo a Madrid.* Ed. De Berta Pallares. Madrid: Castalia.

NOTAS

1 Elementos de comunicación paratextuales en la comedia tirsista. En AA.VV., *Actas del Congreso Internacional Tirso de Molina.* Soria, 11-13 de febrero de 2004. Y Narración y texto dramático en Tirso de Molina. En *Homenaje a la Dra. Carmen Bobes.* Universidad de Oviedo. Ambos trabajos estrechamente relacionados con las presentes páginas.

2 Indico, dentro del texto, en cada cita, el número de versos.

3 Entiendo, con Berta Pallares, que el texto de la comedia es posterior a los *Cigarrales.* Todo el aspecto de la datación del texto teatral, se analiza pormenorizadamente en la citada edición a lo largo de varias páginas (Tirso 1999: 49-61), lo que me exime de detallarlo aquí. Únicamente anotar que la fecha de 1626 propuesta por mí hace años (Palomo, 1968), en atención a las alusiones a la historia coetánea que contiene la obra, creo, con Pallares, que pudiera adelantarse a 1622-23, más en cercanía a la fecha de redacción de los *Cigarrales,* y entender esas alusiones como unos añadidos posteriores. O, tal vez, que podríamos suponer las Jornadas II y III, como de redacción posterior, cuando Tirso, tras la primavera de 1625 en Sevilla y Córdoba, vuelve temporalmente a Madrid, –en 1626– con obligado paso –como todo viajero coetáneo–, por la ciudad de Toledo. La comedia estaría en conexión cronológica con *No hay peor sordo* –acción en Toledo–, y *La huerta de Juan Fernández,* ya situada en Madrid.

   En cualquier caso, y para lo que en el presente trabajo nos interesa, la acción de *Desde Toledo a Madrid* es, repito, posterior al texto de los *Cigarrales.*

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

La narratividad como soporte de la novela española posmodernista

Francisco J. Quevedo García
Universidad de Las Palmas de Gran Canaria

En 1975 se producen en España dos hechos con magnitudes muy distanciadas; pero que en el terreno de los estudios de la novela contemporánea en nuestro país guardan, aunque fuera de forma casual, una estrecha relación. Por supuesto, el principal suceso histórico fue la muerte de Franco, que dio paso a una nueva configuración política basada en la democracia a través de una monarquía parlamentaria, de la cual disfrutamos hoy en día. El otro dato, probablemente, sólo advertido de forma colateral por asiduos lectores de novela y por la crítica literaria, fue la publicación de una obra que iba a convertirse en un texto referencial de la novela española contemporánea de las últimas décadas: *La verdad sobre el caso Savolta*, de Eduardo Mendoza, un barcelonés afincado en Nueva York que abrió un camino nuevo en la narrativa española a partir de entonces. Si en 1962 había sido *Tiempo de silencio*, de Luis Martín-Santos, la obra que hizo despegar a la novela social de Postguerra hacia los postulados estéticos de la vanguardia novelesca, escorada hacia la *nouveau roman*, hacia una consideración del texto como pretexto y como espacio abierto a la experimentación narrativa –recordemos la controversia que en la época se produce entre la novela de la *berza* y la novela del *sándalo*, en nuestra opinión injusta con los propósitos y los resultados de la novela social[1]–; *La verdad sobre el caso Savolta* representó el atisbo más consistente de lo que iba a convertirse la novela de la democracia. Santos Sanz Villanueva recalca el significado de esta obra en la escena de la novelística en España:

> La penúltima novela castellana –la de finales de los años sesenta– había cultivado un relato experimental, desintegrador de los componentes fundamentales de la tradición y propicio a un mínimo contenido argumental. Se trataba de una narrativa morosa en la que apenas tenía lugar el desarrollo de una acción. *La verdad sobre el caso Savolta*, sin embargo, trajo unos planteamientos muy distintos. Era evidente que Mendoza, ante todo, ofrecía una historia interesante en sí misma que, incluso, venía reforzada por algunos elementos de suspense. Esa anécdota, además, tenía como referente la constatación de un estado

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

> social. Sin embargo, no era una novela por completo al modo tradicional porque incorporaba elementos formales de corte vanguardista que permitían entroncarla con la reciente moda experimental, si bien su experimentalismo era más que comedido. De tal modo, Mendoza había acertado a formular un libro apto para ser recibido con atención por los sectores más inquietos y que, a la vez, ofrecía una historia convencional; un libro, digamos, a la par clásico y moderno. Lo que más importa, con todo, del *Caso Savolta...*, desde la perspectiva histórica que aquí nos concierne, es que su autor intuyó y condensó el tipo de narración que demandaban las letras de aquel momento. Era una vuelta al viejo gusto por contar, al clásico relato cervantino que puede tener otros valores –desde humorísticos hasta morales– pero que se fundamenta en la narración de una historia (1992: 254).

Otras obras anteriores como *Últimas tardes con Teresa* (1966), de Juan Marsé, o *La saga/fuga de J. B.* (1972), de Gonzalo Torrente Ballester[2], ya apuntan los cambios técnicos en cuanto al retorno a la fórmula de la novela con anécdota; pero es la obra de Eduardo Mendoza la que da en el centro de la diana por múltiples motivos. Uno de ellos ya comentado es cuándo se publica; coincide la novela de Mendoza con la muerte de Franco, el final de la dictadura y el cambio de todo orden que se origina; otros factores, por supuesto, son de carácter eminentemente literario: *La verdad sobre el caso Savolta* conjuga a la perfección el interés narrativo, fagocitado por tratarse de una novela negra –género que ha roto todas las expectativas en la narrativa española de los últimos treinta años aproximadamente, tanto en cantidad como en calidad, aunque también es cierto que hay mucho, quizás demasiado, de clonación ya a estas alturas–, y por una expresión ágil favorecida por su calidad académica, con algunos vestigios de la novela experimental de los sesenta y setenta, como queda dicho por Santos Sanz Villanueva. Los distintos registros lingüísticos utilizados, así como los diferentes planos temporales y espaciales que estructuran la narración testimonian que este relato es paradigmático, temática y formalmente, de lo que ha sido y lo que será la novela en España. Con *La verdad sobre el caso Savolta* parece cerrarse un ciclo y abrirse otro. Con todo ello, hay otro dato más que nos parece fundamental, las grandes obras o los grandes autores, amén de su capacidad literaria, son los que son capaces de *ver* y de *conectar* con el horizonte de expectativas del público lector; "su autor intuyó y condensó el tipo de narración que demandaban las letras de aquel momento", como también precisa Sanz Villanueva. Coincide esta consideración, por otra parte, con una tendencia que ha estimulado la crítica literaria en los últimos tiempos, y que, en aras de no extendernos en pertinentes diferenciaciones entre escuelas, podríamos aunar bajo el concepto de la teoría o teorías de la recepción. Darío Villanueva lo aclara así en un trabajo titulado

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

"Pluralismo crítico y recepción literaria": "En efecto, la vigente tendencia hacia el estudio de la Literatura, desde su actualización, que inspira la 'Rezeptionsästhetik' alemana y en los Estados Unidos el 'Reader-response Criticism', parece explicarse cabalmente de acuerdo con una secuencia histórica que a lo largo de los últimos ciento cincuenta años ha visto cómo a un interés fundamentalmente genetista, que lo centraba todo en el autor y su contexto, de los que la obra era simple resultado, sucedía luego, cuando tal actitud metodológica hizo crisis, el traslado del centro de atención investigadora al mensaje propiamente dicho, para que tras la fecunda etapa formalista y estructuralista se suscite, por fin, la Literatura desde el último elemento de la estructura comunicativa que la sustenta: el receptor o lector." (1994: 20).

Ese lector o receptor, desde la crítica literaria, no se considera ya un elemento pasivo, sino que *actúa* decisivamente en el modo de hacer literario y, por supuesto, en la interpretación y valoración de la obra. Por lo tanto, la referencia sociológica al estado sociocultural y político en el que se encuentra el público al recibir esa obra es fundamental para entender las circunstancias de carácter literario que se generan bajo ese contexto. A priori, a partir de 1975 se daban todas las premisas para esperar de la literatura un aluvión en cascada de obras que, sin la censura por medio, criticara sin tapujos el estado dictatorial que había vivido España durante casi cuarenta años. Por fin, los españoles se habían liberado de un corsé y las carnes apretadas y enrojecidas por la presión se lanzarían en busca de su espacio natural. Esta metáfora del corsé pretende interpretar lo que se vivía por aquel entonces: un clima de transición, de rencor, pero también de ilusiones por lo que se avecinaba. La literatura reflejó muy bien el escenario que, contra el pronóstico general, empieza a despuntar en la sociedad española. De aquella esperada crítica voraz y duradera hacia el franquismo, hacia sus protagonistas y hacia todas las ramificaciones que fomentó, se pasó aceleradamente a una España que prefirió pasar página cuanto antes. Afirmábamos que la literatura captó esta reacción sociológica de inmediato. Es cierto que en esos momentos de transición hubo creadores que ejercieron la crítica hacia el periodo recién terminado –*Autobiografía de Federico Sánchez* (1977) de Jorge Semprún y *La muchacha de las bragas de oro* (1978) de Juan Marsé, son ejemplos de ello–; pero pronto comienza a destacarse una tipología novelesca que se encauza en la línea posmodernista que se ha impuesto en Europa con novelas tan referenciales como es el caso de *El nombre de la rosa* (1980) del italiano Umberto Eco. La novela española pronto engarza tras la salida de la dictadura con los modelos posmodernistas, de los que prima en la novela sobre todo un aspecto: la narratividad.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

¿Desaparece entonces la crítica hacia la Guerra Civil y la Posguerra de modo inusitado en el momento justo cuando todo parecía apuntar hacia ese objetivo, tras el pasado que llevábamos a cuestas? No, no es verdad. No podemos ser tan tajantes al respecto, pero no deja de ser tampoco cierto que, salvo algunas obras que son duros alegatos como *Leyenda del césar visionario* (1991) de Francisco Umbral, y *Autobiografía del general Franco* (1992) de Manuel Vázquez Montalbán –las dos centradas en la figura histórica del caudillo, pero la de Umbral también con una visión mordaz sobre los intelectuales correligionarios de Franco; la novela de Montalbán es quizás el texto literario más directo y defenestrador que se haya escrito contra la figura del dictador–, la mayor parte de las novelas que siguen amparándose en la temática de la Guerra Civil y la Posguerra, escritas incluso ya por autores que apenas rozaron este último periodo como niños, son obras en que la crítica se establece, pero sobresalen otros procesos que, si no la merman, sí que la matizan bastante, llevando al lector por otros vericuetos. Pongamos otros dos ejemplos, además recientes y con gran éxito de crítica y público: *Soldados de Salamina* (2001) de Javier Cercas, y *La sombra del viento* (2002) de Carlos Ruiz Zafón. En la primera, que podemos considerar como novela testimonio, o crónica novelesca, la historia del fusilamiento al que sobrevive Rafael Sánchez Mazas, uno de los fundadores de la Falange, por parte de unas tropas republicanas que ya se veían muy cercadas en Cataluña, da pie a una obra de claro contenido histórico y con una amplia carga sentimental. La crítica a la situación bélica por supuesto se filtra, pero hay mayor presencia del conocimiento biográfico del personaje de Rafael Sánchez Mazas y de su milagrosa salvación del pelotón de fusilamiento que pretendía ejecutarlo, así como de las relaciones que mantiene con los personajes que luego lo ayudan a esconderse y, en definitiva, a escapar de una muerte que parecía segura.

En el segundo ejemplo, la magnífica novela de Carlos Ruiz Zafón, es una historia que, ubicada en la Posguerra española, también revela el miedo de unos y la soberbia del poder que ejercen otros protegidos por un régimen dictatorial. Pero dicho esto, no creemos que a nadie se le ocurra adscribir sólo este texto a una línea de crítica ortodoxa hacia esos valores. Ni mucho menos; *La sombra del viento* podría enmarcarse dentro de la mejor novela negra o en la novela de intriga, o en la novela culturalista, o incluso en la novela de amor, porque se trata inequívocamente de una gran novela de amor. Los datos que llevan al lector hacia el campo de la crítica sociopolítica, sin restarles importancia porque la tienen y mucha, tanto para el desarrollo de la anécdota como para la caracterización de los personajes, son datos que alimentan la trama de la obra.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

Hemos querido incidir en este aspecto de la crítica hacia la Guerra Civil y la Posguerra por concretar una de las bases en las que se asienta nuestra apuesta de trabajo en este artículo, que es, en suma, demostrar que ha sido un aspecto textual, la recuperación de la narratividad, la que ha servido sobre todo en la novelística española para dar cauce a la literatura de la democracia o a lo que podríamos llamar, salvando las lógicas excepciones, la novela posmodernista en nuestro país. Con *La verdad sobre el caso Savolta* se abrió la senda de las obras con expectativa narrativa que había quedado suspensa en la década de los sesenta y setenta, en aras de una obra de carácter marcadamente experimental; también aquí, y sobre todo en España por razones políticas, las excepciones son notables. Ahora, lo más significativo, desde el punto de vista social, es que los autores consideraron los gustos del público, supieron entender que el horizonte de expectativas no estaba en recrearse más en remover el lodo que había enfangado a la sociedad española durante tantos años y que se demandaba mirar hacia otro lado, o mirar allí, a la Guerra Civil y a la Posguerra, con una perspectiva biográfica en la que apareciera la acidez crítica, pero rebajada con historias de amores adolescentes, misteriosas intrigas o relatos donde se impone el yo, lo que ha dado paso a otra línea más dentro del contexto de esta novelística posmodernista que se ha venido a nombrar como novela de la memoria. Un buen paradigma: *Tranvía a la Malvarrosa* (1994) de Manuel Vicent.

Varios son los factores que conducen a ese, aparentemente, inesperado horizonte de expectativas que se crea en España, no sólo en el plano literario. Desde el punto de vista político es claro que se apuesta por cerrar página y no hacer revisionismo en pos de una democracia incipiente y aún bamboleante. Por otro lado, entre el hastío y la crudeza que produce seguir rememorando los tiempos difíciles y la apertura ilusionada hacia todo lo que va a conllevar la nueva situación, se decanta ampliamente la sociedad española por este último presupuesto. También debemos apuntar otra consideración en cuanto a la literatura española anterior a 1975 se refiere. Muchas veces, con la intención lícita, tanto de historiadores como de críticos, por resaltar la negativa estela de la censura que se ejerció en la dictadura de Franco, se llegó a generalizar de forma errónea la idea de que durante ese largo periodo no había existido en España actividad crítica alguna. Sí que la hubo, y en el caso concreto de la novela se lleva a cabo intensamente, a pesar del freno o del filtro de la censura.

En 1944, la joven Carmen Laforet gana con *Nada* (1945) el Premio Nadal en su primera convocatoria. Estamos en los años recién posteriores a la Guerra Civil, cuando , metafóricamente, aún resuena el eco de la contienda y las heridas están frescas. Los lectores de esta obra no pueden quedar inmunes

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

ante la situación de desmoronamiento que vive la familia de la protagonista, situación que se relaciona directamente con la Guerra Civil. Cuando Andrea llega a Barcelona a estudiar en la universidad y se instala en la casa de sus familiares, donde conviven su abuela y sus tíos, descubre la decrepitud, la decadencia, la angustia y los enfrentamientos personales. Todo ello conduce a la violencia, el suicidio final del tío de Andrea así lo confirma. La sensación de desamparo, de desarraigo, de esos personajes se amplifica con el relato de escenas trágicas. No olvidemos que *Nada* se inscribe dentro de la novela tremendista, en la que, como una de sus características más notorias, se muestran situaciones, más que fuertes, desgarradoras.

Así pues, en *Nada la* crítica a la Guerra Civil y a la inmediata Posguerra se registra de modo explícito y con unas imágenes tremendistas que dan cuenta de la devastación personal y social que ha hecho mella en la sociedad española. Si no de igual modo, la mayor parte de las grandes novelas de la Posguerra plantean una crítica más o menos velada a la dictadura o, en parte, al estado social que ésta genera. Por nombrar sólo algunos casos muy representativos, citemos a *La colmena* de Cela –prohibido por la censura española, se publica en 1951 en Argentina; posteriormente, y tras diferentes versiones sucesivas, se publica en España en 1966 el texto definitivo–; *El Jarama* (1956) de Rafael Sánchez Ferlosio –donde el autor transmite a través de una jornada festiva de domingo de Posguerra aparentemente normal, salvo el ahogamiento de una de las jóvenes que van de excursión al río, las frustraciones que vive toda una generación de españoles *ahogados* bajo la perspectiva de un rutinario presente y un futuro desconcertante–; *Tiempo de silencio* (1962) de Luis Martín-Santos –esta novela, de la cual ya hemos comentado que abrió decisivamente las puertas a la nueva novelística española de su década, representa un caudal incesante de acusaciones, entreveradas por la ironía y por el despliegue de los juegos terminológicos y textuales que lleva a cabo el autor, hacia la dictadura de Franco y el nivel de vida, así como el cultural y científico, de los españoles–; y *Cinco horas con Mario* (1966) de Miguel Delibes –el sobrio novelista vallisoletano escribe una obra que recoge en cada capítulo textos bíblicos que sirven de epígrafes; al comienzo se nos muestra una esquela en honor de Mario, cuyo cadáver vela su esposa, Carmen-Menchu, que va a ser la que se encargue de contarnos la vida de su marido y la suya propia. Los elementos religiosos que señalamos y que, aparte del propósito de dotar al texto de una estructura coherente y sólida, apuntalan temáticamente la novela, crean una atmósfera de condolencia católica para con el finado que encaja muy bien con la educación religiosa que se fomenta en tiempos de la dictadura. Sin embargo, tras esas señales se refugia una crítica indirecta, aunque muy eficaz,

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

hacia la sociedad española de la época. Indirecta porque es Menchu quien sin querer, al hablar de las cosas que le molestaban de Mario, entre otras ir en bicicleta al instituto donde ejercía como catedrático o no aceptar bajo ningún concepto los regalos que le hacen los padres de sus alumnos, pone en solfa los criterios sociales de entonces. Mario es una persona íntegra y de izquierdas que habita un mundo con muchas sombras a las que no le queda más remedio que resignarse; pero ello no le impide mantener sus principios morales hasta los límites que le permite la estructura sociopolítica de la Posguerra española.

Estos ejemplos que se podrían multiplicar por cientos revelan cómo, a pesar de la existencia de la censura, los desafectos al régimen encontraron en la literatura un vehículo crítico de enorme vigor. Es por ello que la consideración del fin de la dictadura como el momento que se estaba esperando, como un pistoletazo de salida, para desajustarse el corsé y ejercer una crítica sin límites, haya que matizarlo, pues la crítica, aun sin libertad, ya se había ejercido en las letras españolas ampliamente, y en la novela, como hemos indicado, con especial relieve. Así pues, este elemento contribuye de modo decisivo a que en el terreno novelesco se decantaran por otras fórmulas que encajaron a pies juntillas en la veta del posmodernismo[3] literario, en particular haciendo referencia a la acepción que a nosotros nos parece más ajustada. Vance R. Holloway precisa los dos modos más extendidos de entender el concepto de posmodernismo: "Las dos acepciones principales del término posmodernismo coinciden con las dos fases de la generación de los setenta. La primera corresponde con el experimentalismo de los novísimos, aproximadamente entre 1967 y 1975. Por otra parte, tenemos el posmodernismo entendido como la metaficción historiográfica, en la que predomina el retorno a la historia bien contada, pero dentro de un molde autorreferencial e irónico que subvierte la estabilidad de todo sistema de representación, bien de la historia, bien del sujeto humano. Esta vertiente del posmodernismo se asocia con la segunda fase de la generación de los setenta, a partir de 1975 [...]" (2000: 274).

El acento que se ha puesto en la novela española de las últimas décadas hacia esa consideración del "retorno a la historia bien contada", nos hace decantarnos claramente hacia la segunda acepción señalada por Holloway, sin olvidarnos que no se puede descontextualizar este movimiento cultural y artístico de un panorama internacional en el que van desapareciendo los grandes enfrentamientos ideológicos de la Guerra Fría y se impone la idea del pensamiento único y del neoliberalismo económico[4]. Todo lo cual se expone en el campo de la novela a través de una literatura que se caracteriza

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

por el acriticismo y, desde el punto de vista formal, por la narratividad. A nadie se le escapa que la complejidad textual de la novelística europea de los cincuenta, que encuentra referentes en España poco tiempo después, se incardina en un contexto de crítica generalizada al irracional despropósito de la II Gran Guerra Mundial llevado a cabo por las sociedades, a priori, más avanzadas del planeta, incluso desde el punto de vista cultural. Las rupturas textuales son, como correlato de las técnicas vanguardistas de entreguerras, otro medio más de transgredir las normas sociales. En suma, ir contra corriente.

En la novela española de las últimas décadas, de esos dos factores, el acriticismo y la narratividad, ha pesado más este último argumento para incorporarse al posmodernismo. Hemos considerado, y no nos vamos a desdecir ahora de ello, que por diversas razones, que hemos tratado de explicar. la respuesta novelesca tras la muerte de Franco no fue tan virulenta como cabía esperarse en principio. De hecho, hemos incidido en la idea de que el público lector eligió unas maneras narrativas que lo alejaran de todo lo que sonara a un pasado de casi cuarenta años. Pero, aun siendo esto así, ¿podemos asumir que en la novelística española se produce un acriticismo generalizado que coincide con una de las premisas más notorias de la literatura posmodernista? Opino que no, que aun siendo menos profundo, o menos hiriente, en la mayor parte de los casos de lo esperado, la factura de la Guerra Civil y de la Posguerra ha pasado rindiendo cuentas –y continuará porque se convierte por naturaleza en un tema de nuestra idiosincrasia sociocultural– y en la novela se ha advertido esta memoria crítica, aunque se pueda decir que en muchos casos esté atenuada. Se podrá argumentar contra esto que multitud de títulos se adentran en otros territorios, y es cierto, no hay más que mirar para la novela de aventuras, en la que en España hemos tenido la fortuna de gozar de un auténtico especialista, como es el caso de Arturo Pérez-Reverte, cuya dimensión entre el público es merecida y extraordinaria. Pero aún así, no me convence la idea de que la novela española de las últimas décadas es del todo acrítica.

Cuando concebimos este trabajo, que se inserta en un estudio más amplio sobre la novela española a partir de 1975, partimos de la convicción de que los postulados fundamentales en la novela posmodernista en la literatura occidental se daban exactamente del mismo modo en España. Así que comenzamos a analizar un conjunto elevado de novelas sobre la base de ese presupuesto, demostrar que en la novelística española se ejercían también el acriticismo –espoleado por esa actitud de desviación de la vista hacia otro lado que no *sonara* al consabido marbete de la Guerra Civil y de la Posguerra de la que se quería huir cuanto antes– y la narratividad. De ese análisis vinimos a considerar que, si bien este último aspecto formal de la narratividad,

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

se hacía prácticamente común en los textos leídos; no podíamos decir lo mismo sobre la desaparición de la crítica. En la línea de la novela de la memoria, antes hablábamos por ejemplo de Manuel Vicent, con su *Tranvía a la Malvarrosa,* o la más reciente *Rabos de lagartija* (2000) de Juan Marsé. En la obra de Vicent, la visión melancólica y mediterránea del pasado del protagonista se asocia a atisbos de una realidad de Posguerra criticable, aunque como hemos señalado sobre este relato sin la contundencia que sí posee, por ejemplo, *Rabos de lagartija.* También en la tendencia que, haciendo un paralelismo con la poesía, podríamos llamar novela de la experiencia, se puede rastrear un fondo crítico. Es el caso de Javier Marías con *Todas las almas* (1989), donde se impone su barroquismo estilístico sobre la base de la introspección en las relaciones personales, pero en la que también se advierte una visión crítica en torno al mundo universitario de Oxford, que puede ser metáfora de una reflexión más amplia sobre atribulados valores de la sociedad occidental. La crítica se perfila en la novela negra, o más en concreto en la que, a nuestro juicio, es la vertiente más interesante de la novela negra: aquella alimentada por la gran novela negra norteamericana, entre la que descuellan los clásicos Dashiell Hammett y Raymond Chandler, y que opta por un tipo de relato en el que importa tanto como la resolución del crimen, o quizás más, la reflexión social y la caracterización de los personajes, muy vinculados al orbe de la marginalidad, con claras huellas naturalistas, e incluso tremendistas. La serie protagonizada por el cáustico detective Pepe Carvalho, creación del añorado Manuel Vázquez Montalbán, es un paradigma de esta clase de acercamiento a la novela negra que tanto ha calado en el público español. Dentro de esa serie, una novela como *La Rosa de Alejandría* (1984) no es precisamente un ejemplo de novela negra plana, donde el autor sólo se preocupa de la *resolución* de un caso –la clásica novela de Agatha Christie, donde el misterio es el inductor de la lectura–; en esta obra de Manuel Vázquez Montalbán hay un ahondamiento en el lado más oscuro de la personalidad humana, distinguiéndose una crítica, más que particular, general hacia una sociedad que vive bajo los roles de lo que es *correcto* o *incorrecto* según lo que hayan determinado las normas sociales.

Beltenebros (1989) de Antonio Muñoz Molina, *El palomo cojo* (1991) de Eduardo Mendicutti, o *Los amigos del crimen perfecto* (2003) de Andrés Trapiello, son otras tantas novelas, de distinto registro, que exponen una crítica explícita a la Guerra Civil y a las consecuencias que genera en la Posguerra, tanto desde el punto de vista sociopolítico como cultural, porque es indudable que, queramos o no, se forjó en ese tiempo una herencia que, incluso los que no nacieron durante esa etapa, la han recibido en mayor o menor grado. Claro

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Bibliotecas Universitaria, 2006

está que en este periodo se han publicado miles de relatos y que nuestra mirada, aun siendo, creemos, amplia, no ha abarcado esa totalidad; sin embargo, nos ratificamos en lo expuesto: entre los dos parámetros que hemos seleccionado para hablar de lo que es una novela posmodernista –el acriticismo y la narratividad–, en el caso concreto de la literatura española es el componente de la narratividad el que actúa como soporte básico, como eje vertebral de esta novelística, advirtiéndose un escoramiento hacia el acriticismo, pero no hasta el punto de que desaparezca la perspectiva crítica en un porcentaje realmente significativo para decidirnos a aceptar el presupuesto del acriticismo del mismo modo que el de la narratividad, que sí vemos con un alcance enorme –tampoco buscamos de forma matemática el cien por ciento, porque sabemos que la homogeneidad en los procesos culturales no existe– . Lo cual nos parece fantástico porque se erige un rasgo interno, textual, como aquel que encamina, o que engloba, a la práctica totalidad de la creación novelesca posmodernista que se ha escrito en España en los casi últimos treinta años; así como porque, desde nuestros propias consideraciones literarias, la recuperación del relato, de la narración, supone retomar el principio elemental de la épica, el contar una historia, una hazaña o una tragedia, a través de un narrador que se convertía en vehículo de transmisión. Es volver a los viejos modos, a la médula de la narrativa; el lector quiere que le cuenten historias y los novelistas han vuelto a contárselas.

Referencias bibliográficas

Amorós, A. et ál. (1987). *Letras españolas: 1976-1986.* Madrid: Castalia.

Calinescu, M. (2003). *Cinco caras de la modernidad: modernismo, vanguardia, decadencia, kitsch, posmodernismo.* Madrid: Tecnos.

Castro García, M.ª I. de (1990). *Tendencias y procedimientos de la novela española actual.* Madrid: UNED.

Dolgin, S. L. (1991). *La novela desmitificadora española (1961-1982).* Barcelona: Anthropos.

Fukuyama, F. (1992). *El fin de la historia y el último hombre.* Barcelona: Planeta.

Holloway, V. R. (1999). *El Posmodernismo y otras tendencias de la novela española (1967-1995).* Madrid: Fundamentos.

Holloway, V. (2000). Poética posmoderna y novela. En F. Rico (ed.), *Los nuevos nombres: 1975-2000. Primer Suplemento. Historia y crítica de la literatura española,* tomo 9/1 (pp. 272-275). Barcelona: Crítica.

Jameson, F. (1995). *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado.* Barcelona. Paidós.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

MARTÍNEZ CACHERO, J. M.ª (1997). *La novela española entre 1936 y el fin de siglo.* Madrid: Castalia.

NAVAJAS, G. (1996). *Más allá de la posmodernidad: estética de la nueva novela y cine españoles.* Barcelona: EUB.

PEREIRO, P. (2002). *La novela española de los noventa: alternativas éticas a la postmodernidad.* Madrid: Pliegos.

SANZ VILLANUEVA, SANTOS (1992). La novela. En F. Rico (ed.), *Los nuevos nombres: 1975-1990. Historia y crítica de la literatura española,* tomo 9 (pp. 249-284). Barcelona: Crítica.

VILLANUEVA, D. (1992). La "nueva narrativa española". En F. Rico (ed.), *Los nuevos nombres: 1975-1990. Historia y crítica de la literatura española,* tomo 9 (pp. 285-292). Barcelona: Crítica.

VILLANUEVA, D. (1994). Pluralismo crítico y recepción literaria. En D. Villanueva (comp.), *Avances en Teoría de la Literatura (Estética de la Recepción, Pragmática, Teoría Empírica y Teoría de los Polisistemas)* (pp. 11-34). Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela.

NOTAS

1 "Así, a fuerza de advertencias, reconvenciones y deserciones, se llegó a la negación por el ridículo cuando a César Santos Fontenla se le ocurrió lanzar en las páginas de la revista *Triunfo* –1969– el despectivo «Generación de la berza» como nombre calificador de la obra y afanes de los novelistas realistas sociales. Desde entonces, *berza* y *sándalo* quedaron enfrentados como especies aromáticas significativas de sendas modalidades novelescas, la segunda de las cuales surgía esplendorosa y exquisita sobre los desagradables restos de su agonizante compañera [...]" (Martínez Cachero, 1997: 264-265).

2 "Con *La saga/fuga de J.B.* (1972) comienza, con toda probabilidad, la verdadera «transición novelística», si se me permite la frase; es decir, un proceso complejo, que trasciende los límites de una novela por influyente que ésta sea y la actividad certera de un solo escritor. [...] Se trataba, simplemente, de recuperar la narratividad, proceso en el que también estaban inmersas por aquel entonces otras novelísticas europeas sobre las que no pesaban los condicionamientos históricos y políticos de la sociedad española." (Villanueva, 1992: 285).

3 El término de posmodernismo ya está acuñado en el ámbito literario. Sin embargo, a nuestro juicio debería haberse utilizado en España el de posmodernidad por dos motivos esenciales: primero, porque se puede confundir con otro contexto literario llamado así precisamente y que se ubica tras el modernismo de finales del XIX y principios del XX; segundo, de las acepciones que sobre este término se dan en la narrativa española optamos precisamente por lo que va más allá de la modernidad del siglo XX, sobre todo en el campo formal, que, paradójicamente, se basa en la recuperación de hábitos narrativos tradicionales en detrimento de juegos experimentales que llegan incluso a la ruptura o desaparición de la anécdota o trama argumental. El prefijo pos- no se identificaría con el epígono de la modernidad, sino con lo que acontece tras ella.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

4 Recordemos que Francis Fukuyama llegó a hablar del final de la historia (1992), al defender la tesis de que el sistema neoliberal, tras la simbólica caída del Muro de Berlín, se había impuesto definitivamente en el mundo como el modelo sociopolítico y económico triunfante; un único modelo al que, de un modo u otro, se han de someter todas las sociedades.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

MUSEOS Y SOCIEDAD

ROSA MARÍA QUINTANA DOMÍNGUEZ
Casa-Museo Pérez Galdós

Al reflexionar sobre esta asociación de términos, *museo* y *sociedad*, resulta inevitable pensar, por elevación, en el *patrimonio histórico* como concepto aglutinador de los dos. Es decir: entendemos el patrimonio histórico como el legado, intencionado o no[1], de la *sociedad* que nos ha precedido y que, en buena medida, se conserva en unos espacios especialmente adecuados para ello llamados *museos*.

No obstante, los términos *legado, sociedad y museo* no son unívocos ni homogéneos en la diversidad temporal y geográfica de la Historia. En cuanto al *legado*, los objetos tradicionalmente considerados como museables: obras de arte, documentos, utensilios, mobiliario, edificios, restos arqueológicos, han extendido su definición para recibir a otros relacionados con la naturaleza y el medio ambiente, con la ciencia y la tecnología contemporáneas e, incluso, bajo la etiqueta de "patrimonio inmaterial", los recuerdos, emociones o vivencias que el ser humano experimenta ante determinadas situaciones. Esta ampliación de contenidos es el fruto de un proceso de selección que se deriva espontáneamente de los cambios de mentalidad que se van generando en la sociedad. No vamos a detenernos aquí en los factores que producen esas mutaciones históricas, pero sí vale la pena mencionar que no es preciso que se produzca un acontecimiento histórico ni que se requiere un período muy largo de tiempo para que cambie la percepción de "lo museable".

A veces es suficiente un acontecimiento de cierta notoriedad para que la diferencia de apreciación se produzca. Sirva de ejemplo lo sucedido en nuestro país en los años previos y siguientes a 1992: la celebración de los Juegos Olímpicos en Barcelona y de la Exposición Universal en Sevilla supuso un impacto renovador en muchos aspectos relacionados con infraestructuras tecnológicas, urbanismo, arquitectura, comunicación, etc. Todo ello influyó de manera espectacular en el ámbito de los museos: se descubrió el interés del público por conocer, en formato expositivo, temas que hasta ese momento, al menos en nuestro país, no se habían considerado como propios de un museo. De ahí, de aquel gran escaparate que fue la Exposición Universal,

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

salieron –en algunos casos, literalmente–, muchos Museos de Ciencias de la Naturaleza, del Hombre y del Cosmos; se diseñaron nuevos equipamientos e instalaciones especialmente dedicados al ocio, el deporte y la cultura, como los Parques Temáticos; se experimentó una sensación de modernidad y de universalidad que afectó, incluso, a los museos ya existentes y consolidados: a la luz de esos nuevos planteamientos conceptuales y formales, modernizaron sus lenguajes, definieron mejor sus contenidos y, sobre todo, establecieron nuevos sistemas de comunicación con la sociedad a la que se dirigen.

Existen los museos desde el momento en que el hombre comienza a valorar el recuerdo del pasado de tal forma que necesita fijarlo y para ello se rodea de elementos que favorezcan esa evocación. El primer paso son las colecciones, los "gabinetes de curiosidades" que constituyen el primer paso para las instalaciones museísticas. Pero para que se produzca el paso de la colección al museo ha de confluir otro factor: la convicción de que la experiencia y la emoción del recuerdo es exportable del individuo a la colectividad; de lo personal a lo social, de lo material a lo espiritual.

Este proceso, fundamental, produce las siguientes consecuencias que habrán de influir en la constitución y complejidad de los legados:

- *El prestigio de lo único*: los objetos cobran importancia por su escasez, por su autor, por su diferencia. La individualización que esto supone aporta un valor añadido a la que el objeto pueda tener por su propia materialidad.
- *El prestigio de lo simbólico*: los objetos adquieren una representatividad que trasciende a su naturaleza de tal forma que su interpretación puede llegar a definir ideologías personales e identidades colectivas.[2]

Esto quiere decir que dejamos de hablar de piezas, de restos, de objetos o de experiencias y pasamos a hablar de *valores*. O, dicho de otro modo, salimos del territorio acotado del patrimonio histórico para adentrarnos en el ámbito mucho más significativo de la *Cultura*.

Es aquí donde se produce un nuevo entramado de relaciones conceptuales y metodológicas que, en el museo, se resuelven mediante un doble proceso:

- *La ordenación o jerarquización* pues no hay que olvidar que no todo lo que se conserva se expone, no todo lo que se expone es igual de valioso, no todo lo valioso es exponible.
- *El análisis científico*, que posibilita una interpretación objetiva de cada elemento y de sus contextos; de las influencias que recibe y de las que ejerce.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

Estas consideraciones inciden directamente en cuestiones de museología y museografía porque, evidentemente, los objetos que se muestran al público no son nunca neutros: están contaminados de muchas circunstancias que el museólogo ha de considear a la hora de decidir lo que muestra al visitante y cómo lo presenta. El escritor Suso de Toro, en su conferencia de apertura de las V Jornadas de Museología (Lugo, marzo 2001) se refiere a ello:

> Naturalmente que en lo expuesto hay una mano humana creadora, quien escoge entre el patrimonio del museo lo que ha de ser expuesto, dibuja un argumento, inventa una historia. Tanto la ideología y el criterio de quien selecciona, como la selección de restos que ha hecho la naturaleza condicionan lo que muestra el museo. El museo no nos muestra las canciones, los insultos, las palabras de amor, ni siquiera los juguetes de trapos y madera de los niños de nuestros castros. En cambio nos muestra las temibles espadas y los tesoros, joyas áureas y primorosas. La ideología y la propia duración de los materiales deciden este acercamiento al pasado.

La relación de ida y vuelta, de oferta y demanda que existe entre los interrogantes de la sociedad y las múltiples formas en que el patrimonio puede responder, convierte al museo en un intermediario, en un interlocutor privilegiado con el que dialogar sobre el pasado, el presente y también sobre el futuro.

Por otra parte, no es una relación fácil ya que entre estos dos conceptos, *museo* y *sociedad*, existen aspectos contradictorios que los museólogos han de tener muy en cuenta:

Museo	**Sociedad**
Conservación	Creatividad
Permanencia	Evolución
Historia	Prospectiva
Testimonios	Tendencias

La gestión cultural en el ámbito museístico implica poner en relación fructífera estas dos realidades contrapuestas: hay que buscar ejes transversales de análisis cuya eficacia nos permita pasar de la teoría a la práctica con garantía de éxito. Para elaborar los proyectos y programas concretos de trabajo podemos señalar, de entre otros posibles, los siguientes:

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

- El eje espacio/temporal: el lugar concreto y el momento histórico en el que estamos situados nos permitirán revisar la herencia de las generaciones anteriores. Los museos, como el Arte, como la Ciencia, deben ejercer una permanente reflexión sobre sí mismos para que su lenguaje no disuene de su entorno. Más aún: deberían ir por delante preparando las respuestas a los interrogantes que cada etapa evolutiva genera.
- El eje social: el análisis de la relación entre el museo y el grupo social al que se dirige. Es una relación marcada por la necesidad de atender a dos tipos de exigencias, las culturales y las científicas. Y, aunque la función investigadora y la función cultural no son exclusivas de los museos, ello no les exime de su responsabilidad: han de ofrecer por sí mismos una información suficiente y objetiva, y colaborarán sin restricciones en la búsqueda que otras personas e instituciones realicen a través suyo.

La autoridad que los museos tienen en función de la "propiedad" de los recursos patrimoniales tiene que ir paralela a la objetividad. Como ya hemos apuntado, cada objeto tiene muchas lecturas y, en sus actuaciones, el museo tiene que preocuparse de cuales de ellas hay que potenciar en cada intervención de forma que las sociedad las reciba todas. Por ejemplo: un manuscrito de una novela de Pérez Galdós puede ser presentado de varias formas:

- Como "arqueología" de la Literatura, como pre-texto de una determinada obra.
- Como testimonio de la personalidad literaria del escritor.
- Como ejemplo de la riqueza patrimonial del museo.
- Como un fetiche.

Esta variedad de consideraciones se corresponde con distintos tipos de usuario. Según se trate de filólogos, de bibliófilos, de críticos literarios, de especialistas en patrimonio documental o lectores asiduos del escritor, su valoración y, por lo tanto, su demanda de información al museo será completamente diferente.

Por eso, si nos colocamos al otro lado del espejo, es decir, desde la perspectiva del receptor, ¿qué nos encontramos? Que lo que llamamos *sociedad* no es un todo homogéneo. Un rápido zoom nos permitirá observar en primer plano la diversidad de los grupos humanos que, a su vez, se componen de individuos: aunque cada día visiten el museo cien personas, sus gestores no

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

deben olvidar que cada uno tiene su propia motivación para hacerlo, que cada uno ha *elegido* el museo entre un amplio abanico de opciones culturales. Que, aunque existan propuestas generales para los usuarios, el éxito de la gestión está en considerar a cada uno de ellos como el único que importa.

Santiago Palomero Plaza, Conservador-Subdirector del Museo Sefardí de Toledo, es optimista ante el futuro de los museos y de su renovada relación con el público:

> El cambio más trascendental que ha de venir en el siglo XXI se encuentra en fase embrionaria: a saber, la voluntad de hacer de estos centros parte de la cultura viva de su tiempo, y de esta manera, dejar de ver al público como observador pasivo de exposiciones creadas supuestamente en su beneficio. Este cambio de actitud requiere interpretar lo que hasta ahora venía siendo el museo, considerándolo no tanto como un depósito de tesoros sino mucho más como un centro de actividad y un foro de debate, un nuevo espacio donde se mezclan inextricablemente el pasado, el presente y el futuro.

Referencias bibliográficas

Hernández Hernández, Francisca (2001). *Manual de Museología.* Madrid: Editorial Síntesis. Biblioteconomía y Documentación.

Fernández Prado, Emiliano (1991). *La política cultural. Qué es y para qué sirve.* Gijón: Ediciones TREA S.L.

Toro, Suso de (2002). El ciudadano ante el museo. *Revista de la Asociación Profesional de Museólogos de España,* 6/7, 135-139.

Palomero Plaza, Santiago (2002). ¿Hay museos para el público? *Revista de la Asociación profesional de Museólogos de España,* 6/7, 141-157.

Notas

1 Las piezas que constituyen un fondo museístico no incluyen ni representan todo. Está lo que sobrevivió por sí mismo, por el azar o por la protección del hombre. Aún así, el museólogo ha de elaborar, poco a poco, a partir de los restos de que dispone, una interpretación integral.

2 Un ejemplo paradigmático se dio en Portugal en los años inmediatamente posteriores a la "revolución de los claveles": la necesidad de crear conciencia de pueblo libre, de manifestar una cultura que había permanecido oculta para el mundo y para los propios portugueses

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

durante el régimen dictatorial, la ilusión por crearse una nueva identidad, produjo la eclosión de museos etnográficos en todas las ciudades del país. En todos ellos se mostraba, de forma casi mimética, los testimonios más primarios de la vida familiar, de los trabajos del campo y de la actividad artesanal, pero cada uno daba carta de naturaleza a un núcleo social ante la nueva realidad histórica a la que se enfrentaban.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

La ironía galdosiana: su traslación al genio de la lengua inglesa

Ana Sofía Ramírez Jáimez
Universidad de Las Palmas de Gran Canaria

En principio, el vocablo 'ironía' se define como una "figura retórica que consiste en dar a entender lo contrario de lo que se dice" (DRAE, 1992: 1189). Por lo tanto, la ironía, al igual que la paradoja, es una figura del lenguaje basada en el contraste, como la antítesis y el oxímoron, pero a diferencia de éstas es discursiva porque está subordinada al contexto. La ironía es, por lo dicho, un recurso lingüístico contrastivo y discursivo, que consiste en decir lo contrario de lo que se piensa con el fin de resaltar la idea no expresada. En otras palabras, dice lo que no quiere decir y quiere decir lo que que no dice. Adentrándonos en el concepto, asumimos que "la situación irónica ocurre cuando, por ejemplo, alguien se carcajea ante la desgracia de otro incluso cuando ignora que la misma desgracia le sucede también a él"[1]. Es esta última definición la que centra nuestro interés al profundizar en el concepto global de la ironía situacional que trasciende la ironía verbal.

Diane F. Urey en su tratado *Galdós and the Irony of language*[2], destaca la amplitud inabarcable del concepto de ironía en la literatura narrativa en general y en la obra de Galdós en particular, apartándose de aquel concepto más simplista, para mostrar la compleja relación de disparidad o inadecuación entre los significados explícitos e implícitos que identifican las novelas de Galdós. Según Urey, hay una ironía que se explicita constantemente en el retrato de los personajes, y que produce distintos efectos; el primero de los cuales trata de dar a conocer o desenmascarar la superficialidad aparente al revelar la interioridad conflictiva que la contradice. "Estas estrategias de la ironía ... enseñan al lector a no sentirse demasiado seguro de sí mismo, a no creer en todo lo que lee y no conceder demasiado crédito a su propia capacidad de ser ojetivo." (introd.: 2)

Son varios los recursos narrativos que permiten al lector de Galdós captar la ironía de la novela, de un personaje o de una situación que les da un mayor alcance para mostrar la contradicción inherente a la reivindicación de

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

representación objetiva de la realidad. Según este supuesto, las novelas de Galdós subvierten constantemente las normas de lectura que el lector tiene que desarrollar para que la novela le resulte inteligible. Otro de los supuestos que Diane Urey propone se basa en la creencia de que las expectativas irónicas dependen de las asunciones que comparten ironizadores y lectores. Pero estas reconstrucciones de la ironía aparecen trastocadas en las novelas de Galdós con el fin de crear una ironía más compleja en la relación novela-lector.

En la narrativa galdosiana están presentes todos los usos de la ironía: como recurso retórico para enfatizar el significado, como recurso satírico para atacar o poner en evidencia un punto de vista determinado y como recurso heurístico para dar a entender al lector que las cosas que está leyendo no son tan simples o ciertas como parecen (ib. 4).

La traducción literaria, en términos generales, implica un proceso de traslación lingüístico y cultural, pues a través de lenguas distintas y, a veces, distantes, se trasladan visiones del mundo diferentes. En la traducción de un texto literario, a diferencia de un texto convencional (donde el contenido informativo es el objetivo prioritario), el propósito del autor obliga a desviaciones formales para recrear la intención del autor y el sentido profundo del texto original. En ese trasvase de convenciones lingüísticas interviene inevitablemente el bagaje de conocimientos y experiencias del mundo del traductor.

La lógica interna de dos lenguas de distinto origen y desarrollo, como son las lenguas románicas y germánicas, trancurrirá necesariamente por vías de expresión también diferentes. En el caso del inglés, destacan la concisión y la economía de la lengua, su preferencia por la visión impersonal de la realidad y los aspectos inmediatos de las cosas en detrimento de su análisis abstracto. Asimismo se ha observado que el inglés es una lengua que expresa la realidad con un enfoque objetivo y descriptivo, mientras que el español percibe la realidad de una forma más abstracta y analítica, propia de la 'lógica subjetiva'. En otras palabras, se destaca el positivismo del inglés y su 'visión objetiva' del mundo que dictan el orden lógico, al contrario del español que funciona en el plano psicológico, y que es más arbitrario frente a la realidad, dejando mucho a las presuposiciones psicológicas del interlocutor (Vázquez Ayora, 1977: 82-86).[3]

¿Cómo trasladar la ironía sutil y compleja del texto galdosiano a esa lógica interna de la realidad objetiva del inglés, desde el plano psicológico y subjetivo de la lengua de Galdós?

Por añadidura, en la tradición angloamericana impera el criterio de la llamada 'invisibilidad' en la traducción (Venuti, 1995)[4], lo cual significa facilitar

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

el proceso de lectura del texto traducido dejando a un lado determinadas características lingüísticas o estilísticas que dificulten su comprensión. "La ilusión de transparencia es pues el efecto de un discurso fluido, producto de adaptaciones por parte del traductor para producir un texto de lectura fácil, cercana al lector. Como consecuencia, solemos encontrar [...] un léxico sencillo y asequible y, en definitiva, un lenguaje actualizado y estándar, que rechaza los usos arcaicos, coloquiales y dialectales del original, con el principal objeto de evitar a toda costa la opacidad del significado" (Ramírez, 2000: 661)[5].

En el prefacio a la traducción de la novela *La de Bringas*[6] al inglés –*That Bringas Woman* [7]– la traductora y editora explica su aproximación a la obra y la metodología utilizada. Comenta así los rasgos textuales del estilo de Galdós que le resultan más novedosos y reconoce que las dificultades empiezan desde el título, pues tras dudar entre *Mrs Bringas*, *Bringas'old lady* y *That Bringas Woman*, se decanta por este último "para transmitir el tono ligeramente familiar e incluso despectivo de la expresión española" (xxxv). La práctica de la sinonimia galdosiana, en cuanto a los apodos femeninos, formada por artículo más adjetivo ('la gorda', la pobre', 'la de Bringas') no existe en la cultura inglesa, con la consecuente pérdida en la expresión de sentimientos varios de familiaridad: burla, simpatía o, en este caso, ironía.

Los recursos lingüísticos para lograr el retrato irónico de Rosalía de Bringas (además de los diálogos dramatizados) se centran en los monólogos interiores y el estilo indirecto libre. La secuencia del pensamiento de la protagonista evidencia, por ejemplo, los rasgos de ignorancia y arrogancia que la caraterizan:

> Sin aguardar a que Paquito se hiciera licenciado en dos o tres Derechos, habíale adjudicado un empleíllo en Hacienda con cinco mil reales, lo que no es mal principio de carrera burocrática a los dieciséis años mal cumplidos. Toda la sal de este nombramiento, que por lo temprano parecía el agua del bautismo, estaba en que mi niño, atareado con sus clases en la Universidad y con aquellas lecturas de Filosofía, de la Historia y de Derecho de gentes a que se entregaba con furor, no ponía los pies en la oficina más que para cobrar los cuatrocientos dieciséis reales y pico que le regalábamos cada mes por su linda cara. (II:9-10)

La ironía que alude a la ignorancia y a la arrogancia de Rosalía de Bringas se ponen aquí de manifiesto en la mente de la protagonista al hablar de "dos o tres Derechos", cuando entoces sólo había dos: Civil y Canónigo. La hipérbole se manifiesta, asimismo, en la exageración de las expresiones "toda la sal

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

de este nombramiento", "por lo temprano parecía el agua del bautismo, "atareado en sus clases", "se entregaba con furor", "por su linda cara". El personaje novelesco se convierte en irónico al mostrar Galdós estos códigos de pensamiento a través de los cuales el lector se acerca al texto.

La traducción intenta acercar el texto al lector con la expresividad descriptiva que caracteriza a la lengua inglesa, sin los diminutivos inexistentes en ésta y las expresiones idiomáticas, que no permiten igual equivalencia comunicativa en ambas lenguas:

> Rather than wait for Paquito to get his degree in several branches of Law, he had come up with a nice little job for him in the Treasury at five thousand reals a year, not bad start in government work for someone who had barely turned sixteen. The best thing about his landing the job was that the boy, who was still wet round the ears, had so much to do what with going to lectures at the University and reading up furiously on the Philosophy of History and International Law, that he only showed up at the office once a month to collect the four hundred and sixteen or so reals which we were kind enough to present him for the pleasure of it. (Jagoe, 2000: 5)

El resultado es una versión de mayor transparencia para el lector, mediante una descripción más inmediata ("several branches of Law", "a nice little job"), con la consecuente pérdida de la carga semántica propia de las expresiones coloquiales e idiomáticas del original que garantizaban la ironía ("the best thing about his landing the job"). Sin embargo, hay un intento de reproducir la prontitud del nombramiento mediante una expresión idiomática ("wet round the ears"), pero que aquí se aplica al hijo de Rosalía, como "estar verde" en el trabajo, o no tener experiencia, en vez de referirse al propio nombramiento. Se observan, por lo tanto, algunos atisbos de la llamada 'visibilidad' del traductor en su afán de lograr el efecto irónico del texto original.

En un pasaje continuo del mismo capítulo, en el que aparece otro de los rasgos del retrato de la protagonista –su orgullo desmedido– observamos que las connotaciones de la expresión "el engreído meollo de Rosalía" resultan más asépticas al traducirse por "*her conceited head*" (p. 5). Desconocemos si es la tendencia a la atenuación, propia del genio inglés, la causa de esta traducción meramente descriptiva. Al carecer la lengua inglesa de las formas de diminutivos y aumentativos, el "orgullete" recurrente en *La de Bringas* también pierde la misma connotación despectiva del lenguaje galdosiano al traducirse en el sentido, actualizado, de "*snobishness*" (p. 17).

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

La tendendencia angloamericana de transparencia en la traducción vuelve a hacerse visible respecto al gran tema de Rosalía: su obsesión por el buen vestir. Cuando intenta justificar el incremento de su vestuario, el narrador interviene en primera persona:"Si no estoy equivocado, la deglución de esta gran bola por el ancho tragadero de D. Francisco acaeció en Abril" (XI: 64). "*If I am not mistaken, the passig of this huge lie* (mentira) *down Francisco's receptive gullet took place in April*" (p. 35).

Se suceden las hipérboles, con ese propósito de Galdós de ironizar, en el retrato del personaje: "El arqueo de su caja no arrojó más de ciento doce reales (CXI: 65)". *The investigation of her purse yielded only one hundred and twelve reals*" (p. 36), donde la magnitud del "arqueo" se reduce a una simple búsqueda en el monedero. "¡Ah! Roñoso, menguado, nunca serás nada,un poca-cosa, un pisa-hormigas (XVII: 100-1)."*A boring little man like you*" simple descripción de 'pisa-hormigas' (p. 56).

En el retrato de Rosalía de Bringas no hay que olvidar su ambición monetaria: "En la mente de la Pipaón, nigún ideal de hombre podía ser completo sin estar bañado en la dorada atmósfera de una nómina" (XXIV: 104). "*In Mrs Bringa's mind, no ideal man was complete unless he basked in the golden rays of the government payroll*" (p. 87), donde sí se recrea la ironía original.

El monólogo interior, otro de los modos de dar vía libre a la ironía, introduce el capítulo XXIX:

> Los candelabros de plata...el peligro de que su marido descubriese pronto que habían hecho un viaje a Peñaranda de Bracamonte... el medio de evitar esto... el señor Pez, su ideal... ¡Oh, qué hombre tan extraordinario y fascinador! ¡Qué elevación de miras, qué superioridad!... Con decir que era capaz, si le dejaban, de organizar un sistema administrativo con ochenta y cuatro Direcciones generales. (182-183)
>
> The silver candlesticks ... the danger of her husband finding out they had made a trip to Pawnsville ...how to avoid this... Mr Pez, her ideal... What vision, what a superior being! ... to think he was capable, if given the chance, of organising a civil service with eightyfour main offices, it just went to show what that superb brain of his could do... (103-4)

Galdós utiliza el doble sentido del "viaje a Peñaranda", basado en la similitud del efecto sonoro con el vocablo 'empeñar', doble sentido que por decisión propia recrea la traductora en la invención del lugar "Pawnsville" que implica la función de llevar algo a una *'pawnshop'* (casa de empeño), dando muestras de su 'visibilidad' (Venuti, 1995).

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

En los últimos párrafos del retrato de Rosalía de Bringas se confirma la 'ironía de actitudes' que, según los analistas del texto galdosiano, se asemeja a la situación social y política del país en ese momento histórico. Comparamos ambos textos: "Las nuevas trazas de esta señora no están aún en nuestro tintero *(The story of how she achieved does not belong in this narrative)* [...] No tuvo que afanarse tanto como en ocasiones parecidas, descritas en este libro. Y es que tales ocasiones, lances, dramas mansos,o como quiera llamárselos, fueron los ensayos de aquella mudanza moral, y debieron cogerla inexperta y como novicia (L: 226) / *she did not have to struggle as she had on other , similar occasions, described in this book. For those incidents, events, tame melodramas or whatever you want to call them, were merely the preludes to her moral metamorphosis, and must have caught while she was yet an inexperienced novice* (p. 185).

Para concluir, la ironía de Galdós revela y oculta significados que requieren un lector consciente de esta ambivalencia, que se logra mediante la yuxtaposición de elementos opuestos. El narrador enjuicia el comportamiento de Rosalía de Bringas a través del retrato irónico que Galdós hace de ella como reflejo de la sociedad a la que pertenece. La complejidad de esta ironía se pierde si el traductor no trasciende el plano de la interpretación literal. En este caso, el lector del texto traducido, al igual que el del original, disfrutará de la lectura sin entrar en la autoreflexión implícita en la ironía galdosiana. En otras palabras ¿hasta qué punto el lector de esta traducción a la lengua y cultura inglesas puede alcanzar esa comprensión profunda y participa así de la significancia irónica de la novela *La de Bringas?*

Referencias bibliográficas

CUDDON, J. A. (1977/1982). *A Dictionary of Literary Terms.* London: Penguin Books.

UREY, D. F. (1982). *Galdós and the irony of language.* London/New York/New Rochelle/ Melbourne/Sidney: Cambridge University Press.

VÁZQUEZ-AYORA, G. (1977). *Introducción a la traductología.* Washington (D.C.): George Town University Press.

VENUTI, L. (1995). *The translator's invisibility.* London: Routledge.

RAMÍREZ, A. S. (2000). Galdós, traducido. En *Homenaje a Alfonso de Armas Ayala.* Las Palmas de Gran Canaria: Ediciones del Cabildo.

PÉREZ GALDÓS, B. (1884). *La de Bringas.* Madrid: La Guirnalda.

— (1996). *That Bringas Woman.* Trad. y ed. de Catherine Jagoe. London/Vermont: Everyman.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

EVALUACIÓN DE RECURSOS DIDÁCTICOS MULTIMEDIA

EMIGDIA REPETTO JIMÉNEZ
Universidad de Las Palmas de Gran Canaria

INTRODUCCIÓN

Los cambios que se han producido en las últimas décadas han transformado de manera profunda a la sociedad y, por tanto, a la educación, de forma que se ha pasado en ésta del paradigma instruccional centrado en la enseñanza y el profesor, al paradigma personal centrado en el aprendizaje del estudiante. Ni éstos son como antes, ni los profesores pueden formarlos hoy con los métodos de ayer. Hemos de tener en cuenta que se ha producido un cambio conceptual que ha modificado la concepción del aprendizaje desde una concepción centrada en la adquisición de respuestas a una más abierta basada en la adquisición de conocimientos y a otra más personalizante fundamentada en la construcción de significados. Estamos en la sociedad del aprendizaje.

Igualmente, el avance de las tecnologías de la información y la comunicación (TIC) obliga a preguntarnos por su impacto en la educación. Es cierto que en la actualidad es imposible aprender toda la información disponible. La sociedad del conocimiento demanda el dominio de otras estrategias como saber buscar la información, procesarla, organizarla, y utilizarla para resolver problemas significativos. Esto, lógicamente, lleva consigo introducir cambios en los métodos de enseñanza. La sociedad del conocimiento exige a los sistemas educativos nuevos objetivos como la comprensión, la búsqueda, selección, y el análisis crítico de la información. Como apunta Nickerson (1995), un aspecto clave de la educación en la sociedad del conocimiento es el desarrollo de la comprensión que debe ser entendida como una prioridad de los sistemas de enseñanza y de los procesos de aprendizaje.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

LOS RECURSOS DIDÁCTICOS

La literatura científica considera que en la interacción entre profesores y estudiantes, los recursos didácticos son facilitadores de la comunicación y mediadores, tanto para motivar al estudiante como para favorecer un aprendizaje significativo.

Por tanto, el profesor debe tener un conocimiento conceptual estructurado sobre los distintos recursos a utilizar en el proceso de enseñanza-aprendizaje de tal forma que esté capacitado para la selección y uso de los mismos, teniendo en cuenta, además, que los materiales que se emplean deben responder lógicamente, a un modelo didáctico previo.

Entre los diversos recursos didácticos existentes vamos a referirnos a los materiales didácticos multimedia en soporte disco y on-line, que abarcan todo tipo de software educativo dirigido a facilitar unos aprendizajes específicos, desde los clásicos programas de Enseñanza Asistida por Ordenador (EAO), en soporte disco hasta los actuales entornos educativos multimedia on-line, con conexiones y funciones que aprovechan Internet para facilitar unos aprendizajes específicos (Marqués, 1999).

El profesorado puede utilizar una serie de recursos didácticos que existen en el mercado o bien, optar por elaborar parte de los materiales que van a utilizar tanto él como los estudiantes. Pues bien, siguiendo a Parcerisa (1996) en ambos casos se deben tener en cuenta las siguientes premisas:

1. El alumno es un procesador activo de información y cada uno se relaciona con el material de una forma distinta.
2. Los distintos tipos de materiales demandan unas operaciones mentales diferentes.
3. El lenguaje icónico también transmite contenidos.

Asimismo queremos resaltar que si el profesor recurre a elaborar sus propios materiales, este hecho añade una serie de ventajas entre la que podemos destacar que éstos constituirán un recurso al servicio de un proyecto docente específico. No obstante, existe el inconveniente del tiempo que necesita el profesor para esta tarea y la desventaja en que se encuentra frente a las empresas por los medios técnicos de que puede disponer.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

La evaluación de los recursos didácticos

Por coherencia, los responsables de analizar y evaluar los materiales curriculares son los profesores ya que son los que los utilizan didácticamente, y el objetivo principal de la evaluación es, no cabe duda, ayudar a los profesores a seleccionar los materiales más adecuados así como a establecer criterios para su mejor utilización en el aula.

Con respecto al diseño de los instrumentos a emplear en el proceso de evaluación se deben tener en cuenta, entre otros, los aspectos siguientes:

- El instrumento tiene que ser sencillo a la vez que riguroso.
- Tiene que permitir la realización de dos niveles de análisis según el grado de profundización que se desee.
- La valoración tiene que ser más cualitativa que cuantitativa.
- Tiene que permitir llegar a conclusiones evaluativas generales a partir del análisis de cada ítem y de cada ámbito.

Es fundamental, asimismo, para la evaluación de los recursos tener en consideración el uso que de ellos hace el estudiante. Principalmente ha de evaluarse si ayuda realmente a la consecución de los objetivos para los que fueron planificados y si el proceso de aprendizaje que lleva a cabo el estudiante es coherente con las condiciones para que ese aprendizaje sea realmente significativo.

En el cuadro I esquematizamos las características de los materiales que según Santos (1991) inciden en su potencialidad didáctica, basado en los principios que proponía Raths (1973) para valorar las actividades en el desarrollo curricular:

- Que permitan al estudiante tomar decisiones razonables respecto a como utilizarlos.
- Que permitan desempeñar un papel activo al estudiante: investigar, exponer, observar, entrevistar, participar en simulaciones, etc.
- Que implique al estudiante con la realidad: tocando, manipulando, aplicando, examinando, recogiendo objetos y materiales.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

- Que puedan ser utilizados por los estudiantes de diversos niveles de capacidad y con intereses distintos, propiciando tareas como imaginar, comparar, clasificar o resumir.
- Que exija que los estudiantes escriban de nuevo, revisen y perfeccionen sus esfuerzos iniciales.

Adaptado de: SANTOS, M. A. (1991) ¿Cómo evaluar los materiales? *Cuadernos de Pedagogía, 194,* 29-31

Cuadro I

Lógicamente, hemos de considerar que hay materiales más adecuados para un tipo de contenidos que otros. Así, Sarramona (1992), elabora una tabla sobre la funcionalidad curricular de los distintos tipos de materiales que hemos adaptado y presentamos en el cuadro II, y donde el número de asteriscos que aparece en cada columna indica la potencialidad intrínseca de cada material para conseguir objetivos de los ámbitos indicados. No obstante, pensamos que si el profesor prepara convenientemente la actividad, algunos de estos recursos pueden potenciar su acción sobre los estudiantes. Por ejemplo, una buena simulación con ordenador o en Internet facilita el aprendizaje de "saber hacer" una experiencia determinada.

	Saber	Saber hacer	Actitudes
Libro de texto	***	*	*
Pizarra	***	*	*
Vídeo	***	***	**
Tranparencias	**	*	*
Material informático	**	**	**
Diapositivas	**	*	*

Cuadro II

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

MATERIALES DIDÁCTICOS MULTIMEDIA

Las TIC no pueden cambiar por sí mismas la enseñanza ni el aprendizaje. Las tecnologías de la información y la comunicación serán lo que les permita ser el paradigma dentro del cual estén operando.

Collins (1998) considera que la introducción de las TIC en los centros educativos se manifiesta, en una serie de tendencias entre las que destacamos el cambio de la instrucción global a la individualizada; cambio de la clase magistral y la exposición oral al entrenamiento y la instrucción; cambio hacia un tipo de estudiante más comprometido con la tarea; cambio de una evaluación basada en exámenes a una evaluación basada en los productos, en el progreso y en el esfuerzo de los alumnos; cambio de una estructura competitiva a una estructura cooperativa.

Los materiales didácticos multimedia bien en soporte disco y on-line, comprenden todo tipo de software educativo dirigido a facilitar unos aprendizajes específicos, desde los clásicos programas de Enseñanza Asistida por Ordenador (EAO) en soporte disco hasta los entornos educativos multimedia on-line (Marqués, 1999*a*).

Las tecnologías de la información y la comunicación utilizan la información como materia prima de su trabajo. De hecho, la utilización de las bases de datos, ordenadores, y otras tecnologías informáticas en el proceso educativo comporta un importante reto ante el futuro, con sus consiguientes ventajas y riesgos. Estos recursos, lógicamente, tienen la capacidad de proporcionar apoyo en la enseñanza y en el aprendizaje de variadas formas, es decir, son herramientas que aportan soluciones en la medida en que satisfacen necesidades de formación.

Actualmente la producción de nuevos programas en CD-ROM está consiguiendo un cierto éxito en el ámbito de la formación y lo que más importante pueden llegar a convertirse en un maestro. Podemos encontrar en ellos desde una "visita virtual a un museo", estudio de animales, funcionamiento de máquinas, desarrollo de experiencias hasta enciclopedias y artículos de revistas.

Entre sus ventajas podemos destacar el papel interactivo, es decir, el estudiante deja de tener una actitud pasiva y adopta un papel activo en la programación y autocontrol de su propio aprendizaje, en función de sus necesidades. Por otra parte, permite al estudiante aprender a su propio ritmo y facilita una re-enseñanza de forma inmediata. De hecho, mediante el dialogo interactivo entre el estudiante y el programa se pretende que éste sea un participante activo en su proceso de aprendizaje, en vez de un mero espectador.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

Finalmente, podemos afirmar que los equipos informáticos son la más reciente tecnología al servicio de la enseñanza y ofrecen el valor añadido de introducir a los alumnos desde la escuela infantil en la nueva sociedad de la información.

Evaluación de los materiales didácticos multimedia

A continuación nos centraremos en la evaluación objetiva de estos medios considerando diversos indicadores que tienen que ver tanto con aspectos técnicos como didácticos.

Bajo el punto de vista técnico es importante analizar la presentación, la calidad de las imágenes tanto técnica como estética, el diseño de las pantallas, etc.

En el aspecto didáctico hemos de considerar:

a) Los objetivos que deben ser claros y explícitos para que se sepa lo que se quiere conseguir.

b) La motivación que sean capaces de producir en los usuarios. Han de resultar atractivos tanto para los profesores como sobre todo para los estudiantes, pensamos que han de despertar la curiosidad científica y mantener la atención.

c) Los contenidos han de evaluarse en relación con los objetivos. Según Marqués (1999*b*) deben poseer profundidad, calidad, secuenciación, estructuración, claridad, actualización y corrección gramatical. Por último, es importante la relevancia de la información que aportan para facilitar el aprendizaje.

Para llevar a cabo la evaluación presentamos una ficha guía donde incluimos los indicadores que consideramos más importantes teniendo en cuenta las consideraciones anteriores.

Ficha de análisis de programas informáticos	
I. Datos generales de identificación	
Título	
Editor / Distribuidor	
Formato: Disquete, CD, DVD, Web	

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

II. Características técnicas	
Calidad gráfica	
Calidad sonora	
Calidad color	
Tipo de Hardware requerido Requerimientos informáticos mínimos (Velocidad de Microprocesador, memoria RAM, disco duro libre, tarjeta gráfica, sistema operativo, necesidad de ratón, etc.	
Interactividad	
Velocidad de presentación de la información	

II. Características Didácticas	
Curso o nivel para el que se encuentra apropiado	
Tipo de programa Simulaciones; Presentaciones; Bases de datos; Hoja de cálculo; Enciclopedia; Actividades Enseñanza asistida Ordenador (E.A.O.)	
Resumen del programa. Descripción de los contenidos	
Motivación que puede lograr	
Objetivos que puede ayudar a conseguir	
Fomento del autoaprendizaje	
Contenidos para los que se puede utilizar	
Momento de la intervención didáctica en que se utilizaría	
Conocimientos previos que se han de tener para la comprensión y aprovechamiento de este recurso	

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

FICHA TRABAJO DE PROGRAMAS INFORMÁTICOS	
Observaciones: * aspectos más importantes * lo más pesado * lo más entretenido * ¿ Se entiende bien? * ¿qué es lo que mejor se comprende	
Actividades para antes de utilizar el programa[i]	Actividades para después[ii]
Resultados obtenidos	
Valoración del recurso didáctico	
Modificaciones que introduciría para una nueva utilización	

Para facilitar la elección del programa que vayamos a utilizar en un tema determinado de entre los distintos que estén a nuestro alcance es conveniente tener su evaluación previa y su clasificación por temas y por niveles.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

COLLINS, A. (1998). El potencial de las tecnologías de la información para la educación. En Carmen Vizcarro y José A. León (Dirs). *Nuevas Tecnologías para el Aprendizaje.* Madrid: Psicología / Pirámide, 29-51.

MARQUÉS, P. (1999*a*). Orientaciones para el uso didáctico de materiales multimedia. http://dewey.uab.es/pmarques/multiori.htm (Actualizado junio 2003)

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

MARQUÉS, P. (1999*b*). Criterios de calidad para los entornos formativos multimedia. Disponible en: http://dewey.uab.es/pmarques/calidad.htm. (Actualizado enero 2004).

NICKERSON, R. S. (1995). Can technology help teach for understanding? En D. N. Perkins, J. L. Schwartz, M. M. West y M. Stone Wiske (eds). *Software goes to school. Teaching for understanding with new technologies?* New York: Oxford University Press, 7-22.

PARCERISA, A. (1996). Materiales curriculares. Barcelona: Graó.

RATHS, J. (1973). Teaching without specific objectives. En R. A. Magoon (eds.). *Education and psychology.* Columbus. Ohio: Meurill.

SANTOS, M. A. (1991). ¿ Cómo evaluar los materiales? *Cuadernos de Pedagogía, 194*,29-31.

SARRAMONA, J. (1992). Els recursos pedegògics materials. *Crónica d'Ensenyament, 50*, 39-41.

NOTAS

1 Para la correcta utilización de los materiales deben diseñarse unas actividades previas que sirvan tanto de motivación como para introducir a los estudiantes en el tema. Asimismo orientan al profesor sobre los conocimientos previos que tienen. Estas deben realizarse individualmente o en grupos pequeños y debatirse antes de empezar a utilizar los materiales.

2 Para después de terminar el tema hay que diseñar también actividades tanto de profundización como de transferencia de aprendizaje a situaciones nuevas ya que es la mejor forma de evaluar si los estudiantes realmente han aprendido.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

VOCES DE LA CULTURA MUSULMANA

MARÍA JOSEFA REYES DÍAZ
Universidad de Las Palmas de Gran Canaria

INTRODUCCIÓN

El semiótico contemporáneo Fernando Poyatos (1994: 25-29) concibe la cultura como una entidad social que articula el conjunto de hábitos compartidos, supuestamente aprendidos y heredados, por los miembros de una comunidad que vive en un mismo territorio; las maneras de la colectividad de establecer las relaciones sociales, las actividades del grupo, la producción de tales actividades, las creencias y los comportamientos, incluyendo las manifestaciones distintivas de las personalidades. Además, afirma que la cultura es *comunicación* puesto que supone la existencia de una sociedad que vive según ciertos patrones de creencias y conductas. Los sujetos no pueden dejar de referirse a ello y a sí mismos, no pueden dejar de hablar de los intercambios, de los diseños de las viviendas, de las instituciones, de las cosas que hacen, de sus actitudes, de lo que piensan. Poyatos (1994: 27) comprende la cultura como un proceso constante de *interacción,* puesto que hay un intercambio de mensajes a través de signos con valor simbólico. Especifica que las conductas interactivas obedecen a hábitos aprendidos, heredados y vehiculados a través de una cultura, cuyos significados pueden ser emitidos y recibidos de manera desigual en los procesos interactivos. En suma, para el estudioso citado, la cultura es comunicación, a la vez que un producto de la interacción continua y un conjunto de actividades que se transmite por diversos canales en constante cambio a sociedades de espacios geográficos distintos con los que de forma directa o indirecta toma contacto.

La agilidad comunicativa de la edad actual favorece, por un lado, la tendencia cada vez mayor a la homogeneidad y, por otro, la expansión del conocimiento de las singularidades culturales de distintas comunidades humanas exóticas. Las dos tendencias hacen posible que culturas desiguales, aun manteniendo sus peculiaridades, dejen paso libre a cierto grado de convergencia

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

que deja rastro en el vocabulario. Pero se puede mantener un pulso cultural entre las fuerzas de dos comunidades culturales distintas que conviven en un mismo territorio, como está ocurriendo con el enfrentamiento entre las costumbres de las comunidades inmigrantes árabes residentes en Francia y las de los franceses, que analiza el novelista peruano Mario Vargas Llosa en el artículo de opinión "velo islámico" en el periódico *El País* (22 de junio de 2003). El escritor expone el choque entre la comunidad de inmigrantes árabes y los nativos del país a raíz de los hechos acaecidos al comienzo del curso académico de 1987 en el colegio francés "Gabriel Havez", en la localidad de Creil: la dirección del centro prohibió la entrada a unas alumnas tocadas con el *hiyab* alegando el carácter laico de la enseñanza pública francesa. El asunto ha provocado un intenso debate social entre adversarios y partidarios de permitir a las estudiantes musulmanas que lleven el *velo islámico*. Los adversarios interpretan que el pañuelo es un símbolo del integrismo islámico. Esta lectura produce una actitud de rechazo en parte de la comunidad francesa, que vela por la defensa de los propios valores ideológicos: principios de tolerancia, libertad, derechos humanos, que estima en contradicción con la ideología del integrismo islámico. Las fricciones que se rememoran descubren que los grupos humanos establecen límites a los elementos foráneos en su deseo de preservar su identidad cultural. Ésta es una de las posibles razones que explica el hecho de que no se adopten de otras culturas las creencias ni los objetos que las representan, aunque sí las palabras que denotan el conocimiento de su existencia. En palabras de Cesare Segre (1981: 9): "Nuestros conocimientos se depositan en la memoria colectiva traducidos a palabras".

En el siglo XXI oleadas de árabes procedentes de distintos puntos geográficos (Marruecos, Argelia, Paquistán, etc.) arriban a las costas europeas para instalarse en el viejo continente en busca de una vida mejor. El asentamiento de los inmigrantes musulmanes en el suelo europeo contribuye a la creación de sociedades multiculturales. Este encuentro exige a los árabes el aprendizaje del idioma del país donde se haya instalado y el conocimiento de sus costumbres. Igualmente, una gran mayoría de ciudadanos de las comunidades receptoras se siente moralmente obligada a su vez a respetar las tradiciones de esos pueblos. Los medios de comunicación colaboran al respeto y aceptación de los extranjeros dando a conocer desde sus páginas los hábitos, modo de vida y creencias que configuran su acervo cultural. Con esa información muchos préstamos de la cultura musulmana asoman a la prensa. Pero son las noticias internacionales la vía principal de transito de numerosos arabismos.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

LÉXICO DE LA CULTURA MUSULMANA

En este apartado abordaremos el comentario de una serie de sustantivos, casi la única categoría susceptible de transferencia en los contacto indirectos débiles, que, procedente de la cultura musulmana, reaparecen en los medios periodístico por impulso sobre todo de los múltiples acontecimientos punitivos que mantienen en la escena internacional a los pueblos musulmanes.

El presente trabajo se desarrolla siguiendo el objetivo general que planteamos en los trabajos en prensa: "A propósito de léxico y cultura" y "Voces procedentes del Lejano Oriente".

Una de las palabras árabes frecuentes en los últimos tiempos en los textos de prensa es la palabra *yihad,* que significa (Esposito, 2003) 'esfuerzo', 'lucha espiritual'; y que con cierta frecuencia se carga del sentido agresivo de 'lucha armada' según aparece escrita y traducida en el siguiente fragmento del diario *El País,* martes 13 de mayo de 2003: "El líder religioso llamó a sus seguidores a la "guerra santa" por la independencia de Irak, matizando inmediatamente después que la *yihad* debe hacerse "sin violencia". La declaración de la *yihad* requiere previamente contar con las *fatuas* que la legitimen. La definición de *fatua* habla de un dictamen o fallo legal que se puede utilizar para autorizar o recusar la legitimidad de la *yihad.* Otra voz: *Intifada* es el término árabe que alude a la revuelta de los palestinos que combate la fuerza de los judíos en defensa de sus reivindicaciones. La primera *Intifada* la promovió la *Yihad Islámica.* El conflicto árabe-israelí ha resucitado como táctica de combate el fenómeno de los *kamikazes* que dio a luz Japón a la sazón de la Segunda Guerra Mundial. Esta táctica ofensiva se puso en marcha cuando miembros de *Al Fatah* usando hombres bomba en el Líbano hacían saltar por los aires la embajada y el cuartel general de los marines por la década de los ochenta del siglo XX, así pues de los *kamikazes* del próximo oriente de finales del siglo XX y comienzos del XXI se puede decir que son los suicidas que ofrecen su vida por la causa Palestina allí donde vivan israelíes y sus aliados, aunque ciertamente esta táctica de ataque se está convirtiendo en un *modus operandi* de los terroristas islámicos.

Los contactos conflictivos propician que durante un tiempo aumente la aparición de determinadas palabras en los medios de comunicación, como ocurre con *yihad, intifada, talibán, fedayin,* etc. La variación *talibam, taliban, talibán* denota la rama del radicalismo islámico en Afganistán que recibió la influencia del movimiento militante *deobandi* de Pakistán; la alternancia *fedayin, fedayines*

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

identifica en la prensa escrita a los soldados palestinos y a los guerrilleros voluntarios antitropas anglo-americanas en el conflicto punitivo iraquí; *peshmergas* alude a los milicianos kurdos; *muyahid*, más frecuente el uso plural original *muyahidin*,como singular equivale a soldado de Dios que emprende la guerra santa por el islam. El mártir religioso musulmán es un *shajid*. La recompensa para aquellos que mueren por el islam figura en los *hádices*, textos que narran los dichos y hechos del profeta Mahoma.

El nombre propio *Al Qaeda* designa la red de terrorismo global que se encuentra establecida, según datos de Fernando Reinares en "Análisis", *El País*, 1 de junio de 2003: "en unos 70 países y tiene miembros dispuestos a ejecutar atentados en no menos de 40". El autor del artículo afirma que *Al Qaeda* "dispone de unos 3000 militantes procedentes de países árabes, así como de un número indeterminado de correligionarios listos para ser utilizados ocasionalmente". Los objetivos de la organización terrorista están envueltos en un manto de ambigüedades: lucha contra los enemigos de los árabes, castigar a los aliados del poder americano, deseo de combatir los valores, credos y modos de vidas de la civilización euroamericana, restablecer el califato, etc.

A diferencia de la extremista *Al Qaeda*, las causas de la existencia del grupo armado *Hamás*, nombre propio formado por las iniciales en árabe de *Movimiento de Resistencia Islámica*, parecen de corte menos etéreo, obedeciendo a ideologías más definidas que buscan soluciones a problemas sociales y políticos. *Hamás* fue fundada en Palestina en 1987 durante el alzamiento palestino contra la ocupación de Gaza y Cisjordania por las fuerzas israelíes. Desde entonces se define y justifica como un movimiento islámico de resistencia y lucha contra la opresión. *Hamás* ha sido calificado de movimiento religioso, social, político y militante (Esposito, 2003) que recurre a la violencia y atentados suicidas como vía de presión para lograr sus pretensiones. Más antigua es la *OLP (Organización para la Liberación de Palestina)*, que nació en 1964. La *OLP* tiene un objetivo claramente prioritario: recuperar las tierras que fueron ocupadas por el sionismo, que originó el Estado de Israel. Siglas de historia más aventurada son *AKP*, que identifican a los musulmanes demócratas turcos.

En el terreno de las jerarquías políticas encontramos los títulos siguientes: *califa, rais, emir, sultán, jeque*. Siguiendo con las breves notas que los identifican, retomamos esos signos léxicos: *califa*, título de los jefes supremos de algunos grupos musulmanes; *rais* es el término que denomina a la autoridad suprema de un gobierno ya sea al presidente de Egipto o al líder palestino Arafat; *amir* es el extranjerismo que a veces en los textos periodísticos alterna con el antiquísimo préstamo árabe *emir*, de significado originario 'príncipe'; y, hoy, título de una

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

dignidad política, militar, líder de un grupo; pese a su antigüedad sigue persistiendo la voz *sultán* para representar entre los musulmanes a un dignatario político; y *jeque* 'jefe' señala tanto a un jefe territorial como al líder de varias tribus. Otros términos relativos a clases sociales son: *cadí,* juez que administra la *sharia*; *muftí*, especialista jurídico con competencia para conceder una *fatua*; *alfaquí, jurisconsulto.* De ínfimo rango en la pirámide social son los *fellah:* campesinos árabes, que también han tenido resonancia en los medios de comunicación por su protagonismo episódico en los conflictos musulmanes recientes en Irak.

En las noticias internacionales de la prensa con relativa frecuencia en estos tiempos el lector tropieza con vocabulario perteneciente a la clase clerical: *ayatolá,* que significa 'signo de Dios' (Esposito, 2003), es el clérigo mahometano de la sociedad *chiita,* aunque a veces haya asumido las riendas del poder político al modo de Jomeini de Irán; *mulá* alude al jefe espiritual local, también político-religioso bajo el ex régimen *talibán* de Afganistán después de la guerra afgano-soviética; el *imán* (en la prensa, *imam*) entre los musulmanes tiene por obligación dirigir la oración en la mezquita y la potestad para declarar la *yihad*; los *ulemas* de hoy son los doctos en el conocimiento de la ley islámica porque en la antigüedad fueron ellos los elaboradores de la *sharia* 'ley islámica', de significado literal 'camino'. Figuran a su lado los nombres de los recintos sacros de tanta historia político-religiosa: *mezquita, madrazas.* Las *madrazas* son escuelas o universidades religiosas donde se explica e interpreta el Corán y se debaten temas relativos al *islam* y la *sharia.* La invitación a abrazar la fe del islam, que adora a *Alá*, y a convertirse en mejores musulmanes tiene el nombre de *dawa.*

Recordemos que la expresión árabe *Alá* equivale a Dios y a Yahvé, y que judaísmo, cristianismo e islamismo son tres religiones monoteístas de nacimiento en Oriente Medio que comparten un tronco común, como testimonia el hecho de que veneren a los personajes bíblicos de Abraham y Moisés. La civilización musulmana está integrada por diversas etnias que profesan el *islam,* doctrina contenida en el *Corán.* La totalidad de la comunidad musulmana mundial recibe el nombre de *umma.* Dentro de la religión mahometana encontramos diversas profesiones ideológicas: la fe *chiita* de pueblos iraníes e iraquíes, el radicalismo *suní* que comparten los radicales *suníes* de Pakistán y el movimiento islámico de Uzbekistán, el movimiento islámico extremista *talibán,* que obligaba a las mujeres a cubrirse el rostro con el *burka* de que fueron liberadas después de la desastrosa tragedia punitiva reciente. La comunidad *suní* cree ser la representante de la primera comunidad musulmana fiel al profeta Mahoma y a la *Sunna,* que contiene las normas de comportamiento,

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

mientras que los *chiitas* creen que Mahoma designó a Alí y a sus descendientes para que regentaran la comunidad musulmana. La línea religiosa de los *chiitas* iraquíes la marca el consejo denominado *hawza*, cuyos líderes religiosos son los *marjas*, máxima categoría del clero *chiita*. En Irak hay cuatro *marjas*.

Entre los musulmanes, los *derviches sufíes* representan la rama mística islámica que desdeña el poder clerical. La palabra *sufí* significa 'lana' en árabe y hace referencia a las chaquetas de lana que usaban los primeros hermanos *sufíes*. Las *tariqah* 'el camino' u órdenes *sufíes* estimulaban para aproximarse a la verdad y a la divinidad la práctica de la oración, la contemplación, las danzas, la música y las sesiones de agitación física o de giros circulares, para representar la idea de que todo gira en torno a un centro y para la glorificación de la divinidad. Otra rama del islam la constituye el *deobandismo*. En el siglo XIX surge en la India Central, en el pueblo de Deoband, el movimiento musulmán *deobandi* cuyos objetivos fueron: restablecer los valores islámicos basados en el aprendizaje intelectual, la experiencia espiritual, la *sharia* y la *tariqah*. Se oponían a toda forma de jerarquía en la comunidad musulmana y rechazaban el *chiismo*. También hay que señalar la corriente ideológica *wahabí* que impera en Arabia Saudí. Este movimiento predica el retorno al islam primitivo e intenta imponer sus estrictas creencias e interpretaciones, que no comparten, según nuestras indagaciones, ni *suníes* ni *chiitas*.

En el bloque de significados relativo a las prácticas religiosas encontramos las voces: *ramadán*, voz referida al período de 30 días de ayuno de los mahometanos; *salat*, oración que los musulmanes rezan cinco veces al día; *fatiha*, ritual de tres días de rezo por un fiel difunto.

Tienen obvias connotaciones culturales los vocablos *hiyab, chador, burka, kefia, caftán*. El arabismo coránico *hiyab* que menudea por las publicaciones de los medios de comunicación es equivalente de pañuelo de cabeza y velo islámico. El *chador* (del étimo persa *chaddar*) es una especie de velo que cubre la cabeza y el cuerpo de las mujeres musulmanas; mientras que el *burka*, siendo también un tocado, cubre el rostro de la mujer para cumplir los dictados del régimen *taliban* en Afganistán. El *hiyab* de Arabia es el *niqab*: toca negra con dos rendijas en los ojos. El manto negro largo que envuelve a las mujeres de los países musulmanes de la cabeza a los pies, sean iraquíes *chiitas* o saudíes, en público tiene por nombre *abayas*. *Aba* es una mantilla floja de lana que usan hombres y mujeres árabes. Un préstamo aclimatado al sistema lingüístico español es *chal* (del persa *sal*), que da nombre a la prenda cuadrangular que tanto se emplea para cubrir los hombros como para abrigar a un niño. El arabismo *kefia*, de étimo *khefia*, denota el pañuelo cuadrangular de algodón de

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

color blanco y motivos negros que llevan los árabes en la cabeza o atados al cuello al modo que la televisión ha mostrado al mundo a los iraquíes con motivo del lamentable episodio de agresiones de que han sido objetos en el pasado año 2003. *Melaya* es la voz que representa la túnica negra que utilizan algunas mujeres egipcias para salir a la calle. Típico de Egipto y Sudán es la *galabeya*, túnica popular masculina de algodón, escotada y de mangas amplias. Asimismo el préstamo indirecto persa *caftán* es el arabismo en español de la vestidura de hombres y mujeres árabes que cubre el cuerpo como si fuera una rebeca de mangas cortas y sin cuello. El *turbante* negro es el distintivo de los *ayatolás* de la rama *chiita* del islam.

Las costumbres y tradiciones de Arabia Saudí relegan a las mujeres saudíes al anonimato social de tal manera que ni tan siquiera pueden salir solas a la calle. Deben ir acompañadas de un *mehrán*. Éste desempeña la función de acompañante guardián, por lo que ha de ser algún varón de la familia: marido, padre o hermano. La *abaya*, el manto negro que cubre el cuerpo de las mujeres, se revela así como símbolo que representa la situación social femenina y la carencia absoluta de libertad.

Los musulmanes contribuyen a paliar las necesidades de otros musulmanes con el diezmo conocido entre los musulmanes por *zakat*. Este dinero va destinado a paliar las necesidades más perentorias de una red de servicios sociales y educativos en distintos puntos del pueblo musulmán ya sea de Bosnia, de Argelia, de Afganistán, etc.

Hoja de ruta es un término de cuño occidental que menudea en los discursos, conversaciones políticas y textos periodísticos a propósito del plan de paz para Oriente Medio auspiciado sobre todo por EE. UU.

Asociado al ámbito económico del Próximo Oriente y desempeñando un papel de primer orden en la economía a escala internacional está la *OPEP* (*Organización de Países Exportadores de Petróleo*). Dos conferencias respectivamnte celebradas en Bagdah en 1960 y Caracas en 1961 crearon la *OPEP*, integrada en un primer momento por Arabia Saudí, Irak, Irán, kuwait y Venezuela. En años sucesivos se fueron integrando otros países. La organización cuenta con una secretaría en Viena. El petróleo es otro de los símbolos de los países árabes. Por su incidencia en la economía internacional, se ha convertido en un medio económico que condiciona acuerdos y discordias en las relaciones internacionales.

Las voces de la civilización islámica objeto de este trabajo se insertan en los dominios de las ideologías, de los apelativos de los líderes políticos y

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

religiosos, de los textos religiosos y del atuendo que identifica y diferencia a los miembros de la cultura musulmana.

Referencias Bibliográficas

ESPOSITO, J. L. (2003). *Guerras profanas. Terror en nombre del islam.* Barcelona: Paidós.

POYATOS, F. (1994). *La comunicación no verbal, I. Cultura, lenguaje y conversación.* Madrid: Istmo.

REYES DÍAZ, M. J. A propósito de léxico y cultura. En S. Bravo Utrera (comp.), *Traducción, Lengua, Literaturas. Sociedad del conocimiento: enfoques desde y hacia la cultura* (221-233). Las Palmas de Gran Canaria: Universidad de Las Palmas de Gran Canaria.

REYES DÍAZ, M. J. (en prensa). Voces procedentes del Lejano Oriente, *Philologica canariensia,* 10-11.

SEGRE, C. (1981). *Semiótica, historia y cultura.* Barcelona: Seix Barral.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

MEMORIA DE ROSARIO CASTELLANOS

JORGE RODRÍGUEZ PADRÓN
Brigham Young University

Siempre me ha llamado la atención el hecho de que Rosario Castellanos (Ciudad de México, 1925-Tel Aviv, 1974) sea considerada, en los recuentos histórico-críticos al uso, como narradora. Mi relación con su obra –muy estrecha, desde hace años– parece decir lo contrario: Rosario Castellanos es poeta antes que otra cosa. Y en cierta medida ella misma lo corrobora al declarar, como ha hecho en alguna ocasión, que empezó escribiendo poesía y que nunca ha dejado de hacerlo. Cierto que es autora, también, de novelas y relatos (aparte sus interesantes, y muy reveladores, ensayos); y que ese hilo de la narración desembocaría, en los primeros setenta, en las cuatrocientas páginas de *Rito de iniciación* "que –así dijo– han tenido que permanecer inéditas, porque su nivel de calidad no es aceptable". Que yo tenga constancia, los relatos reunidos en *Album de familia* (1971) constituye su última entrega en este género. Piezas de teatro o ensayos todavía verán la luz, incluso en 1975. ¿Por qué digo, entonces, que poeta? Porque su obra, por encima de toda otra cosa, pretende ser voz, personalizarse de tal modo que el necesario artificio exigido por la literatura no disfrace ni disimule la verdadera voz que en ella habla: la suya, precisamente. El ejercicio de la escritura es, para Rosario Castellanos, una forma de entrega, de consumación en la palabra. Al menos, así leo yo su testimonio, y así interpreto sus palabras cuando declara: "la experiencia me ha probado que el escribir no es un acto que se produzca ni en el nivel de la inteligencia ni en el de la voluntad sino en otro mucho más profundo que es el del instinto".

Prueba de experiencia, por tanto. No ejercitarse con determinados instrumentos técnicos; atreverse con una apuesta verbal que no se anda con prudencias ni prejuicios, a la hora de materializarse en escritura. En ese riesgo, lo poético que digo. Y también en el viaje por la memoria que la escritora emprende para completar aquella prueba. Lo que más nos importa ahora, cuando de narración y compromiso queremos hablar. Lo fácil ha sido, desde la perspectiva del lector (y del crítico, que también debe serlo, y muy atento),

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

identificar memoria con una operación nostálgica que trae al presente el pasado tal como fue, como si nada hubiera sucedido, ni el tiempo hubiese transcurrido. Empeño constante de la vida moderna, dice Vincenzo Consolo, borrar la memoria para preservarnos artificialmente del pasado, que no nos sea ni escandaloso ni paralizante; destrucción de la memoria que deriva en una "destrucción de la literatura, de la poesía". Si la memoria es elemento primordial en la literatura (y lo es: preguntémosle, si no, a Proust), lo es en tanto que lugar al que se va, en donde uno debe perderse por sus complejos y cruzados y solapados caminos: territorio para conocer siempre más, nunca para corroborar lo ya conocido. Y ésta es también una instancia poética; la que exige y justifica una *poética* para la narración, que no es simplemente –y no vamos a entrar ahora en detalles– el lirismo tópico con que se suele maquillar la prosa narrativa.

Recuperemos algo de la experiencia existencial de Rosario Castellanos. "Nací –nos dice– en ciudad de México (...) Pero mi familia era de origen chiapaneco y un mes después de mi nacimiento nos trasladamos a (...) Comitán un pueblo en la frontera (...) con Guatemala, en el que predomina el elemento indígena maya (...). Mi familia era criolla y dueña de extensos latifundios. Por parte de mi padre tenía un tradición liberal (...) Por parte de mi madre era profundamente católica. Mi infancia transcurrió en Comitán y en una de las fincas de mi padre *El Rosario* (...) la muerte de mi hermano menor (...) y la reforma agraria (...) de Lázaro Cárdenas (...) determinó a mi padre (...) a emigrar a la ciudad de México". He dejado hablar a la escritora; y nos proporciona los referentes concretos a partir de los cuales habrá de tejerse su memoria: una raíz familiar y el lugar en donde esa raíz se asienta y alimenta; un desarraigo forzoso y, como consecuencia, un destino que se tuerce. Porque, al carecer de descendiente varón, y por los escrúpulos de la madre con respecto al matrimonio, decidieron "educarme para otro destino que no es el habitual en las mujeres latinoamericanas (...). Confiaban en que, por milagro, se presentaría una vocación religiosa. Como no aconteció así, y para alejarme del trato con los hombres de mi edad, se me permitió hacer una carrera". La muerte del hermano fue determinante: además del cambio en los planes de la familia, la escritora recuerda a su padre, inconsolable: "¿Por qué murió el varón y no la mujercita? –decía. Ahora ya no tenemos por quien luchar", y leía cuentos sobre la tumba del hijo mientras se olvidaba por completo de la muchacha. Recuerda también a su madre, reclamándole resignación de una manera que habría de resultar muy cruel: "Mira, tu papá y yo te queremos porque tenemos la obligación. Pero ninguna otra gente, nadie en el mundo, nunca te va a querer".

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

Doble desarraigo, pues: del lugar que deja y su peculiar encantamiento; de la propia identidad personal que allí se estaba construyendo. Y un destino para afrontarlo en soledad, y a la intemperie. Tales carencias, luego tema recurrente en sus obras, moverán a la mujer y a la escritora Rosario Castellanos a arriesgar la vida para cumplir esa necesidad de ser. Y para reconocer su identidad precisa, antes que nada, tener voz, dar palabra a ese silencio cerrado, a ese monólogo de niña solitaria y adolescente confundida. Una voz que no repita los valores y creencias de aquel orden hegemónico; una voz al margen y contra el canon dominante en la sociedad y en la literatura, como explicará más tarde en *Mujer que sabe latín*, ensayo de 1973; título en el cual la alusión a sor Juana Inés de la Cruz subraya el paralelo biográfico con quien para ser mujer hubo también de dejar de ser la mujer que era. Voz marginal, la suya, aprendida del ama Rufina y de la indiecita María Escandón de sus juegos: palabra que contiene un secreto traído de lo oscuro ancestral, matriz inagotable, y de una relación cósmica con la naturaleza; discurso orgánico, manejado con sagaz ambigüedad irónica, sin que estorbe ese erudito buscarle los tres pies al gato de una palabra maleada en el uso de la historia. Voz para el silencio de la mujer desvalorada y del indio despreciado; voz que nada tiene que ver con un *hacer interesado* y que se preocupa con ansia por el reconocimiento del *ser necesitado,* de ese único y primordial ingrediente que habrá de definirla.

Por lo tanto, esa prueba de experiencia de Rosario Castellanos habrá de ser, desde el principio, un debate existencial que es debate literario, pues se trata de dar voz a quien no la tiene; de resistir, desde aquel fondo milenario (selva, tierra caliente), a un orden y desarrollo sometidos al dictado del tiempo (la ciudad soberbia, orgullosa de su historia). Más que un problema político, un problema poético; que por serlo poético es político. Así lo entendió nuestra escritora que, desde 1948, con apenas veintitrés años, habitará la poesía como espacio de su verdadera existencia; que en 1950 editará su ensayo *Sobre cultura femenina*; y que, finalmente, en 1952 –después de un viaje a España– regresa al territorio geográfico y humano de su memoria (a una Comitán "inverosímil e improbable", a San Cristóbal de las Casas, a Tuxtla, ciudad chata, que dijo), por encargo del Instituto Nacional Indigenista; sin embargo, lo que allí se despertó entonces fue una palabra que pedía expansión narrativa, que solicitaba una explicación suficiente de la "conciencia de lo que soy (...) y de la sociedad y de la época a la que pertenezco", sin perder por ello su atadura umbilical con el mundo indígena: oralidad que remite al principio mítico; solidaridad donde se reconoce idéntico desvalimiento... Ni *indigenista* ni *feminista*, en el sentido militante, la escritura de Rosario Castellanos; aventura

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

por medio de la cual afrontar su verdadera identidad (como Latinoamérica toda) frente a la prudencia conservadora y al interés por mantener los privilegios que mueven la escritura establecida, casi exclusivamente masculina.

En la literatura hispanoamericana, la mujer. Y no porque aparezca (y actúe) cuando una determinada coyuntura (femenina o feminista) le sea favorable. La mujer es sujeto literario en tanto que aporta voz propia a esa literatura; una palabra que es convicción de entrega: la da y se compromete al darla; se da en ella y se consume en tal experiencia. Sor Juana no es por su época, amenes de la conquista; Delmira o Juana o Gabriela o Alfonsina no son porque se avengan a las reglas del juego modernista o postmodernista; ni, en los últimos cuarenta o cincuenta años, escritoras como Eunice Odio o Ana Enriqueta Terán, como Marosa di Giorgio o Blanca Varela o Alejandra Pizarnik, adquieren su significación porque los feminismos hayan actuado como experta comadrona para tal alumbramiento. Al contrario, estos últimos aprovechan aquella significación para justificar su lucha reivindicativa. Cuantas escritoras hispanoamericanas importan de verdad, es porque se arriesgan a ser, en salto hacia lo desconocido, a través de la forma, de una experiencia que es, ante todo, verbal. Nunca se enredan en conjeturas intelectuales, máscara tras la que se oculta siempre el celo y la prudencia de los escritores para mantener el uso (y usufructo) de la historia.

La identidad de la mujer, como la de Hispanoamérica: una permanente expectativa; riqueza de una palabra original que deja en evidencia contradicciones y debilidades permanentes, porque –como explica con toda claridad Antoni Tàpies– así se cumple "todo el proceso secreto del mundo imaginativo venido del inconsciente colectivo" al que siempre corresponden ("leyes cósmicas y principios universales") las formas sensibles del gran arte universal, y que precisamente por ello "fundamentan la conciencia y los valores morales". Cuando Rosario Castellanos, como vimos, apela al instinto más que al intelecto o a la voluntad, es porque va al principio matricial, oscuro sagrado del mito. Pero no para evadirse; para reconocer, de modo inequívoco, una moral y una conciencia que configuren su identidad; y lo hace porque, como también afirma Tàpies, "la experiencia de estas realidades profundas se hace más patente en el orden *sensible* de las *formas materiales* del arte" (subrayado, mío). Ejercicio no exclusivo, desde luego, de la mujer, pero sí prioritario en ella; y con ella, de los escritores que –todo un síntoma– siempre son incorporados al discurrir de la historia literaria como excepciones de difícil ubicación: digo Vallejo o Borges o Lezama o Westphalen; digo Onetti o Rulfo o Ribeyro, por citar sólo a algunos que se toman como referentes habituales.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

Salvada esta digresión imprescindible, volvamos a la prueba de experiencia de Rosario Castellanos. Sus dos novelas, *Balún Canán* (1957), en el más estricto sentido, y *Oficio de tinieblas* (1962), como su contexto imprescindible, contendrán el testimonio vivísimo de aquella memoria. Y en el caso de *Oficio de tinieblas*, la historia además, con un buscado y juicioso anacronismo (sucesos de los años sesenta del siglo XIX trasladados a la época de Cárdenas, en los últimos treinta del siglo XX), para dejar en evidencia la persistencia de ese hiato insalvable entre la *usura* de la historia, sujeta a la estrecha bidimensionalidad de lo político y lo económico, y el prodigioso vigor de la unidad en lo diverso que pervive en el sustrato cultural anudado al mito, profunda razón de la *sinrazón* que la filosofía y la religión iluminan, cuando no son entendidas como *disciplinas*, sino "como nostalgia de los dioses, voluntad de respeto de la naturaleza madre y de la hermandad con el medio natural" (Abel Posse). La más reciente, y aún latente, rebelión chiapaneca sólo ha venido a confirmar lo mismo: "Chiapas es la consagración del silencio y, al mismo tiempo, la metáfora de una violencia cuya fuerza despierta un día cualquiera" (J. J. Armas Marcelo). Violencia engendrada en ese silencio, como se observa en la memoria literaria de Rosario Castellanos. Lo dice: "si hay un hilo conductor que corra a través de las páginas de *Balún Canán*, de *Oficio de tinieblas*, de *Ciudad Real* [1960], de *Los convidados de agosto* [1964] no son las tierras altas de Chiapas en las que se desarrolla la anécdota ni la inconformidad y rebeldía de un grupo contra sus opresores ni menos aún esos opresores encerrados en una cárcel de prejuicios (...) la unidad de esos libros [que son sus novelas y cuentos] la constituye la persistencia recurrente de ciertas figuras: la niña desvalida, la adolescente encerrada, la solterona vencida, la casada defraudada. No hay otra opción. Dentro de esos marcos establecidos, sí, la fuga, la locura, la muerte (...). Porque si lo consideramos bien, tanto las primeras como las otras alternativas no son propiamente cauces de la vida sino formas de la muerte" (vid. "Satisfacción no pedida", artículo de 1971). Orfandad y muerte, centro medular de la literatura mexicana, como también nos revela la obra cimera de Juan Rulfo; pero no menos de su conflictiva historia y su convulsa sociedad, que ni la independencia ni la Revolución conseguirían apaciguar y que todavía hoy plantea los mayores desajustes, las mas profundas y dolorosas separaciones.

Lo indigenista, en la narrativa de Rosario Castellanos no es una limitación genérica, como ya hemos advertido; tampoco se aviene a un tópico planteamiento maniqueo, por mucho que la autora señale con dureza crítica a quienes son opresores y cuáles han sido las razones de esa hegemonía intransigente. Sabe que ella pertenece al ámbito de los dueños de los privilegios, y que no

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

obstante allí se siente anonadada y humillada: no es hombre, y como mujer es nada. Aunque por rutina se diga, no es estrictamente testimonial, o de compromiso, la narrativa de Rosario Castellanos. Por más que ella misma defina el oficio de la escritura como una forma de acción sobre la realidad, para intentar modificarla, no podemos olvidar que, precisamente con ocasión de esa declaración de principios (vid. *El mar y sus pescaditos*, 1975), concluye así: "la función del verbo es restituir al mundo su variedad, sus contradicciones, sus riquezas originales, conectarlo otra vez con el amor a los seres humanos". Un compromiso que supone liberar la palabra hacia su originalidad, su variedad, sus contradicciones; nunca repetir –invertido– el monolito doctrinal o eclesial de las ideologías. Por eso, Rosario Castellanos no se satisface con la mera denuncia; ni exalta e idealiza a los débiles y sometidos para encumbrarlos frívolamente, en romántica sentimentalidad. No son aquí los indios algo distante, una simple y bella metáfora de bondad. Como quiera que la escritora se reconoce parte también de esa sociedad desvalida, y partícipe de su fondo mítico y sagrado, su experiencia no será distinta, ni su palabra, pues en ésta reconoce la que, por fin, habrá de definirla. *Mutatis mutandis* –diría– lo que va de Chiapas a Jalisco, en la misma entrega e impregnación necesarias para que Juan Preciado cumpla su viaje a Comala, al fondo también de su verdadera memoria. Por eso –y el final de *Oficio de tinieblas* resulta particularmente revelador– Rosario Castellanos reconoce, en este orden de cosas, que aquella "utopía –volver a la propiedad comunal de la tierra y a una forma de vida en que las desigualdades y las jerarquías no tengan, por fin, un orden económico sino *sacral*, espiritual y respetuoso con la tradición– será *enterrada viva* una vez más en las montañas y en las selvas de Chiapas" (J. J. Armas Marcelo. El subrayado, mío). Es decir, la derrota no se produce sólo en el nivel objetivo de los sucesos; esa cuenta queda pendiente, sobre todo, como acicate para la aventura personal de la mujer, en lo que tiene de conquista imprescindible para un verdadero cambio en la historia. Y por su intermedio, del reto abierto que tiene planteado la propia comunidad hispanoamericana, porque, al convivir en ella, simultáneamente, "tiempos históricos distintos, y hasta contrarios, que no terminan de fundirse en una realidad homogénea de historia viva" –ha dicho Uslar Pietri– las sucesivas rupturas de violencia y destrucción no han permitido alumbra una realidad político-social de verdad nueva, definitoria de aquella identidad. Ejemplar resulta –decía– la entrega de la mujer, sin temor alguno a las consecuencias, en su apuesta existencial y en su apuesta verbal. Que ambas son la misma.

Vengamos a un ejemplo. Iba a decir que, de todo el desarrollo de la memoria que se cumple en la narrativa de Rosario Castellanos, quisiera *limitarme* a

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

un solo relato, y de los más breves, incluido en *Los convidados de agosto*. No sería exacto, ni justo. Porque "Las amistades efímeras" (el relato en cuestión[1]) más que reducir el campo de visión, lo amplía porque refunde toda la materia narrativa de nuestra escritora, que –insisto– es aventura, en el más amplio y rico sentido del término. Síntesis, pues, de todo, y en ajustada y acertada composición que yo leo como estrategia sagaz para que el cuento adquiera dimensión de tal. En la anécdota, muy sugestiva por otra parte, está la vida en Comitán, su rigidez social y su costumbre anuladora, y está la vida en la hacienda familiar; está, de igual modo, ese riesgo de una elección decisiva, salto al vacío en un extremo o frontera que se abre, sucesivamente, ¿hacia dónde?, para dejar a la protagonista ante la perplejidad de un abismo existencial, intemperie –dije ya– en donde le cumple aceptar su destino, entregándose a él. Pero está, además –y aquí la estrategia que digo empieza a mostrar su eficacia–, la propia Rosario Castellanos, vuelta hacia su memoria para certificar la derrota como liberación (al fondo, la complicada vida amorosa y matrimonial de la escritora), puesto que gracias a ella se alcanza más vida y, sobre todo, esa palabra deseada que rompe, por fin, el silencio o el monólogo sin ecos del encierro (físico o social) anulador. De ahí que la protagonista deba afrontar su peripecia en soledad, con una única convicción: "nunca le había gustado regresar".

¿Pero en soledad, ciertamente? Porque, desde el principio (y por eso hablaba de una particular sabiduría en la composición), el relato se nos ofrece en dos planos que son dos perspectivas, aunque –a poco que nos fijemos– confluyan o se superpongan continuamente: de un lado, la que adopta la narradora, una primera persona no por capricho anónima (ya se verá), que sostiene todo el discurso; de otro, Gertrudis a quien habremos de adjudicar, al menos en una primera instancia, la condición de protagonista. Dos perspectivas que se traducen en dos actitudes bien diferenciadas: la de esta última, avenida al orden convencional, con novio ya prometido, con sabiduría en "menesteres femeninos", pues circunstancias familiares la llevaron a hacerse cargo de la casa paterna. Sabemos incluso –y Rosario Castellanos no escatima detalle en esto– que su orfandad real (muerte de la madre y la derivada de los prejuicios sociales: su padre ha preferido llevar su vida de viudo licencioso lejos de Comitán) acabaron por confinarla a la disciplina de un colegio religioso, donde coincide con la narradora. De ésta, en cambio, sólo sabemos que hace versos y que llegó a ser amiga íntima y confidente de la protagonista. Bueno, sabemos algo más: "yo estaba poseída –nos dice– de una especie de frenesí que me obligaba a hablar incesantemente, a hacer confidencias y proyectos, a definir mis estados de ánimo, a interpretar mis sueños y recuerdos",

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

una desbordada energía que es obsesión por hallar sentido a la existencia, por "formularme, antes que con actos, por medio de las palabras". Voz que se alonga a lo faltante, a la demasía, frente a su amiga "de adolescencia" que era "casi muda" y sólo escuchaba, "con sus grandes ojos atentos".

Amiga "de adolescencia": no sólo una edad, también una situación transitoria y disminuida; situación de carencia, de necesidad por completar la identidad, todo cuanto falta para ser. Amiga de pocas palabras pero de "grandes ojos atentos"; y ahí se insinúa un autorretrato, en el cual aparece la gran expresividad de Rosario Castellanos centrada en unos ojos que, más que mirar parecen devorar el mundo al tiempo que lo iluminan y, más, lo incendian. Nos hallamos así ante las dos mitades de la propia escritora: recurrencia de la memoria, voluntad permanente de encontrar una voz que la identifique, zafada de todo discurso impuesto, de toda lengua establecida y petrificada, idioma que "en la práctica ha representado, no sólo en mi obra sino en mi vida, un obstáculo. He tenido primero la sensación y luego la conciencia (...) de que nos es ajeno": el español impuesto, pero no menos su uso desde la soberbia criolla, donde resultó también "férreo instrumento de señorío, arma de conquista, punta del látigo de la ley. Porque, ¿cómo, sino en castilla, se pronuncia la orden y se declara la sentencia? ¿Y cómo amonestar y como premiar sino en castilla?" (así se lee en *Oficio de tinieblas*). Y otro detalle importante: Rosario Castellanos establecerá, muy pronto, una distancia entre la narradora y su protagonista, consiguiendo de ese modo que la historia sea de Gertrudis, se objetive en la criatura de ficción y sea ésta quien contenga la memoria, mientras la narradora queda a la orilla de la peripecia, y a ella le corresponda recuperarla, darle voz y, de forma implícita, ensayar una interpretación de la misma. ¿No cumple así la escritora esa dejación del ser para poder ser que, como adelantábamos, a emparenta con sor Juana y con todas las otras escritoras que determinan las verdaderas articulaciones de una escritura literaria hispanoamericana?

Y aquí tenemos a Gertrudis que debe marchar junto a su padre que la reclama. Ya nuevamente casado, con mujer legítima, desea "reunir a su familia disgregada", sin reparo social alguno. Porque don Estanislao Córdova (y el apellido lo caracteriza) regenta fincas ganaderas y la mejor tienda de La Concordia: criollo pagado de su condición y no menos de su poder. En el "clima malsano" de tierra caliente, la historia de Gertrudis se reducirá, de pronto –primera ruptura– a "los gruñidos de la madrastra, los pleitos de sus hermanos, las imprecaciones del padre, el parloteo de la servidumbre y las órdenes de la clientela" en la tienda a cuyo cargo la ha puesto su progenitor. Aparece así el espacio narrativo, y tiene un sentido más humano y social que

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

geográfico, como sucede en casi toda la narrativa de Rosario Castellanos: lugares reales de su memoria, y de la memoria olvidada de México; allí todo se halla detenido en un viejo orden inmutable, aunque –curiosamente– bulla alrededor el desorden de la diversidad, lo que hace perder a Gertrudis sus referentes: ya no hay "estabilidad alguna ni fijeza. Los objetos, provisionales siempre, se colocaban al azar. Las personas estaban dispuestas a irse. Las relaciones eran frágiles. A nadie le importaba, en este bochorno, lo que los demás hicieran. Las consecuencias de los actos se asumían a voluntad. Un juramento, una promesa, carecían de significación". Y es también ese alrededor, el reino de la verdad sin disimulos, y por primera vez Gertrudis "se bañaba entera, con el cuerpo desnudo"; adquiría consciencia de sí misma, de que era algo, de que su cuerpo le pertenecía, era su verdadera identidad.

Al acercarnos a la narrativa de Rosario Castellanos, la tentación nos pide ir hacia *Oficio de tinieblas*, luminosa interpretación del peculiar mundo de Chiapas que habría de resultar profética, dados los últimos y penúltimos acontecimientos que desde allí han reclamado nuestra atención. A mí, sin embargo, me importa más –porque entiendo que es la verdadera dimensión literaria que la escritora desea darle a su recuperación de aquel mundo y de la memoria en él contenida– la situación de la mujer allí y las relaciones que establece, en tanto que escritora y en tanto que criatura de ficción, con aquella realidad: asombro ante la absoluta naturalidad con que se percibe lo extraño; distancia que no es sólo geográfica con respecto a este otro lado del mundo. Y el proyecto de matrimonio de Gertrudis, su noviazgo ("¡Qué término tan melindroso!", dice ahora), no se diluye sólo porque Oscar se canse o porque sus proyectos sean otros, quizá más ambiciosos, en ciudad de México; es que, de pronto, resulta muy lejano y ajeno para la protagonista; cosa de otro mundo, como en realidad es: en las cartas artificiales, que reproducen modelos de repertorio, nada de emoción, ni siquiera el menudeo de los asuntos de orden práctico. Se diluye, igualmente, porque otro es el tiempo y otra –en consecuencia– la medida de la vida: como si no transcurriera, entre un vaho de perpetua somnolencia. ¿Pero es que ese tiempo del relato responde a la objetiva sucesión de los días? ¿No estará movido, más bien, por las pautas que marcan –de ahí en adelante– la peripecia de la protagonista?

En ese punto, y para que nos mantengamos alerta, la narradora nos advierte de su presencia, y de que ella es, en verdad, quien escribe la historia: "me gustaba –dice– ir dibujando la figura imprecisa de Oscar, la ambigüedad de su carácter, de sus sentimientos, de sus intenciones. Fue gracias a ellas –y a mi falta de auditorio– que descubrí mi vocación". Subrayo el paréntesis: no es ocioso que diga que escribe porque no tiene con quien hablar, pues ella

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

ha entrado también en la trama por intermedio de Gertrudis, y es ella misma quien acabará traduciendo cuanto no se diferenciaba de lo vivido (y por eso había perdido su credibilidad) en algo en lo que sería posible creer, de ahora en adelante, como con gran sabiduría nos dice de la reacción de Reinerie, la protagonista de "Vals Capricho" (vid. *Los convidados de agosto*), ante los libros con que pretenden educarla. En suma, la narradora empieza a descubrir que ella es también la otra, a medida que da cuerpo a la historia de su criatura, si antes "casi muda", ahora casi ágrafa (sólo "recados escritos a lápiz sobre cualquier papel de envoltura"): la palabra, siempre, de la narradora; y es capaz por ello de darse vida en sus personajes. "Si no fuese escritora –ha declarado Rosario Castellanos– me gustaría ser protagonista de novela (...). El ámbito en que me hubiera gustado respirar era el de las páginas de un libro. Como estas ilusiones eran irrealizables (...) [me decidí a] inventar los personajes y desarrollarlos y darles una historia y un destino; y, efectivamente, al construirlos me fui construyendo yo".

Construir. Pero a la mujer más que a la escritora; a la criatura real que se dispone a afrontar la vida, con todas sus consecuencias, lo mismo adoptando la apariencia de Gertrudis que la de cualquiera otra de sus protagonistas. Mundo de mujeres donde los hombres tienen siempre un lugar secundario: o no están o son incapaces, por mucho que lo deseen (y teóricamente tengan poder para ello), de resolver las cosas. Toda situación los desborda. El hombre, detenido o condenado, enrabietado o vengativo, no avanzará nunca un paso, como tampoco avanza el mundo que cree controlar o dominar. Aquí, Oscar –como hemos dicho– apenas es una alusión; o, como dice la propia narradora, una "figura imprecisa", un carácter ambiguo. Hasta dudamos de que pueda haber existido: mera *invención* de quien escribe cartas como quien lanza botellas al mar. Y don Estanislao Córdova, sólo una voz; tonante, sí, pero acampanada y hueca: de poco habrá de servirle llevar esa *voz cantante*. Voz, y gesto, de idéntica vana desmesura. Juan Bautista, por su parte, una actitud, nunca sabremos si pusilánime o si artera; cobarde, sin duda. Por más que viva fuera de la ley. Los tres quedan en evidencia; su debilidad acaba anonadándolos: los demás, para ellos, objetos que manejan a su antojo, o para su placer, o que son simplemente parte de la linealidad habitual que su excesiva cautela les impide alterar. Prefieren la seguridad; tienen miedo de lo posible. Sobre ellos, taciturnos o melancólicos, pesa la historia y los aniquila.

Convencionalmente el personaje femenino se ha considerado, casi siempre, desde una perspectiva determinista; se presumía responder así a la –también en cierto modo convencional– marginación histórica padecida por la mujer.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

Rosario Castellanos invierte juiciosamente este paradigma; y en vez de confinarlas a los límites sociohistóricos, sus mujeres entran en un debate dialéctico personal, y se arriesgan, se juegan la vida, y nunca miran atrás. Fuerza del amor que las hace romper los límites de ese estado seco y mostrenco de lo cotidiano, de la norma sagrada; aunque ello les suponga ingresar en el territorio terrible de la tragedia, como explica el profesor Rodríguez Adrados. Cuando digo amor no me refiero, claro es, a una manifestación anecdótica, tan sobada; aquí –y si no, es imposible entender el sentido de esta prueba de experiencia– habrá de traducirse por entrega a la vida, pues de la vida se trata, de alcanzar su plenitud, sin importar el alto precio que se deba pagar por ello. ¿O no es ése el impulso que mueve a Gertrudis, cuando aquel tiempo sólido que la envuelve salta en pedazos bajo el galope de un caballo que trae a un jinete sudoroso que al hablar –extrañamente– "no se refirió a sí mismo"? Quiebra en la horizontalidad de lo cotidiano, esta segunda ruptura del discurso: si la marcha a La Concordia fue un primer paso, la frontera que la protagonista ha de cruzar ahora supone un salto más arriesgado. Y sin solución de continuidad, tras la propuesta del recién llegado, "Gertrudis se inclinó hacia él y le dijo en voz baja: -No me gusta regresar". En muy parecidos términos responderá Emelinda, en "Los convidados de agosto", al desconocido con el que se decide a escapar de su existencia mortecina: "No, claro que no. Nunca volveré allí". Pero no simplemente lo dicen; la forma atrevida de decirlo y el gesto con que acompañan sus palabras también son de sobra elocuentes: al inclinarse hacia el recién llegado, Gertrudis invierte el orden previsto en una situación como ésa, y no se sabe ya hasta qué punto es el hombre quien la maneja; una intención irónica que se verá reforzada cuando descubramos cómo la llegada del jinete desmiente la primera, previsible, aureola de "príncipe azul".

¿Cómo va a haber narración, que es vida, sin que la protagonista abandone la seguridad doméstica, si no deja casa y familia y, sin que nadie la vea –émula de don Alonso Quijano–, salga "por la puerta del corral" en busca de aventura, de lo desconocido, de la libertad de ser quien desea ser, y responsabilizándose de ello, aunque no tenga clara noción de adónde habrá de conducirla tal decisión. Esa inocencia, o *locura*, es indispensable para que el salto se cumpla. Inocencia de dejarse llevar, inocencia de la entrega inevitable, "sin resistencia, sin entusiasmo, sin sensualidad, sin remordimientos". Tal vez así la habían educado. Pero la narradora no cede un punto en su estrategia, y provoca entonces una nueva ruptura para que el relato pueda seguir: apenas cuatro líneas, pero de fuerza y nervio cinematográficos, por la concentrada precisión de la escritura, por la acertada composición de la escena,

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

al romper la serenidad clandestina de los amantes: "los despertó el latir furioso de los perros, el escándalo de una cuadrilla de hombres a caballo, las alarmadas exclamaciones de los dueños de la casa. El hombre se vistió inmediatamente. Estaba pálido. Gertrudis creía estar soñando hasta que tuvo frente a sí a su padre que la sacudía violentamente por los hombros".

Cada una de las articulaciones de esta narración, rupturas con respecto a la secuencia previa, dará paso al diálogo; porque, además de rupturas suponen una transgresión del límite, y la protagonista ingresa por ello en una situación dramática, conflicto derivado de afrontar el riesgo de ser lo que es (o lo que, poco a poco, va consiguiendo ser) frente a quien ya es (o no quiere dejar de ser lo que es), antagonista que irrumpe en el relato con la intención de frustrar la realización del deseo que mueve la peripecia de la protagonista siempre hacia delante. Diálogo que no es conversación, apenas unas palabras, breves frases como mucho, porque antes que comunicación, lo que se establece entre los personajes es una tensión, y la evidencia de la verdad no puede disimularse con presuntuosa palabrería: silencio y gestualidad, suficientes para trasmitir esa energía sugeridora, esa riqueza de sentidos que multiplica los meros significados de las palabras. Diálogo que matiza la oralidad sustantiva de esta escritura, lo mismo con determinadas expresiones coloquiales ("está muy hallada conmigo", "salir con tu domingo siete", "yo te venadeo en la primera esquina", "hicieron su agua tibia", "cómo te la vas a averiguar"...) que, sobre todo, con la particularísima configuración sintáctica: "Se ha de aburrir mucho", pregunta el hombre sin interrogar, afirmando, pero de un modo oblicuo, gracias a la perífrasis verbal que añade intención a la frase. "Sería cuestión de que me ensillaran una", y el condicional alarga o hace dubitativa la realización de la acción, pero sin que se contradiga la voluntad de marchar. Rodeos, zigzagueos del juego amoroso.

En cualquier caso, razón y sentido de la experiencia americana. Lo dijo Lezama Lima: poner la tradición en activo, no aceptarla como tal, "con desconfianza, con encantamiento, con atractiva puericia". Insiste Rosario Castellanos, y añade cómo esa oralidad, fuerza expresiva y caprichosa realización del habla, permite al hispanoamericano extraviarse, *extravagar* por "una serie de meandros (...) [y] lo hacemos porque no estamos muy seguros del significado exacto de las palabras [aquella desconfianza lezamiana], suplimos ese significado con ademanes, miradas intencionadas y, sobre todo, silencios" [juego con las palabras y sus posibles suplantaciones]. Pero añade algo más, fundamental para su escritura, y de modo particular para la eficacísima construcción de los diálogos (ella, tan escéptica en esto), de esos momentos de tensión dramática. Tiene que ver con esa desconfianza constitutiva, que hace

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

tan difícil la comunicación: "dejamos caer un vocablo como una piedra en un pozo y nos ponemos a esperar, temblando, el resultado. Casi nunca el resultado se produce. El otro no ha entendido, pero se dejaría matar antes que confesarlo. Responde con otro vocablo igualmente indescifrable. Nuestra ignorancia se oculta y así continuamos hasta el infinito, haciéndonos creer mutuamente que nos estamos comunicando y, en realidad, estamos estableciendo una serie de algo peor que distancias, de malosentendidos". Que al final, sin embargo, resultarán prodigiosa, poéticamente reveladores. Sigo oyendo entre líneas los elocuentes silencios de los personajes de Rulfo.

Un salto más arriesgado aun, si cabe. Al progresar de esa manera, la narración altera, una vez y otra, el normal discurrir de la existencia. Sobresaltos que generan grietas en el presunto orden, en la presunta confianza en esos valores que apagan toda ilusión de libertad, y la engullen para siempre. Mayor riesgo ahora –decía– porque, tras un golpe de brutal arrogancia, Gertrudis queda "bajo mano de hombre", según zanja su padre, satisfecho de no tener ya responsabilidad alguna sobre ella (o eso cree), una vez que ha obligado al alguacil a casarla por fuerza con su raptor, y a prender a éste, buscado por la autoridad. Impecable el retrato de esa fidelidad perruna del funcionario, puntilloso en extremos de burocracia, pero sumiso y hasta humillado ante el miedo que le provoca la soberbia del poderoso. "Bajo mano de hombre", pero sola. Su amante, ya marido irregular, deberá cumplir condena. La despedida del padre, tanto por lo que dice como por el gesto altanero y un mucho rijoso, resultará inapelable: "Siempre creí que contigo iba a empezar a desgranarse la mazorca. No de esta manera, pero qué se le va a hacer. ¿Sabes? –finalizó, rozándole suavemente la nariz con la punta del fuete. Hoy me recordaste a tu madre. Se parecen. Sí, se parecen mucho". Don Estanislao, como ya dije, una voz: estentórea y dominante, cuando alcanza a los huidos; doble y sibilina ahora. En ambos casos, hueca y vana. No podrá torcer el curso de los acontecimientos, por mucho que se lo haya propuesto.

"Bajo mano de hombre", pero sola. Hasta que Juan Bautista cumplió condena, sujeta al capricho de unos suegros intratables; y cuando de nuevo se juntan y "el matrimonio se instaló en la rutina, Juan Bautista comenzó a dar señales de inquietud". Gertrudis apenas pregunta "por cortesía", pero precipita los acontecimientos hacia la siguiente ruptura. Pactada ésta, si bien con la sagaz intervención de un marido que no desea serlo. La protagonista, sin embargo, se reafirma en su única convicción: nunca regresar. "Así fue como Gertrudis y yo volvimos a vernos", se apresta a decir la narradora, como introito a la secuencia final del relato. Encontrarse de nuevo, pero esta vez en la ciudad de México (Comitán, La Concordia, tan lejanos e imposibles:

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

no por la distancia, por la memoria agotada de ambos); en la capital quizá todo pueda realizarse al fin. Pero allí, pareja intransigencia: como la del padre, como la de los suegros, ahora la familia de la narradora, espejo capitalino de aquel sustrato hegemónico contra el que Rosario Castellanos se empeña en luchar; contra el cual la propia narradora había sacado a su criatura de sí, dejándola al albur de los caminos del relato. Por eso ahora ha de verla a escondidas, en ocasiones fugaces. Amiga, siempre, "de adolescencia". La narradora ha descubierto –en su propio entorno familiar– una inflexibilidad que la desposee de la palabra, mientras Gertrudis, que ya tiene entidad y voz, y con ellas "fue saliendo adelante", se vuelve "más comunicativa": pone lo que a su amiga le falta, porque ya ha cumplido su ser, su vida, su historia, una existencia dada por la narradora (que es también la de la narradora); de ahí que "nuestra conversación [fuera] agradable, *equilibrada*. Estábamos contentas, como si supiéramos que pertenecíamos a *especies diferentes*" (subrayado, mío): las dos mitades, por fin, en uno.

Pero aún resta algo más: decisión y aprendizaje últimos; despojamiento de una perversa educación sentimental, del luto por la muerte de Juan Bautista. Porque Gertrudis se considera viuda y quiere cumplir todavía como tal con la memoria de quien, no siendo su marido, había vivido con ella como "si nos hubiésemos casado", y hasta "a veces era cariñoso conmigo. ¡Necesitaría yo no tener corazón para no llorarlo!"; de quien, para mayor escarnio, se había casado con su novia de siempre, y Gertrudis lo decía "con una especie de orgullo por la fidelidad y la constancia de ambos". Toda esta memoria (memoria de Rosario Castellanos, en pareja turbulencia matrimonial), borrada en una sola línea, con ayuda de la narradora que tiene la potestad de modificar los hechos, pues la historia y el personaje le pertenecen. Oportunidad de diálogo, ahora, cuando el conflicto se origina en el desdoblamiento, en el mutuo aprendizaje de la narradora y su criatura. Interesante, y significativa, la situación del mismo: las dos mujeres hablan sin verse, porque Gertrudis anda en el baño, quitándose el traje negro y arreglándose para salir con su amiga. Se supone que ante el espejo. Espejo ella, a su vez, de la narradora cuando "me ofreció su rostro del que se habían borrado los recuerdos; unos ojos limpios, que no sabían mirar atrás", y que se abren a la expectativa siempre renovada de gozar a plenitud de la vida. Subrayo cómo, en esta última parte de la narración, la clave está en verse o no verse, o en verse sólo fugazmente, nunca de manera frontal hasta este instante en que ver a la protagonista es verse a sí misma, y verse Rosario Castellanos en ellas. Y unos ojos, como luminarias, vuelven a ocupar significativamente toda la imagen.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

Interesante por ello, también, que la narradora advierta cómo, en la penumbra del cine, "me sentí de pronto muy triste", y cómo ya no volverían a verse, porque es ella, la narradora, quien huye, deslizándose hacia fuera en el oscuro. Reconoce de manera implícita que ha completado la construcción de su vida "alrededor de la memoria humana y de la eternidad de las palabras": una conquista que, como la de Gertrudis, la deja inerme; derrotada también, porque aquella prueba de experiencia se ha realizado por fin. Triunfo de la derrota, de la entrega y consumación existencial; la voluntad ilusionada de creación, superada por la contundencia arrasadora de la vida: "Estuve mucho tiempo absorta ante la página en blanco. Quise escribir y no pude". Ahí debió concluir el relato. La coda explicativa, innecesaria por redundante: mata la claridad con que se presentó ante la narradora su revelación última. Porque esa forma directa de escritura, sin desbordamiento retórico ni abundancia verbigerativa (párrafos cortos, frases alusivas pero contundentes), concentra y confunde, con eficacia y precisión, el pálpito interior del personaje, su pensamiento y su perplejidad, con la recta narración de los sucesos, su objetividad incontestable, a medida que la voz narradora lo utiliza para consumarse también en este desdoblamiento final ("Yo he retorcido –dice Rosario Castellanos– la autobiografía y la historia en aras del orden literario").

Me parece demostrado ya, y sobradamente, que no caracteriza a la literatura hispanoamericana el estereotipo que hemos exigido desde este ladera, que los editores han explotado hasta la extenuación, que la crítica canónica ha establecido y que los propios escritores tanto han contribuido a magnificar, porque les resultaba, y les resulta aún, muy ventajoso para su éxito comercial y personal. Digo, no sólo, la imagen exótica y casi turística que nos asalta inconscientemente: primitivismo que muy poco ha variado desde aquella consagración literaria que fue *Atala*, de Chateaubriand. Digo, no sólo, el testimonio más o menos morboso que se adentra, peligrosamente, por el territorio del llanto. Digo, sobre todo, esa idea –con pujos de intelectualidad– que identifica la expresión americana con la abundancia sensorial del barroco (otro tópico, no lo olvidemos, persistente en la literatura europea), con su desbordamiento verbigerativo. Creo que va siendo hora de ver, y comprender, que todo eso no es más que una torpe simplificación. Lo fundamental en la expresión literaria de la diferencia americana reside –desde los mismos *cronistas*– en el fragmento y en la expectativa que éste genera a partir del texto así conformado.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

Cuando Lezama Lima dice: "la cosa está en el barroco", no se refiere a un desbordamiento vicioso de la sensualidad o a una palabrería que derrota en retórica vana (como tantos, incluso en Hispanoamérica, han entendido); apela al ahondamiento en las posibilidades de la forma verbal, sin que exista un respeto timorato, reverencial a la tradición. Y cuando, antes, allá por el 28, desde París, Asturias, Carpentier, Uslar-Pietri se tropiezan con *lo real maravilloso*, tampoco estaban dando licencia para la abundancia superficial que, muy poco después, se cobijaría a su sombra. No me parece casual, por tanto, que la verdadera fundación de la prosa contemporánea hispanoamericana sea el cuento (y no la novela), una forma narrativa donde alusión, fragmento, expectativa, dan a esa prosa su verdadera energía poética, aquella que –en el modernismo– ya se buscaba con afán. Como tampoco entiendo simple anécdota el hecho de que Asturias acometiera la manifestación literaria de *lo real maravilloso*, a partir de la reelaboración de las *Leyendas de Guatemala*, o que Carpentier haga lo propio en *Los pasos perdidos*. No es el fragmento un hallazgo de la posmodernidad, como livianamente se dice; es el principio nutricio de la verdadera expresión americana. Insisto, desde las mismas *crónicas*.

Algunas precisiones, para concluir, sobre la condición efímera de las relaciones, a la cual se refiere el título y que recuerda, sentencioso, el anónimo náhuatl que sirve de epígrafe ("...aquí sólo venimos a conocernos, sólo estamos de paso en la tierra"). Sin duda, confirmación de la libertad; de que no es el triunfo o el éxito lo que persigue quien de verdad afronta la vida como experiencia de sí (volvamos a mirarnos en don Quijote; y en sor Juana Inés de la Cruz, también). No hay triunfo aquí, en el cuento de Rosario Castellanos, de la mujer sobre tanta ignominia padecida, ni sobre el hombre que la inflige, si por triunfo consideramos –y esperamos– una inversión del poder que reproduzca tanta torpeza, tanta soberbia intransigente: la verdadera vida, la aventura que conduce hacia lo posible, y lo ilumina, aun contando con que la fragilidad que nos constituye como seres humanos, y que nos deja siempre en las puertas tras las cuales se abre el espacio de una posible continuidad. De ahí –creo yo– este final que deja en suspenso las vidas, tanto de la narradora como de Gertrudis; pues es ahora cuando comienzan a vivir de verdad, y tienen ante ellas el reto de afrontar la responsabilidad que a cada una corresponde. Y eso porque, en un momento dado, no se arredraron y se dieron con total libertad. Para terminar citaría unos versos de Rosario Castellanos; en ellos, se resume todo lo que hemos querido explicar, explicando a su vez lo que ha escrito aquí, pero también en el conjunto de su obra que es su memoria. El poema se titula, significativamente, "Entrevista de prensa", y pertenece a *En la tierra de en medio*: "Escribo porque yo, un día, adolescente,/ me incliné ante

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

un espejo y no había nadie./ ¿Se da cuenta? El vacío. Y junto a mí los otros/ chorreaban importancia". Me parece ocioso haber añadido tanto a estas palabras que lo han dicho todo.

LAS AMISTADES EFÍMERAS

... aquí sólo venimos a conocernos, sólo estamos de paso en la tierra.

POEMA NAHUATL ANONIMO

La mejor amiga de mi adolescencia era casi muda, lo que hizo posible nuestra intimidad. Porque yo estaba poseída por una especie de frenesí que me obligaba a hablar incesantemente, a hacer confidencias y proyectos, a definir mis estados de ánimo, a interpretar mis sueños y recuerdos. No tenía la menor idea de lo que era ni de lo que iba a ser y me urgía organizarme y formularme, antes que con actos, por medio de las palabras.

Gertrudis escuchaba, con sus grandes ojos atentos mientras maquinaba la manera como burlaría la vigilancia de las monjas del Colegio para entrevistarse con Oscar.

El noviazgo –apacible, tranquilo– presentaba todos los síntomas de que desembocaría en casamiento. Oscar era formal, respetuoso y llevaba unos cursos de electricidad por correspondencia. Gertrudis era juiciosa y su temprana orfandad le puso entre las manos la rienda de su casa y el cuidado de sus hermanos menores, con lo que se adiestró en los menesteres femeninos. Por lo demás nunca alarmó a nadie con la más mínima disposición para el estudio. Su estancia en el colegio obedecía a otros motivos. Su padre don Estanislao Córdova, viudo en la plenitud de la edad, llevaba una vida que no era conveniente que presenciaran sus hijos.

Para no escandalizar tampoco a los comitecos, se trasladó a la tierra caliente, donde era dueño de propiedades. En aquel clima malsano regenteaba fincas ganaderas y atendía la tienda mejor surtida del pueblo de La Concordia y sus alrededores.

Necesitaba mujer que lo asistiera y tuvo una querida y otra y otra, sin que ninguna le acomodara. Las despachó sucesivamente, con los mejores modos y espléndidos regalos. Hasta que decidió dejar los quebraderos de cabeza y casarse de nuevo. Alrededor de la mujer legítima era posible reunir a su familia disgregada.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

Cuando Gertrudis supo la noticia, me encargó que le compusiera unos versos tristes, de despedida para Oscar. No muy tristes porque la ausencia sería breve. El estaba a punto de terminar los cursos e inmediatamente después abriría su taller. En cuanto empezara a rendirle ganancias, se casarían.

¡Qué lentamente transcurre el tiempo cuando se espera! Y a Gertrudis la impacientaban, además, las disputas con su madrastra, los pleitos de sus hermanos. La única compañía era la Picha, la menor de aquella casa, que la seguía como un perrito faldero. A la huerta, para vigilar que estuviese aseada; al establo para recoger la leche; a la tienda, a cuyo frente la había puesto su padre.

La clientela era variada. Desde el arriero, que requería bultos de sal, de piezas de manta, hasta el indio que meditaba horas enteras antes de decidirse a adquirir un paliacate de yerbiya o un machete nuevo.

También se servían licores y Gertrudis gritó la primera vez que un parroquiano cayó redondo al suelo, con la copa vacía entre los dedos crispados. Ninguno de los asistentes se inmutó. Las autoridades llegaron con su parsimonia habitual, redactaron el acta y sometieron a interrogatorio a los testigos. Gertrudis se aplacó al saber que un percance así era común. Si se trataba de una venganza privada nadie tenía derecho a intervenir. Si era efecto del aguardiente fabricado por el monopolio (que aceleraba la fermentación con el empleo de sustancias químicas cuya toxicidad no se tomaba en cuenta), no había a quien quejarse.

Gertrudis comenzó a aburrirse desde el momento en que levantaron el cadáver. Los siguientes ya no podían sobresaltarla. Por lo demás, las cartas de Oscar estaban copiadas, al pie de la letra, del *Epistolario de los enamorados*, del que ella poseía también un ejemplar. Si por un lado le proporcionaba la ventaja de poder contestarlas con exactitud, le restaba expectación ya que era capaz de preverlas.

Del taller ni una palabra; de la fecha de la boda, menos. No resultaba fácil intercalar temas semejantes entre tantos suspiros y lágrimas de nostalgia. Era yo quien la mantenía al tanto de los acontecimientos. Oscar había empezado a quebrantar su luto. Con la antigua palomilla jugaba billar, iba a la vespertina los domingos y a las serenatas los martes y jueves. Permanecía fiel. No se le había visto acompañando a ninguna muchacha, ni siquiera por quitarle el mal tercio a sus amigos. Asistía a los bailes, y otras diversiones, con un aire de tristeza muy apropiado y decente. Pero se rumoraba que no estaba invirtiendo sus ahorros, como era de esperarse, en los materiales para montar el

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

taller, sino en los preparativos de un viaje a México, cuyas causas no parecían claras.

Me gustaba escribir estas cartas: ir dibujando la figura imprecisa de Oscar, la ambigüedad de su carácter, de sus sentimientos, de sus intenciones. Fue gracias a ellas —y a mi falta de auditorio— que descubrí mi vocación.

Gertrudis se abanicaba con el papel y no cambiaba de postura en la hamaca. El calor la anonadaba, despojándola del ímpetu para sufrir, para rebelarse. Oscar... ¡qué extraño le parecía de pronto, este nombre! ¡Qué difícil de ubicar en una casa llena de mercancías, de recuas, de perros sarnosos! ¿Quién recuerda el tono con que se pronuncia la ternura si no se oyen más que los gruñidos de la madrastra, las imprecaciones del padre, el parloteo de la servidumbre y las órdenes de la clientela? Gertrudis misma era otra y no la que vivió en Comitán. En el colegio su futuro tenía un aspecto previsible. "Un lugar para cada cosa y cada cosa en su lugar." Tal era el lema de las clases de economía doméstica. Pero aquí no encontraba estabilidad alguna ni fijeza. Los objetos, provisionales siempre, se colocaban al azar. Las personas estaban dispuestas a irse. Las relaciones eran frágiles. A nadie le importaba, en este bochorno, lo que los demás hicieran. Las consecuencias de los actos se asumían a voluntad. Un juramento, una promesa, carecían de significación. Oscar, el tierrafriano, ya no reconocería a su novia. ¡Novia! ¡Qué término tan melindroso y tan hipócrita! Gertrudis reía, encaminándose al baño. Porque en La Concordia se bañaba entera, con el cuerpo desnudo, no se restregaba los párpados con la punta de los dedos mojados en agua tibia, procurando no salpicarse el resto de la cara, como en Comitán.

Gertrudis me aseguraba, en sus recados escritos a lápiz sobre cualquier papel de envoltura, que no tenía tiempo de contestar mis cartas más extensamente. Sus quehaceres... en realidad era perezosa. Se pasaba las horas muertas ante el mostrador de la tienda, entretenida en contemplar cómo el enjambre de moscas se atontaba sobre las charolas de dulces. Y si algún inoportuno venía a interrumpirla solicitando una insignificancia, lo fulminaba con los ojos, al tiempo que decía bruscamente : no hay.

Un mediodía turbó su somnolencia el galope de un caballo. Su jinete desmontó sudoroso y tenso y entró a la tienda pidiendo una cerveza. Tenía la voz tan reseca de sed, que Gertrudis tuvo que servirle tres botellas antes de que estuviera en condiciones de hablar. Lo hizo entonces y no se refirió a sí mismo.

—Se ha de aburrir mucho —comentó observando a Gertrudis.

Ella alzó los hombros con indiferencia. ¿Qué más daba?

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

—¿Nunca ha pensado en irse?

—¿Adónde?

—A cualquier parte.

Gertrudis se inclinó hacia él y dijo en voz baja: —No me gusta regresar.

El hombre hizo un gesto de asentimiento y pidió otra cerveza. Parecía estar meditando en algo. Por fin, propuso

—¿Y si nos fuéramos juntos?

Gertrudis echó una mirada rápida a la calle. —No trae usted más que un caballo. —¿Sabe montar en ancas?

—En la caballeriza hay algunas bestias descansadas. Sería cuestión de que me ensillaran una.

El hombre asintió. Estando solucionado el problema no entendía por qué esta mujer se quedaba como de palo, sin moverse. Pero Gertrudis pensaba en los detalles.

—Tengo que juntar mi ropa.

—No es bueno ir muy cargado.

—Tiene usted razón.

Gertrudis le sirvió otra cerveza al hombre, antes de desaparecer en el interior de la casa.

Al tayacán le dijo que iba a bañarse al río, pero que estaba muy cansada para andar a pie. Cuando trajinaba en su cuarto, haciendo el equipaje, entró la Picha. A pesar de su inoportunidad fue bien recibida.

—¿Adónde vas?

—Al río.

—Llévame.

—Bueno.

Gertrudis había contestado automáticamente. ¿Qué opinaría el hombre? Después de todo si no estaba de acuerdo podía irse solo. Pero ¿y ella? Se apresuró a regresar a la tienda, con un envoltorio bajo el brazo y la Picha agarrada de sus faldas.

—¿Quién es la patoja?

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

—Mi hermanita. Está muy hallada conmigo. No la puedo dejar.

—¿Aguantará el trote?

—A saber.

—¿Cuánto se debe?

Gertrudis contó con celeridad los cascos de cerveza vacíos.

—Veinte pesos.

El hombre puso el dinero sobre el mostrador.

—No conviene que nos vean salir juntos. La espero en la Poza de las Iguanas.

Gertrudis asintió. Cuando quedaron solas la Picha y ella se puso a llenar un morral con latas de sardinas y de galletas y su portamonedas con el producto de las ventas del día.

El tayacán asomó la cabeza.

—Está lista su montura, niña.

—Quédate aquí, despachando mientras regreso.

Gertrudis montó a mujeriegas llevando bien abrazada a la Picha. Nadie las vio salir por la puerta del corral. Unos minutos después habían llegado al lugar de la cita. El hombre escogió el camino y ellas lo siguieron.

Iban de prisa, de prisa. Al anochecer llegaron a un caserío.

—Voy a buscar posada —dijo el hombre.

Gertrudis desmontó, con cuidado de no despertar a la Picha. ¿Dónde ponerla? Tenía los brazos adoloridos de su carga.

Había un clarito en el monte y la acostó allí. —Ojalá que no se llene de garrapatas.

Libre del estorbo de la niña se aplicó a abrir —una de las latas. Tenía hambre. Estaba limpiándose el aceite que le escurrió por las manos, cuando el hombre regresó.

—Hay un lugar donde pasaremos la noche. Vamos.

La distancia era tan pequeña que podía caminarse a pie. Así lo hicieron, jalando los cabestros de las cabalgaduras. El hombre se acomidió a llevar a la Picha.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

Los dueños de la casa habían salido al corredor con un mechero de petróleo y les indicaron el camino con frases amables. En la cocina les dieron una taza de café y luego los llevaron al cuarto.

Las dimensiones eran reducidas, el piso de tierra y por todo mobiliario un catre y una hamaca. Allí, amarrada para que no se cayera, colocaron a la Picha. En el catre se acostaron los dos.

Gertrudis no pensó en Oscar ni una sola vez. Ni siquiera pensaba en el desconocido que estaba poseyéndola y al que se abandonó sin resistencia y sin entusiasmo, sin sensualidad y sin remordimientos.

—¿No tienes miedo de que te haga yo un hijo?

Gertrudis negó con la cabeza. ¡Un hijo era algo tan remoto!

Casi al amanecer quedaron dormidos. Y los despertó el latir furioso de los perros, el escándalo de una cuadrilla de hombres a caballo, las alarmadas exclamaciones de los dueños de la casa.

El hombre se vistió inmediatamente. Estaba pálido.

Gertrudis creía estar soñando hasta que tuvo frente a sí a su padre, que la sacudía violentamente por los hombros.

—¡Desgraciada! ¡Tenías que salir con tu domingo siete! ¿Qué te hacía falta conmigo? ¿No me lo podías pedir?

Descargó un bofetón sobre la mejilla indefensa de Gertrudis. Ella ahogó el gemido para no despertar a la Picha.

Don Estanislao se había vuelto hacia la puerta para instar a sus acompañantes a que irrumpieran en la habitación.

—Aquí tienen al que buscaban —dijo señalando al hombre—. Yo lo conozco bien. Se lama Juan Bautista González.

El hombre inclinó la cabeza. Era inútil negar.

—A ver, licenciadito, no se me apendeje. Lea la lista de las acusaciones.

El aludido se adelantó a los del grupo, requirió unas gafas y carraspeó con insistencia antes de empezar a leer.

—... por atentado a las vías generales de comunicación.

Gertrudis quiso averiguar.

—¿Qué es eso?

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

—Que tu alhaja se entretuvo cortando los alambres del telégrafo.

—En efecto, señorita.

—Señorita —barbotó don Estanislao, exhibiendo una mancha de sangre sobre la sábana—. Cárguele esto también en la cuenta.

El licenciado iba a consultar un código del que no se desprendía, pero don Tanis se lo impidió.

—Déjese de cuentos y apunte.

El licenciado, trémulo y para no equivocarse, fue poniendo todas las palabras que se relacionaban con el caso.

—Rapto, estupro, violación ...

—Y robo. No se olvide usted de añadir los doscientos pesos que me faltan en caja ni las conservas que desaparecieron.

—¿Cuál es el castigo? —quiso cerciorarse el hombre. No daba la impresión de estar preocupado. Debía de tener buenas palancas.

—Pues, según la ley...

—Usted me hace favor de callarse, licenciado. El castigo es que te pudrirás de por vida en la cárcel. Y que si con mañas logras salir de allí, yo te venadeo en la primera esquina.

—Enterado, gracias —dijo el hombre sin perder la compostura.

—La pena sería menor —sugirió tímidamente el licenciado —si el reo diera satisfacción de alguno de los daños. La devolución del dinero, por ejemplo.

Gertrudis tanteó debajo de su almohada y luego hizo entrega del portamonedas a su padre. —Cuéntelo. Está cabal.

El éxito de su insinuación dio ánimos al licenciado. —También podría resarcir la honra de la señorita, casándose con ella.

—¿Cuál señorita? —preguntó el hombre.

—Oigame usted, hijo de tal, no me va a venir ahora con que a mi hija no la encontró como Dios manda. ¡Aquí hay pruebas, pruebas!

Y don Tanis enarbolaba otra vez la sábana.

—No, no me refería a eso —prosiguió el hombre—. Es que antes de llegar a La Concordia levanté en el camino a otra muchacha.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

La Picha despertó llorando. No reconocía el lugar. ¿Dónde estaba? ¿Por qué hacían tanto ruido? Gertrudis se tapó con el vestido y fue a consolarla.

El licenciado se rascó meditativamente la oreja.

—¿Recuerda usted el nombre de la perjudicada?

—No tuvimos tiempo de platicar. Usted comprende, como iba yo huido ...

—Con quien tiene que casarse es con mi hija. —¿Aunque la otra tenga prioridad? —dijo el licenciado, arrepintiéndose al ver la expresión de don Tanis. —No me salga con critiqueces. Usted me los casa ahorita mismo. Gertrudis, ven acá.

Gertrudis obedeció. Estaba incómoda, porque el vestido con que se cubría se le resbalaba. Y además el peso de la Picha.

—Deja en alguna parte a esa indizuela. Y ponte el vestido, no seas descarada.

Cuando sus mandatos fueron cumplidos, don Tanis añadió.

—Ahora los novios se agarran de la mano ¿verdad, lic.?

—Sí, naturalmente, ¿Me permite usted buscar la epístola de Melchor Ocampo? Aquí, en el código.

—No, nada de requilorios. Los señores —dijo don Tanis, señalando a los vaqueros que se amontonaban en la puerta— son testigos de que usted declara a este par marido y mujer.

—Yo quisiera un anillo —suspiró Gertrudis.

Se hizo un silencio general. Todos se miraron entre sí. La dueña de la casa se limpiaba una lágrima con la punta del delantal.

Don Tanis le alargó el portamonedas. —Tu dote.

—Gracias, papá.

Los novios se soltaron de las manos, que habían comenzado a sudar y ponerse pegajosas. —¿No quieren una copita?

La dueña de la casa había traído una charola llena de vasos mediados de comiteco.

Ninguno rehusó. Hasta la Picha dio un trago, tuvo una especie de ahogo y le golpearon la espalda. —¡Vivan los novios!

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

Don Tanis llevó aparte a Gertrudis para darle su bendición.

—Siempre creí que contigo iba a empezar a desgranarse la mazorca. No de esta manera, pero qué se le va ,a hacer. ¿Sabes? —finalizó rozándole suavemente la nariz con la punta del fuete—. Hoy me recordaste a tu madre. Se parecen. Sí, se parecen mucho.

Gertrudis había oído historias sobre el matrimonio de sus padres, Don Tanis fue a pedir a la novia, por encargo de un amigo. Y mientras los mayores deliberaban, ellos hicieron su agua tibia y se fugaron. ¡Qué revuelo! ¡Qué amenazas! Pero fueron felices. ¿Por qué ella no iba a serlo?

—Bueno, señores. Ahora cada quien para su casa. Yo me llevo a la Picha. Ustedes ¿qué rumbo van a agarrar

El licenciado se asfixiaba.

—Vamos a la Cabecera del Municipio, don Tanis. Allí será procesado su ... su yerno.

—Entonces tienen que apurarse. Está bien lejos.

—¿Entiende usted lo que quise decir, don Tanis? Su yerno va a ir a dar a la cárcel. Y su hija... ¿Tiene algún conocido en San Bartolomé, perdón, en Venustiano Carranza?

—No —repuso Gertrudis.

—Entonces su situación va a ser un poco difícil.

—La vida nos prueba, licenciado. Hay que tener temple, valor, dar la cara a las penas. Si Gertrudis no hubiera salido de mi poder yo la protegería, se lo juro. Pero ya está bajo mano de hombre. Los suegros entrometidos son una maldición.

Eso lo comprobó Gertrudis cuando fue a vivir a casa de los suyos. El viejo era un basilisco y la vieja una pólvora. Los dos no se ponían de acuerdo más que para renegar de la nuera y obligarla a que desquitara el hospedaje y la comida con su trabajo.

Mientras tanto Juan Bautista no había logrado salir de la cárcel. Su mujer lo visitaba los jueves y los domingos, llevándole siempre algún bocado, una revista, un cancionero. Y un cuerpo cuya docilidad había ido, poco a poco, transformándose en placer.

Las visitas apenas les daban tiempo para comentar los avances del proceso. No hablaban nunca de lo que harían cuando Juan Bautista estuviera libre.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

Por eso la noticia los cogió desprevenidos. El primer día fue de fiesta, de celebración familiar. Cuando el matrimonio se instaló en la rutina, Juan Bautista comenzó a dar señales de inquietud.

—¿Qué te pasa? —preguntó, por cortesía, Gertrudis.

Juan Bautista fingió dudar un instante y luego decidirse bruscamente. Tomó las manos de su mujer y la miró a los ojos.

—Yo tenía una novia, Gertrudis. Desde que los dos éramos asinita. No me ha faltado. Me espera. Gertrudis retiró las manos y bajó los ojos. —Además nuestro matrimonio no es válido. No hay acta, no hay papeles...

—Pero mi papá se va a enojar. El puso los testigos.

—Para no ofenderlo vamos a divorciarnos. Por fortuna no te has cargado con hijos.

—¿Seré machorra? —se preguntó a sí misma Gertrudis.

—A Dios no le gustan las embelequerías de gentes como nosotros. Por eso no llegan las criaturas.

—¡Qué bueno! Porque es muy triste eso de ser machorra.

—Así que estás libre y yo te voy a ayudar en lo que se pueda. ¿Adónde quieres ir?

—No sé.

—¿A La Concordia? ¿A Comitán?

Gertrudis negaba. Nunca le había gustado regresar.

—A México.

—Pero criatura, cómo te la vas a averiguar sola, en tamaña ciudad.

—Tengo una amiga que vive allá. Me escribe seguido. Cartas muy largas. Voy a buscar la dirección.

Así fue como Gertrudis y yo volvimos a vernos. Mis padres escucharon su historia parpadeando de asombro. No, de ninguna manera iban a permitir que yo me contaminara con tan malos ejemplos. Ni pensar siquiera en que se quedaría a vivir con nosotros. Había que conseguirle trabajo y casa. Para eso se es cristiano. ¿Pero admitirla en la nuestra? No, por Dios que no. La caridad empieza por uno mismo.

En vano argumenté, lloré, supliqué. Mis padres fueron inflexibles.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

Bien que mal, Gertrudis fue saliendo adelante. Nos veíamos a escondidas los domingos. Ahora yo me había vuelto un poco más silenciosa y ella más comunicativa. Nuestra conversación era agradable, equilibrada. Estábamos contentas, como si no supiéramos que pertenecíamos a especies diferentes.

Un domingo encontré a Gertrudis vestida de negro y deshecha en llanto.

—¿Qué te pasa?

—Mataron a Juan Bautista. Mira, aquí lo dice el telegrama.

Yo sonreí, aliviada.

—Me asustaste. Creí que te había sucedido algo grave.

Gertrudis me miró interrogativamente. —¿No es grave quedarse viuda?

—Pero tú no eres viuda. Ni siquiera te casaste. Abatió la cabeza con resignación.

—Eso mismo decía él. Pero ¿sabes? vivimos, igual que si nos hubiéramos casado. A veces era cariñoso conmigo. ¡Necesitaría yo no tener corazón para no llorarlo!

Decidí llevarle la corriente. Cuando se hubo calmado empecé a preguntar detalles.

—¿Y cómo lo mataron?

—De un tiro por la espalda.

—¡Válgame!

—Es que lo iban persiguiendo.

—¿Qué hizo?

—Otra vez la misma cosa. Cortar los alambres. No sé de dónde le salió esa maña.

—De veras. Es raro.

Hicimos una pausa. Yo acabé por romperla. —¿Se casó, por fin?

—Sí, con su novia de siempre.

Gertrudis lo dijo con una especie de orgullo por la fidelidad y constancia de ambos.

—Entonces a ella le toca el luto. No a ti.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

Su expresión fue al principio de hurañía y desconfianza. Luego de conformidad.

—Quítate esos trapos negros y vamos al cine.

La oí canturrear desde el baño, mientras se cambiaba. —¿Hay algún programa bonito? —Para pasar el rato. Apúrate.

—Ya estoy lista.

Gertrudis me ofreció un rostro del que se habían borrado los recuerdos; unos ojos limpios, que no sabían ver hacia atrás. Toda ella no era más que la expectativa gozosa de una diversión cuyo título le era aún ignorado.

En la penumbra del cine, junto al rumiar goloso de Gertrudis (que se proveía generosamente de palomitas y muéganos), yo me sentí de pronto, muy triste. Si la casualidad no nos hubiera juntado otra vez, Gertrudis ¿se acordaría siquiera de mi nombre? ¡Qué pretensión más absurda! Y yo que estaba construyendo mi vida alrededor de la memoria humana y de la eternidad de las palabras.

—Espérame un momento. No tardo.

No supe nunca si Gertrudis escuchó esta última frase porque no volvimos a vernos.

Al llegar a la casa tomé mi cuaderno de apuntes y lo abrí. Estuve mucho tiempo absorta ante la página en blanco. Quise escribir y no pude. ¿Para qué? ¡Es tan difícil! Tal vez, me repetía yo con la cabeza entre las manos, tal vez sea más sencillo vivir.

Notas

1 Reproducido íntegramente al final de este artículo (nota de los editores).

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

GALDÓS Y LA HISTORIA ESPAÑOLA CONTADA POR CRONISTAS LOCOS

ISÁBEL ROMÁN ROMÁN
Universidad de Extremadura

La perspectiva crítica del Galdós periodista y del escritor de Episodios Nacionales a menudo es coincidente en lo que respecta al enfoque de la vida pública y de diversos momentos de la historia española del siglo XIX. Ello conduce a la creación de un tipo de personaje recurrente en las distintas series de Episodios: el cronista burlón, desarraigado y escéptico, el personaje-narrador con función de historiador desengañado, cuya evolución intentaremos mostrar.

Algunos críticos han llamado la atención sobre la persistencia con que Galdós asume una visión teatral de la historia, en un deseo de desenmascarar en ella "distintas fases de la irrealidad, la falsedad, la tontería o la mentira". El propio Galdós distinguía en un escrito a los franceses publicado en *El Imparcial* en marzo de 1905, el "carácter castizo de la vida española, desordenada, impulsiva y esencialmente teatral" (Shoemaker, 1979: 156-158).

Los símiles teatrales, extraídos casi siempre de géneros infrateatrales concurren para añadir un juicio de valor, un modo irónico y despegado de contemplar los hechos, tanto en los artículos periodísticos como en los Episodios. Por ejemplo, el artículo "Vacaciones políticas", de agosto de 1886, evoca la Ominosa Década, período que enmarca la segunda serie de Episodios. Así, se explica cómo en el presente: "La política escoge aquel delicioso lugar para escena de trascendentales cambios y tramoyas. Allí ocurrió la gran conspiración apostólica en los últimos años del reinado de Fernando VII". (Pérez Galdós, 1923: 204). La interrelación inventiva entre obra periodística y obra de ficción es manifiesta: el hecho histórico aludido había aparecido siete años antes en *Los Apostólicos*, donde se desarrollaban con símiles de opereta las escenas tratadas de modo semejante en el artículo.

Galdós periodista a menudo se sitúa en una posición distante, de espectador crítico y escéptico, incapaz de compartir el apasionamiento de sus contemporáneos. El punto de vista ante los hechos relatados, políticos o de la

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

vida social, resulta ser con extraordinaria frecuencia el de espectador de funciones de diversos géneros. Ésta será exactamente la actitud de los narradores-cronistas de la historia en los Episodios Nacionales a los que vamos a referirnos, actitud que acaba desembocando en un peculiar modo de narrar la historia española.

Hemos de resaltar que la primera serie de los Episodios, escrita entre 1873 y 1875, no contiene degradantes imágenes teatrales, seguramente porque la Guerra de la Independencia contra los franceses no suscita en Galdós más que respeto hacia el heroísmo español. La óptica durísima, con juicios de valor continuos, no hará su aparición hasta el momento de historiar el reinado absoluto de Fernando VII. Entonces es perceptible un enfoque idéntico en el Galdós periodista y en el novelista.

En la segunda serie, la dureza del autor se aplica a fondo sobre el carlismo en *Los apostólicos*, en boca del narrador testigo y cronista, Salvador Monsalud. Como Stephen Miller afirma, la desilusión del personaje Salvador Monsalud se corresponde, pese a la distinta ambientación histórica, con el desengaño de Galdós respecto al momento histórico en que está escribiendo, la Restauración. La decepción de Monsalud representaría la del propio Galdós respecto al periodo de la Restauración, que le parece "una comedia montada sobre el turno pacífico por el Maese Cánovas" (1983: 96-98).

En la segunda serie de Episodios Monsalud reafirma una y otra vez la desilusión que la experiencia le ha producido, aunque estas formulaciones de desencanto se localizan particularmente en el episodio final de sus aventuras, *Un faccioso más y algunos frailes menos*. No podía ser de otro modo: su frustración se expresa mediante los símiles teatrales, y se condensa en el nuevo papel que pretende asumir en adelante: el de simple espectador, que se propone incluso mirar a lo que depare el futuro "como se miran desde un balcón las figuras de una mascarada" (Pérez Galdós 1, 1986: 1010).

Y éste es exactamente el juicio de valor que el narrador había manifestado como balance del carlismo derrumbado, en la misma obra: "A falta de principios, tenía un sistema, compuesto de engaño y energía. Su credo político fue una comedia de cuarenta años" (1986: 1079).

En la segunda serie, por otra parte, es fundamental también la caracterización de Juan Bragas Pipaón para hacernos llegar una peculiar versión de los antecedentes y el triunfo de la revolución liberal de marzo de 1812. Pipaón es un narrador-personaje caracterizado como trepador profesional, dispuesto siempre a situarse, en las frecuentes "vueltas de tortilla" de la época,

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

del lado triunfador. Sus palabras trazan el perfil de un personaje descreído, conocedor como ninguno de los resortes internos de la política, incapaz de tomar en serio lo que ve, llevado además por su confianza de salir triunfante en sus intereses personales.

En la tercera serie, Fernando Calpena evolucionará hacia el desencanto, y en *Los Ayacuchos* podemos ya encontrarlo historiando al modo del experto anciano don Beltrán, otro modelo del personaje cronista distante. Convertido Fernando también en cronista, el intercambio epistolar le proporciona diversos informantes, que en algún caso comparten con él su escéptica visión de los hechos. Al modo de comedia se muestran por ejemplo los hechos históricos reflejados en *Montes de Oca*, pese al carácter más bien intrahistórico del episodio, ocupado en narrar la vida privada de Santiago Ibero y de la familia de don José del Milagro. Un narrador bastante escéptico ante la solución de la co-regencia de cristinos liberales y moderados, cuenta como escena de comedia el acto de jura ante la reina, por ejemplo. En *Bodas Reales*, por no mencionar más que un último ejemplo de la tercera serie, los inicios desastrosos del reinado de Isabel II son tratados por el narrador desde esta misma óptica teatral.

En la cuarta serie es oportuno recordar la caracterización del narrador, José Fajardo, posterior Marqués de Beramendi. La propia historia particular del narrador Fajardo juega con el lector al engaño de las apariencias, participa de condiciones histriónicas que poco a poco se irán desvelando ante el lector.

En *Las tormentas del 48*, primer episodio de la cuarta serie, no será hasta el cap. XVI aproximadamente cuando Fajardo arroje la careta de portento con que se nos había presentado en la evocación de sus tiempos jóvenes. Lo encontramos entonces convertido en un adulto tan cínico como tantos otros que actúan en el teatro social, lo que conlleva también un notable cambio en el modo y tono de la narración, con un aumento llamativo de los coloquialismos. Una vez que se ha descubierto ante el lector, no tiene inconveniente en relajar la postura y rebajar su tono.

El diseño que Galdós realiza del personaje Fajardo es de gran importancia, porque con él se llega al extremo del desencanto y la abulia que se había esbozado en personajes de series anteriores, algunos de los cuales pretendían ser *"cronistas"* de la realidad histórica. Fajardo, que conoce desde dentro el cínico sistema social, aún se niega a ello en el primer episodio de la serie. En el segundo, *Narváez*, declara ya en el primer capítulo que no le merece la pena escribir la Historia, sino tomarse a sí mismo como objeto, "ser historiador y crítico anatómico de mí mismo", debido a que el balance de la historia española

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

"nos presenta la continuidad monótona de los mismos crímenes y tonterías", con lo que es previsible que el futuro traiga "tan sólo alteraciones de forma de maldad y ridiculez de los hombres, si éstos pusieran todo su empeño en amenizar el carnaval de la existencia con la variación y novedad de sus disfraces morales, literarios y políticos".

Es evidente que los símiles teatrales, como en series anteriores, tienden a organizarse alrededor de un tipo de personajes cercanos a los núcleos de poder, pero al mismo tiempo observadores, juez y parte de los hechos históricos. Sin embargo, y mediante una técnica perspectivista, otros personajes nos van desvelando la realidad que los protagonistas, aprovechando sus ventajas de narradores, se negaban a reconocer.

Desde el primer episodio de la cuarta serie, encontramos dos características fundamentales en el pergeño que Fajardo hace de sí mismo en las que son sus novela: la complacencia en su capacidad de fingimiento y su desinterés por la política. El primero de estos rasgos sirve a un tema central en el Barroco español, tema que *Las tormentas del 48* viene a introducir del modo más explícito: *el del mundo al revés*, en una sociedad inmoral que transige benévola con los histriones. Se trata de un viejo *topos* retomado por autores que desean subrayar el desorden y el caos, tal como hicieron algunos de nuestros autores barrocos como Quevedo o Gracián (Redondo, 1979: 83-97). Las consecuencias de una vida nacional *al revés* irán preocupando progresivamente a Galdós, hasta llegar al culmen expresivo en *La razón de la sinrazón*, de 1915.

En la cuarta serie de Episodios, Fajardo reconoce su inutilidad social que, paradójicamente y como grotesco premio, le conduce a que una familia ilustre lo elija como yerno. En el cap. XIX de *Las tormentas...* recuerda sus antiguos conocimientos sobre utopías sociales, sus lecturas de Fourier, Considerant, Saint-Simon, Owen, y fantasea sobre un modelo de falansterio. Pero anticipándose ya rico por casamiento, desecha lo anterior como delirios. Muy consciente de la hipocresía social, se amolda con cinismo a los temores de los ricos ante las nuevas corrientes sociales. El cap. XXV es especialmente importante para mostrar a Fajardo como mero espectador, con las consiguientes alusiones a la vida política como "poema" o "drama", e incluso a obras infraliterarias como la "sarta de aleluyas" con que son presentados los pronunciamientos fallidos.

Prosigue en *Narváez* la adaptación social de este vividor parásito. Y, conforme al sentimiento del mundo al revés, este personaje es uno de los elegidos para la vida política, como él con ironía admite.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

La apatía ante los hechos sociales conlleva una percepción de la historia en general como teatro. Así, los hechos ocurridos en Francia cuando la proclamación de la República son comentados exactamente con las mismas fórmulas con que solía hacerlo el Galdós periodista. Todos en el ámbito de Fajardo comparten este modo de expresión, aunque la voz narrativa del peculiar historiador Santiuste sea la portadora más frecuente de la visión teatral.

La revolución de Julio es sin duda el episodio de la cuarta serie más revelador por lo que respecta a las modalidades de la nueva historiografía. Es la obra en la que Fajardo afronta por fin la ocupación que provisionalmente parece interesarle, y que conviene perfectamente a su cinismo y despego: la de "historiador" o cronista, que le exime de intervenir directamente en los hechos. Como hombre escéptico, sin fe en el presente, Fajardo participa de la visión teatral de sus predecesores. A ello se añade un factor que no puede omitirse: su progresivo enloquecimiento, que induce a la fuga del momento real, refugiándose sólo en los valores estéticos de los movimientos de masas (al modo pictórico), ya que el fondo histórico se considera deleznable.

En *Carlos V, en La Rápita*, Fajardo, ya marqués de Beramendi, actúa al modo del ocioso duque de *El Quijote* de 1615. Esta analogía, por cierto, parece confirmarse en el último episodio de la serie, *La de los tristes destinos*, donde se indica que Fajardo se distrae en 1867 con los amigos, la política y los "viajes aerostáticos" (¿moderno Clavileño?) de *Confusio* por los espacios de la Historia. (Pérez Galdós 2, 1986: 1028).

En *Carlos V, en la Rápita*, Fajardo decide entretenerse enviando a Santiuste como cronista político a diversos lugares catalanes. Santiuste hereda entonces la actitud escéptica del anterior cronista por lo que, en cuanto a su función, no es más que una variante de éste, que sirve para ampliar la zona geográfica de los hechos narrados. Cada nuevo historiador que Galdós nos va presentando aventaja a su predecesor en apatía y sarcasmo ante la vida social y política. Y en la palabra de este "historiador por encargo" se encadenarán de nuevo los comparantes teatrales que degradan el marco histórico.

La transformación de Santiuste en el demente historiador *Confusio* parece consecuencia inevitable de la tendencia al enloquecimiento de los cronistas incomprensible, sólo puede ser abordada desde una historiografía del absurdo. *Confusio* se propone finalmente escribir una *historia inventada* por él, reconducir los hechos, por medio de su palabra, hacia lo que habría sido deseable. Confunde así en su mente lo inventado y lo sucedido.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

Por ejemplo, al finalizar *Prim*, episodio penúltimo de la serie, dialoga en escena teatral con Teresa Villaescusa. Y sostiene rotundamente que la sublevación de Prim contra la reina no ha tenido existencia real, ha sido toda ficción, obra teatral. El sorprendido lector puede entonces preguntarse: ¿Qué verdad subyace en su interpretación de loco? ¿Se trata del loco-cuerdo cervantino, genial en su capacidad de comprender la esencia profunda de las cosas? Al encontrarse ante un *mundo al revés*, es probable que un loco acierte más contando una historia que es loca, que un cuerdo en su interpretación.

Santiuste-*Confusio* representa, a nuestro juicio, la síntesis de la visión histórica de la que tantos personajes dispersos venían participando. Su intento de comprender le ha llevado a la locura genial, que le permite ahondar en la realidad: el asalto de Prim al cuartel no es ya "semejante a...", sino directamente "simulacro de asalto y rendición. Los valientes soldados han desempeñado su papel a maravilla, y los generales han igualado con su arte exquisito a los más hábiles cómicos..." según leemos en el cierre de *Prim*.

El final del episodio condensa expresivamente como profecía algo que Galdós venía esbozando. *Confusio* resume el escepticismo que tantos testigos han manifestado sobre el *teatro nacional*, y la consiguiente irrealidad de todo lo vivido: "Veo los muertos vivos, los enemigos reconciliados, el altar y el Trono llevados a la carpintería para que los compongan, la Historia de España compuesta por los orates...".

El escenario de los hechos cambia en cada episodio, pero permanece inalterada la visión histórica. En el episodio siguiente y último de la cuarta serie, *La de los tristes destinos*, resultará ya sumamente familiar el aumento del censo de personajes que sufren la misma sensación de absurdo, de locura y de mundo al revés.

Pero no es posible referirse sólo a los personajes-testigos desengañados. Los invisibles narradores omniscientes, cuando los hay, son partícipes de idéntica percepción de los sucesos históricos, que se traduce en una visión de la historia muy semejante. El propio narrador-marco de *Prim* participaba del escepticismo ante los continuos cambios de gobierno bajo Isabel II, actitud que, entre otras consecuencias en el texto, se refleja también en un persistente tono coloquial y desenfadado ante la materia objeto de la narración.

En la quinta serie, en *Amadeo I*, comienza su actividad narrativa otro peculiar "historiador", Tito Liviano. "Liviano" es su degradado apellido, pues en esos tiempos no cabía, obviamente, un nuevo Livio. En *La primera República* y en *De Cartago a Sagunto*, Tito como narrador ya no es el personaje

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

que interviene en los sucesos históricos sino que se convierte en la última variante del historiador o cronista escéptico que estamos caracterizando.

En *De Cartago a Sagunto* aclara explícitamente que su estancia en las fragatas cantonales no tiene como fin combatir, sino *historiar* los sucesos. Se refiere a "el mejor desempeño de mis deberes croniquiles", y con total ironía, a su puesto de "observador sincero de los hilos con que se atan y desatan las revoluciones en los tiempos ardorosos y pasionales de nuestra historia". (Pérez Galdós 2, 1986: 452, 458). En *La primera República* declara su intención de dedicarse a la contemplación en las calles con el fin de "leer en la vía pública la página histórica" (Pérez Galdós 2, 1986: 348). Sus muchos aspectos comunes con los anteriores cronistas lo llevan a compartir también el modo de observar la historia *sub specie* de teatro.

La repetición de los modos narrativos mediante estos símiles puede llegar incluso a confundir al lector, provocando el efecto de mezcolanza de hechos y de circularidad, que contiene en sí la negación del progreso histórico. Los hechos históricos varían, pero Galdós ha unificado la visión de los mismos, como si en un mismo escenario se representasen obras similares.

La experiencia del lector capta así los hechos historiados como invariantes, en la estructura profunda de la serie, y comparte el hastío ante tantos sucesos que, en virtud de su formulación idéntica, parecen mezclarse. "Amaneramiento" en los hechos y desenlaces es un término que encontramos repetido innumerables veces en los Episodios, expresando la opinión de personajes y narradores diversos. De ello participa, por ejemplo, el narrador anónimo de *La vuelta al mundo en la Numancia*, muy escéptico acerca de las revoluciones americanas en torno a 1864, e historiador hastiado de la previsibilidad de lo que va a narrar, como si los hechos estuviesen ya escritos desde décadas atrás, o fuesen predecibles debido a la impresión de circularidad que hemos sugerido.

Galdós ha evolucionado de modo patente hacia un pesimismo progresivo en este concepto de *historia del absurdo*. Será precisamente el desarrollo de estas ideas el que dé un nuevo sentido, ya en el marco de la vida contemporánea de la escritura, a la expresión cervantina "La razón de la sinrazón". En *La razón de la sinrazón* (1915), es cuando el motivo de la vida española como *mascarada* adquiere su mayor relevancia estética, al desarrollarse su primario origen figurado, para convertirse en argumento y sostén del conjunto de la obra. El lector se enfrenta en esta obra de vejez a una especie de auto sacramental, con referencia a la lucha de entidades abstractas como "la verdad" y "la mentira", "la lógica" y "el absurdo", la "Razón" y la "Sinrazón".

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

No es ocioso asociar *La razón de la sinrazón* con los Episodios de la cuarta y quinta series, en los barrocos temas comunes que se abordan: el enloquecimiento, el mundo al revés. En la *fábula*, género en el que Galdós quiere encuadrar su obra de 1915, reaparecen términos como "sainete", "farándula", etc., precisamente al introducirse las alusiones a la vida política, tal como en los Episodios. Pero ahora, los personajes símbolos de la Razón son muy conscientes de su fingimiento ocasional.

La "Fábula teatral absolutamente inverosímil", tal como la subtituló su autor, retoma de forma alegórica una visión del mundo semejante a la que ciertos protagonistas de los Episodios han venido manifestando acerca del momento histórico concreto en que vivían. Retoma Galdós la Farsalia gracianesca, y denomina al país *"Farsalia-Nova"*. En este lugar condensa todo el mundo de falsedad y fingimiento, toda la impresión de irrealidad que progresivamente destilaban los Episodios. El diablo Arimán, uno de los que se han adueñado de esta tierra, recoge satisfecho varios de los símiles que hemos venido observando, y parece convertirse en portavoz del mismo Galdós al hablar muy explícitamente de "desorganización ética":

> No es ira lo que nos viene de allí, sino la onda potente que engendra en el suelo de la Farsalia-Nova la desorganización ética, fundamento de nuestro poder. Esa onda es como un tumulto de carnaval, que nos trae la burla disfrazada de lógica y la mentira con careta de verdad (Pérez Galdós 3, 1986: 1137-1138).

Este "mundo al revés" en el que la escala de valores ha sufrido un vuelco radical, nos parece muy ligado al que se derivaba de las palabras del *Confusio* "historiador loco", evolución extrema del desconcierto que caracterizaba a anteriores cronistas en los Episodios.

L. Schiavo puso de relieve el efecto de circularidad que Valle Inclán logró en *El ruedo ibérico*, mediante recursos de reiteración como la repetición de situaciones o los personajes tipo. De igual modo nos parece que el personaje-tipo del cronista desengañado, así como los modos de elocución con frecuentísimas comparaciones teatrales, y la modulación del tema de *el mundo al revés* anticipan en Galdós un mensaje semejante al del conjunto histórico de Valle: el de que España repite constantemente su historia, como si el tiempo no avanzase en la historia nacional. (Schiavo, 1980).

El carácter precursor de Galdós resulta innegable, como han puesto de relieve algunos críticos con ejemplos textuales concretos. (Ynduráin, 1968 y

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

1988). Si comparamos la versión periodística de un desfile con motivo de la boda de la infanta Isabel, escrita por Galdós en octubre de 1868, parece adelantarse en él la posterior óptica valleinclanesca. Galdós, muy reciente la revolución de septiembre, evocaba de modo esperpéntico un desfile que tuvo lugar en mayo del mismo año. ¿Cómo no ver en las siguientes metáforas y en las rotundas hipérboles aplicadas a la reina, el mismo impulso que acabaría siguiendo Valle?:

> [Isabel y su esposo] son los muñecos de un juego de mojigangas; y su papel, ¡vive Dios! fue ya bien representado, aunque la acción teatral duró más de lo preciso, y las escenas fueron más serias y trágicas de lo necesario". <El cuello de Isabel> vasto cuello (...) adoquinado de diamantes y esmeraldas... (Shoemaker, 1972: 541-543).

Aunque la cuarta serie de Episodios ofrece tal vez el mayor número de ejemplos de la degradación histórica mediante comparantes infrateatrales (Behiels, 2001), en la quinta serie destaca en particular una modalidad muy próxima a la concepción histórica de Valle Inclán y su adecuada forma de transmisión estética: el *retablo de marionetas,* inalterado en diversos períodos de la historia, pese a los cambios de sus ocasionales "maeses".

Diversos críticos se han venido planteando si el tratamiento de la historia en los Episodios pudo influir en las tres novelas de la guerra carlista, y años después en *El ruedo ibérico* de Valle. Phillips, por ejemplo, advierte cómo mediante la "desrealización satírica" de la época isabelina, Valle proyecta retrospectivamente su dolor y descreimiento ante una realidad presente deleznable. Y en el comentario que acerca de *Las tormentas del 48* publicó Valle en *La Correspondencia de España* el 6 de julio de 1902, declara que ese episodio marca "una nueva manera" en el género episodio, de tal modo que en él "la visión del medio social parece más amplia y adquiere muchas veces un noble carácter de severidad moral y política". En este episodio de la cuarta serie, en el que Galdós muestra con especial énfasis la degradación moral del país, Valle pudo haber encontrado, según Phillips, "algo que creía suyo tal vez, una dirección estética y un ambiente (...) que con el transcurrir del tiempo él iba a perfeccionar a su modo". (Phillips, 1979).

Otros autores, ante la crisis finisecular, retomarían las imágenes de tan antigua tradición, de nuevo inseparables de una desengañada visión de la historia. Y así Baroja se referirá a los políticos como "directores de la *farsa*

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

social", (Baroja, 1948: 55-59), en frase que ha de resultar familiar al lector galdosiano.

Más de 70 años, los historiados entre la segunda y la quinta serie, han visto pasar hechos históricos muy diversos. Los años de escritura entre ambas series abarcan desde 1875 a 1912, y pese a ello, Galdós conserva hasta sus últimas obras unas formas expresivas que unifican a sus personajes y narradores en un determinado modo de ver la historia. Entretanto, sólo la excepción del paréntesis de ejercicio optimista que supone en 1909 *El caballero encantado,* subtitulada expresamente "cuento real... inverosímil".

En la novela, Galdós parece condensar en el caballero Tarsis el espíritu escéptico de tantos personajes a los que nos hemos venido refiriendo respecto a los Episodios. Pero existe una gran diferencia: el derrotismo aparece en la novela combatido por la Madre. A las desoladas frases de Tarsis "... no tenemos agricultura, como no tenemos política ni hacienda. Todo esto es puramente nominal, figurado, obra de monos de imitación o de histriones que no saben su papel. Aquí no hay nada", (Pérez Galdós 3, 1986: 1022), se contraponen otras muy distintas del mismo personaje, después de sufrir el proceso de castigo y purificación. A modo de moraleja, el caballero proponía un proyecto común de futuro, que sacude la apatía ante los hechos históricos consumados, reflejado por los cronistas a los que nos hemos referido en este trabajo: "Salgamos, sí, del árido pensar que nos vulgariza (...) Seamos hombres, no muñecos de resortes gastados", (Pérez Galdós 3, 1986: p. 1129).

Referencias bibliográficas

Baroja, P. (1948). "Patología del golfo", artículo publicado en 1899 en *Revista Nueva,* y reeditado en *El tablado de Arlequín, Obras completas*, Vol. Madrid: Biblioteca Nueva, pp. 55-59.

Behiels, L. (2001). *La cuarta serie de los "Episodios Nacionales" de Benito Pérez Galdós : una aproximación temática y narratológica.* Madrid: Iberoamericana; Frankfurt am Main, Vervuet.

Miller, S. (1983). *El mundo de Galdós.* Santander: Sociedad Menéndez Pelayo.

Pérez Galdós, B. 1 (1986). *Obras completas, Episodios nacionales,* II. Madrid: Aguilar.

Pérez Galdós, B. 2 (1986). *Obras completas, Episodios nacionales,* V. Madrid: Aguilar.

Pérez Galdós, B. 3 (1986). *Obras completas, Novelas y miscelánea.* Madrid: Aguilar.

Pérez Galdós, B. (1923). *Política española,* vol. III, ed. de A. Ghiraldo. Madrid: Renacimiento.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

PHILLIPS W., A. (1979). Galdós y Valle Inclán: a propósito de un texto olvidado. *AG*, XIV, pp. 105-118.

REDONDO, A. (1979). Monde à l'envers et conscience de crise dans *Le Criticon* de B. G. En AA. VV., *L'image du monde renversé et sses réprésentations littéraires et paralittéraires*, París: J. Vrin.

SHOEMAKER, WILLIAM H. (Ed.) (1972). *Los artículos de Galdós en La Nación*. Madrid: Ínsula.

SHOEMAKER, WILLIAM H. (1979). *La crítica literaria de Galdós* (pp. 156-158). Madrid: Ínsula.

SCHIAVO, L. (1980). *Historia y novela en Valle Inclán. Para leer El ruedo ibérico*. Madrid: Castalia.

YNDURÁIN, F. (1968). De Valle Inclán a Galdós, *Prosa novelesca actual* (2ª reunión) (pp. 266-275). Madrid: Fundación March.

YNDURÁIN, F. (1966). *La corte de los milagros*. Ensayo de interpretación. En *Cuadernos Hispanoamericanos*, 199-200, julio-agosto, pp. 322-346 (Reeditado en *Ramón del Valle Inclán*, edición de Ricardo Domenech, Madrid, Taurus, 1988, pp. 406-433).

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

GALDÓS EN LOS POETAS*

LEONARDO ROMERO TOBAR
Universidad de Zaragoza

Desde el *Clavijo* (1774) de Goethe puede afirmarse que las figuras de escritores admiten su transformación en materia literaria para cualquiera de los géneros literarios. En esta tragedia, el punto de honor que había enfrentado al periodista canario con el comediógrafo Beaumarchais despliega la posibilidad de traspasar los episodios de la existencia de un escritor al tejido de la materia poética con un énfasis distinto del que anteriormente se había puesto en los homenajes, elogios o vituperios. De modo que, desde finales del siglo XVIII, las más variadas circunstancias de las biografías de los escritores (y de los artistas en su sentido más amplio) han suscitado el estímulo imaginativo para la construcción de tramas teatrales o novelescas. El *Torquato Tasso* (1790) del mismo Goethe, el *Chatterton* (1835) de Vigny, la Elisabeth Browning que Virginia Wolf reconstruyó en *Flush* (1933), el Horacio de Vintila Horia en *Dieu est né en exil* (1960), el Larra de *La detonación* (1977) de Buero Vallejo son otros tantos ejemplos del copiosísimo repertorio de relatos y piezas teatrales tejidas en torno a la figura de un escritor.

Esta práctica literaria venía aplicándose desde las literaturas antiguas en el caso de la lírica y de los textos celebrativos. El Vario evocado por Horacio en epístolas y odas, el Virgilio que visita a Dante en *La Divina Comedia* o el Cicerón que Petrarca imagina como destinatario de su escritura epistolar, por ejemplo, son referencias inexcusables sobre la presencia de figuras de escritores en la escritura poética de los que les continuaron.

El escritor como tema literario tiene también en la literaria española un considerable cultivo, singularmente desde el momento en que los autores románticos emplearon a figuras literarias incitantes por sus aventuras biográficas o las resonancias de algunas de sus obras (Garcilaso, fray Luis, Lope de Vega, Villamediana, Quevedo...). Pero las biografías plagadas de aventuras no se repetían entre los novelistas modernos, cuyas vidas, al menos en su dimensión publicitaria, se ajustaban al existir tranquilo de los profesionales

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

burgueses contemporáneos. Ellos, al fin y al cabo, no dejaban de ser otros buenos representantes de la organización de los papeles sociales en la cultura moderna. Este es el caso de don Benito Pérez Galdós, escritor de vida escasamente novelesca en su vertiente pública pero inventor de un considerable repertorio de vidas apasionantes que han atrapado la atención de los lectores de los siglos XIX y XX.

La biografía de don Benito Pérez Galdós, según mis noticias, no ha suscitado ninguna ficción narrativa o dramática. Una vida pública como la suya, carente de episodios novelescos, y el modelo literario del realismo en el que se insertaba su escritura, han invitado a considerarlo como muy alejado del comercio con las Musas[1], a las que sólo pagó tributo con algunos textos satíricos y de circunstancias. Esta es opinión, por ejemplo, de Unamuno en un escrito de 1924: "Es muy significativo que no conozcamos versos, buenos o malos, mejores o peores de Galdós; que no sepamos que los hubiese conservado, ya que no publicado, si es que alguna vez los escribió. ¿Lo hizo? Es de dudarlo. Y aún más, parece que no gustaba mucho de ellos"[2]. Afirmaciones erróneas todas ellas, pues si en algún periódico publicó Galdós versos satíricos, menos duda pueden caber sobre su interés y percepción de la poesía lírica con que repasemos sólamente su reseña de las *Obras* de Gustavo Adolfo Bécquer[3].

Pero la cuestión que atiendo en las líneas que siguen no reside en la indagación de la actitud del novelista respecto a la poesía lírica. Me interesa aquí considerar el empleo que se ha hecho de la figura y de la obra de Galdós en textos de poetas contemporáneos, es decir, que desde la fama póstuma del novelista inmediata a su muerte –una fórmula muy acreditada en la tradición del epicedio– verificaré cómo ha funcionado la fuerza estimulante de su personalidad novelística en la escritura poética de los líricos del siglo XX.

Un escritor celebrado por los poetas de Canarias

El elogio de un escritor es quizás la fórmula más antigua y repetida a la hora de incorporar su presencia en la continuidad de los textos poéticos posteriores, lo mismo que su censura o vituperio. En esta última vertiente, es bien sabido que don Benito y su obra han concitado la crítica acre en menciones precisas de determinadas novelas o piezas teatrales (*Luces de Bohemia, Rayuela, El día que llegué al café Gijón...*) en las que un epíteto feroz o una parodia satírica evocan la obra creativa del autor de *Fortunata y Jacinta*. Ahora bien, las

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

alusiones a Galdós en teatro o en las novelas son meras citas circunstanciales, sin proyección estructural en el texto en el que se incluyen. El escritor funciona en esos textos como paradigma de una estética abominable. Parece, pues, que Galdós y su obra sólo han servido hasta ahora como tema literario propio del discurso lírico, un caudal que ha sido lógicamente extenso y florido entre los poetas nacidos en las islas Afortunadas.

El primero de los poetas canarios que homenajea don Benito es, según mis noticias, Tomás Morales, padre y maestro mágico de *Las rosas de Hércules* (1919), libro en que se incluye "La ofrenda emocionada" a don Benito Pérez Galdós. Alude este poema a la estatua sedente de don Benito inaugurada en El Retiro madrileño en 1919: "y se sumió, quebrantado por los golpes de la liza/ en esa actitud sedente que ya la piedra eterniza". El poeta enuncia los que son para él grandes aciertos del novelista para confesar inmediatamente las emociones que suscita en él la figura del ya anciano invidente. La ofrenda poética hilvana una serie de estrofas hexadecasílabas que configuran variantes de sexta rima peculiar, una guirnalda de métrica modernista sobre la que se desgranan palabras mayúsculas de honda resonancia galdosiana: Raza, España, Pensamiento, Unidades, Verbo, Sueño, Virtud, Bien, Profeta, Verdad Eterna, Amor y la significativa tripleta "Arte, Naturaleza, Verdad" que había pasado a ser el lema identificador de la empresa editorial galdosiana. La imagen de la luz que disipa a las sombras –un símil de tradición centenaria que ha sido repetido por los muchos poetas al referirse a nuestro autor– cierra el poema:

> Abuelo glorioso y santo, definidor de energía;
> tan claro y tan melodioso que erais como el propio día
> y hoy vais con la sombra a cuestas como una pesada cruz,
> ¡dadme, cieguecito bueno, dadme las manos piadosas
> y ascienda mi alma a la eterna revelación de las cosas
> por la rampa iluminada de vuestros ojos sin luz!

El poema de Tomás Morales debió de ser escrito poco antes de la muerte de Galdós, un acontecimiento que conmovió a la sociedad española tal como lo reflejan los periódicos madrileños de los primeros días de enero de 1920[4]. En esas fechas la jovencísima Josefina de la Torre debió de escribir este poemita *naïf*, singularmente emocionante por lo que tiene de reflejo en la conciencia de una niña de la que estaba siendo una noticia muy sentida y comentada:

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

Hermana, hermana, hermana:
¿ha muerto don benito'
Todos, todos lloraban,
Todos, todos los míos.
Y hasta mi pluma ahora,
al escribir sin ruido
es como si callara:
¿ya murió don Benito?[5]

En las cercanías de la luctuosa fecha debió de imprimirse en Santa Cruz de Tenerife un folleto anónimo, *Galdós y Canarias*, que va introducido por unas páginas evocadoras –"Galdós y su país nativo" tienen por título– y firmadas en octubre de 1920 por Miguel Sarmiento[6]. La antología de prosas reunidas en este folleto –del citado Sarmiento, y de Patricio Estévanez, B. Pérez Armas, José Tabares Bartlett, J. H. Amador, Andrés Orozco, F. Doreste Betancort, D. Gouigou– a la que sigue otra reunión de poemas –de Antonio Zerolo, Juan Pérez Delgado, Domingo J. Manrique, Guillermo Perera y Álvarez, Crosita, Alfonso Ojeda– rinden homenaje a la figura del compatriota isleño que ha culminado una obra ciclópea. En esta tradición encomiástica hay que inscribir el poema en tercetos de Francisco Gonález Díaz "A Galdós" cuyo final reitera la imagen lumínica del texto de Tomás Morales –"y la luz que me diste está irradiando en mí. / Me enciende sin quemarme, me alumbras sin herirme, / y recojo y reflejo la luz que te pedí"– o el soneto "Porque tu voz sigue vibrando cada/ palabra tuya como un bronce vivo..." de Cipriano Acosta[7].

En un grado de asociación imaginativa más personal podemos leer otros poemas que reviven la casa madrileña del novelista, un lugar clausurado como un bello recinto de sosiego silencioso en que espejea el "maravilloso silencio" del hogar que Cervantes imaginó para don Diego de Miranda. Y desde el universo cervantino no resulta violento el tránsito hacia el poeta Alonso Quesada, cuyo "Canto Quinto" de su "Poema truncado de Madrid" contrapone con ferocidad valleinclanesca la charlatanería ruidosa de un patriotismo hueco –""Olor de can sarnoso. Patria académica./Impudor. Vejez. Rebotica carcomida./ Jaula nacional/ (...)– a la emocionante "casa de don Benito":

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

...) El aire
ahuyenta el recuerdo del pasado dolor.
Silencio. Don Benito no sale a la calle.
Ya está ciego. Mejor. Mejor. ¡Mejor![8]

La recurrente imagen de la luminosidad que desprende la ceguera del creador de Marianela, superpuesta a la evocación de la casa del novelista, traba el soneto "Fuga I" de Manuel González de Sosa, cuya referencia galdosiana resulta transparente gracias a la cita en exergo que precede[9]:

Cruje la alfombra negra bajo el paso
que avanza tardo y con el miedo palpa
las paredes del aire, vigilado
por corales palabras que se apagan

poco a poco y se extinguen de repente
cuando la luz de dentro se derrama
por las cuencas marchitas y se vierte
en el resol de junio y la oleada

de antigua claridad hinca una higuera
en el muro de un huerto, tumba un vuelo
sobre las lavas de una viña, pone

enhiesto y alto el mar para que pueda
atajar por las nubes el velero
que no pasa jamás del horizonte.

BIBLIOTECA GENERAL

En las páginas líricas de otros poetas canarios podrían establecerse analogías de temas o motivos líricos con pasajes determinados de las ficciones galdosianas –un eco, por ejemplo, del capítulo "¿Hombres!" de *La Desheredada* en el poema de José Luis Pernas "Cuando los niños juegan a la guerra"[10]–. Pero lecturas de libre asociación, como la indicada, resultan excesivamente impresionistas cuando el texto poético carece de anclajes textuales que corroboren la equivalencia. Muchos poetas han leído con ahínco a Galdós,

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

pero el diálogo intertextual que aquí estoy proponiendo no resulta consistente si sólo se realiza a partir de conjeturas.

El Galdós leído por los escritores de la "joven literatura" y algunos posteriores

La gran difusión que tuvieron las novelas galdosianas durante el primer tercio del siglo XX explica el conocimiento y el interés con que evocan su lectura muchos de los escritores de la "joven literatura" española de los años veinte y treinta del pasado siglo. A pesar de ser don Benito la "gloria nacional" y el escritor que se beneficiaba de casi todos los prestigios literarios no sufrió ningún amargo ajuste de cuentas por parte de los escritores de las vanguardias que, muy enraizados en la influencia de Ortega y Gasset, no los ahorraron para los escritores españoles del Romanticismo y, en general, del siglo XIX[11]. Para los escritores de los años vanguardistas fue un tópico confesional referirse a la lectura de Pérez Galdós como una ceremonia de iniciación literaria de sus años infantiles o de la primera juventud, una experiencia, además, que se había efectuado bajo el cobijo de la biblioteca familiar[12].

El recuerdo fervoroso del novelista canario leído en los años jóvenes salta en las Memorias de bastantes escritores de la llamada "generación del 27". Rafael Alberti, por ejemplo, anota con emoción telegráfica: "1920. Tres muertes, unidas siempre para mí cuando me acuerdo de ese año: mi padre, Joselito, Galdós"[13]. Isabel García Lorca rememora su lectura y la admiración de su hermano por el canario en estos términos:

> Si venía gente del campo a ver a mi padre, Federico bajaba y estaba presente, siempre callado; él tan hablador, tan brillante hablador, había muchas ocasiones en que estaba totalmente en silencio. Sin duda porque algo estaba aprendiendo.
>
> Él comentó muchas veces la capacidad de no hablar y escuchar que tenía Galdós, a quien tanto admiraba. Para mis padres Galdós era casi el único. Allí en la Huerta de San Vicente, yo lo devoré. Aún recuerdo la terrible impresión que me causó Ángel Guerra[14].

Lectura de los padres y lectura de los jóvenes hijos en las bibliotecas familiares, tal como recordaban Max Aub y Buñuel[15] en sus conversaciones y Vicente Aleixandre en una bellísima página de *Los encuentros*[16] o en una encuesta de la revista *Ínsula*:

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

> Alguna vez he contado la sensación de gozo y sorpresa que tuvimos, cuando, almorzando un día en una tabernita madrileña con Federico García Lorca, nos descubrimos ambos admiradores apasionados de Galdós ¡en aquella época! Y amigos vividos y sin falla, desde chicos, de Jacinta, de la Peri, de Orozco, del león de Albrit...[17];

o María Zambrano que lo vislumbra en su creación de personajes a través de la acción poética de la palabra[18]. Para Jorge Guillén una cita de Galdós sirve de llave que abre una sección de su *Homenaje*[19] y con la que traspasa a los lectores la densidad de misterio y emoción humana que implica la palabra "realidad", palabra imprescindible a la hora de avanzar por entre las miles de páginas del novelista canario.

Un lector de más edad que los jóvenes vanguardistas también se había referido en distintas ocasiones a Galdós y sus novelas. Unamuno, el Rector de Salamanca, glosó al novelista recién fallecido en varios artículos de 1920. No le resultaban atractivas ni la época histórica ni el friso humano y social que se representaban en las novelas del autor de *El amigo Manso*[20]: "la obra novelesca de Galdós es la pintura de una época y una gente profundamente antiheroicas", "(Galdós) fue un puro y mero literato laboriosísimo", "apenas hay en la obra novelesca y dramática de Galdós una robusta y poderosa personalidad individual". Y, sin embargo, no podía acallar el recuerdo de las emociones liberales que en su adolescencia bilbaína le habían despertado las primeras novelas del escritor canario y que volvería a sentir de nuevo al releer *Doña Perfecta* en los duros momentos de su destierro insular:

> Ahora, ante la muerte reciente de Galdós, recuerdo aquellos años de mocedad soñadora y atormentada, en que, con los ecos de la guerra civil, de que fui inocente testigo, en mis oídos, leía las primeras novelas de Galdós, las de su época de liberalismo romántico. *Gloria*, *La familia de León Roch*, *Doña Perfecta*. No las he vuelto a leer. No quiero, por ahora al menos, volver a leerlas. Pero recuerdo cómo me hacían latir el corazón y empañarse en lágrimas mis ojos[21].

Pero Unamuno sí volvió a leer páginas de don Benito, páginas de alguna novela de la "primera época" como *Doña Perfecta* , lo que le situó en la reviviscencia de sus más puras emociones juveniles. El soneto XXXIX del libro *De Fuerteventura a París* (1925), firmado el 31-V-1924 e introducido por una breve noticia –"Volviendo a leer, después de más de cuarenta años, *Doña*

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

Perfecta, de Galdós"– muestra en carne viva lo que significaba la recuperación de lo leído para el autor *Del sentimiento trágico de la vida*:

Remonto entre tus páginas pajizas
el curso de mi vida, ya no escaso,
y en sueños bebo el agua de aquel vaso
que se rompió en mi mocedad. Cenizas

me riegas tierno y con tu riego brizas
mis recuerdos de antaño, con que amaso
el pan que pronto mantendrá mi ocaso,
cuando mi patria se haga toda trizas.

Días en que ignorante de tus males
nací, España, a la historia oyendo el grito
de mi Bilbao, que en las marinas sales

de su ría recibe el don bendito
de la mar libre, días liberales
que me llenó de ensueño don Benito.

Otras lecturas o relecturas de las novelas galdosianas han despertado también la emoción española en uno de los grandes poetas del 27, Luis Cernuda. El poema "Bien está que fuera tu tierra" del "Díptico español" dedicado a Carlos Otero[22] replica en fervor de patriotismo liberal a la visión atroz de la primera cara del díptico ("Es lástima que fuera mi tierra"). El "español sin ganas/ que vive como puede bien lejos de su tierra" recuerda en la segunda cara del díptico las que habían sido sus lecturas infantiles "Niño eras cuando un día/ en el estante de los libros paternos/ hallaste aquellos (...)/ Y cruzaste el umbral de un mundo mágico,/ la otra realidad que está tras esta". Una invocación a la palabra-clave "realidad" que remite, una vez más, a las riquezas misteriosas que están más allá del prosaísmo cotidiano sobre el que se edifica la visión trascendida del novelista.

En el bello poema cernudiano los nombres propios se repiten a modo des estrillo organizador. Con este procedimiento enunciativo el poeta trata de cifrar la huella de sus lecturas galdosianas en los nombres de los protagonistas de los *Episodios* –Gabriel, Inés, Amaranta/ Soledad, Salvador, Genara

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

(...)– y de las Novelas –"Rosalía, Eloísa, Fortunata,/ Mauricia, Federico Viera/ Martín Muriel, Moreno Isla–, al mismo tiempo que les suma, muy al modo unamuniano, el catálogo de topónimos resonantes –de calles madrileñas, de ciudades históricas españolas, de escenarios de hechos memorables–, con todo lo cual apuntala el edificio de una "España siempre viva y siempre noble/ que Galdós en sus libros ha creado".

La devoción del poeta sevillano por el novelista quedó también patente en otros textos suyos, como en el ensayo "Galdós"–¿dirigido hacia los artículos de Unamuno?– al que pertenece este párrafo sustantivo:

> Se ha repetido que Galdós no sabe escribir, que no tiene estilo . No sé qué llamarán estilo quienes tales cosas dicen. Galdós creó para sus personajes un lenguaje que no tiene precedentes en nuestra literatura, ni parece que haya nadie intentado continuarlo o podido continuarlo[23]

El poema de Cernuda destaca la emoción poética que los personajes y lugares de las novelas de Galdós provocan en un lector exigente como él. Se trata de un ejercicio memorativo para la galvanización de la conciencia patriótica de la tradición liberal, si bien esta forma de evocación se ofrece en otras reescrituras de los personajes inventados por el novelistas y que acuden, en 1920 por ejemplo, como unos madrileños más al velatorio del cadáver de don Benito, expuesto en el patio de cristales del Ayuntamiento, según describe un soneto de Antonio Zerolo:

> Fortunata y Jacinta, cogidas de la mano,
> el coro presidían de la nocturna vela,
> y próxima a este grupo, tan bello como humano
>
> de las protagonistas de la inmortal novela,
> sin apartar los ojos del venerable anciano,
> estaba de rodillas la pobre Marianela...[24].

Una fusión, en fin, entre el procedimiento que revive a los personajes de la ficción y la emoción personal de la lectura, evocada en la memoria del poeta, ha ofrecido recientemente Luis García Montero en el texto "Realismo". Este poema, que desde su título apunta hacia las dos caras semánticas de la palabra denominadora de una escuela literaria y algo más, superpone el

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

recuerdo de la inolvidable Fortunata en dos planos de la experiencia vital que poetiza García Montero.

"Realismo" es un texto de Luis García Montero que, como en el montaje de otros poemas suyos (véase, por ejemplo, Life vest under your seat" de *Habitaciones separadas*), despliega una conmovedora visión lírica experimentada en el curso de un viaje aéreo, una visión en la que superpone la realidad del universo que se le ofrecerá después de tomar tierra y la realidad de un Madrid entresoñado en la lectura reciente de *Fortunata y Jacinta*. De nuevo la suma de ficción y realidad, de observación cotidiana y visión maravillada que suscitan las imaginaciones novelescas del maestro realista. Al poeta actual se le superponen los trajines apresurados de los momentos previos al aterrizaje del avión y la ensoñación de una mujer angelical que el libro leído le ha dejado en la conciencia:

> Tampoco supo nadie
> El misterio de aquella aparición,
> Un cuerpo entre las víctimas
> Desconocido por los documentos,
> Sin tarjeta de embarque,
> Y con ojos de nieve y de jazmín,
> Extrañamente limpios en medio de la muerte[25]

NOTAS

* Agradezco al poeta y amigo Andrés Sánchez Robayna la ayuda que me ha prestado para la elaboración de este artículo.

1 Incluso los personajes galdosianos que escriben poesía suelen ser caracterizados como tipos ridículos (la poetisa de "Un tribunal literario"), individuos de temperamento limitado (el Ramón, convencional poeta clasicista de *La Fontana de Oro*) o de perfil esperpéntico (el Sainz del Bardal de *El amigo Manso*).

2 "El estilo de Galdós", texto recogido en el libro dispuesto por Manuel García Blanco bajo el título de *Alrededor del estilo* (*Obras Completas*, Madrid, Afrodisio Aguado, 1958, XI, p. 837).

3 "Las *Obras* de Bécquer" (*El Debate*, 13-XI-1871; reed. *Bulletin Hispanique*, 1975, vol, LXXVII, pp. 140-153).

4 Los estudiosos han reconstruido con cosecha de abundante documentación ese momento histórica; remito a los conocidos trabajos de Pablo Beltrán de Heredia ("España en la

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

muerte de Galdós", *Anales Galdosianos*, 1970, V, pp. 89-101) y de Pedro Ortiz Armengol (*Vida de Galdós*, Barcelona, Crítica, 1996, pp. 804- 831).

5 "Al escribir sin ruido", texto impreso en *La Tierra de Galdós. Antología de Documentos sobre Galdós y Canarias*, Madrid, Cabildo de Gran Canaria, 2003, p. 253.

6 *Glorias Isleñas. Galdós y Canarias. Recuerdos de la juventud de don Benitto.-Su discurso ante los canarios en Madrid.- El homenaje póstumo de los escritores y poetas isleños,* Santa Cruz de Tenerife, s. a. (posiblemente 1920), librería Hespérides, 61 pp.

7 *La Tierra de Galdós*, p. 275.

8 Alonso Quesada, *Obras Completas*, ed. de L. Santana, Las Palmas de Gran Canaria, Cabildo Insular de Gran Canaria, vol. II., 1986, pp. 26-27.

9 "Hacia el final de su vida descubrí en su casa dos rincones: uno en el jardín, cubierto de tierra volcánica de nuestra isla..." (Claudio de la Torre, *sobre Galdós*). El poema en el libro de M. González Sosa *Contraluz italiana*, Las Palmas de Gran Canaria, La fuente que mana y corre, 1988, p. 21.

10 "Cuando los niños juegan a la guerra/ qué tristeza./ Cuando apuntan su arma a nuestro pecho/ y es inútil decir que no jugamos,/ pues ellos la disparan/ e insisten que caigamos por el suelo,/ para hacer más real el triste juego./ Cuando los niños crecen, se hacen hombres/ y no olvidan el juego de la guerra;/ cuando los hombres mueren,/ cuando los hombres matan,/ qué tristeza./ Niños, no juguéis a la guerra,/ que los hombres/ lo aprenden todo de los niños./ Cuando los niños juegan a la guerra,/ qué tristeza" (José Quintana, *96 poetas de las islas Canarias*, Bilbao, Comunicación Literaria de Autores, 1970, p. 563).

11 Una visión de conjunto sobre la actitud de los vanguardistas frente al Romanticismo puede leerse en mi reciente trabajo, "El Romanticismo español, cien años después", *Bulletin Hispanique*, nº 1, juin 2004, pp. 375-399.

12 Lo manifiesta directamente Antonio Espina en una escasamente halagüeña "Nota" aparecida en el primer número de *Revista de Occidente* : "Uno de los escritores de fines del XIX más acreedores a la depuración revisionista preconizada hace ya bastantes años es Galdós (...). Parece que se tiene miedo a mirarle cara a cara, a romper su cristal, quizás por no romper al mismo tiempo el amable recuerdo que su lectura nos produjo en la adolescencia" (1923, I, p. 115).

13 Rafael Alberti, *La arboleda perdida* (cito por la ed. de Barcelona, Seix Barral, 1975, vol. I, p. 139).

14 Isabel García Lorca, *Recuerdos míos*, Barcelona, Tusquets editores, 2002; p. 271.

15 "(Buñuel) Es la única influencia que yo reconocería, la de Galdós, así, en general, sobre mí.

(Aub) Y la cantidad de sueños que hay en don Benito. Más de una vez he pensado que sería un buen tema de tesis" (Max Aub, *Conversaciones con Buñuel*, Madrid, Aguilar, 1984, p. 128).

16 "(...) Él había aprendido a leer allí, allí. La primera lectura literaria, si puede llamarse así, había sido, a los doce o trece años, una novela de Galdós. No un azar, pero un destino. Porque a esta novela (*El doctor Centeno*, lo recuerdo muy bien) siguió otra, y luego otra. A los quince, a los dieciséis, a los diecisiete años, ayer, el día antes, la gran lectura de fijación de aquel muchacho había sido la masa bullente, cálida, contagiadora de humanidad y

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

conocimiento de las Novelas Contemporáneas de Galdós (...)" ("Don Benito Pérez Galdós, sobre el escenario", *Los encuentros* (cito por la ed. de Madrid, Guadarrama, 1977, p. 135).

17 "Revisión de Galdós", *Ínsula*, 1958, 82, p. 3.

18 "Y así, se ha hecho posible la existencia de criaturas como las que encontramos en la novela de Galdós, criaturas que no han consentido ser apresadas, sino por la palabra humilde ceñida a la vida, que no han sido accesibles más que poéticamente" (María Zambrano, *La España de Galdós*, Barcelona, la Gaya Ciencia, 1982, p. 122).

19 Esta es la cita galdosiana: "De aquí que la curiosidad natural de nuestro ánimo y el ansia de nuestros ojos no se vean satisfechas nunca sino ante la realidad" (*Homenaje*, cito por la ed. de *Poesía*, vol. 3, Valladolid, Diputación, 1987, p. 148).

20 Y ello a contrapelo de la carta colmada de elogios que dirigió a don Benito agradeciéndole lo mucho que había aprendido en el protagonista de esta novela.

21 "Nuestra impresión de Galdós" (*El Mercantil valenciano*, 8-I-1920). Otros artículos unbamunianos son "la sociedad galdosiana" (*El Liberal*, 5-I-1920); "El estilo de Galdós" 817-VIII-1924); "Galdós en 1901"(31-VIII-1924); "El amigo Galdós sobre el estilo" (7-IX-1924). Textos recogidos en la edición de *Obras Completas* citada en nota 2, vols V y. XI

22 Poema incluido en el libro *Desolación de la Quimera* (1956-1962) (cito por la ed. de *La realidad y el deseo (1924-1962)*, México, F.C.E., 1964, pp.331-334).

23 Luis Cernuda, "Galdós", en *Poesía y Literatura* (cito por la ed. de Seix Barral, Barcelona, 1964, p. 81).

24 "Los personajes de Galdós", soneto de Antonio Zerolo incluido en el folleto citado en nota 6 (p. 54).

25 Luis García Montero, *La intimidad de la serpiente*, Barcelona, Tusquets, 2003, pp. 70-81.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

LA DISPONIBILIDAD LÉXICA DE ESCOLARES GRANCANARIOS: RESULTADOS GENERALES DE LA INVESTIGACIÓN

MARTA SAMPER HERNÁNDEZ
Universidad de Las Palmas de Gran Canaria

INTRODUCCIÓN

La disponibilidad léxica es una línea de investigación que nace en Francia en los años 50, cuando los creadores del *Français fondamental* advierten las limitaciones que conllevan los recuentos del vocabulario cuando se utilizan únicamente índices de frecuencia. Se pone así de manifiesto la necesidad de tener en cuenta otro parámetro: el índice de disponibilidad. El léxico disponible es definido entonces por Michéa (1953) como aquel que acude de manera inmediata a la mente de los hablantes cuando la conversación gira en torno a un determinado tema. Este nuevo vocabulario no estaría formado, por lo tanto, por las unidades más frecuentes (que coinciden especialmente con las palabras gramaticales), sino por aquellos términos, en la mayoría de las ocasiones sustantivos, que solo aparecen en el discurso vinculados a un asunto concreto.

Los estudios sobre disponibilidad léxica comienzan en el mundo hispanohablante en los años 70 con los trabajos sobre Puerto Rico realizados por López Morales. Este lingüista encabeza desde hace más de una década un proyecto de carácter panhispánico que cuenta ya con los léxicos disponibles de varias sintopías y con un número importante de trabajos que analizan diferentes aspectos del vocabulario recopilado[1].

La investigación de la que partimos para la elaboración de este artículo no se incluye de manera íntegra dentro de los márgenes del citado proyecto, aunque sí comparte muchos de sus criterios metodológicos. A diferencia de los trabajos coordinados, donde los informantes son estudiantes del curso inmediatamente anterior al inicio de la especialización universitaria –COU en España y primer año de universidad en determinados países hispanoamericanos–, la muestra que se ha escogido para este estudio está compuesta por

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

alumnos de diferentes niveles de la enseñanza primaria y secundaria. El objetivo fundamental que nos ha guiado en la elección de los informantes ha sido el de comprobar en qué medida aumenta –o se estabiliza– el caudal léxico de estos chicos conforme se asciende en el nivel de estudios, aspecto que creemos resulta fundamental para la planificación de la enseñanza del léxico en estas etapas escolares.

En las páginas que siguen comentaremos los resultados generales de nuestro trabajo. De esta forma, analizaremos los datos cuantitativos referidos al número de palabras y de vocablos que han aportado los informantes como grupo, así como al índice de cohesión que presentan estas respuestas.

1. Metodología

Para la realización del estudio, de carácter experimental, se escogió una muestra empírica intencionada, que permitiera asegurar la incorporación adecuada de los distintos grupos de contraste que era necesario contemplar. Finalmente, se han tenido en cuenta las respuestas de un total de 320 informantes[2], repartidos –mediante un sistema de cuotas por afijación uniforme– en tres variables extralingüísticas: sexo, nivel sociocultural –alto o bajo– y nivel de estudios –se hicieron cortes en cuatro grados educativos, dos de la enseñanza primaria y dos de la secundaria–[3]. En el cuadro 1 se recoge la distribución de los alumnos según estos condicionantes sociales:

	nivel sociocultural bajo				nivel sociocultural alto			
	alumnos	%	alumnas	%	alumnos	%	alumnas	%
3° primaria	23	57,5	17	42,5	18	45	22	55
5° primaria	19	47,5	21	52,5	21	52,5	19	47,5
1° ESO	23	57,5	17	42,5	24	60	16	40
3° ESO	19	47,5	21	52,5	19	47,5	21	52.5
TOTALES	84		76		82		78	
	160				160			

Cuadro 1. Datos generales de la muestra[4]

La encuesta que se pasó a los alumnos es similar a la que suele utilizarse en los estudios del proyecto panhispánico: la primera página recaba la información social, mientras que el resto de las hojas recopila el vocabulario que

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

va acudiendo a la mente de los informantes ante los distintos estímulos que se les presentan. Estos estímulos, llamados *centros de interés*, son también los mismos que se emplean en otras investigaciones, con la adición de 'Los colores', campo que aparece de igual modo en otros trabajos hispánicos[5]. Se utilizó el sistema de listas abiertas con un límite temporal de dos minutos por cada ámbito léxico.

Para la edición y estandarización de los datos se siguieron las pautas utilizadas en el proyecto general (*vid.* Samper, 1998). El cálculo del índice de disponibilidad se realizó según la fórmula de López Chávez y Strassburger Frías a través del programa informático *Lexidisp*, creado por J. E. Moreno Fernández y A. J. García de las Heras[6].

2. Resultados

Hay que señalar, en primer lugar, que los datos que aquí se presentan agrupan los resultados de distintos niveles escolares, socioculturales y, asimismo, de ambos sexos. Creemos que estas primeras aportaciones ya permiten observar ciertas regularidades que habrán de ser matizadas después con el análisis de los diferentes factores condicionantes y que posibilitarán, desde un principio, establecer paralelismos con los datos procedentes de otras investigaciones sobre el léxico disponible. De esta manera, se abre la posibilidad de confirmar o destacar el carácter panhispánico de ciertos rasgos compartidos en las investigaciones realizadas hasta el momento.

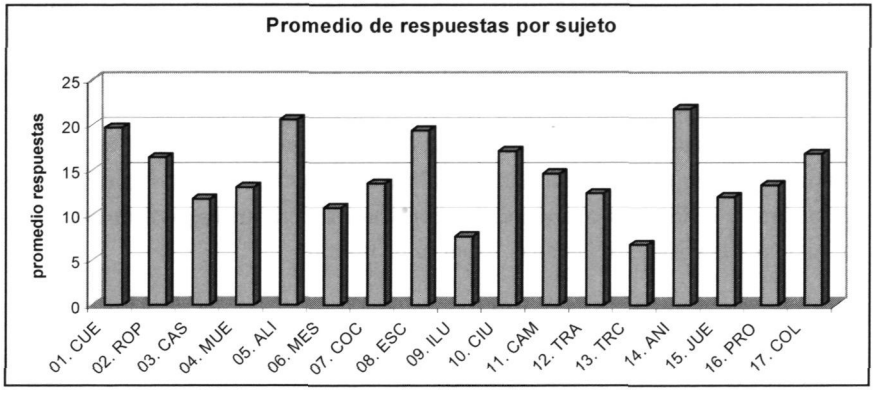
2.1. Producción de palabras

El número total de palabras[7] es de 79282, lo que se traduce en una media de 247,8 respuestas por informante y de 4663,6 por centro de interés. Naturalmente, estas cifras no se distribuyen equitativamente entre los distintos campos léxicos, sino que varían a veces de forma considerable de unos a otros. En el cuadro siguiente puede observarse la cantidad de palabras en cada uno de los ámbitos, así como el promedio que aporta cada individuo encuestado. También se incluye el rango o posición relativa en la que se sitúa cada centro dentro del total según la productividad léxica de los alumnos. En la gráfica que se inserta tras la tabla se reflejan los datos numéricos.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

CI	Rango	Número total de palabras	Promedio por sujeto
01 CUE	3	6318	19,7
02 ROP	7	5262	16,4
03 CAS	14	3785	11,8
04 MUE	11	4201	13,1
05 ALI	2	6584	20,6
06 MES	15	3471	10,8
07 COC	9	4317	13,5
08 ESC	4	6218	19,4
09 ILU	16	2431	7,6
10 CIU	5	5465	17,1
11 CAM	8	4663	14,6
12 TRA	12	3972	12,4
13 TRC	17	2155	6,7
14 ANI	1	6963	21,8
15 JUE	13	3831	12
16 PRO	10	4274	13,3
17 COL	6	5372	16,8

Cuadro 2. Palabras por centro de interés



Gráfica 1

Los centros que incluyen una cantidad mayor de palabras son, por este orden, 14 'Los animales', 05 'Alimentos y bebidas' y 01 'Partes del cuerpo': estos primeros resultados coinciden de una manera extraordinaria con los de los distintos estudios de disponibilidad léxica, en los que los campos citados suelen ocupar exactamente las mismas posiciones en cuanto a la incorporación de respuestas (*vid.*, por ejemplo, Benítez, 1992; Alba, 1995; Samper y Hernández, 1997; Carcedo, 2001; Galloso, 2001; González Martínez, 2002; Bellón, 2003). Por otro lado, los ámbitos léxicos que han recogido un número

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

menor de palabras son, esta vez en orden de menor a mayor productividad, 13 'Trabajos del campo y del jardín', 09 'Iluminación, calefacción y medios de airear un recinto' y 06 'Objetos colocados en la mesa para la comida'. Como es bien sabido, los dos primeros son centros que suelen ocupar las últimas posiciones en cuanto a las respuestas de los informantes. El campo 06 se sitúa asimismo por debajo de la media de respuestas en todos los trabajos del proyecto, pero en este caso no se produce una correspondencia tan precisa con los resultados de otros estudios, con la excepción de los léxicos disponibles de la República Dominicana (Alba, 1995) y Córdoba (Bellón, 2003)[8].

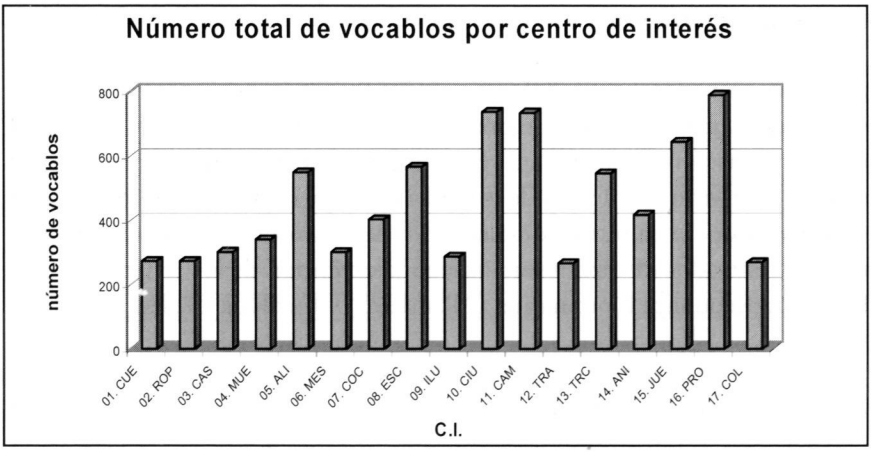
2.2. Producción de vocablos

Además del número de palabras, para determinar la disponibilidad léxica de una comunidad de habla es importante conocer la cantidad de vocablos –o palabras diferentes– que aportan los informantes en las encuestas. La totalidad de estas unidades asciende a 7696[9]. En el cuadro 3 se presentan, junto con los datos expuestos en la tabla anterior, para facilitar la comparación, las cantidades absolutas de vocablos por centro de interés, así como la posición relativa que cada uno de ellos ocupa. A continuación, como se hizo con los resultados de las respuestas totales, se inserta una gráfica con la disposición de los distintos ámbitos léxicos en cuanto a la cantidad de palabras diferentes.

CI	Rango	Vocablos	Rango	Palabras
01 CUE	14	274	3	6318
02 ROP	15	273	7	5262
03 CAS	11	302	14	3785
04 MUE	10	341	11	4201
05 ALI	6	549	2	6584
06 MES	12	301	15	3471
07 COC	9	403	9	4317
08 ESC	5	566	4	6218
09 ILU	13	287	16	2431
10 CIU	2	737	5	5465
11 CAM	3	734	8	4663
12 TRA	17	266	12	3972
13 TRC	7	545	17	2155
14 ANI	8	416	1	6963
15 JUE	4	643	13	3831
16 PRO	1	789	10	4274
17 COL	16	270	6	5372

Cuadro 3. Número de total de vocablos y palabras por centro de interés

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006



Gráfica 2

Como se esperaba, los centros de interés no ofrecen una productividad paralela en cuanto al número de palabras y de vocablos. Los campos que ocupaban los rangos más destacados en la cantidad total de respuestas no están ni mucho menos entre los primeros cuando se considera el número de palabras diferentes. El centro 05 'Alimentos y bebidas' se sitúa ahora en sexto lugar y el ámbito relacionado con el cuerpo humano figura en el decimocuarto. Por su parte, los campos léxicos que destacaban por el escaso número de respuestas siguen ofreciendo, aunque ya no son los menos productivos, una cantidad ciertamente baja de vocablos, con la excepción de 13 'Trabajos del campo y del jardín', cuyos números lo sitúan en una posición media en el total de los ámbitos.

En la parte de la tabla que refleja las unidades léxicas diferentes puede observarse que destacan positivamente 16 'Profesiones y oficios', 10 'La ciudad' y 11 'El campo', mientras que 12 'Medios de transporte', 17 'Los colores' y 02 'La ropa' (igualado casi con 01 'Partes del cuerpo') se caracterizan por el escaso número de vocablos. Aunque esta vez no se encuentra un paralelismo exacto entre los distintos estudios del proyecto panhispánico y esta investigación, sí se constata que los tres primeros centros son ámbitos que superan el valor medio en todos los análisis, a la vez que los últimos "no logran la cantidad media en ninguno de los trabajos efectuados" (Samper, Bellón y Samper Hernández, 2003: 62)[10].

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

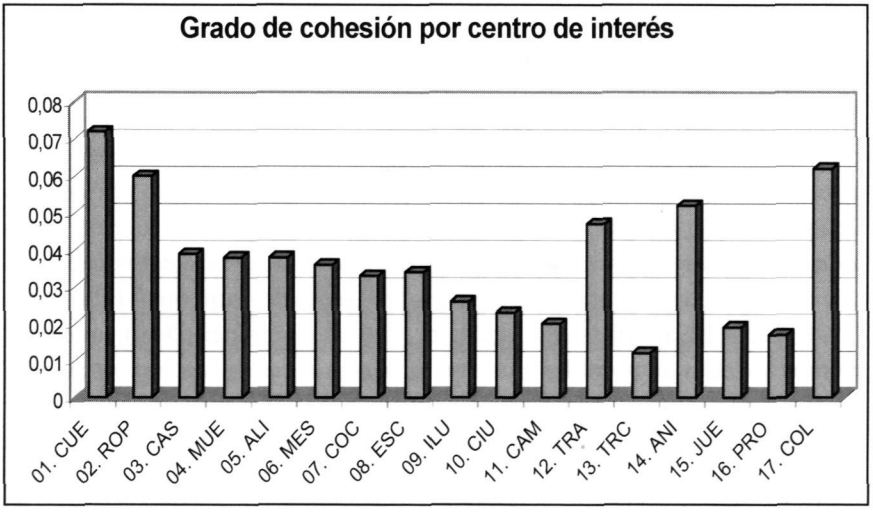
2.3. Grado de cohesión

Los datos que se han expuesto hasta este momento permiten extraer provechosas conclusiones acerca de la mayor o menor riqueza léxica de los informantes que constituyen la muestra, tanto en general como por centros de interés. Hoy en día, sin embargo, resulta fundamental trabajar con otro índice cuantitativo para comprobar el grado de coincidencia del vocabulario que han aportado los encuestados. Como han señalado entre otros Echeverría (1991), Alba (1995) o, más recientemente, González Martínez (2002), un número muy elevado de vocablos no implica necesariamente una mayor riqueza léxica del grupo, pues las respuestas de algunos sujetos aislados pueden alterar en gran medida los resultados. Como solución a este problema, Echeverría *et al.* propusieron en 1987 el llamado *índice de cohesión*, que permite establecer mediante una sencilla operación matemática si un determinado centro de interés es más abierto –hay mayor variedad entre las unidades aportadas por los informantes– o más cerrado –muchos sujetos habrían aportado unos mismos vocablos–. Este índice se obtiene dividiendo el promedio de respuestas por sujeto por el número total de palabras diferentes: cuanto mayor sea el resultado de esta operación –cuanto más se acerque a 1–, mayor será también el grado de cohesión del campo léxico. En el cuadro 4 se reflejan los resultados de la presente investigación. Como en otros casos, se especifica el rango de cada centro y se aporta a continuación una gráfica que permita una visión más clara y unitaria de los datos.

CI	Rango	Palabras	Vocablos	IC
01 CUE	1	19,7	274	0,072
02 ROP	3	16,4	273	0,06
03 CAS	6	11,8	302	0,039
04 MUE	7	13,1	341	0,038
05 ALI	8	20,6	549	0,038
06 MES	9	10,8	301	0,036
07 COC	11	13,5	403	0,033
08 ESC	10	19,4	566	0,034
09 ILU	12	7,6	287	0,026
10 CIU	13	17,1	737	0,023
11 CAM	14	14,6	734	0,02
12 TRA	5	12,4	266	0,047
13 TRC	17	6,7	545	0,012
14 ANI	4	21,8	416	0,052
15 JUE	15	12	643	0,019
16 PRO	16	13,3	789	0,017
17 COL	2	16,8	270	0,062

Cuadro 4. Grado de cohesión de cada centro de interés

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006



Gráfica 3

Los centros más compactos son, por este orden, 01 'Partes del cuerpo', 17 'Los colores' y 02 'La ropa', mientras que los más difusos vienen a ser 13 'Trabajos del campo y del jardín', 16 'Profesiones y oficios' y 15 'Juegos y distracciones'. Se producen unos resultados completamente coherentes con lo que sucede en las investigaciones del proyecto panhispánico[11]. En cuanto a la jerarquía de los ámbitos léxicos, por lo tanto, se puede considerar plenamente demostrada la coincidencia entre los estudios realizados con estudiantes preuniversitarios –en el caso del proyecto que dirige López Morales– y el análisis desarrollado con alumnos de edades y niveles educativos inferiores (desde 3º de primaria –8 años por lo general– a 3º de la ESO –aproximadamente 14 años–).

3. Conclusiones

Los resultados globales de nuestra investigación muestran un innegable paralelismo con los aportados en la mayoría de los trabajos hispánicos, lo que pone de manifiesto el valor general de la clasificación de los campos según su grado de productividad. De esta forma, los centros que ofrecen un mayor número de palabras son 'Los animales', 'Alimentos y bebidas' y 'Partes del cuerpo'; en cuanto al número de vocablos, destacan 'Profesiones y oficios', 'La ciudad' y 'El campo'. También el índice de cohesión permite observar rasgos coincidentes en lo que respecta a los ámbitos más y menos compactos.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

En este sentido, se hace necesario efectuar un cotejo entre nuestros resultados numéricos y los que ofrecen los estudios con informantes preuniversitarios para confirmar –o no– la tesis de Michéa (1953) acerca del mayor grado de coincidencia léxica conforme progresa la edad de los alumnos.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALBA, O. (1995). *Léxico disponible de la República Dominicana.* Santiago de los Caballeros: Pontificia Universidad Católica Madre y Maestra.

BENÍTEZ PÉREZ, P. (1992). Disponibilidad léxica en la zona metropolitana de Madrid. *Boletín de la Academia Puertorriqueña de la Lengua Española (BAPLE)*, 1/1, 71-102.

BELLÓN FERNÁNDEZ, J. J. (2003). *Léxico disponible de la provincia de Córdoba.* Las Palmas de Gran Canaria: Universidad de Las Palmas de Gran Canaria.

CARCEDO GONZÁLEZ, A. (1998). Tradición y novedad en las aportaciones hispánicas a los estudios de disponibilidad léxica. *Lingüística, 10*, 5-68.

— (2001). *Léxico disponible de Asturias.* Turku: Departamento de Español de la Universidad de Turku.

ECHEVERRÍA, M. S. (1991). Crecimiento de la disponibilidad léxica en estudiantes chilenos de nivel básico y medio. En López Morales, Humberto (ed.), *La enseñanza del español como lengua materna* (pp. 61-78). Río Piedras: Universidad de Puerto Rico.

ECHEVERRÍA, M. S., HERRERA, M. O., MORENO, P. y PRADENAS, F. (1987). Disponibilidad léxica en Educación Media. *Revista de Lingüística Teórica y Aplicada, 25*, 55-115.

GALLOSO CAMACHO, M. V. (2001). *El léxico de los estudiantes preuniversitarios en el distrito universitario de Salamanca (Ávila, Salamanca y Zamora)* (tesis doctoral). Salamanca: Universidad de Salamanca. [La obra ha sido publicada por la Universidad de Salamanca en el año 2002].

GONZÁLEZ MARTÍNEZ, A. (2002). *La disponibilidad léxica de los alumnos preuniversitarios de la provincia de Cádiz.* Cádiz: Universidad de Cádiz.

GOUGENHEIM, G., MICHÉA, M., RIVENC, P. Y SAUVAGEOT, A. (1967 [1964]). *L'elaboration du français fondamental (1er degré). Étude sur l'établissement d'un vocabulaire et d'une grammaire de bas* (nouvelle édition refondue et augmentée). Paris: Didier.

LÓPEZ CHÁVEZ, J. y STRASSBURGUER FRÍAS, C. (1987). Otro cálculo del índice de disponibilidad léxica. En *Presente y perspectiva de la investigación computacional en México. Actas del IV Simposio de la Asociación Mexicana de Lingüística Aplicada.* México: UNAM.

LÓPEZ CHÁVEZ, J. Y STRASSBURGUER FRÍAS, C. (1991). Un modelo para el cálculo del índice de disponibilidad léxica individual. En López Morales, Humberto (ed.), *La*

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

enseñanza del español como lengua materna (pp. 91-112). Río Piedras: Universidad de Puerto Rico.

LÓPEZ MORALES, H. (1999). *Léxico disponible de Puerto Rico.* Madrid: Arco/Libros.

MICHÉA, R. (1953). Mots fréquents et mots disponibles. Un aspect nouveau de la statistique du langage. *Les langues modernes, 47,* 338-344.

MORENO FERNÁNDEZ, F., MORENO FERNÁNDEZ, J. E. y GARCÍA DE LAS HERAS, A. J. (1995). Cálculo de la disponibilidad léxica. El programa *LexiDisp. Lingüística, 7,* 243-249.

SAMPER PADILLA, J. A. (1998). Criterios de edición del léxico disponible. *Lingüística, 10,* 311-333.

SAMPER PADILLA, J. A. y HERNÁNDEZ CABRERA, C. E. (1997). El estudio de la disponibilidad léxica en Gran Canaria: datos iniciales y variación sociolingüística. En Almeida, M. y Dorta, J. (eds.), *Contribuciones al estudio de la lingüística hispánica. Homenaje a Ramón Trujillo Carreño* (tomo II, pp. 229-239). La Laguna: Universidad de la Laguna.

SAMPER PADILLA, J. A., BELLÓN FERNÁNDEZ, J. J. y SAMPER HERNÁNDEZ, M. (2003). El proyecto de estudio de la disponibilidad léxica en español. En Ávila, R., Samper, J. A., Ueda, H. *et al., Pautas y pistas en el análisis del léxico hispano(americano)* (pp. 27-140). Frankfurt-Madrid: Vervuert Iberoamericana.

NOTAS

1 Para obtener mayor información sobre este proyecto, así como sobre otros trabajos paralelos, *vid.* López Morales (1999), Carcedo (1988) y Samper, Bellón y Samper Hernández (2003).

2 A pesar de que en estas investigaciones de tipo experimental los requisitos de representatividad son secundarios, hay que aclarar que se supera ampliamente el límite indicado en los trabajos de sociolingüística para que una muestra adecuadamente preestratificada sea representativa.

3 Si bien los dos primeros factores son habituales en los trabajos hispánicos de disponibilidad léxica, el último de ellos constituye una novedad en las investigaciones realizadas en el ámbito español.

4 En este trabajo, como se explicó anteriormente, se contemplarán los resultados de forma conjunta, de manera que no se analizará la incidencia de las diferentes variables extralingüísticas.

5 Los ámbitos léxicos que se han tenido en cuenta, así como las correspondientes abreviaturas que utilizaremos a lo largo del trabajo, son los siguientes: 01 'Partes del cuerpo' (CUE), 02 'La ropa' (ROP), 03 'Partes de la casa' (CAS), 04 'Los muebles de la casa' (MUE), 05 'Alimentos y bebidas' (ALI), 06 'Objetos colocados en la mesa para la comida' (MES), 07 'La cocina y sus utensilios' (COC), 08 'La escuela: muebles y materiales'

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

(ESC), 09 'Iluminación, calefacción y medios de airear un recinto' (ILU), 10 'La ciudad' (CIU), 11 'El campo' (CAM), 12 'Medios de transporte' (TRA), 13 'Trabajos del campo y del jardín' (TRC), 14 'Los animales' (ANI), 15 'Juegos y distracciones' (JUE), 16 'Profesiones y oficios' (PRO), 17 'Los colores' (COL).

6 Para una mayor información sobre estos aspectos informáticos, *vid.* López Chávez y Strassburguer Frías (1987, 1991), y F. Moreno, J. E. Moreno y A. J. García de las Heras (1995).

7 En la disponibilidad léxica se emplea el término *palabra* para designar la cantidad total de unidades, mientras que el nombre *vocablo* señala específicamente aquellas que son diferentes.

8 Para una información más exhaustiva sobre este tema, *vid.* Samper, Bellón y Samper Hernández (2003: 46-63).

9 Esta cantidad podría significar una media de 24 vocablos por informante. Sin embargo, a pesar de que este dato ha sido utilizado de esta forma en algunas investigaciones de disponibilidad, no nos parece oportuno usarlo puesto que en este caso, frente a lo que ocurre con las palabras, no se puede hablar en términos de promedio, ya que los vocablos aportados por un informante no se van a corresponder de ningún modo con el resultado de la división del número total entre los sujetos de la muestra.

10 Hay que hacer una salvedad en este último aspecto, ya que en la mayoría de los trabajos no se incluye el centro 17 'Los colores'. En el artículo citado, por consiguiente, tampoco se tiene en cuenta esta área asociativa.

11 De hecho, los campos que, según Samper, Bellón y Samper Hernández, se identifican por "la dispersión de los vocablos que se recogen en las encuestas" (2003: 108) son exactamente los mismos que los que aparecen con los rangos inferiores en el cuadro 4.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

La elisión de la preposición ante el relativo y su relación con la presencia del "pronombre de retoma" en el español culto de Las Palmas de Gran Canaria

José Antonio Samper Padilla, Clara E. Hernández Cabrera y Otilia Pérez Gil
Universidad de Las Palmas de Gran Canaria

1. En un trabajo reciente (Samper, Hernández Cabrera y Pérez Gil, en prensa) nos hemos ocupado del estudio de los factores lingüísticos que inciden en la aparición de un pronombre de retoma (PR) en las cláusulas de relativo introducidas por *que*. Puesto que en ese momento pretendíamos comparar los datos de Las Palmas de Gran Canaria con los obtenidos por Silva Corvalán (1996) y Bentivoglio (2003) en Santiago de Chile y Caracas, respectivamente, adoptamos las pautas metodológicas aplicadas por ambas sociolingüistas; ello supuso que no se tuvieran en cuenta los casos en que el relativo iba precedido de artículo, con lo que –dada la íntima relación entre la construcción art.+*que* y el mantenimiento de la preposición– prácticamente no figuraron relativas con preposición entre los enunciados estudiados en aquella ocasión.

En este artículo nos proponemos hacer algunas observaciones sobre el uso de la preposición ante el relativo en la norma culta grancanaria y, sobre todo, comprobar si en nuestros materiales se confirma que la omisión de la preposición ante el relativo supone una mayor probabilidad de aparición de un PR en la subordinada, tal como ha sido señalado por muchos investigadores (*vid.*, por ejemplo, Carbonero, 1985; Lope Blanch, 1986*a*; González García, 2001). También Cortés encontró en sus materiales leoneses que había "una tendencia generalizada a prescindir de *a* y reemplazarla por el pronombre redundante" en los casos de CD y CI (1990: 437). Por su parte, Gutiérrez Araus (1985, 1986), que ha documentado la omisión de la preposición ante el relativo desde las primeras épocas del español, ha constatado la frecuente aparición de un PR cuando la elisión del elemento prepositivo ante *que* produce ambigüedad.

Otros estudiosos han señalado la necesidad de diferenciar los casos en los que el PR va acompañado de la elisión de una preposición de aquellos otros en los que tal elisión no se produce. Brucart (1999: 403), por ejemplo, distingue

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

dos tipos de relativas con duplicación, según presenten pérdida de preposición ("Se trata de una idea que ayer daba vueltas *sobre ella*") o no ("El atracador, a quien algunos testigos aseguran haber*lo* visto..."). Aunque ninguno de estos esquemas sintácticos es aceptado normativamente, el elemento de retoma, como indica Brucart, solo resulta redundante en el último.

2. El corpus analizado consta de un total de 6 horas de grabación, correspondientes a 12 entrevistas de 30 minutos cada una. Los informantes, que responden a las características requeridas por el ahora denominado "Proyecto de la norma culta hispánica J. M. Lope Blanch" (vid. Lope Blanch, 1986*b*), se distribuyen en tres grupos generacionales (I, entre 25 y 35 años; II, entre 36 y 55 años; y III, de más de 55 años), cada uno de ellos representado por dos hombres y dos mujeres.

3. En el cuadro 1 se recoge el número de casos con *que* y con art.+*que* registrados en nuestro corpus, clasificados según la función del pronombre relativo. No se han contabilizado aquí los enunciados que ya fueron excluidos en nuestro trabajo sobre la retoma pronominal por sus escasas posibilidades de variación, como las expresiones temporales del tipo "momento (en) que", "día (en) que", etc., y las caracterizadas por un alto grado de gramaticalización como "en la medida en que".

Nexo	*QUE*						ART. + *QUE*					
Función Pr. Relativo	+ PR		-PR		Total		+PR		-PR		Total	
	N	%	N	%	N	%	N	%	N	%	N	%
Sujeto	15	2.5	579	97.5	594	67.3	-	-	1	100	1	1.6
CD	32	13.6	204	86.4	236	26.8	1	50	1	50	2	3.3
CI	6	100	-	-	6	0.7	3	75	1	25	4	6.6
Oblicuo	6	13	40	87	46	5.2	1	1.9	53	98.1	54	88.5
Total	59	6.7	823	93.3	882	100	5	8.2	56	91.8	61	100

Cuadro 1. PR con *que* y art.+q*ue*

El porcentaje de duplicación de los enunciados con *que* (6.7%) se eleva al 8.2% cuando se examinan los casos de art.+*que*: se trata de una diferencia muy poco significativa, sobre todo si se tiene en cuenta el distinto peso relativo de las diversas funciones con *que* y con art.+*que*, además de la marcada distancia en la frecuencia absoluta entre ambos nexos. Como nuestro principal objetivo es averiguar si la omisión de la preposición es un factor determinante

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

en la aparición del PR, nos centraremos a partir de ahora en las funciones que exigen su presencia: la de oblicuo[1] y la de CI[2].

Preposición	OBLICUO		CI		*Total*	
	N	%	N	%	N	%
+	58	59.2	4	40	62	57.4
–	40	40.8	6	60	46	42.6
Total	98	100	10	100	108	100

Cuadro 2. Ausencia/presencia de preposición

El análisis de los enunciados de nuestro corpus reflejado en el cuadro 2 da como resultado un alto porcentaje de omisión de la preposición ante el relativo *que* (con o sin artículo), ya que en el 42.6% de los casos en los que aquel desempeña la función de oblicuo o CI los hablantes eliden la preposición correspondiente. Se trata de una cifra cercana a la ofrecida por Carbonero (1985) para la norma culta sevillana (47.3%), si bien este investigador contempla conjuntamente distintos nexos relativos (*que*, *el que*, *quien*, *el cual* y *cuyo*). Algo superior es el porcentaje registrado por Cortés (1990) en León para los hablantes más instruidos (57.9%), aunque también en este caso existen divergencias metodológicas (además de referirse a otros relativos diferentes a *que*, ese dato numérico incluye, junto a los casos de CC y CI, los de CD de persona).

3.1. En lo que se refiere a los casos de oblicuo, la omisión de la preposición, tal como se puede observar en el cuadro 3, es exclusiva de los casos de *que*, donde alcanza un elevado 90.9%, frente al constante mantenimiento ante art.+*que*.

Relativos oblicuos	*QUE*		ART. + *QUE*		Total	
	N	%	N	%	N	%
+ preposición	4	9.1	54	100	58	59.2
– preposición	40	90.9	–	–	40	40.8
Total	44	100	54	100	98	100

Cuadro 3. La preposición en los casos de oblicuo

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

De los datos del cuadro 4 destacamos, por un lado, que *entre* es la única de las preposiciones registradas que no presenta ningún caso de omisión y, por otro, que en tres ocasiones no nos ha sido posible determinar cuál era la preposición ausente. Se trata de casos como el siguiente, en el que cabe la anteposición de, al menos, tres preposiciones distintas (*en*, *con*, *por*): "cuando se acabó de escribir aquello, *que* me gasté un montón de dinero, aquello no me servía para nada" (GC-13)[3].

PREP.	A		CON		DE		EN		ENTRE		PARA		POR		?		N
	N	%	N	%	N	%	N	%	N	%	N	%	N	%	N	%	
+	6	60	7	77.8	7	53.8	35	60.3	2	100	1	50	–	–	–	–	58
–	4	40	2	22.2	6	46.2	23	39.7	–	–	1	50	1	100	3	100	40
Total	10	10.2	9	9.2	13	13.3	58	59.2	2	2	2	2	1	1	3	3.1	98

Cuadro 4. Uso de las preposiciones ante (art.)+*que* oblicuo

La preposición *en*, la de uso más frecuente (59.2% del total), es la que presenta mayor número de elisiones (23 casos, frente a los 35 en que se mantiene). La siguen, aunque con un número de ocurrencias considerablemente menor, *de*, *a*, *con*, *para* y *por*. Estos resultados se asemejan a los obtenidos en otras sintopías hispánicas. Olguín (1980-81), por ejemplo, al estudiar las preposiciones antepuestas al *que* CC en la norma culta de Santiago de Chile, registra 182 casos de *en* (42 con omisión) y solo 24 de *a*, la segunda más empleada. En su estudio del habla culta de México, Palacios (1983) encuentra 74 omisiones preposicionales ante el relativo *que*, de las que 47 (un 63.5% de ese conjunto) corresponden a la preposición *en*. Esa proporción se vuelve aún más significativa, a juzgar por los datos ofrecidos por Mendoza (1984), en la norma popular de dicha capital, en la que se registran 118 casos de pérdida de preposición ante el *que* equivalente a un CC, 105 de ellos (89%) de la preposición *en*. Gutiérrez Araus (1985, 1986) señala que tanto en la norma culta de Madrid como en la de San Juan de Puerto Rico más de la mitad de las omisiones registradas corresponden a la preposición *en* (72.2% y 55%, respectivamente). Resultados similares se producen en León (Cortés, 1990) y en Caracas (Suñer, 2001).

Puesto que la omisión de la preposición implica la pérdida de la marca externa de ciertas funciones del *que* relativo, no es extraño que con frecuencia se haya recurrido a dicho fenómeno para explicar la aparición de las estructuras de retoma. El PR actuaría, en esos casos, como elemento desambiguador

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

del papel sintáctico del relativo, por lo que su presencia no sería redundante (como señalaba Brucart, 1999: 403). Sin embargo, el elevado porcentaje de elisiones hallado en los casos analizados contrasta con las escasas ocasiones en las que los hablantes compensan la supuesta pérdida de información con la adición de un PR (cuadro 5).

Preposición	A	CON	DE	EN	PARA	POR	?	*N*	%
+ PR	–	1	1	–	1	1	–	4	10
–PR	4	1	5	23	–	–	3	36	90
Total	4	2	6	23	1	1	3	40	100

Cuadro 5. Omisión de la preposición y duplicación

Solo en 4 de las 40 omisiones registradas la cláusula de relativo contiene un PR. La elisión de la preposición no parece determinar, por tanto, el empleo de las variantes duplicadas, al menos cuando el relativo funciona como CC o régimen[4]. La ausencia de PR en el 90% de esas omisiones hace necesario un análisis algo más pormenorizado de los contextos en que se produce la elisión.

3.2. Ya Bello había destacado la frecuente elisión de la preposición ante el relativo "cuando la misma u otra de un valor análogo precede al antecedente" ([1847] 1981: 569). Esa tendencia ha sido señalada también por la RAE, que aporta varios ejemplos cervantinos en el *Esbozo*. Se trata, asimismo, de un hecho corroborado por Gutiérrez Araus (1985, 1986): si el antecedente va precedido de la misma preposición, las posibilidades de ambigüedad son muy reducidas y su omisión se ve favorecida por un proceso de "disimilación sintáctica" (*vid.* Alonso Megido, 1982). La misma circunstancia han apuntado otros autores como Carbonero (1985), Suñer (2001) o González García (2001). En nuestros datos, en 12 de las 40 omisiones prepositivas registradas ante *que* oblicuo, el antecedente presenta la misma preposición correspondiente al relativo. En 10 ocasiones, esa preposición es *en* ("yo estoy en un despacho *que* hay asuntos para todos", GC-9) y en las 2 restantes *a* ("a todas las clases *que* iba, él lo... del primer día decía pues un... todo lo que estaba hablando", GC-13).

Otras elisiones tienen explicación en el sentido temporal o locativo del antecedente. Según la RAE, "es muy general el uso de *que* sin preposición cuando el antecedente expresa circunstancias de tiempo o lugar" ([1973] 2000: 529). Gutiérrez Araus (1985) señala la frecuente omisión de *en* y, en

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

menor medida, de *a*, en esos contextos, a los que Suñer (2001) propone añadir los que expresan un matiz modal. En nuestro corpus localizamos 7 enunciados con significado temporal, en los que siempre es *en* la preposición elidida ("yo tuve una etapa que no... no sabía bien claro lo que quería", GC-1"); 6 de sentido locativo, de los que 5 presentan la omisión de *en* ("Por ejemplo, la línea nuestra de polen, que somos dos personas, A. y yo", GC-10) y 1 de *a* ("Es un sitio, la verdad, que... que por la tarde pues te puedes traer a un niño", GC-10); hay, por último, un caso de interpretación modal, atribuible a la preposición *en* ("Yo procuro resolverlo de la mejor manera que puedo", GC-3).

Del total de 33 omisiones sin PR a las que hemos asignado una preposición determinada, quedan 7 que no se ajustan a ninguna de las circunstancias anteriores. Todas ellas tienen, sin embargo, justificación en otros dos factores propuestos por Suñer: "los verbos de régimen" y "las expresiones que seleccionan una preposición específica". Se trata de casos en los que la preposición resulta "totalmente recuperable" (2001: 23-24). De los enunciados hallados en nuestro corpus, 5 pertenecen a la preposición *de* ("el patio no es el patio canario *que* nosotros hablamos", GC-5; "y supone otras cosas *que* no tienes ni idea", GC-4) y 2 a las preposiciones *con* y *a* ("Eso es una... una chapuza increíble que lo que se conseguirá es que los alrededores [...] se conviertan en... en un... en un encuentro de chabolas", GC-5; "tengo una asignatura pendiente desde hace dos años, *que* no me he presentado nunca", GC-1).

Antecedente con la misma preposición	12	36.4
Sentido temporal, locativo o modal del antecedente	14	42.4
Con verbos o expresiones que seleccionan una preposición específica	7	21.2
N = 33		

Cuadro 6. Contextos donde se produce la omisión de la preposición ante (art)+*que* oblicuo sin retoma en la CR

La elisión de la preposición en algunos de los contextos aludidos se justifica, incluso, desde el punto de vista normativo. Ocurre así, en las especificativas, con determinadas expresiones temporales donde según Gómez Torrego (2002: 387) la preposición *en* es opcional si el antecedente prescinde de ella en una construcción no relativa ("el año (en) (el) que aprobé COU/Aprobé COU el año X"). La omisión sería igualmente aceptable cuando la preposición

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

coincide con la del antecedente y este indica "«lugar», «tiempo», «modo», «manera», «medida», «proporción», «grado»...". En nuestro corpus, de las 40 omisiones registradas una se ajusta al primer grupo ("hay tardes que tiene uno que venir", GC-10) y 6 al segundo ("Quizás yo he aprendido más periodismo en los veranos que trabajaba haciendo prácticas", GC-1).

El hecho de que las omisiones normalmente tengan lugar cuando el contexto es suficiente para evitar la ambigüedad explica el bajo número de PR encontrados en estas construcciones. Los 4 casos que hemos registrado corresponden a *con* ("Tengo compañeros... en la directiva de la Económica, *que* me enfado, a veces, *con ellos*", GC-12), *de* ("insistir en el aspecto de... del lenguaje, cosa *que* Soledad Puértolas se distancia bastante *de esa línea*", GC-4), *para* ("esto es una cosa *que* hay que tener muchísimo dinero *para eso*", GC-13) y *por* ("Así tenemos dos clubs náuticos, *que* nadie se enfada *por ello*", GC-12).

4. El análisis de los casos de CI revela, en cambio, una clara tendencia al empleo del PR, del que solo se prescinde en una ocasión ("la literatura era aquella cosa a la *que* yo quería entregar mi vida profesional", GC-3).

Relativos CI	*QUE*		ART. + *QUE*	
	N	%	N	%
+prep. +PR	–	–	3	75
+prep. –PR	–	–	1	25
–prep. +PR	6	100	–	–
Total	6	100	4	100

Cuadro 7. Preposición y PR en los casos de CI

La adición del PR no solo se produce siempre que se elide la preposición[5], sino también en 3 de los 4 casos con art.+*que* en los que aquella se mantiene. Hay que tener en cuenta, no obstante, que la duplicación del CI se da en todo tipo de estructuras sintácticas, por lo que hay estudiosos que rechazan su inclusión entre los ejemplos de duplicación del relativo cuando se conserva la preposición (Brucart, 1999). En cualquier caso, es llamativa la preferencia, por parte de los hablantes cultos, de las variantes sin preposición ("una persona *que le*... que le han matado a un hijo", GC-2), consideradas de uso incorrecto (*vid.* Gómez Torrego, 2002: 382). La misma tendencia ha sido constatada en otras variedades del español, como las de Santiago de Chile (Olguín, 1980-81), Ciudad de México (Palacios, 1983; Mendoza, 1984; y Lope Blanch, 1986*a*), León (Cortés, 1990) o Caracas (Suñer, 2001).

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

5. Conclusiones. Nuestro análisis no corrobora la hipótesis de que la pérdida de preposición determina la aparición de un PR en la cláusula de relativo: pese al elevado porcentaje de omisión en los casos de *que* oblicuo (40.8%), el empleo de un PR en esas construcciones es muy poco frecuente. Sin embargo, la falta del PR no supone problema alguno para la buena inteligibilidad de las oraciones porque la elisión suele producirse en contextos que no dan lugar a la ambigüedad. En cuanto al CI, aunque la retoma es imprescindible en los casos sin preposición, su predominio no es exclusivo de esas construcciones. Por otra parte, el notable índice de elisiones hallado en nuestro corpus de norma culta (42.6%), especialmente significativo si tenemos en cuenta que la mayoría de las omisiones registradas contradicen los criterios normativos, confirma la "tendencia a la invariabilidad de *que*" apuntada por Gutiérrez Araus (1985: 36).

Referencias bibliográficas

Alonso Megido, G. (1982). Sobre el /que^2/ y la ausencia de preposición. *Archivum*, 31-32, 65-84.

Bello, A. ([1847] 1981). *Gramática de la lengua castellana*. Santa Cruz de Tenerife: Cabildo Insular de Tenerife.

Bentivoglio, P. (2003). Las construcciones "de retoma" en las cláusulas relativas: un análisis variacionista. En F. Moreno *et al.*, *Lengua, variación y contexto. Estudios dedicados a Humberto López Morales*, 2, (pp. 507-520). Madrid: Arco/Libros.

Brucart, J. M. (1999). La estructura del sintagma nominal: las oraciones de relativo. En I. Bosque y V. Demonte (dirs.), *Gramática descriptiva de la lengua española*, 1, (pp. 395-522). Madrid: Espasa.

Carbonero Cano, P. (1985). Sobre ciertas construcciones de relativo en el habla urbana de Sevilla. En F. Rodríguez Izquierdo (ed.), *Sociolingüística andaluza*, 3, (pp. 65-85). Sevilla: Universidad de Sevilla.

Cortés Rodríguez, L. (1990). Usos anómalos del relativo en el español hablado. *Revista Española de Lingüística*, *20*, 2, 431-446.

Gómez Torrego, L. (2002). *Nuevo manual de español correcto*, II. Madrid: Arco/Libros.

González García, L. (2001). Construcciones de relativo anómalas y despronominalización. *Verba*, anexo 48, 183-195.

Gutiérrez Araus, M. L. (1985). Sobre la elisión de preposición ante *que* relativo. *Lingüística Española Actual*, *7*, 15-36.

— (1986). La omisión de preposición ante relativo 'que' en el español de Puerto Rico. En J. G. Moreno de Alba (ed.), *Actas del II Congreso Internacional sobre el español de América*, (pp. 407-417). Ciudad de México: UNAM.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

LOPE BLANCH, J. M. (1986*a*). Despronominalización de los relativos. En J. M. Lope Blanch, *Estudios de lingüística española*, (pp. 119-136). Ciudad de México: UNAM.

— (1986*b*). *Estudio del español hablado culto. Historia de un proyecto.* Ciudad de México: UNAM.

MENDOZA, J. F. (1984). Sintaxis de los relativos en el habla popular de la Ciudad de México. *Anuario de Letras, 22*, 65-77.

OLGUÍN, N. (1980-1981). Los pronombres relativos en el habla culta de Santiago de Chile. *Boletín de Filología de la Universidad de Chile, 31*, 881-905.

PALACIOS DE SÁMANO, M. (1983). *Sintaxis de los relativos en el habla culta de la Ciudad de México.* México: UNAM.

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA ([1973] 2000). *Esbozo de una nueva gramática de la lengua española.* Madrid: Espasa.

SAMPER PADILLA, J. A., HERNÁNDEZ CABRERA, C. E. y M. TROYA DÉNIZ (1998). *Macrocorpus de la norma lingüística culta de las principales ciudades del mundo hispánico.* Las Palmas de Gran Canaria: ULPGC y ALFAL.

— y O. PÉREZ GIL (en prensa). Las construcciones "de retoma" en las cláusulas relativas en el español de Las Palmas de Gran Canaria. En *Homenaje al profesor Antonio Quilis.* Madrid: UNED.

SILVA CORVALÁN, C. (1996). Resumptive pronouns: a discourse explanation. En C. Parodi *et al.* (eds.), *Aspects of Romance Linguistics* (pp. 383-395). Washington D.C.: Georgetown University Press.

SUÑER, M. (2001). Las cláusulas relativas especificativas en el español de Caracas. *Boletín de Lingüística*, 16, 7-43.

NOTAS

1 De los relativos "oblicuos" han sido eliminados dos casos de *que* + artículo o posesivo empleados en lugar de *cuyo*, que a diferencia de los restantes (correspondientes a las funciones de CC y régimen) no se ven afectados por la oposición ausencia/presencia de preposición.

2 No contemplamos los casos de CD animado por el reconocido carácter potestativo que en ellos tiene la preposición (*vid.* Gutiérrez Araus, 1985: 25).

3 La identificación de los informantes corresponde a la asignada en el *Macrocorpus de la norma lingüística culta de las principales ciudades del mundo hispánico* (1998).

4 En un caso, además, la retoma aparece en una relativa con preposición: "son gente... *con las que*... afortunadamente todos estos años he man... he tenido buen contacto *con esos alumnos*" (GC-9).

5 El mismo hecho observa Carbonero (1985: 78) en Sevilla.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

ÉCRITURE ET ENSEIGNEMENT: UN PARCOURS IDENTITAIRE CHEZ ANNIE ERNAUX

ÁNGELES SÁNCHEZ HERNÁNDEZ
Universidad de Las Palmas de Gran Canaria

INTRODUCTION

L'écrivain Annie Ernaux se définit elle-même comme enseignante (Pécheur, 2000: 6). La liaison qu'elle établit entre les deux professions qui sont les siennes est justement la confrontation aux textes. Le métier de professeur l'obligeait d'une part à apprendre à écrire à ses élèves et, d'autre part, à corriger leurs copies. Ce travail lui a donné l'envie de revenir à l'écriture, exercice littéraire qu'elle avait entamé dans son adolescence, puis laissé de côté pendant quelques années ; années qui coïncident avec l'étape de jeune femme mariée à un *cadre* bourgeois, pendant laquelle elle joue le rôle de professeur douée, bonne mère, femme séduisante et, en plus, adroite ménagère. Elle accorde une place à un dialogue constant entre les deux activités, enseignement et écriture.

Il existe une autre raison, aussi forte et intéressante que la première, qui l'a poussé à écrire: c'est la prise de conscience de la déchirure sociale qui demeure comme le noyau central de son œuvre. Cette prise de conscience est venue, petit à petit, de la confrontation avec ses élèves lors de son premier poste comme professeur agrégé dans un lycée de Haute-Savoie avec des étudiants issus des classes dominées qui éprouvaient de graves difficultés de langage. Ce même langage qui, dans le cas d'écrivain, a marqué la fracture avec le milieu parental pendant l'adolescence. Ernaux n'est pas une féministe active parce qu'elle voit nettement que les différences sociales sont bien plus importantes que les différences sexuelles pour la structuration d'une personne et, à cet égard, elle avoue son attachement au discours de Simone de Beauvoir. Cependant, elle ne renonce pas à se défendre en tant que femme, ce qu'elle essaie de montrer dans son livre *L'Événement*. Dans ce texte, elle décrit des faits qui n'appartiennent qu'à des femmes, mais elle présente la femme, bien sûr, comme un être humain à part entière avec une identité distincte au-delà

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

du sexuel qui est marquée par un héritage historique, sociologique, métaphysique et psychologique.

Annie Ernaux est un auteur confirmé en France, inscrite dans les programmes scolaires, son oeuvre est une réflexion éthique, politique et littéraire qui veut devenir le porte-parole des dominés, et, de ce point de vue, elle a attiré l'attention des sociologues du champ littéraire; mais, surtout, c'est une femme écrivain dont la forme stylistique des écrits semble simple ou *plate* d'après la définition qu'elle en donne (Ernaux, 1983: 24). Et, cependant, elle poursuit une recherche formelle stricte pour atteindre le vrai, sans appel au lyrisme. Cette écriture plate qui pourrait s'assimiler à un style pauvre ne doit pas être interprétée comme manque de talent. La raison de cette simplicité, il faut la chercher ailleurs, car elle se nie le droit de le faire autrement au nom de la vérité qu'elle poursuit et de la fidélité qu'elle souhaite rétablir (Savéan, 1994: 90). Il paraît évident que ce qu'elle écrit est un *récit de soi* et, en cela, elle rejoint l'un des modes dominants de l'expression littéraire des vingt dernières années (Forest, 2001: 13), mais elle renie l'enseigne de l'*autofiction* sous laquelle elle est parfois placée. Elle découvre un questionnement constant de son écriture dans les entretiens qu'elle accorde, mais cette préoccupation est aussi présente dans ses propres textes qualifiés d'*ethnotextes* (Thumerel, 2002: 83).

On pourrait croire qu'avec ses publications elle tente de répondre à Michel Ragon (1979:17) qui, en examinant la production littéraire des années soixante-dix en France, observe qu'on consacrait une grande partie des livres aux traditions et aux légendes populaires des terroirs français où, parfois, les gens du peuple sont présentés comme de curieux *sauvages*. Il se demande s'il ne serait pas mieux de leur donner la parole à eux-mêmes, non pas de les interroger mais de faire qu'ils s'interrogent. Ernaux (1983: 24; 2003: 124) s'efforce de revivre dans sa mémoire les "signes objectifs d'une existence" qu'elle avait partagée et vécue à la première personne et elle le fait pour essayer de sauver les êtres et les choses qu'elle a connus de près.

L'ensemble de son œuvre réalise une prospection sur son individualité et sur l'entourage familial et social qu'elle connaît bien. La manière de le faire est polyédrique, la focalisation se fait de différents points de vue, chaque texte apportant une nouvelle information à ce qui a déjà été dit, comme si elle essayait de saisir à travers l'écriture la diversité des actes humains si simples qu'ils soient. Voilà pourquoi il est impossible de centrer cette étude sur une seule œuvre puisqu'il faudra avoir recours à plusieurs autres textes qui parlent de sujets semblables. Néanmoins, notre analyse portera essentiellement sur *Une femme* (1987) et *La place* (1983) où elle met en récit la vie de la

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

mère et du père respectivement, et *Une femme gelée* (1981), oeuvre dans laquelle l'expérience d'une jeune femme est livrée au lecteur, expérience remplie des faits marquants de la vie de l'écrivain.

1. Identité et passé: l'histoire de la mère

Dans son livre *Une femme* (1987) qu'elle ne veut plus désigner comme roman, l'auteur essaie de rescaper de l'oublie l'image d'une femme, sans aucune portée sociale. Elle souhaite découvrir la lutte de cette femme, sa mère, pour faire parvenir leur famille à un milieu plus aisé, économiquement et culturellement. Elle travaille davantage en tant que sociologue qu'en tant que romancière, racontant les faits comme un flash pris sur le vif au moyen d'une narration précise et dépouillée et, cependant, son récit attrape la sensibilité du lecteur.

Elle commence l'histoire familiale féminine en débutant par la grand-mère, qui devait contribuer à l'économie familiale avec son travail de tisserande à domicile. Ansi elle expose clairement au lecteur en quoi consistait le fait d'être jugée comme une femme honnête dans son milieu d'origine pendant le premier quart du siècle dernier. Elle montre la prise de conscience personnelle de la part de l'écrivain/narrateur d'une circonstance qui ne se reproduira plus (Ernaux, 1987: 26):

> Elle tenait bien sa maison, c'est-à-dire qu'avec le minimum d'argent elle arrivait à nourrir et habiller sa famille, alignait à la messe des enfants sans trous ni taches, et ainsi s'approchait d'une dignité permettant de vivre sans se sentir des manants. [...] Connaissant tous les gestes qui accommodent la pauvreté. Ce savoir, transmis de mère en fille pendant des siècles, s'arrête à moi qui n'en suis plus que l'archiviste.

Après la présentation de cette filiation plus ancienne, Ernaux trace tout le parcours vital de la femme-mère, née dans un petit village de Normandie dans une région agricole. Le rôle joué par la mère représente, en quelque sorte, un défi aux normes de la société française de la première moitié du XXe siècle. Il s'agit d'une fugue de la classe prolétaire et d'un dérèglement par rapport à sa condition de femme, mais cette modification définitive va s'accomplir avec la fille. De plus, tout son projet vital passe par le langage, par son désir de transcrire toute une expérience humaine en mots (Ernaux, 1987: 23):

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

> Je voudrais saisir aussi la femme réelle, née dans un quartier rural d'une petite ville de Normandie [...]. Ce que j'espère écrire de plus juste se situe sans doute à la jointure du familial et du social, du mythe et de l'histoire [...]. Mon projet est de nature littéraire, puisqu'il s'agit de chercher une vérité sur ma mère qui ne peut être atteinte que par le mot [...]. Mais je souhaite rester [...] au-dessous de la littérature.

Cette femme mise en récit, née avec le vingtième siècle, avait souffert une double exclusion: celle d'être femme et celle d'être ouvrière. La femme en tant que telle n'avait pas d'accès à la culture et la narratrice revient sur l'exemple de la grand-mère exclue de l'enseignement malgré le fait d'avoir été la première dans les épreuves générales du canton. Le deuxième motif d'exclusion est celui d'être ouvrière dans un monde d'hommes où le fait de travailler avec eux l'écartait du groupe des femmes convenables pour le mariage. Et cela posait un gros problème puisque le fait de trouver un homme pour se marier était une question de survie: "Pour une femme, le mariage était la vie ou la mort" (Ernaux, 1987: 35). Sans un mari à leur côté, elles n'existent pas. Elle se conforme aux lois communautaires, mais elle réalise un choix actif et choisit quelqu'un qu'elle désire. Le sort des femmes ouvrières était la pauvreté et, souvent, l'alcoolisme dans la solitude du foyer.

L'image féminine qu'elle offrait pendant sa jeunesse ne suivait pas les normes esthétiques de l'époque. Elle portait les cheveux courts, à la garçonne, marque d'une certaine révolte contre le canon fixé. Elle profitait des seules occasions qu'elle avait pour s'instruire, ces opportunités d'apprentissage étant fréquemment liées à la religion et au culte à l'église. Elle voulait se prouver, plus que démontrer aux autres, la capacité intellectuelle qu'elle détenait. Elle réalise un choix actif dans l'élection du mari, ce qui n'était non plus tout à fait habituel dans ces années-là. Le portrait psychologique de la mère est celui d'un personnage fort, sûr et volontaire.

Les modèles féminins familiaux de son enfance ont laissé une trace profonde dans l'esprit de cet écrivain. Elle-même souligne cette influence en admettant que son écriture ne serait pas celle qu'elle est si, enfant, elle n'avait pas découvert une de ses tantes soûle à la sortie de l'école. Son écriture doit beaucoup aussi à la prise de conscience d'Ernaux d'être le dernier maillon de la chaîne de transmission d'une manière particulière de survie dans le besoin, au milieu d'une société patriarcale que complète et clôt l'auteur.

Avec ses deux livres sur l'origine familiale, l'auteur tente de justifier la séparation qui s'est opérée entre eux et d'expliquer pourquoi son père et sa mère lui sont devenus des étrangers. Pour cette raison, elle ne manque pas

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

d'y inclure quelques détails qui semblent chercher la réprobation des lecteurs et faire en sorte qu'il deviennent des complices indulgents comme, par exemple, quand elle se souvient du moment où sa mère, qui s'est enivrée lors d'une réunion familiale, vomit sur l'enfant. Elle n'embellit pas non plus les souvenirs qui sont rendus au lecteur d'une manière assez rude. D'ailleurs, les monologues intérieurs ramènent la narratrice dans le présent et répondent à un besoin d'analyse intime et d'éclaircissement des événements comme si elle avait besoin de régler des comptes avec le passé, bien que l'auteur ne reconnaisse pas toujours ce besoin d'auto-analyse.

La mère a été la première à avoir poussé l'écrivain à apprendre, à progresser intellectuellement, à s'introduire dans le monde de la littérature. L'école a ensuite fortement marqué la jeune fille adolescente au point d'instaurer la rupture familiale, une rupture soulignée par la rupture communicative entre parents et fille. Puis, la formation universitaire suivie pendant les années de bouleversement social des années soixante en France, de même que les lectures faites à ce moment-là l'ont marqué profondément. Et, finalement, il y a deux faits qui lui font prendre totalement conscience de son rôle: d'abord, son entrée dans le monde de l'enseignement; et d'un autre côté, sa situation de femme mariée qui la transforme en témoin direct des inégalités des tâches dans le couple.

Il faut remarquer l'influence de *L'étranger* d'Albert Camus dans les textes ernaussiens de *Une femme* et *La place*. L'écrivain avoue que la lecture des œuvres des auteurs désignés comme existentialistes, Sartre et Camus, ont engendré la libération et l'éloignement définitif des feuilletons et des romans pour femmes et elle confesse son identification aux personnages de Roquentin ou Mersault (Ernaux, 1981: 94). D'autre part, sa filiation idéologique avec Simone de Beauvoir est confirmée; elle déclare: "La femme gelée ou trente ans après *Le deuxième sexe* une femme toujours piégée" (Tondeur, 1996: 50).

L'intertextualité entre Camus et Ernaux peut s'apprécier sur plusieurs éléments. Dans les premières lignes d'ouverture du livre, il y a un trait qui frappe le lecteur qui commence à lire *Une femme* (Ernaux, 1987: 11):

> Ma mère est morte le lundi 7 avril à la maison de retraite de l'hôpital de Pontoise où je l'avais placée il y a deux ans. L'infirmière a dit au téléphone : "Votre mère s'est éteinte ce matin, après son petit déjeuner." Il était environ dix heures.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

Le retentissement des mots: "Aujourd'hui, maman est morte ou peut-être hier..." qui ouvrent le récit de *L'Étranger* est évident. Dans les deux cas, il y a évocation de l'asile, dans l'un par télégramme et dans l'autre par téléphone. De même, le procès que suit Mersault, davantage accusé pour son comportement inadéquat quant au respect des normes sociales que pour avoir tué un Arabe, et l'attitude révélée par la narratrice/candidate à l'examen pratique du Capes dans la première page de *La place* ont des ressemblances assez nettes. Tous les deux suivent un procès, l'une par "ce tribunal des profs de lettres très confirmés" qui corrigent les copies "avec hauteur" comme le raconte Ernaux non sans une certaine ironie, et l'autre par le tribunal de justice. Le héros de Camus est accusé d'être un mauvais fils, chose qu'il ne ressent pas du tout. Ernaux considère ce passage au monde des petits *dominants* (terminologie qu'elle apprécie et qu'elle reprend de Bourdieu) que représentait la réussite à cet examen comme le moment définitif de la trahison familiale. Contrairement à Mersault qui se sent étranger à la culpabilité dont il est inculpé, elle se perçoit intimement comme mauvaise fille, même si cette évolution culturelle et sociale avait été cherchée par les parents consciencieusement. Mais la rupture communicative avec le monde d'origine est absolue, ce qui l'amène à avouer: "J'écris peut-être parce qu'on n'avait plus rien à se dire" (Ernaux, 1983: 84); c'est-à-dire que l'écriture vient réparer la trahison dans une certaine mesure.

La répercussion de cet événement académique de grande importance pour sa vie professionnelle, et encore personnelle, est mise en relief dès l'ouverture du livre consacré au père, *La place*. Ce n'est qu'après ces deux pages dédiées au récit des épreuves du Capes qu'elle poursuivra son histoire: "on père est mort deux jours après, jour pour jour" (Ernaux, 1983: 13). La signification particulière qu'elle accorde à la profession d'enseignant et à la portée sociale qu'elle en a, si petite soit-elle, est renforcée par la clôture du même livre où l'écrivain expose, dans la dernière page, la rencontre avec une ancienne élève, caissière dans une grande surface, qui avait subi l'échec dans ses études. Cette procédure de commencer et de finir la narration de la vie paternelle en y insérant la sienne –donc écriture autobiographique d'une certaine manière– tient de son intention de composer un texte où "le *je* est plutôt l'interface entre l'intime et le collectif" (entretien avec G. Moreau, 2001: 4)[1]. Le récit de l'enfance de cet homme en tant qu'enfant révélé dans *La place* est une mise en abyme dans un passé disparu, où la narratrice plonge par le souvenir des examens du Capes et d'où elle ressort à la surface de la réalité quotidienne par sa profession d'enseignante. Le court entretien avec une jeune élève à la caisse du supermarché est l'exemple qui montre au lecteur que son

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

métier de professeur lui procure une façon de ne pas perdre pied avec le monde présent et lui permet d'envisager un avenir sur lequel elle a une vraie prise.

On relève en outre une autre procédure stylistique qui relie *L'étranger* et les textes d'Ernaux, plus particulièrement ceux dédiés aux parents. On fait ici référence au choix du même temps verbal pour la narration, le passé composé, recherche de simplicité et de quotidienneté pour rendre au lecteur ce monde sans gloire. Pour éviter tout doute et savoir si l'utilisation de ce temps verbal essaie de recréer une perception particulière des faits évoqués, l'écrivain précise qu'il s'agit tout d'abord d'un souci de lisibilité de ses textes et de réalité (Ernaux, 2003: 129):

> Non, j'emploie le passé composé par impossibilité absolue de rendre compte des choses au passé simple. Je le sens comme une mise en distance –le comble de la distance étant tout de même pour moi l'imparfait de subjonctif, et c'est pourquoi je ne respecte jamais les concordances, volontairement– et je suis d'accord avec Barthes quand il dit que le passé simple signifie, proclame avant tout: "je suis la littérature". Le passé simple me rappelle mes rédactions d'élève, l'artifice par lequel je donnais de la noblesse aux actions ordinaires [...] Et il y a ceci pour le passé composé: il fait sentir que les choses ne sont pas terminées, qu'elles durent encore dans le présent.

C'est sûr que la lecture des existentialistes a eu une importance à un moment précis de sa formation. Pourtant, ce n'est pas la seule influence littéraire avérée puisqu'elle confirme sa dette envers les nouveaux romanciers et les surréalistes. Des surréalistes, qui font en outre l'objet de son mémoire pour obtenir le diplôme d'études supérieures, elle garde le refus du roman, "la liberté formelle et la volonté d'agir sur la représentation du monde par le langage". Elle manifeste, d'ailleurs, son engagement idéologique dans la ligne de la pensée de Pierre Bourdieu qui est, pour elle, "le plus grand intellectuel des cinquante dernières années" (Ernaux, 2003: 72 y 74), et auquel elle a voulu rendre hommage avec un article publié dans le journal *Le Monde* en janvier 2003, peu après la mort du sociologue.

2. Identité et présent: l'histoire de la fille/auteur

La femme gelée, troisième livre de l'auteur, est une oeuvre de transition entre les deux premières publications considérées comme romans, *Les armoires vides*

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

(1974) et *Ce qu'ils disent ou rien* (1977), et les récits autosociobiographiques (Thumerel, 2003: 29; Ernaux, 2003: 21). Ernaux conteste les rôles attribués à la femme dans l'espace privé et l'espace public. Ce texte vise à ajuster une vision particulière de l'identité de la femme au travers de l'analyse des actions quotidiennes, elle y réalise un inventaire désenchanté de la condition féminine.

On y emploie le *je* sans nom ni prénom, inlassablement, renvoyant ainsi implicitement à l'auteur. Et pour cela, elle fait marche arrière et atteste de la grande influence maternelle qui l'a poussée à la littérature (Ernaux, 1981: 27): "Et je me souviens de ces lectures qu'elle a favorisées comme d'une ouverture sur le monde". Le projet de perfectionnement social et culturel est un projet voulu par les parents, malgré le trouble perçu par l'auteur parce qu'elle se juge traître. Le regard sur son passé la renvoie à un monde humble où les tâches ménagères et les activités du commerce que le père et la mère régissaient étaient tout à fait partagées par les deux sexes, sans rôles préétablis (Ernaux, 1981: 30): "Longtemps je ne connais pas d'autre ordre du monde que celui où mon père fait la cuisine, me chante *Une poule sur un mur*, où ma mère m'emmène au restaurant et tient la comptabilité". Pendant son enfance, elle était très fière d'appartenir au genre féminin car elle voyait autour d'elle que les femmes étaient des êtres responsables, chargées non seulement de toute l'économie familiale, de l'éducation des enfants, mais aussi de surveiller leurs hommes pour les empêcher de boire la paye ou d'abandonner leur travail sans justification. Dans la maison familiale, la jeune fille qu'était Ernaux à ce temps-là écoute de près ces hommes au café et elle observe le comportement de leurs femmes à l'épicerie. Elle en établit les différences.

Femme adulte, elle regrette cette enfance où mère et fille partageaient un monde de lecture complice (Ernaux, 1981: 25): "Je lui prête ma Bibliothèque verte, *Jane Eyre* et *Le Petit Chose*, elle me file *La Veillée des chaumières* et je lui vole dans l'armoire ceux qu'elle m'interdit, *Une vie* ou *Les dieux ont soif*.", qui lui laisse un désir de grandir pour ne pas avoir d'interdiction et pouvoir ainsi lire tous les livres à l'envie. Un univers de jeux plein d'imagination jamais censurés ni punis, où elle gardait sa personnalité mais s'inventant un rapport avec ses héroïnes pour se glisser avec elles dans leurs châteaux ou dans des pays lointains. Et, aussi, introduction maternelle dans le monde extérieur dont l'intérêt demeurera pour toujours. La mère ne lui épargnait aucune réalité sociale difficile; la connaissance de ces réalités signifiait une ouverture vers la difficulté de vivre de certaines gens (Ernaux, 1981: 27-28):

> Lire, jouer, rêver, mais aussi, chaque dimanche, parfois le jeudi, partir à la découverte des rues et des paysages autour de la ville. Sans oublier les gens,

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

> comme si on ne voyait pas défiler assez de têtes chez nous, il lui en faut encore à ma mère, toutes sortes des malchanceux, de loupés, des vieux, des malades qui ne guériront jamais, des qui s'étaient fait prendre le pied dans une machine, avaient dérapé en vélo un jour de boisson. Que l'enfance doive être protégée, encoconnée, gaffe aux microbes en suspension, et puis ménager leur petite âme sensible, elle l'ignorait.

Ce goût pour l'extérieur qui sera repris dans les publications des années quatre-vingt-dix avec le même souci de rendre une réalité tout à fait actuelle. Réalité au vif comme celle d'un documentaire qui ne ménage pas la rudesse de certaines destinées.

Et aussi, évocation de la découverte de la sensualité et de la sexualité dans son enfance et son adolescence, promesse de joies insensées, époque à laquelle son rôle de fille/femme ne lui avait jamais procuré de sentiment d'infériorité. Dans son milieu de provenance, il manquait les mots pour exprimer le corps, les sentiments et les sensations liées à la sexualité et à l'amour. Mais elle constate que les jeunes filles de la bourgeoisie ont eu des mots charmants et de jolis dessins pour leur expliquer ce qui se passait dans leurs corps. Cependant, les unes et les autres n'avaient pas eu de réponses précises aux questions qu'elles se posaient sur le sexe (Ernaux, 1981: 43): "Pas les envier, à elles non plus on ne donnait pas le mode d'emploi personnel, le seul qui compte". De là, ce besoin des mots, simples et précis, des mots capables d'attribuer une idée la plus proche possible d'une expérience réelle. Le langage d'Ernaux ressemble à un scalpel pour disséquer des actes et des choses qui tiennent de la nature humaine. Son dernier livre, où elle essaie d'expliquer son rapport à la littérature, porte le titre de *L'écriture comme un couteau.*

La narratrice et protagoniste de cette histoire, femme mariée et mère, raconte ses efforts d'adaptation à une vie dans un nouveau milieu bourgeois auquel elle n'arrive pas à s'accommoder malgré ses efforts, parce qu'elle perçoit en elle la persistance de son identité première, celle de son milieu ouvrier/petit commerçant. Le décalage d'idées et de gestes habituels entre les deux espaces symboliques crée le conflit intime. Cette superposition d'identités affecte négativement son expérience. D'ailleurs, le conflit identitaire vient s'aggraver encore par ces inégalités qui sont acceptées instinctivement par l'épouse; c'est la découverte du piège dans lequel elle est tombée (Ernaux, 1981: 169): "Les valeurs masculines, la différence sacrée, j'ai fini par connaître un rayon".

La dichotomie du monde ouvrier d'origine et du monde petit bourgeois d'adoption dans lequel elle est entrée par son mariage et par sa profession est

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

renforcée par l'expérience première du partage égalitaire des travaux à la maison. Dans le milieu familial où elle avait grandi, il n'y avait pas de différences entre homme et femme (Ernaux, 1981: 16):

> Le mien de père ne s'en va pas le matin, ni l'après-midi, jamais. Il sert au café et à l'alimentation, il fait la vaisselle, la cuisine, les épluchages. [...] Pas tout à fait les mêmes travaux, oui il y a toujours un code, mais celui-là ne devait à la tradition que la lessive et le repassage pour ma mère, le jardinage pour mon père. Quant au reste, il semble s'être établi suivant les goûts et les capacités de chacun.

Le monde bourgeois originaire de l'époux où les femmes sont entièrement dévouées à leur mari et à leur famille marque un écart définitif. La narratrice n'a pas été formée à cuisiner, à faire des courses, à réaliser les tâches assignées traditionnellement à la femme par la société. Et, cependant, elle accepte la nouvelle situation au début en s'efforçant d'assumer le nouveau système de valeurs sociales qu'elle avait déjà entrevu à l'école, chez les mères de ses copines du lycée ou dans les magazines féminins de son adolescence. Durant sa jeunesse, cette divergence de comportements féminins observée entre la conduite maternelle et les attitudes des mères de ses amies lui produisait un effet de honte par rapport à sa famille, puisqu'elle voyait que ce n'était pas des gens *normaux* (Ernaux, 1981: 16). Mais, à l'âge adulte, elle se sent dupée par la société, et toutes ses aspirations de femme sont déçues (Ernaux, 1981: 180-181):

> Ça devait être la vie. J'avais vingt-huit ans.
>
> On se fait peur, on s'affole, inouïes les capacités d'endurance d'une femme, ils appellent ça le cœur. [...] Elles ont finies sans que je m'en aperçoive, les années d'apprentissage. Après c'est l'habitude. Une somme de petits bruits à l'intérieur, moulin à café, casseroles, prof discrète, femme de cadre vêtue Cacharel ou Rodier au-dehors. Une femme gelée.

Elle semble ne pas avoir eu de renoncement professionnel puisqu'elle est professeur attitrée et, néanmoins, elle décrit comment elle a dû abandonner pendant quelque temps son travail au lycée pour se charger des cours inférieurs au collège, ce qu'elle aimait beaucoup moins. Continuer à travailler avec les classes de lycée exigeait un temps de correction de copies et de préparation de cours qu'elle n'avait pas; et l'entourage familial lui faisait voir que

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

la carrière professionnelle n'est pas désirable pour une femme "*Faire carrière*, laisser ça aux hommes, le mien est bien parti pour, c'est suffissant." (Ernaux, 1981: 181). Ce temps voué à la maison, au mari et aux enfants, où elle accepte volontiers son rôle, conduit la narratrice à une perte complète d'identité due à la différence sexuelle qui rattrape une autre découverte préliminaire: celle de la condition sociale de sa famille.

Cette femme gelée est arrivée à l'acceptation consciente de la soumission dès sa jeunesse par peur de solitude (Ernaux, 1981: 90): "J'ai besoin des garçons, mais pour leur plaire il faudrait être vraiment douce et gentille, admettre qu'ils ont raison, se servir des 'armes féminines'. [...] Ça ou la solitude". Elle joue le jeu pour ne pas se sentir isolée, malgré certaines résistances au temps de sa jeunesse où elle avait deux modèles féminins bien contraires, celui de sa mère qui n'était pas une femme d'intérieur et qui préférait toujours lire à nettoyer ou cuisiner; et celui de ses amies du lycée qui se moquent d'elle parce qu'elle ignore ces travaux ménagers. Cette vie d'intérieur représente pour elle une vie au ralenti, vide et oppressante, juste le contraire du milieu scolaire où elle se plaît bien. Mais elle se force à apprendre ces choses-là pour être une femme *complète* (p. 77) et, avec cette pression sociale, elle doute de cet avenir projeté pour et par elle jusqu'au point de renoncer, à un certain moment de sa jeunesse, à devenir professeur pour répondre au désir maternel et devenir institutrice tellement le milieu scolaire lui pèse (p. 8).

Elle traîne ce sentiment de jeunesse – celui d'être une femme à part entière – pendant des années. À l'âge adulte, une fois mariée, elle a l'impression de marcher complètement à côté de sa vie. L'auteur explique la différence existante entre les deux sexes, non sans ironie, en essayant de montrer pourquoi elle en est arrivée à un point de déchéance; il n'y a pas de problème dans le partage des idées, le mot 'égalité' est toujours dans le discours masculin du mari, il est en principe pour la liberté de sa femme. La difficulté se trouve au niveau de la quotidienneté et de la pratique de tous les jours. Elle intensifie le sentiment d'inégalité due à la différence sexuelle, par la remémoration de la déchirure des écarts sociaux. Elle se sent vexée par ses mots de son mari (Ernaux, 1981: 130):

> Pourquoi de nous deux suis-je la seule à devoir tâtonner, combien de temps un poulet, est-ce qu'on enlève les pépins des concombres, la seule à me plonger dans un livre de cuisine, à éplucher les carottes, laver la vaisselle en récompense du dîner, pendant qu'il bossera son droit constitutionnel. Au nom de quelle supériorité. Je revois mon père dans la cuisine. Il se marre, "non mais tu m'imagines avec un tablier peut-être ! Le genre de ton père pas le mien!" Je suis

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

> humiliée. Mes parents, l'aberration, le couple bouffon. Non je n'en ai pas vu beaucoup d'homme peler des patates. Mon modèle à moi n'est pas le bon, il me le fait sentir.

Il paraît certain que cette plénitude des femmes mariées présentée par la société comme l'archétype d'une femme *complète* qui n'a même pas le temps de réfléchir est assez éloignée d'un type de vie satisfaisant pour n'importe quel être humain. Ernaux décrit cette femme qui est obligée de passer de la version anglaise à la préparation de la purée pour revenir quelques minutes après à composer un mémoire sur le surréalisme. Rien à voir avec le modèle féminin qu'elle s'était fait jadis. Elle dévoile déjà sa révolte intérieure puisqu'elle n'accepte aucune forme de supériorité, en référence au principe de la différence des sexes comme vient de le préciser la citation précédente.

À cela vient s'ajouter un autre cliché, celui d'être mère pour être femme à part entière (Ernaux, 1981: 137): "Croire aussi obscurément que c'est obligé de vivre tout de la féminité pour être 'complète' donc heureuse". Et elle constate les mêmes duplicités car le problème ne vient pas de la maternité mais de ce que Tondeur (1996: 69) appelle le *maternage*, activité décrite plus rudement par l'auteur comme "nourriture et merde sans relâche" (p. 143).

Tout ce monde-là va la faire bousculer intimement, lui faire prendre une décision définitive dans sa vie qui contribuera à un changement personnel et de conception littéraire.

3. Conclusions

La femme gelée dont le titre originel, refusé par l'éditorial Gallimard, était *Les années d'apprentissage* marque un détour dans l'écriture ernaussienne, les deux romans initiaux *Les armoires vides* et *Ce qu'ils disent ou rien* racontant des histoires proches de celle de la jeunesse de l'auteur même si elle ne se confond en aucun cas avec Denise Lesur ou avec Anne, des êtres bien distincts. À partir de ce moment, elle devient lucide et consciente de sa situation personnelle, condition primordiale d'acceptation de son histoire. Son personnage n'a plus de prénom, la narratrice se rend compte que les années d'apprentissages sont finies et elle décide d'agir en accord profond avec ses convictions. Elle va avoir recours à l'autobiographie plus explicitement dans les publications des années quatre-vingt, pour, dans la dernière décennie du XX siècle, diriger son regard vers l'extérieur, sur les nouvelles villes satellites

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

et sur les nouveaux espaces d'interaction humaine, comme les transports publics ou les grandes surfaces commerciales, avec la publication de *Journal du dehors* et *La vie extérieure*. Elle arrête plus particulièrement son attention sur les personnes qui transgressent les normes bourgeoises, sur les gens qui lui rappellent l'entourage simple de son enfance. Elle guette des individus anonymes. Ce qui l'intéresse, c'est l'aspect ethnographique de l'existence humaine en général, savoir comment l'influence du milieu originaire conforme la personnalité des êtres et de quelle façon elle entraîne une vision définitive des questions et des problèmes humains.

Écriture et enseignement sont complémentaire si bien que la tâche d'écrire procure bien plus de reconnaissance et de succès que celle d'apprendre et de faire apprendre aux étudiants. L'écriture est un acte intime qui devient public avec la publication et la lecture ultérieure, mais l'enseignement reste toujours dans un terrain vague et méconnu par la grande partie de la société. Le fait d'écrire se produit en solitude mais son retentissement est public et l'activité d'apprentissage se réalise en public; en revanche, les résultats ultimes sont secrets et intimes. La marginalité culturelle, économique et socio-politique a modelé la personnalité de cette femme auteur et dans cette mesure la profession d'enseignant, qui lui procure autonomie financière pour écrire librement, lui offre aussi le moyen d'approcher de ces milieux sociaux et d'y intervenir. L'école a signifié pour elle le moteur de réussite sociale et d'épanouissement de son esprit. Elle peut continuer à essayer de servir de moteur pour d'autres individus dans son métier de professeur. Au moment où elle est devenue prof et est entrée vivre parmi la petite bourgeoisie culturelle, elle a éprouvé un sentiment de culpabilité. Les élèves filles lui servaient de miroir sur lequel elle se voyait reflétée (Ernaux, 2003: 63):

> Au lycée de Bonneville, je voyais avec clarté les différences entre les élèves, de langage, d'aisance, et de réussite évidemment, liées à leur origine sociale. Dans certaines filles, c'était moi que je retrouvais, les bonnes notes et la gaucherie, une espèce de rétraction vis-à-vis des profs, parce qu'on n'appartient pas au même monde. Écrire a pris, dès 1967, la perspective d'un dévoilement de tout cela à travers mon histoire.

Ce n'est pas dans la lecture des livres que s'élaborent les habitus et les visions du monde mais dans le poids de la vie quotidienne qui exerce une grande pression dès l'enfance, non seulement le milieu familial mais aussi le milieu scolaire. L'école peut jouer un rôle d'intégration d'un monde plus

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

riche intellectuellement et, de même, représenter la façon de désintégration de l'habitus d'origine. Annie Ernaux (2003: 24) manifeste ouvertement "J'ai plus besoin de transformer que de jouir". Elle raconte dans son dernier livre (2003: 63) que sa profession d'écrivain est avant tout un acte politique et un *don de soi,* ce qui possède des connotations religieuses profondes qui sont intégrées dans sa personnalité et se font l'écho d'une enfance très catholique, malgré l'abandon actuel de la foi. Cette conscience humaine croit contribuer au soulagement d'une souffrance collective en donnant aux lecteurs et aux élèves des armes critiques et protectrices.

Bibliographie

Ernaux, A., *La place*, Paris, Gallimard, 1983.

Ernaux, A., *Une femme.* Paris, Gallimard, 1987.

Ernaux, A., *La femme gelée,* Paris, Gallimard, 1981.

Ernaux, A., *L'écriture comme un couteau*, Paris, Stock, 2003.

Forest, P., *Le roman, le je*, Nantes, Pleins Feux, 2001.

Pécheur, J., "Annie Ernaux une place à part", en *Le français dans le monde*, n° 310, 2000, pp. 6-7.

Ragon, M., "La mémoire de petites gens", en *Le magazine littéraire*, n° 150, 1979, pp. 17-18.

Savéan, M.-F., *Une femme et La place d'Annie Ernaux*, Paris, Gallimard, 1994.

Thumerel, F., *Le champ littéraire français au XX siècle*, Paris, Armand Colin, 2002.

Thumerel, F., "L'autobiographie selon Annie Ernaux", en *L'école des lettres. Second cycle*, n° 9. Paris, L'École/l'école des loisirs, 2003.

Tondeur, C.-L., *Annie Ernaux ou l'exile intérieur*, Amsterdam-Atlanta, Rodopi, 1996.

Notas

1 Cité dans la revue *L'école des lettres* n° 9 "L'autobiographie selon Ernaux", 2003, page 29.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

PLATÓN INFORMA: DIOTIMA DE MANTINEA, SACERDOTISA DEL AMOR

GERMÁN SANTANA HENRÍQUEZ
Universidad de Las Palmas de Gran Canaria

Una de las figuras femeninas que ocupa un papel central en el *Banquete* de Platón es Diotima, circunstancia paradójica cuando menos puesto que está ausente físicamente en el diálogo aunque sirve al filósofo como *alter ego* y antagonista de Sócrates, conductor mediante los recuerdos de la enseñanza de la sacerdotisa. Sin entrar en el espinoso problema de la historicidad de tal dama, su retrato ofrece un ejemplo clarificador de la participación de las mujeres en círculos intelectuales de discusión. Diotima es un personaje extranjero, de Mantinea, que se ve legitimado nada menos que por Sócrates y cuyo diálogo se convierte en paradigma de cómo se debe proceder para alcanzar la sabiduría. Este camino hacia el saber es un tránsito privado, en el sentido en que se basa en relaciones directas, personales, alejado de las contingencias políticas y de las luchas por el poder. Por actuación privada no debemos entender oculta, como puede ser la del hogar, sino desinteresada de ambiciones políticas coyunturales, pues la vida de Sócrates y sus discípulos transcurre en lugares públicos.

Existían además dos cultos griegos en los que participaban las mujeres: las fiestas de las Tesmoforias en honor a Deméter y la de las Adonias en honor a Adonis. Las primeras tenían lugar en invierno y participaban las mujeres legítimas de los ciudadanos llamadas *Melissai*, abejas de Deméter, suponiendo tal participación una prueba de que habían contraído matrimonio legítimo con un ateniense que disfrutaba de todos los derechos políticos. De estos cultos estaban excluidas las esclavas, las mujeres de los metecos y de los extranjeros, y las concubinas y cortesanas. En las Adonias, en honor del amante de Afrodita que había muerto prematuramente, tenían lugar en verano y en ellas participaban mujeres no casadas, cortesanas, aquellas que no estaban sujetas a un ciudadano y que no tenían como misión dar hijos legítimos a la ciudad. Durante las fiestas en honor a Adonis, las seguidoras hacían crecer en macetas jardines que se marchitaban prematuramente y al carecer de raíces se las denominaba con el nombre de Adonis.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

Por lo que se refiere al comportamiento sexual, durante las fiestas de Deméter las mujeres guardaban abstinencia sexual durante los tres días que duraban las celebraciones. En las de Adonis se incitaba a los amantes a la fiesta, teniendo lugar uniones no productivas, cuyo único fin era el placer.

El discurso de Diotima recoge parte de los siete discursos anteriores sobre el amor y sus efectos, que se produce en esta cena de intelectuales en Atenas:

a) Eros es un ser intermedio, idea que ya había apuntado Agatón al definirlo como *deseo*, y, por tanto, ni bello ni bueno. Diotima añade que esto no significa que sea feo y malo.

b) El amor implica sacrificio por aquellos a quienes amamos, y quien acepte éste tiene garantizada la inmortalidad, idea que ya había apuntado Fedro.

c) El deseo de inmortalidad puede realizarse de dos maneras, legando hijos o legando discursos y leyes; esta segunda inmortalidad es superior, delimita el verdadero amor del amor bastardo, según habían dicho Pausanias y Erixímaco.

Los frutos de la educación socrática fundada en el amor son lentos, tardíos como los de Deméter, y requieren un sustrato de complejas relaciones personales entre varones y la intención de ponerse de acuerdo en torno a la verdad sobre el tema tratado. Más que discursos son discusiones en reducido círculo, de manera que las almas de quienes escuchan son conocidas, y así es posible ir descubriendo la clase de palabras adecuadas a la naturaleza de cada alma, y establecer y adornar el discurso de manera que se dé al alma compleja discursos complejos y multisonoros, y simples a la simple.

Lo primero que choca es la extraña evocación femenina en un círculo de hombres que disertan sobre el amor entre hombres. En este sentido se observa, no obstante, que Sócrates contó que Diotima le habló de los misterios del amor como un terreno en el que sólo penetraban los iniciados. Sabemos que tanto en Grecia como en Roma (García y Pociña, 1996: 100-105), en determinadas reuniones sociales, se repartían flores de cáñamo hembra (marihuana) para incitar a la hilaridad y el disfrute. Por otro lado, la adormidera siempre aparece asociada en Grecia a Deméter, cuyo jugo tomaba la diosa para aliviar su pena, hasta tal punto que la Ceres romana, aun cuando su nombre lleva asociado el trigo, sustituye constantemente entre sus manos la espiga de aquel por una cápsula o haz de adormidera. También es conocida la afición de los emperadores romanos a tomar opio en llamadas *triacas*:

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

Augusto tomaba diariamente un compuesto de pimienta blanca, espinacardo, miel y opio; Tiberio, gran bebedor de alcoholes, se refugió en Capri debido a que en la isla se producía un excelente opio; Nerón tomaba el llamado *antidotus tranquillans*, en cuya mezcla había un 30% de opio, unos 75 gramos de opio puro. Tito murió de sobredosis; los Antoninos fueron grandes opiófagos y Marco Aurelio consumía diariamente en su desayuno una bola de opio del tamaño de un haba disuelta en vino.

En todo culto mistérico, la unión mística del devoto con la divinidad viene facilitada –o si se quiere, forzada– por el uso de algún agente estimulante y si este estimulante es una droga legal, se hará y habrá una tendencia "sacerdotal" a monopolizar su uso. En Eleusis, el *kykeion*, hecho de menta y cebada disueltas en agua, sin duda llevaba en su interior la metilamida del ácido lisérgico y la ergonovina, alcaloides de fácil solubilidad que se encuentra en ciertos hongos parásitos de los cereales. No sabemos si en los cultos cibelinos se usaban también este tipo u otro de alucinógenos, pero cuando menos está demostrado que la simple ingestión de pan y vino, después de severo ayuno, tiene un efecto claramente pscioactivo, lo que quizás es también el efecto que sufría en la ofrenda del pan el participante en los ritos mitraicos y los participantes en la eucaristía cristiana.

El tema del amor como motivo esencial y recurrente a través de la iluminada revelación de Diotima, nos da la formulación cabal de una teoría erótica propia, en la que el impulso erótico trasciende lo terreno y singular de los objetos corpóreos para remontarse hasta la Belleza eterna, que es el objetivo último de ese anhelo de procrear en la belleza. El amor es algo intermedio entre dos polos opuestos de belleza y fealdad, bondad y maldad, de la misma manera que es la correcta opinión algo intermedio entre la sabiduría y la ignorancia. Al faltarle esos atributos no puede ser un dios pero tampoco un mortal a secas: su naturaleza es la de un genio, algo intermedio entre lo uno y lo otro.

El mito del nacimiento de Eros de Poros y de Penía, un relato alegórico de claro simbolismo, muy plástico, refleja la esencia y las características contradictorias del genio, es decir, de Sócrates, y en general, del filósofo, el amante por excelencia.

La mítica caracterización de Eros sirve para describir cuál es la situación de los que aman, y permite avanzar un grado más en el análisis del amor. Todo amor es amor de algo, y ese algo no es sino la posesión de un bien que da la felicidad. Según esto, todo deseo de las cosas buenas y de ser feliz es amor. Ese deseo no es sino un ansia de inmortalidad, de perpetuarse del

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

único modo que le es dado a la naturaleza mortal, renovando con un ser nuevo algo, como la vida, que está en continuo cambio.

Dentro de este natural deseo de paternidad –vertiente del instinto de conservación– la interlocutora de Sócrates no está interesada en considerar su forma más humilde, la paternidad en la carne, sino en profundizar en su manifestación más excelsa: la paternidad espiritual.

Los progenitores de aquello que le corresponde concebir y parir al alma, como la sabiduría moral, las grandes creaciones de la poesía, las instituciones y leyes, son hombres que perduran en sus obras imperecederas, sino en la fama de los hombres.

Se ha establecido una correlación entre el amor y el deseo de perpetuarse la vida, tanto corpórea como la espiritual en una ininterrumpida trasmisión, ora de gérmenes vitales, ora de discursos vivos capaces de engendrar en las almas otros semejantes a ellos. Pero todo esto no es sino una fase previa en la iniciación perfecta en los misterios del Amor, que sólo se logra, trascendiendo la vida del cuerpo y la del intelecto, en el momento inefable de la contemplación.

El iniciador en los misterios del Amor acostumbrará al iniciando a dirigirse a los bellos cuerpos, a enamorarse primero de uno y a engendrar en él bellos discursos, para enamorarse después de todos los cuerpos bellos, percatado de que la hermosura existente en todos tiene una misma raíz, superando la belleza de las almas, por estimarla mayor que la hermosura de los cuerpos; de aquí se remontará al amor de la belleza de las normas de conducta; luego al de las ciencias, hasta llegar de repente, una vez habituado a poner su mirada en ese inmenso mar de belleza, a la visión de algo que por naturaleza es admirablemente bello, eterno e inmutable: la forma ideal de la belleza en la que participan todas las cosas bellas. Y ése es el momento, el único momento en el que adquiere valor la vida del hombre.

El proceso iniciatorio descrito reconoce una vía mística que culmina en una experiencia inefable calificada imperfectamente en términos de visión. La forma ideal de la belleza es un "en sí", algo idéntico a sí mismo, en lo que el ser y la esencia se confunden, a diferencia de las cosas que son bellas por la belleza que hay en ellas, es decir, por su participación en algo diferente que las trasciende a todas. Se puede tener por raro privilegio acceso a ello, pero no percibirlo por los sentidos, pues está más allá del mundo fenoménico, ni aprehenderlo por un acto cognoscitivo que se efectúa siempre mediante una predicación. La visión de la idea de la belleza acontece en un éxtasis místico.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

La preparación para ese trance supremo, que en otras místicas exige una serie de renuncias, un desasimiento progresivo de cuanto ata al hombre con el mundo sensorial, un tanto paradójicamente obliga al enamorado de la belleza somática a desligarse de su amor a un solo cuerpo para enamorarse de todos los cuerpos hermosos.

Platón sabía que cuando se multiplican indefinidamente los objetos del deseo, éste pierde en intensidad lo que gana en extensión, intelectualizándose en un proceso semejante al de la abstracción conceptual. Es un modo de depurar los apetitos más eficaz quizá que los rigores del ascetismo.

Si como proclama Diotima, lo único que vale la pena en la vida del hombre es ese momento supremo de la contemplación de la belleza en sí, ¿quiere indicar Platón que su maestro pasó en algún momento por una experiencia semejante?, ¿es la contemplación de la forma de la belleza la meta egoísta y personal a la que el filósofo aspira o la ocasión de adquirir conocimientos trascendentales que puede luego generosamente derramar sobre sus semejantes?

El filósofo es un amante del saber y comparte la naturaleza demónica de Eros, en cuanto a ese estar falto de un bien, apasionadamente deseado, y a esa abundancia de recursos para conseguirlo.

El conocimiento sólo puede lograrse mediante la separación del cuerpo y del alma, en tanto mayor grado cuando mayor sea la desvinculación mutua. Según esto, el conocimiento pleno y total tan sólo se adquirirá en la muerte; el conocimiento que más se le asemeje será alcanzable únicamente en esa especie de muerte, pasajera y fugacísima que es el éxtasis.

En las enseñanzas esotéricas de Platón hubo, sin duda, una técnica del éxtasis y es muy probable que el propio Sócrates hubiese practicado algo parecido.

La contemplación mística constituye algo por su misma esencia incomunicable a los demás, y tan sólo puede reportar beneficios a quien lo experimenta. El sentido de la revelación de Diotima viene a ser el de que si el amor para la especie humana es la garantía de su perduración, y de su progreso en cuanto sociedad organizada, para los individuos, aparte de ser un acicate de su constante perfeccionamiento moral e intelectual, es lo único que les eleva en su caso a la mayor felicidad que darse pueda en esta vida. Sócrates como nuestros grandes místicos, desde santa Teresa hasta san Francisco Javier, tenía una alegría especial y un modo de saber compartir con los demás los goces de esta vida que dejaba estupefacta a la gente. Tal es la naturaleza ambivalente del hombre demónico.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

Sócrates se despreocupa de la belleza formal del discurso y busca otra belleza, profunda y veraz. La verdad importa, no las apariencias bellas.

Por un camino espiritual el impulso erótico se sublima, en una escala dialéctica, hacia esa idea de la Belleza que es también el Bien.

La doctrina de Diotima habla de la sublimación del amor, de una elevación desde lo sensible y próximo a los dominios del alma y de lo eterno, de lo que es en sí, como la Belleza ideal. Hay, pues, una sublimación del impulso físico y psicológico y una transfiguración de sus objetivos en un proceso filosófico que culmina en la contemplación de la Belleza esencial.

Diotima viene a concluir que el amor es el deseo inmortal con que cada uno apetece el bien para sí. Eros es por naturaleza algo intermedio entre los dioses y los hombres, y por eso su posición sirve de lazo entre ambos, llevando lo humano a los dioses y acercando a los hombres lo divino. Ya Safo (Iriarte, 1997: 86) había llamado a Eros γλυκύπικρον ὄρπετον "bestia agridulce", una imagen muy sugerente, pues lo erótico difiere de lo afrodisíaco.

El Banquete es considerado como la obra maestra de Platón y la perfección suma de su arte. Un tal Apolodoro le cuenta a unos amigos los discursos que se dijeron sobre el amor con motivo de la celebración de la victoria teatral del poeta trágico Agatón. En el banquete organizado para tal efemérides se encuentran siete comensales que celebran al amor con un discurso cada uno. Cada orador va diciendo alguna originalidad sobre el tema. Cuando le llega el turno a Aristófanes, el famoso comediógrafo ateniense que tanto atacó a Sócrates, especialmente en *Las Nubes*, aprovecha para indicar las tres clases de amor o modalidades eróticas de los humanos. Para justificar su afirmación recurre a un mito de cómo eran los seres humanos al principio. En el inicio de la narración se nos describen los tres tipos de seres esféricos que había en el principio: seres todo masculino, seres todo femenino y seres compuestos de masculino y de femenino, a los que propiamente se les llama andróginos (Martínez – Pino – Santana, 1997: 65-79). Estos seres eran poderosos por tener el doble de todo: de manos, de pies, de caras, etc. Intentaron sublevarse contra los dioses y fueron castigados por Zeus, quien ordenó que fueran cortados en dos mitades. Así se justifica el porqué el amor consiste en buscar la otra mitad a la que estuvo unido en principio. Cada uno de nosotros somos la mitad de un primitivo ser esférico. Si somos masculinos y buscamos otra mitad masculina es que formábamos parte de seres esféricos todo masculino. Si somos femeninos y buscamos otra mitad femenina es que éramos seres esféricos todo femenino. Y si somos masculinos y buscamos una mitad femenina o somos femeninos y buscamos una mitad masculina es que formábamos

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

parte del ser esférico llamado andrógino. Con esto se explica las tres modalidades eróticas que se dan entre las personas: homoerótica masculina, homoerótica femenina y heterosexualidad. Ello es así, concluye el mito, porque nuestra antigua naturaleza es como se ha descrito y constituíamos seres que eran complejos e íntegros, Al ser divididos por Zeus, el deseo de restituirnos en la primitiva integridad es lo que se llama amor. Aquí, nos encontramos, en definitiva, con el mito de lo que modernamente llamamos en castellano "media naranja", la búsqueda de esa otra mitad que todo ser humano anhela poseer para volver a su prístina naturaleza integral.

En muchos ritos de culturas primitivas la idea de androgineidad juega un importante papel, y desde el punto de vista de la psicología moderna, cada humano tiene en sí mismo de forma desviada las características del sexo contrario. Durante el Renacimiento, León Hebreo en su obra *Los diálogos del amor*, asociará al andrógino con Adán y Eva.

Cuando le toca hablar a Sócrates en la cena que Agatón ofrece a sus amigos con motivo de haber obtenido el premio con su primera tragedia, el viejo sabio ateniense se limita a contar lo que le había enseñado sobre el amor una enigmática sacerdotisa de Mantinea llamada Diotima. Entre las cosas que esta mujer le había referido a Sócrates está el hecho de que lo que llamamos Eros no es ni dios ni mortal, sino un intermediario entre los dos, un *demon* que media entre los dioses y los mortales. Su nacimiento tuvo lugar de manera especial. Es hijo de Poros, "el Recurso", y de Penía, "la Pobreza", que se unieron durante la celebración del nacimiento de Afrodita. Por haber sido engendrado en el día del nacimiento de Afrodita, Eros es perseguidor de todo lo que se refiere a la belleza. Por su padre, Poros, hereda toda clase de planes para lo que desee, es emprendedor, fuerte, siempre amante de la sabiduría, muriendo y reviviendo, perdiendo y ganando, a medio camino entre la sabiduría y la ignorancia. Por su madre, Penía, en cambio, es duro, descalzo, sin hogar, durmiendo a la intemperie en portales y calles. Este mito se ha considerado una de las páginas más poéticas de Platón que sirve para precisar lo que debe entenderse por *demon* intermediario.

Autores como Orígenes, *Contra Celso*, 4.39 identificaron el jardín de Zeus con el Paraíso, a Poros con Adán y a Penía con la serpiente. Igualmente, siguiendo el Antiguo Testamento, encontramos paralelos en las historias de Noé y sus hijos y en las de Lot y sus hijas.

La filosofía va unida indisolublemente a Eros. Él es el primer filósofo y al apoderarse de los hombres, hace de ellos filósofos. Platón utiliza aquí el término filosofía en sentido etimológico: sólo los dioses son sabios, lo único

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

que pueden hacer los hombres es buscar la sabiduría, querer llegar a ser sabios. Este mito pone en evidencia dos cuestiones importantes:

a) Eros nace después de todos los dioses, lo que implica que éstos no tienen ἔρως.

b) Nace sin ninguna relación con los hombres debido a un exceso de los dioses, en este caso debido a la embriaguez.

Diotima es la encargada de instruir a Sócrates en la naturaleza de Eros. Presenta de manera gradual y sistemática el concepto de la Belleza que parte de las personas y de los objetos bellos percibidos por los sentidos hasta llegar a la contemplación y comprensión espiritual de una Belleza que es independiente, inmutable y eterna (algunos identifican esa Belleza con Dios).

Los diálogos de Platón son abiertos, tanto en su comienzo como en su final. La conversación se origina súbitamente y concluye también un tanto abruptamente, dando la impresión de haber quedado inconclusa y como si se hubiera aplazado cordialmente para reanudarla en otro mejor momento.

El mito que introduce Platón se comporta como una creencia moralmente eficaz unas veces, como una hipótesis ficticia pero verosímil, otras, y en ocasiones, como la que nos ocupa, como una palabra sagrada surgida del origen de los tiempos. Siempre tiene un sentido oculto, es portador de un mensaje por lo que exige ser interpretado y descifrado.

Pródico de Ceos indicaba que el deseo duplicado es amor y el amor duplicado locura (μανία). También el Platón de *Las Leyes* nos define el amor del siguiente modo: "Veo que en lo que se refiere a los hombres todo está en relación con tres deseos necesarios que son el comer y el beber, por los que todo ser vivo experimenta un amor innato y lleno de furor. Pero la tercera y mayor necesidad nuestra, el más agudo de nuestros amores, que surge en último lugar e inflama a los hombres hasta la locura, es ese ardor lleno de desmesurado impulso que arde por el deseo de sembrar la especie". En el *Timeo* confirma que "los dioses generaron el deseo de la unión sexual formando el animal lleno de vida que llevamos dentro tanto nosotros como las hembras ... la médula que hemos denominado esperma ... quiere salir fuera y produce deseo de procrear".

Sucede así que el órgano genital masculino hace de todo para saciar esta exigencia primaria de vida. En esta necesidad totalizadora confluyen todas sus fuerzas más profundas, aquellas que pertenecen a su animalidad que el

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

lógos ha controlado sin duda gracias a la *paideia*, pero que en absoluto ha sometido ni eliminado; de hecho, los αἰδοῖα, que por naturaleza no están sujetos a ningún tipo de persuasión racional recuperan su fuerza de decisión y toman las riendas volviéndonos a llevar a esa condición de animalidad de la que repito, el ejercicio duro y permanente del *lógos* nos puede mantener alejados, aunque sin lograr anularla. Los términos elegidos para expresar este regreso a la bestialidad natural son muy indicativos porque nos conducen a un clima de lucha y guerra propio de un mundo primitivo y prepolítico. El deseo (Santana, 2002) por tanto nos empuja a ese ámbito protohumano en el que la fuerza del cuerpo representada en las manos abarca nuestro espacio de acción. Por esta misma razón, en las mujeres tanto la vagina como el útero se transforman, es más, se transformatizan en un animal deseoso de hacer hijos. La utilización habitual de la metáfora de la mujer-tierra, con la comparación del cuerpo femenino con la tierra misma que llegada a un cierto punto de maduración debe dejar salir el fruto, de tal modo que, cuando esto no ocurre, se agita desordenadamente porque no consigue recuperar ya su simetría. Frente al deseo sexual, el género humano se fortalece y excepcionalmente encuentra la igualdad entre los dos sexos.

Platón encuentra inexplicable e inaceptable el hecho de que los hombres pongan tanto cuidado en conservar y mejorar la pureza racial de perros, caballos, pájaros, pero no pongan de la misma manera tanto cuidado en su propia raza, dejando irresponsablemente en manos del azar el nacimiento de los hijos. Conviene comportarse exactamente como nos comportamos con perros y pájaros de raza, asegurándonos que sólo las personas adecuadas puedan aparearse y en el momento más oportuno.

Prescindiendo dramáticamente del placer, el sexo siempre y en cualquier caso hay que calcularlo.

Las descripciones masculinas de los comportamientos femeninos ligados a la sexualidad son, en realidad, juicios fuertemente condicionados por una ideología que no reconocía a las mujeres el derecho a la sexualidad (Martos, 1996: 67-102). La propia terminología referente a la homosexualidad femenina ἑταιρίστρια, τρίβας contenía ya un carácter peyorativo y negativo en la consideración de la mujer. El verbo τρίβειν "frotar, restregar" alude a la masturbación y desde muy pronto se asoció con la homoerótica femenina el uso de instrumentos fálicos no sólo para la autoestimulación sino para también la práctica del coito artificial (penes postizos con los que ciertas mujeres se penetraban mutuamente). Además, la mayoría de las escenas eróticas de la ceramografía griega son probablemente fantasías masculinas, más que

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

indicaciones de las actividades sexuales preferidas por las mujeres. Frente a esta denigración sistemática femenina por parte de sus congéneres masculinos, cuyo corolario muestra a las mujeres virginales como objetos del deseo sexual masculino (y que llega hasta hoy en culturas distantes a la nuestra como la japonesa), y a las ascetas cristianas que dirigen su deseo erótico al conocimiento de Dios y al disfrute de la amistad íntima con otras ascetas, lo que supone un signo inequívoco de que las mujeres iban consiguiendo el control de sus cuerpos y de su sexualidad, la promiscuidad sexual asociada con el retrato femenino de la herejía era claro, pues la alegoría señalaba a Adán como la "razón masculina" y Eva "la razón femenina". Cuando la serpiente no puede engañar a la razón masculina, se vuelve hacia la ignorancia femenina y se acerca a ella con los caprichos, placeres y deseos típicamente femeninos. Así, todas las víctimas de la herejía, tanto mujeres como hombres, están caracterizadas por la ascendencia se su parte femenina. La construcción androcéntrica de la sexualidad virginal, culturalmente dominante, actúa para crear y defender nuevas fronteras comunales y para reafirmar y consolidar la jerarquía de los géneros; sin embargo, el ascetismo sexual representa la liberación precisamente de tales intentos masculinos por controlar la sexualidad de las mujeres, las relaciones sociales y sus esfuerzos intelectuales; y su articulación de la propia sexualidad se fija en el conocimiento y experiencia de sus propios cuerpos. Y del amor físico al místico, que se explica en un lenguaje intensamente sensual, que vincula la carne con la divinidad. Desde el *Miroir des ânnes simples et auéanties*, de Margarita Porete, quemada viva por la Inquisición en París el uno de junio de 1310 hasta el ejemplo que citamos a continuación de nuestra más excelsa mística, Teresa de Jesús, el deseo femenino (Pérez Jiménez y Cruz Andreotti, 1996) se dirigió hacia un Dios masculino al menos en dos y media de sus tres personas:

Yo toda me entregué y me di
Y de tal suerte he trocado
Que es mi Amado para mí
Y yo soy para mi Amado.
Cuando el dulce cazador
Me tiró y dejó rendida
En los brazos del amor
Mi alma quedó caída.
Y cobrando nueva vida
De tal manera he trocado
Que es mi Amado para mí
Y yo soy para mi Amado.
Tiróme una flecha

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

Enerbolada de amor
Y mi alma quedó hecha
Una con su Criador;
Ya yo no quiero otro amor,
Pues a mi Dios me he entregado.
Que es mi Amado para mí
Y yo soy para mi Amado.

La divinidad es extraordinariamente maleable para los y las místicas. Esas mujeres geniales, de Diotima a santa Teresa, dejarían atrás una larga etapa en la que se decía que las mujeres que tuvieran algo auténtico que decir o que hacer tenían primero que superar las barreras del género femenino, es decir, intentar igualarse a los hombres de su época, intentar convertirse en lo que ellos llamaban *mulieres viriles*, como si los hombres fueran o pudieran ser la medida de la existencia femenina. El sentido de libertad que dio a las místicas la vinculación de la palabra divina con su cuerpo correspondía con la intuición del carácter divino de la obra materna, esa obra que no sólo consiste en dar vida sino también en enseñar a hablar.

La persona enamorada se encuentra en una situación extraordinaria. Vive una especie de ebriedad, de éxtasis. Platón consideraba el enamoramiento un delirio inspirado por un dios, una locura divina, como la inspiración artística y el don profético. El enamorado lo ve todo transfigurado. La naturaleza, el aire, los ríos, las luces y los colores son más fuertes e intensos. Se siente arrastrado por una fuerza cósmica que lo lleva hacia su meta y su destino. Las contradicciones de la vida cotidiana pierden sentido. Se siente esclavo y prisionero, y, sin embargo, al mismo tiempo, libre y feliz. Sufre y se atormenta, pero nunca quisiera renunciar a su amor. Esta locura es un don, una revelación y un contacto con el mundo supremo de las ideas. Quien ama se eleva del mundo y entrevé la belleza absoluta. En el amado se transparenta la perfección eterna del dios. Diotima explica a Sócrates que el amor es deseo de inmortalidad, porque tiene como objetivo apropiarse perpetuamente del bien, y se apropia de él engendrando. Es, por tanto, creación, ascenso hacia lo alto, hacia lo Absoluto.

Algo muy distinto de lo que entendemos hoy como Amor platónico, aquel tipo de amor en se deja en libertad el encuentro emotivo, espiritual, pero donde se bloquea la sexualidad y la fusión sexual.

La guerra de los sexos parece decantarse por la parte femenina, sin duda, la más ultrajada en el devenir de los siglos, a quien, no obstante, Platón confió el mayor ansia que perseguir pueda el ser humano: el Amor con mayúsculas,

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

que Diotima nos sugiere mediante el mito griego, una señal, un símbolo de nuestra propia humanidad que permite conocernos un poco mejor.

Referencias bibliográficas

Arana Marcos, J. M. (1998). *Platón. Doctrinas no escritas. Antología.* Bilbao: Servicio Editorial de la Universidad del País Vasco.

Calero Secall, I. & Durán López, M. A. (2002). *Debilidad aparente, fortaleza en realidad. La mujer como modelo en la literatura griega antigua y su proyección en el mundo actual.* Málaga: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Málaga.

García González, J. M. & Pociña Pérez, A. (1996). *Pervivencia y actualidad de la cultura clásica.* Granada: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Granada.

García Gual, C. (1986). *Antología de la poesía lírica griega (siglos VII-IV a.C.).* Madrid: Alianza Editorial.

Gil, L. (1983). *Platón: El Banquete, Fedón y Fedro.* Barcelona: Editorial Labor.

Iriarte, A. (1997). *Safo (siglos VII/VI a.C.).* Madrid: Ediciones del Orto.

Martínez Hernández, M. (1988). *Textos griegos sobre el amor.* Madrid: Editorial Coloquio.

Martínez Hernández, M.; Pino Campos, L. M. y Santana Henríquez, G. (1997). *Los mitos de Platón. Antología de textos.* Tenerife: Dirección General de Universidades e Investigación del Gobierno de Canarias.

Martos Montiel, J. F. (1996). *Desde Lesbos con amor: homosexualidad femenina en la antigüedad.* Madrid: Ediciones Clásicas.

Pabón, J. M. & Fernández-Galiano, M. (2002). *Platón. Las leyes.* Madrid: Alianza Editorial.

Pérez Jiménez, A. & Cruz Andreotti, G. (1996). *Hijas de Afrodita: la sexualidad femenina en los pueblos mediterráneos.* Madrid: Ediciones Clásicas.

Pérez Martel, J. M. (2003). *Platón. Ión, Timeo, Critias.* Madrid: Alianza Editorial.

Pérez Sedeño, E. (1994). *Conceptualización de lo femenino en la filosofía antigua.* Madrid: Siglo XXI de España Editores.

Santana Henríquez, G. (2002). *La palabra y el deseo. Estudios de literatura erótica.* Las Palmas de Gran Canaria: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Las Palmas de Gran Canaria.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

LOS ENCUENTROS DE VOCALES EN ESPAÑOL: DIPTONGOS, HIATOS Y TRIPTONGOS EN EL DICCIONARIO ELECTRÓNICO DE LA RAE

ELADIO SANTANA MARTEL
Universidad de Las Palmas de Gran Canaria

Una de las grandes ventajas que ofrecen los diccionarios electrónicos consiste en la posibilidad de realizar sistemáticamente variados tipos de consultas entre los que pueden mencionarse: el diccionario inverso, la búsqueda de formas complejas, la semejanza fonética u ortográfica, reconocimientos etimológicos, y otros. Dos son las principales bondades que estos sistemas nos ofrecen. Por una parte, la rapidez con que el usuario obtiene los resultados deseados, con lo que se rompe el proceso tradicional de la investigación filológica, que requería muchísima inversión de tiempo para la preparación de los materiales. El segundo beneficio que nos aporta, es la exactitud de los resultados; si la consulta se ha realizado de forma correcta, los datos obtenidos, siempre serán exactos, de forma que cualquier error que pueda descubrirse se deberá a la imprecisión de la consulta, con lo que, a la vista de los resultados, siempre existe la posibilidad de refinarla para alcanzar nuestros objetivos.

De entre los diversos tipos de consultas, cabe destacar como una de las herramientas más potentes, la consulta avanzada, procedimiento que considera el diccionario como un gran corpus textual, a cuya estructura y contenido se puede acceder mediante un sistema de recuperación de tipo documental. De esta manera, el usuario puede establecer libremente qué tipo de condiciones de selección de datos desea realizar para lo obtención de unos determinados resultados, condiciones que se formulan mediante un lenguaje de interrogación normalizado que no difiere en exceso de los que se utilizan en otras aplicaciones del mundo de la informática y cuyo aprendizaje, por otra parte, no requiere ni conocimientos especiales, ni un tiempo excesivo, en caso de no conocerse.

Los resultados conseguidos con la consulta pueden verse directamente en la pantalla, o bien ser impresos en papel para su estudio posterior, o guardarse como cualquier archivo informático, que siempre será susceptible de recibir cualquiera de los tratamientos que los ordenadores nos ofrecen: transformación

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

a texto, a hoja de cálculo, a bases de datos, conversión en gráficos, etc. Aunque en el caso de la última edición del diccionario electrónico de la RAE, las listas con los resultados de la consulta no pueden manipularse de forma directa para posteriores usos, dado que la impresión de los resultados en la pantalla se realiza como documento gráfico y no como texto. Para almacenarlo como texto (la forma habitual de conservación para otros empleos) se requiere la utilización del programa Microsoft Office Document Imaging, que tras realizar un reconocimiento óptico del archivo gráfico obtenido, permite guardarlo como fichero de texto en el procesador Word y así darle otras aplicaciones posteriormente.

En este trabajo presentamos parte de los resultados conseguidos mediante la utilización de las consultas avanzadas con el mencionado diccionario de la RAE, referidas a todos los encuentros de vocales que aparecen en los lemas: diptongos, hiatos y triptongos. Creemos haber localizado todas las combinaciones existentes.

Como las consultas al diccionario se han realizado con criterios de selección puramente ortográficos, estableceremos este criterio para la clasificación de los tres tipos de unidades que vamos a estudiar, aunque difieran desde el punto de vista fonético. Así, la combinación *ui*, deberá interpretarse en todas las ocasiones como diptongo creciente, a pesar de que pueda tener las realizaciones creciente [wí] y decreciente [úi] (RAE 1973, 54-56), (RAE, 1999: 25). Por otro lado, y también como criterio ortográfico, distinguiremos las secuencias según aparezcan o no en los lemas con acento ortográfico, pero esta distinción, que es solo operativa para la búsqueda de los datos, no representa ningún tipo de consideración fonética, salvo lo indicado por la propia tilde, de forma que una combinación como /ei/ podría corresponder a una sílaba tónica si las reglas de ortografía no exigen el acento en el elemento vocálico del diptongo (por ejemplo, en el caso de la palabra *aceite*).

Nuestro propósito ha sido localizar cuántos y cuáles son los encuentros de vocales en el corpus del DRAE, qué proporciones son las que se establecen y cómo se relacionan con los recuentos efectuados por quienes han estudiado la frecuencia de los fonemas españoles en otros *córpora*: Navarro 1946, Alarcos 1965, Guirao y García Jurado 1993. Mostraremos los resultados mediante tablas en las que los clasificamos con arreglo a las tres posiciones de la palabra: inicial, interior y final, y ofreceremos los valores relativos tomando como referencia dos datos globales, los del conjunto total de combinaciones y los que corresponden a cada agrupación.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

Las combinaciones teóricamente posibles a partir de las definiciones, son las 49 que incluimos en la tabla 1, sin tener en cuenta para estos efectos la presencia de la letra *h*, puesto que, sea cual sea la posición en cualquiera de las combinaciones, no representa un impedimento para la constitución de cada unidad.

Clasificamos como diptongo *creciente* cualquier combinación vocálica formada por semiconsonante más vocal (incluimos, por tanto, las agrupaciones *i-u*, dado que el primer elemento puede funcionar como semiconsonante); paralelamente, llamamos *decrecientes* a las que presenten el núcleo vocálico delante (RAE 1973, 55).

Aunque en el *Esbozo* aparecen como grupo aparte (RAE 1973, 60), incluimos las combinaciones *e-o* en el mismo grupo de los hiatos formados por consonantes iguales, *homogéneos*, ya que, en cada caso, las vocales que se encuentran poseen el mismo grado de abertura.

En el grupo de los triptongos, llamamos *homogéneos* a los que constituyen combinaciones en que los elementos que preceden y siguen al núcleo vocálico tienen el mismo punto de articulación (palatal o velar), y *heterogéneos* a los que combinan puntos distintos (palatal y velar).

Tabla 1. General. Combinaciones posibles

Clasificación		Tipos								Número
Diptongos	crecientes	ia	ie	io	iu	ua	ue	uo	ui	8
	decrecientes	ai	ei	oi	au	eu	ou			6
Hiatos	homogéneos	aa	ee	oo	ii	uu	eo	oe		7
	crecientes	ía	íe	ío	úa	úe	úo	ea	oa	8
	decrecientes	aí	eí	oí	aú	eú	oú	ae	ao	8
Triptongos	homogéneos	iai	iei	ioi	uau	ueu	uou			6
	heterogéneos	iau	ieu	iou	uai	uei	uoi			6

El conjunto de combinaciones que, efectivamente, se presenta en el DRAE, muestra los valores que aparecen en la tabla 2 y en su gráfico. Son los diptongos y los hiatos las agrupaciones más frecuentes, aunque aquellos presentan unas proporciones extraordinariamente superiores (por encima del 70%), y quedan los tripongos ocupando un escaso porcentaje. Las frecuencias en las posiciones de la palabra se manifiestan de forma homogénea pues siguen el orden de interior, final y principio de palabra en todas las agrupaciones.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

Tabla 2. Combinaciones presentes en el DRAE					
Tipo / Posición	Inicial	Interior	Final	Total	%
Diptongos	681	16240	5317	22238	70,15
Hiatos	199	4750	4448	9397	29,64
Triptongos	8	44	15	67	0,21
Total	888	21034	9780	31702	100
%	2,8	66,35	30,85	100	

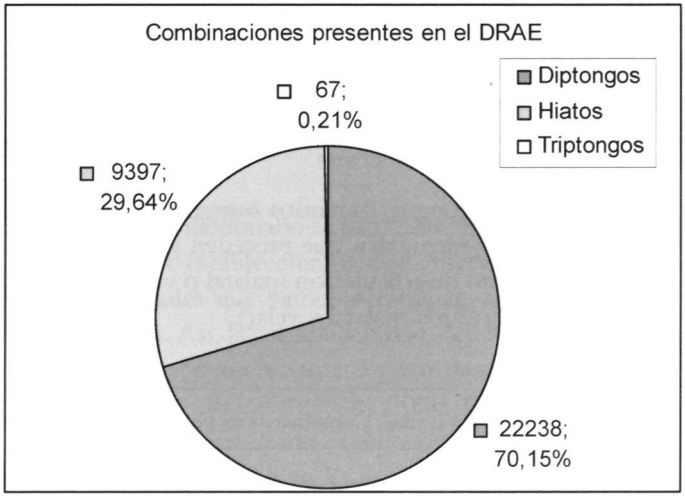


Tabla 2 - Gráfico 1

Pasamos a examinar cada una de las combinaciones y en el mismo orden de frecuencias que aparecen en la tabla general.

Los diptongos

El conjunto de diptongos presentes en las entradas del DRAE se distribuye de la manera en que aparece en la tabla 3.

En la tabla-resumen de estas combinaciones podemos comprobar la elevada frecuencia de los diptongos crecientes frente a los decrecientes, y, por otra parte, que se mantiene el orden de los valores de frecuencia en las posiciones interior, final e inicial de palabra en las sumas, a pesar de que en la división de crecientes y decrecientes, estos de la posición inicial rompen la

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

tendencia general al presentar más valores en esta posición que en la final, aunque como se podrá apreciar en la tabla 4, solo dos diptongos son los que orientan los resultados hacia este cambio.

Tabla 3. Resumen de diptongos

Tipo / Posición	Inicial	Interior	Final	Total	Porc.
Crecientes	204	14099	5151	19454	87,48
Decrecientes	477	2141	166	2784	12,52
Sumas	681	16240	5317	22238	100
% / total diptongos	3,06	73,03	23,91	100	
% / total combinaciones	2,15	51,23	16,77	70,15	

Con objeto de facilitar la localización de las combinaciones deseadas, presentamos dos tablas de cada una de las combinaciones. En la primera ordenamos los elementos mediante los mismos criterios de la tabla 1, es decir, según la clasificación, la posición, el tipo y la ausencia o presencia de tilde ortográfica; en la segunda, una vez sumados los valores de las formas con tilde y sin tilde (puesto que las no acentuadas no significan necesariamente que sean átonas), con un riguroso orden de frecuencia.

Tabla 1. Los diptongos (orden según tipo)

Diptongos crecientes					Diptongos decrecientes				
	Inicial	Interior	Final	Total		Inicial	Interior	Final	Total
ia	5	2812	2687	5504	ai	69	550	81	700
iá	0	139	2	141	ái	0	5	3	8
ie	32	2952	33	3017	ei	5	363	49	417
ié	0	52	24	76	éi	0	9	1	10
io	12	1648	2136	3796	oi	3	256	16	275
ió	2	2888	1	2891	ói	0	0	0	0
ua	55	1822	155	2032	au	314	646	7	967
uá	1	51	13	65	áu	3	32	7	42
ue	56	1140	13	1209	eu	80	248	0	328
ué	6	33	11	50	éu	2	12	1	15
uo	0	117	56	173	ou	1	20	1	22
uó	0	4	0	4	óu	0	0	0	0
iu	3	96	2	101			2141		
iú	1	6	2	9					
ui	31	328	9	368					
uí	0	11	7	18					
Totales	204	14099	5151	19454	Totales	477	2141	166	2784
%	1,05	72,47	26,48	100	%	17,13	76,9	5,96	100

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

Tabla 5. Los diptongos según frecuencia (orden descendente)									
Diptongos crecientes					Diptongos decrecientes				
	Inicial	Interior	Final	Total		Inicial	Interior	Final	Total
io	14	4536	2137	6687	au	317	678	14	1009
ia	5	2951	2689	5645	ai	69	555	84	708
ie	32	3004	57	3093	ei	5	372	50	427
ua	56	1873	168	2097	eu	82	260	1	343
ue	62	1173	24	1259	oi	3	256	16	275
ui	31	339	16	386	ou	1	20	1	22
uo	0	121	56	177					
iu	4	102	4	110					

Observamos que todas las combinaciones posibles se hacen efectivas en el corpus del DRAE, a pesar de que la formas (*ói* y *óu*) no aparecen –por razones exclusivamente ortográficas– en ninguna de las posiciones, sí lo hacen, en cambio, las formas sin tilde.

En todos los casos de los distintos tipos de diptongos se mantiene la tendencia de valores más frecuentes en la posición interior de palabra, y, casi de forma general, también en las otras dos posiciones (final e inicial) aunque los valores globales de los decrecientes aumentan respecto a la posición inicial de palabra por el alto índice de frecuencias en esa posición de los diptongos *au* y *eu* respecto a la posición final.

En el grupo de los diptongos crecientes, las cuatro primeras posiciones corresponden a la semiconsonante palatal más una vocal abierta (*io, ia, ie,*), tres diptongos que alcanzan el 78,2%; luego sigue la otra combinación con la semiconsonante velar (ua, ue). Lo llamativo de las frecuencias es que estos cinco diptongos cubren casi el 95% de las ocurrencias; el 5% restante lo ocupan los otros tres, pero las diferencias en valores absolutos son muy notables.

Entre los decrecientes notamos una desproporción aun mayor, pues son las vocales más frecuentes de la lengua (*a, e*), las que al agruparse con la semivocal correspondiente llegan hasta el 87% de las apariciones.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

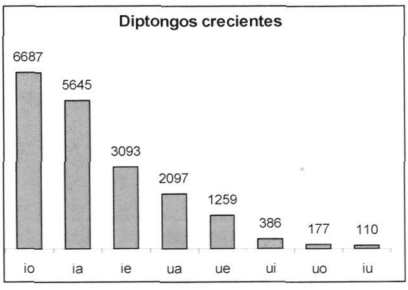


Gráfico 2 - Tabla 5

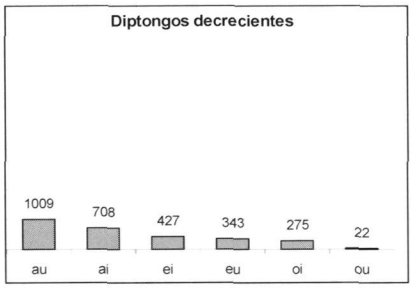


Gráfico 3 - Tabla 5

La comparación de ambos gráficos muestra las diferencias entre los dos grupos. Como hemos representado el eje de valores (y) de ambos gráficos a la misma escala (máximo: 7000), resulta fácilmente visible la desproporción entre ambos tipos de diptongos. El más frecuente de los decrecientes, *au*, comienza a verse después del perteneciente al de la quinta posición de los crecientes, *ue*.

Con el fin de poder ofrecer comparaciones con los datos de Navarro Tomás, en la tabla 6 adaptamos los valores relativos de Navarro al ciento por ciento, de esta manera puede establecerse una proporcionalidad entre unos y otros datos relativos.

Resultan reveladoras algunas diferencias entre el corpus del DRAE y aquellos que corresponden al uso real de la lengua, pues podemos comprobar que nuestros datos no coinciden con los de Navarro en las distintas combinaciones: por una parte, no ocupan las mismas posiciones de frecuencia y, por otra, la mayoría de los valores del DRAE son inferiores.

Los combinaciones que presentan mayores diferencias entre las dos listas corresponden en el DRAE a los combinaciones *io, ia* (con diferencias de 23 y 12 puntos respectivamente). Se trata de diptongos que carecen de funcionalidad desde el punto de vista morfológico pues no hay variaciones morfológicas en las que intervengan esas combinaciones. La frecuencia de estos diptongos está motivada solamente desde el plano léxico.

Por el contrario, los casos más llamativos en la lista de Navarro (con diferencias en torno a los 10 puntos) corresponden a los diptongos *ie* y *ue*. La alta frecuencia de estas combinaciones puede justificarse por ejemplo en la flexión verbal, pues, como es sabido, aparecen muy comúnmente en el uso de la lengua, en el empleo de los verbos irregulares que diptongan la *e* y la *o* de

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

los infinitivos, que, por otro lado, son las formas que aparecen como lema en los diccionarios.

Tabla 6. Comparación con la distribución porcentual de Navarro

Orden descendente

Navarro			DRAE	
Diptongo	Porcentaje	Ajuste al 100 %	Diptongo	Porcentaje
ie	0,86	27,22	io	34,37
ia	0,54	17,09	ia	29,02
ue	0,52	16,46	ie	15,90
io	0,32	10,13	ua	10,78
ua	0,20	6,33	ue	6,47
ai	0,15	4,75	au	5,19
ei	0,15	4,75	ai	3,64
oi	0,15	4,75	ei	2,19
au	0,09	2,85	ui	1,98
eu	0,05	1,58	eu	1,76
iu	0,05	1,58	oi	1,41
ui	0,05	1,58	uo	0,91
uo	0,03	0,95	iu	0,57
ou	0,00	0,00	ou	0,11
Suma	3,16	100	Suma	100

Dado que no mostramos las listas con todas las ocurrencias encontradas (el lector interesado en ellas puede recurrir a la sección de consultas avanzadas del diccionario), indicaremos en aquellos casos más notables (por defecto o por exceso) algunas características de cada grupo.

Diptongos crecientes

ia-: Solo un caso, *iatrogénico, ca.* Todos los demás corresponden a *h-* inicial.

-ie: No se presenta en ninguna ocasión, todos los casos aparecen con *–h* inicial.

-io-: Incluye siete casos con *–h–* intermedia.

-ió: Único caso: *chevió.*

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

ua-: Todos los casos son americanismos con *h–* inicial, no se registra ninguno sin ella.

uá-: Único caso: americanismo con *h–* inicial, *huácala.*

-uá: De los trece casos, todos son americanos, excepto *fideuá*; incluye uno con *–h–* intermedia.

ue-: Todos los casos salvo uno (ant. *uebos*) con *h–* inicial.

iu-: Los tres ejemplos corresponden a fórmulas latinas en que interviene la palabra *iure.*

-iú: En la forma *mildiu* o *mildiú.*

iú-: En la fórmula latina *sub iúdice.*

ui-: Todos los casos con *h-* inicial. Ninguno sin ella.

-ui-: Sin incluir los casos en los que la *u* es cero fonético, en las combinaciones *q o g* + *u.*

Diptongos decrecientes

-ai: De los 81 casos, incluye 76 con *–y* en posición final.

-ei: Por razones ortográficas, *–ey.*

-oi: Solo un caso con i, de origen guaraní, *tipoi*; todos los demás corresponden a *–oy.*

-áu: En la onomatopeya *marramáu,* los casos restantes son americanismos.

ou-: Único caso, corresponde al anglicismo *output.*

-ou: Único caso, corresponde al cat. *bou.*

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

BIBLIOTECA GE

LOS HIATOS

La presencia de más de nueve mil hiatos entre los lemas del DRAE, vuelve a ofrecer las mismas tendencias que ya hemos comprobado para el caso de todos los encuentros de vocales y, particularmente, en el caso de los diptongos. De forma general, en los valores globales vuelve a mantenerse la tendencia a una mayor frecuencia en las posiciones interior, final e inicial de palabra, aunque en esta ocasión difiere en el caso de los hiatos decrecientes que aumentan la frecuencia en la posición inicial en detrimento de la final; y por primera (y única) vez en nuestro estudio, la posición final presenta mayor frecuencia que

la interior en el caso de los hiatos homogéneos. En cualquier caso, los valores absolutos globales siguen manteniendo la preponderancia de la posición interior de palabra respecto a las otras dos.

Tabla 7. Resumen de hiatos				
Tipo / Posición	Inicial	Interior	Final	Total
Crecientes	6	2988	3122	6116
Decrecientes	170	619	87	876
Homogéneos	23	1143	1239	2405
Sumas	199	4750	4448	9397
% sobre hiatos	2,12	50,55	47,33	100
% sobre combinaciones	0,63	14,98	14,03	29,64

Todas las combinaciones posibles se presentan de forma efectiva en los lemas del DRAE, aunque ahora se percibe una notable ausencia de combinaciones sobre todo en las posiciones inicial y final; la posición interior de palabra vuelve a presentar todas las combinaciones teóricamente virtuales.

Observando el gráfico correspondiente a la tabla 7, notamos la desproporción entre la existencia de hiatos crecientes y decrecientes. Los primeros cubren más del 65% del total de hiatos, los decrecientes, en cambio, no alcanzan el 10%.

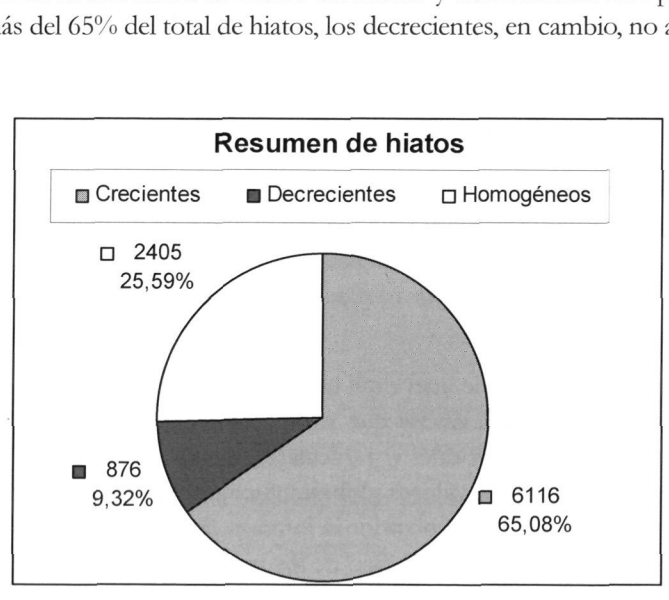


Tabla 7 - Gráfico 4

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

Tabla 8. Los hiatos (orden según tipo)									
Hiatos crecientes					Hiatos decrecientes				
	Inic.	Inter.	Final	Total		Inic.	Inter.	Final	Total
ía	0	73	2140	2213	aí	8	102	9	119
íe	0	3	2	5	eí	0	113	0	113
ío	0	12	159	171	oí	7	35	0	42
úa	0	2	35	37	aú	2	37	2	41
úe	0	1	3	4	eú	0	14	0	14
úo	0	2	5	7	oú	0	3	0	3
ea	2	2656	745	3403	ae	84	208	10	302
oa	4	239	33	276	ao	69	107	66	242
Sumas	6	2988	3122	6116	Sumas	170	619	87	876
% / crec.	0,1	48,86	51,05	100	% / decrec.	19,41	70,66	9,93	100
% / hiatos	0,06	31,8	33,22	65,08	% / hiatos	1,81	6,59	0,93	9,32
% / combinac.	0,02	9,43	9,85	19,29	% / combinac.	0,54	1,95	0,27	2,76

Hiatos homogéneos				
	Inicial	Interior	Final	Total
aa	4	83	2	89
ee	0	170	3	173
oo	6	117	12	135
ii	0	23	1	24
uu	0	5	1	6
eo	6	523	1208	1737
oe	7	222	12	241
Sumas	23	1143	1239	2305
Total hiatos	199	4750	4448	9397
% / homog.	1	49,59	53,75	100
% / hiatos	0,24	12,16	13,19	24,53
% / combinaciones	0,07	3,61	3,91	7,27

Una vez más, volvemos a encontrar la vocal *a* constituyendo los encuentros de mayores frecuencias tanto en los crecientes (*ea, ía, oa*) como en los decrecientes (*ae, ao, aí*). En el caso de los hiatos homogéneos, corresponde a la vocal *e* la que ocupa los primeros lugares (*eo, oe, ee*), incluso tratándose de vocales iguales. Es de destacar la desproporción entre el hiato *eo* (75%) y el resto de los homogéneos.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

Tabla 9. Los hiatos según frecuencia (orden descendente)				
Hiatos crecientes				
	Inicial	Interior	Final	Total
ea	2	2656	745	3403
ía	0	73	2140	2213
oa	4	239	33	276
ío	0	12	159	171
úa	0	2	35	37
úo	0	2	5	7
íe	0	3	2	5
úe	0	1	3	4
Sumas	6	2988	3122	6116
Hiatos decrecientes				
	Inicial	Interior	Final	Total
ae	84	208	10	302
ao	69	107	66	242
aí	8	102	9	119
eí	0	113	0	113
oí	7	35	0	42
aú	2	37	2	41
eú	0	14	0	14
oú	0	3	0	3
Sumas	170	619	87	876
Hiatos homogéneos				
	Inicial	Interior	Final	Total
eo	6	523	1208	1737
oe	7	222	12	241
ee	0	170	3	173
oo	6	117	12	135
aa	4	83	2	89
ii	0	23	1	24
uu	0	5	1	6
Sumas	23	1143	1239	2305
Total hiatos	199	4750	4448	9397

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

Ofrecemos algunas de las características más sobresalientes del grupo de hiatos.

-íe-: Todas en expresiones latinas.

-aí: La mayoría pertenece a palabras procedentes del guaraní. Incluye 3 casos con *–h–* intermedia.

ae-: La mayoría corresponde a fórmulas latinas.

ao-: De los 66 casos incluye 53 con *–h–* intermedia y 1 caso con *–h* inicial.

-ao-: Incluye 45 casos con *–h–* intermedia.

-aa-: Incluye 64 casos con *–h–* intermedia.

-aa: Los dos casos con *–h–* intermedia; uno con tilde: *barahá.*

-ii-: La mayoría en compuestos del tipo *antiimperialista.* Incluye 14 casos con *–h–* intermedia.

-ii: Solo un caso: *chií.*

-uu: Solo un caso: *samuhú.*

-ee: Todos los casos en expresiones inglesas o francesas (*tournée*).

oo-: En compuestos cultos del tipo *oo–* (ὠόϒ). Incluye un caso con *h-* inicial: *hooligan.*

-oo-: Incluye 45 casos con *–h–* intermedia.

-oo: Todas en compuestos con *–zoo.* Incluye 2 casos con *–h–* intermedia.

Los triptongos

La última de las agrupaciones estudiadas corresponde a los casos de menor frecuencia entre todas las combinaciones y a los de menor variabilidad, a pesar de que el número teórico de variaciones aumenta al disponer de un elemento más. De las 12 combinaciones posibles (6 homogéneos y 6 heterogéneos), hay dos que no se presentan en cada grupo: *ueu, uou* en los homogéneos, y entre los heterogéneos *ieu* y *uoi.*

Se mantiene –como hemos visto hasta ahora– el orden de frecuencias en las posiciones de la palabra: interior, final e inicial. En la tabla resumen se puede observar que el porcentaje sobre el total de combinaciones es bajísimo, alcanza escasamente las dos décimas en los datos globales.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

Tabla 1. Resumen de triptongos				
Tipo / Posición	Inicial	Interior	Final	Total
Sumas	8	44	15	67
Porcentaje sobre triptongos	11,94	65,67	22,39	100
Porcentaje sobre combinaciones	0,03	0,14	0,05	0,21

Tabla 11. Los triptongos (orden según tipo)									
Tipo / Posición	Inic.	Inter.	Final	Total		Inic.	Inter.	Final	Total
Homogéneos									
iai	0	1	1	2	uau	3	4	1	8
iei	0	1	0	1	ueu	0	0	0	0
ioi	0	7	0	7	uou	0	0	0	0
Heterogéneos									
iau	0	3	1	4	uai	5	27	5	37
ieu	0	0	0	0	uei	0	0	7	7
iou	0	1	0	1	uoi	0	0	0	0
Sumas	0	13	2	15	Sumas	8	31	13	52

Mostramos a continuación la tabla correspondiente según el orden de frecuencias. Se observa en esta ocasión la preponderancia en todas las posiciones del dipongo *uai*.

Tabla 12. Los triptongos según frecuencia (orden descendente)				
Tipo / Posición	Inic.	Inter.	Final	Total
uai	5	27	5	37
uau	3	4	1	8
ioi	0	7	0	7
uei	0	0	7	7
iau	0	3	1	4
iai	0	1	1	2
iei	0	1	0	1
iou	0	1	0	1
ueu	0	0	0	0
uou	0	0	0	0
ieu	0	0	0	0
uoi	0	0	0	0

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

Igual que hemos procedido con las otras combinaciones, ofrecemos algunas de las características más sobresalientes del grupo de triptongos.

-iai-: En el americanismo *coiahiquino.*

-iai: En el americanismo *diay.*

-iei-: En *vieira.*

-iou-: En *sioux.*

uau-: Se trata de casos del nahua con *h–* inicial.

-uau-: Tres, son casos del nahua con *h–* inicial.

-uau: En la onomatopeya *guau.*

uai-: Se trata de casos del quechua con *h–* inicial.

-uai-: Todos precedidos de consonante velar [k] o [g].

-uei: Todos relacionados con la forma homófona *buey.*

Finalizamos aquí nuestra valoración sobre los resultados obtenidos con las consultas avanzadas del DRAE. Queda perfectamente demostrada la extraordinaria utilidad de estas aplicaciones informáticas para el interesado en ahondar sobre algunos aspectos del estudio de la lengua que requieren mucho tiempo de recopilación y que, ahora, las máquinas se encargan de realizar rápidamente y con la garantía de la absoluta precisión del cálculo numérico.

Como estimamos que los datos han sido cuidadosamente extraídos, aquí quedan a disposición de quien desee hacer uso de ellos para distintas interpretaciones, nuevos planteamientos u otros destinos.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALARCOS LLORACH, E. (1965). *Fonología española.* Madrid: Gredos.

NAVARRO, T. [1946] (1966). *Estudios de fonología española.* New York: Las Americas Publishing Company.

GUIRAO, M & M. GARCÍA JURADO (1993). *Estudio estadístico del español.* Buenos Aires: Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas.

RAE (1973). *Esbozo de una nueva gramática de la lengua española.* 4.ª reimp. 1977. Madrid: Espasa-Calpe.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

RAE (1999). *Ortografía de la lengua española.* Madrid: Espasa Calpe.

RAE (2003). *Diccionario de la lengua española.* Edición electrónica. Versión 1.0. Madrid: Espasa Calpe.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

EL CONCEPTO DE *INTERTEXTUALIDAD* EN UN TEXTO POSTMODERNO

MARÍA CRISTINA SANTANA QUINTANA
Universidad de Las Palmas de Gran Canaria

La gran aventura que representa la novela postmoderna se logra también con la utilización de citas o trozos de otros textos de un modelo literario anterior, es decir, la *intertextualidad*, una de las características más representativas de la literatura postmoderna.

Actualmente se habla mucho de la *intertextualidad* que nada tiene que ver con el plagio, pues se define como "la capacidad de comentar otro texto, ya mediante la imitación, ya mediante la transformación de un modelo literario anterior" (García, 1981: 83). Se recurre a este fin porque en la literatura está todo ya dicho y los temas se limitan a una serie de arquetípicos. Según P. Schneider (1987: 14), la cantidad de motivos que expresan los sentimientos humanos pueden contarse probablemente con los dedos de ambas manos, y es que:

> en toda la literatura del mundo no hay más que siete u ocho grandes temas. En tiempos de Eurípides ya se habían tratado todos. Lo que hacemos desde entonces es repetirlos. Escribir es repetir, lo nuevo es un cierto modo de mirar la vida (Vadneira, 1997: 106)[1]

De esta incapacidad de inventar es consciente el escritor postmoderno lo que le induce a volver a contar de nuevo los mismos temas sin el temor a plagiar, sino con "la necesidad de contar la vieja historia de forma nueva y diferente" (Schneider, 1987: 15).

La utilización de la *intertextualidad* deja quizás un poco en entredicho la creatividad y legitimidad del texto, condición imprescindible en la literatura moderna vanguardista. Según P. M. Lützeler (1993: 104) para los escritores *postmodernos,* la estética de lo original no resulta importante pues están convencidos que los libros se refieren a otros libros, y "Textualität ohne Intertextualität

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

kann es nicht geben". Se vuelve al concepto de originalidad barroca[2], perdiéndose esa necesidad imperiosa de ser distinto, utilizando el material ajeno como punto de partida de la propia obra. Como indica R. Federman en una entrevista con E. García (1981: 83) la originalidad es un mito:

> en el arte no hay nada original sino solamente repetición, repeticiones de repeticiones, con variaciones, con todo tipo de permutaciones, distorsiones, etc., etc... es decir, ecos de ecos. De hecho, no existe un texto original, en el sentido de texto primario (si alguna vez hubo uno, se ha perdido para siempre)

Esta aparente "falta" de capacidad creativa obliga al autor postmoderno a buscar la inspiración en textos de la historia literaria, porque como dice E. García Díez (1987: 30), surge de la conciencia de haber llegado a un callejón sin salida, de haber agotado todas las soluciones imaginativas y de vivir en un mundo donde el concepto de originalidad debe dar paso al de intertextualidad.

Al igual que la sociedad actual vive la era del reciclaje, la obra postmoderna recicla materiales pasados, donde cada texto funciona como memoria de la historia literaria. El nuevo tratamiento de la *intertextualidad* parece más bien una "reconstrucción", como dice E. García Díez (1987: 30) con una cita de G. Willems: "die Remimetisierung und Reepisierung bedeuten hier also keineswegs ein einfaches Wieder-Holen der klassischen Erzählkunst; vielmehr handelt es sich um eine Rekonstruktion". El texto se trabaja sin centro alguno con la posibilidad de incluir, transformar o deformar aspectos de la literatura y crear o destruir una estilística determinada.

A los autores postmodernos se les suele tachar de que su forma de narrar corresponde a un arte mimético, que es del todo sintético, una obra de un ecléctico, es decir que toda la narración está montada de forma virtual. Pero es justamente de lo que se trata, de revisar de forma nueva y distinta los mismos conflictos y arquetipos y expresarlos en una narrativa que concuerde más con el momento actual. Las obras postmodernas que utilizan la técnica de la *intertextualidad* suenan a otras obras del pasado, encontrándose el lector a cada momento con conceptos, con giros lingüísticos, motivos y artimañas narrativas que resultan conocidas e incluso anticuadas con respecto a la literatura del presente. El resultado es una lectura que está acompañada constantemente por el sentido del *déjà vu*, de la consciencia de una irrealidad de la lectura y basada en el sentimiento de una distancia. La obra por tanto se convierte en un juego desde el principio hasta el fin.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

La *intertextualidad* en la literatura postmoderna mantiene la forma estilista y las estructuras de las citas del texto original, sin embargo se abre un campo amplio en donde se experimenta con un lenguaje propio y personal que incluye con la imitación y la parodia, un comentario crítico. Esto origina que la alusión del contenido de la cita cambia y se distorsiona, de manera que incluso hasta su significado original se vuelve contra él, porque lo que busca el escritor postmoderno es contar algo que aunque no sea nuevo, si que este lleno de efecto que sea espectacular y sensacional en unión con lo conocido.

A través de la *intertextualidad* se logra nivelar esas grandes diferencias que existen entre el arte de élite y el popular. Así las novelas postmodernas rompe con el abismo entre el lector de "elite" y el lector "popular" pues el lector sofisticado descubrirá los códigos múltiples que se esconden y el mosaico complicado de reescritos que recontextualizan pasajes de otros autores. Para el resto de los lectores, esos códigos múltiples logran unificar lo exotérico con lo esotérico, resultando del todo novedoso y atrayente.

Aunque las novelas que utilizan la *intertextualidad* están configurada en base a una diversidad de fuentes literarias, se consigue un texto totalmente estructurado. Y es que sus autores acuden a la cita de obras de otros autores para jugar con ellas olvidando por completo, o sin dar importancia sobre quién la escribió, porque la escribió y en que situación. En esta nueva construcción cabe cientos de posibilidades y los relatos de otros generan otras relatos a partir de un punto en el que no se distingue el antecedente real, porque aparece con una absoluta distancia a la fuente de donde proviene, formando un *patchwork*. Se trata de un juego que intenta descomponer la tradición canónica. Esta forma sofisticada de tratar con los textos y estructuras tradicionales es donde radica la originalidad de los textos postmodernos.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

Referencias bibliográficas

García Díez, E. (1981). Notas sobre postmodernismo: Entrevista con Raymond Federman. En *Estudios de Filología Inglesa, 9*, Granada, Universidad de Granada, enero, 37-44.

— (1987). Experiencia & Experimento. En *Quimera, 70/71*, 28-33.

Lützeler, P. M. (1993). Von der Präsenz der Geschichte. Postmoderne Konstellationen in der Erzählliteratur der Gegenwart *Neue Rundschau, 1*, 91-106.

Schneider, P. (1987). El futuro de la novela. En *Quimera, 72*, 12-18.

VADNEIRA, A. (1997). *El escritor y su oficio. Vivencias, experiencias y trucos de los escritores*, Barcelona: Colección Escritura Creativa Grafein.

NOTAS

1 T. Wilder, citado por A. Vadneira, *El escritor y su oficio. Vivencias, experiencias y trucos de los escritores*, Barcelona, Colección Escritura Creativa Grafein, 1997, 106.

2 El barroco tomaba prestadas ideas completas, motivos y temas que originaban variaciones nuevas y sugerentes. El concepto de originalidad y talento individualizado no era realmente importante y lo que contaba era el buen oficio del artista-artesano. Conforme el artista se erige en ser humano admirado por su genio y se individualiza (ya en el Romanticismo), la concepción de la originalidad creativa pasa a primer plano y se intenta conseguir la novedad por encima de todo. En el siglo XX, a pesar de su actividad contra lo romántico y la diversidad y rapidez de sus cambios estéticos, continúa considerándose la obra de arte como algo 'intocable' y finito pero, al mismo tiempo, surge un movimiento de imitación y refuncionamiento de obras clásicas que situarán el siglo como una nueva era paródica.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

UNA HISTORIA TEXTUAL PARA *NINFAS Y PASTORES DE HENARES*[1]

VICTORIANO SANTANA SANJURJO[2]
Funcionario del Gobierno de Canarias

La primera de las dos ediciones conocidas de *Ninfas y pastores de Henares* de Bernardo González de Bobadilla se publicó en 1587. Eso es al menos lo que nos apunta la portada del libro. No hay colofón alguno que corrobore o desmienta esta fecha y como no tenemos los datos suficientes para poner en duda el año que refleja el frontispicio, no nos queda más remedio que aceptar el indicado año como fecha en la que la citada novela pastoril vio la luz; aunque no hallamos encontrado de forma fidedigna a nuestro autor en las matrículas salmantinas de ese año y en las resoluciones de concesión de Privilegios del Consejo de Castilla no aparezca referencia alguna a un libro intitulado como el nuestro.

La otra edición se llevó a cabo en 1978. Se trata de un facsímil editado bajo la responsabilidad del profesor Cabrera Perera que fue financiado por la Delegación Provincial del Ministerio de Cultura para conmemorar el quinto centenario de la fundación de la Ciudad del Real de las Palmas.

El hecho de que sólo existan dos ediciones de nuestro objeto de estudio no tiene porqué implicar la inexistencia de una trayectoria textual de *Ninfas y pastores de Henares* que, sin ser del todo verificable, se puede en buena medida intuir. La importancia de este tipo de deducciones parte del hecho de considerar que las sucesivas transcripciones de un texto literario pueden darnos una idea, más o menos aproximada, del grado de deformación que la idea original de nuestro autor ha podido sufrir. La historia textual de *Ninfas* no debió ser muy diferente a la sucesión de estados que a continuación describimos.

1er estado: los borradores. A esta etapa corresponde el proceso creativo de nuestra obra. El término "copia" no es muy adecuado en la medida que nos estamos refiriendo a la composición de *Ninfas* y no a una trascripción propiamente dicha en la que entran en relación el elemento a copiar y el elemento copiado. Metafóricamente sí tiene validez para nosotros la expresión porque nuestro autor, en esta fase, da forma escrita a lo que en su intelecto

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

se va elaborando. González de Bobadilla sería, pues, el formalizador de la obra, que surge "a través" de su mediación, como llegan a enunciar Wellek y Warren (1981: 103).

Al día de hoy, no sabemos nada sobre el indeterminado cuerpo de hojas donde nuestro autor comenzó a trazar las distintas tramas que compone su novela pastoril. Es de suponer que cuando todo el conjunto de escritos, tachones, enmiendas... se pasase a limpio el autor optase por destruirlos. Menéndez Pidal decía sobre este tipo de papeles lo siguiente: "El libro, el cuaderno viejo que ya nadie lee, resulta ser el trasto más estorboso en todas partes, del cual hay que deshacerse cuanto antes" (1951: XVI-XVII). De alguna manera, queda realzado más si cabe el sentido de individualidad única inherente al manuscrito frente al impreso, como nos llega a señalar Pérez Priego (1997: 38).

2º estado: la primera copia. Una vez que el autor ha terminado su "creación" y los papeles están llenos de tachaduras, enmiendas, notas en los márgenes, etc., se dispone a cumplir con el necesario cometido de pasarlas a limpio. En esta fase de "reescritura" es posible que sobre lo que fueron sus ideas iniciales él introduzca cambios de diversa consideración motivados fundamentalmente por nuevos criterios estéticos e inspiraciones novedosas. Pero con ser esto ya de por sí importante, más llamativo ha de ser contar con la posibilidad de que en ese ejercicio de copia el novelista pueda introducir errores. No tiene nada que ver que sea él mismo el autor para que pueda, por causa de la fatiga o la distracción, incurrir en los habituales errores de los copistas (Blecua, 1983: 19-20). Esta primera copia ya supone un segundo estadio de *Ninfas* que, como el primero, no es verificable porque no tenemos nada que lo pruebe.

El primer y segundo estado implican de algún modo la noción de "originalidad" porque sólo pueden provenir del autor quien, de forma directa, escribe o dicta a un amanuense: "La propia definición de original no es fácil. Podríamos decir que es la «forma del texto que materializa la voluntad expresiva del autor» o el «ejemplar manuscrito que remonta al autor»" (Bernabé, 1992: 76).

3er estado: la segunda copia. La existencia de esta segunda copia o apógrafo, manuscrita, por supuesto, se funda en la suposición de que un autor cualquiera desea tener siempre una reproducción de su creación para sí y destina la otra para distintos usos: Para vendérsela junto con el Privilegio y la Licencia de impresión al librero, para tramitar estos documentos administrativos ante el Consejo de Castilla, para que el cajista la tuviese frente a sí mientras

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

rellenaba el espacio del componedor, etc. Moll nos recuerda que en algunos contratos de impresión se especifica que se entregará una copia en letra clara (Moll, 2000: 14-15):

> Los empresarios de los talleres de imprenta solicitaron a los autores o libreros-editores la entrega de originales desde muy pronto. Además de la conservación de copias en limpio sobre las que permanecen las huellas de los operarios que las manejaron, han llegado hasta nuestros días contratos de impresión y otros documentos de la época que confirman esta preferencia por disponer de copias en lugar de borradores. La preparación de los originales estaba regulada por una serie de condiciones de presentación que tenían como objetivo hacer más fácil la manipulación del texto en la imprenta. El resultado ideal se concretaba en una copia en letra clara, legible y de tamaño regular, con un número uniforme de renglones por folio y márgenes adecuados (Garza Merino, 2000: 65).

Sobre esta segunda copia conviene indicar que pudo hacerla el mismo autor (autógrafo) o mandarla a hacer (idiógrafo, porque seguro que cuenta con la supervisión del autor) y que, a su vez, pudo estar determinada por los mismos errores en el proceso de copia a los que ya nos hemos referido: "Pocas veces un original de imprenta resulta haber sido manuscrito por el autor mismo: Lo más corriente es que consista en una puesta en limpio del autógrafo o borrador realizada por un copista profesional. La trascripción de un texto con el fin de obtener una reproducción de mayor calidad, invalidaba el borrador que servía de modelo; por eso apenas existe rastro alguno de las primeras versiones de autor" (Garza Merino, 2000: 65).

Como en los dos casos anteriores, no nos ha quedado nada de esta copia. Tampoco podemos demostrar que no hubiese otras, aunque quizás sea lógico suponer que no: copiar una obra como la nuestra, por muy pequeña que sea, es un trabajo fatigoso y nos cuesta imaginar que nuestro autor, teniendo prevista la impresión de su obra, posiblemente en el menor tiempo posible, se entregase a una labor semejante o encargase una tarea como la indicada que, en caso de que hubiese amanuense por medio, tenía su particular coste monetario.

4º estado: el impreso o tercera copia. Es con lo único que contamos. El volumen impreso es el resultado de otra copia, esta vez realizada por el cajista de la imprenta de Juan Gracián (Garza Merino, 2000: 66). Las posibilidades de errores están igualmente presentes, como en los casos anteriores, y cabe añadir, además, la circunstancia de que no uno sino varios cajistas se

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

ocupasen de ubicar los tipos en los componedores, lo que puede conllevar distintas posibilidades de variantes con respecto a los originales manuscritos que leían: un trazo puede ser tan legible para uno como ilegible para otro.

La tirada habitual era de mil quinientos ejemplares, o sea, una jornada (Moll, 1994: 21). Así lo declaran numerosos testimonios al respecto, como este que hemos extraído del trabajo de García y Portela:

> Y como los libreros y ympresores son pobres y una impresión cuesta tan gran dinero, por averse de imprimir de una vez mill y quinientos libros ... (1999: 86).

De todos estos ejemplares impresos, en la actualidad sólo se conoce la existencia de diez que se conservan en bibliotecas españolas y extranjeras. La distribución de estos es la siguiente:

MADRID

1. Biblioteca Nacional

a. Signatura "R/14994": Según nos informó doña Elena Laguna del Cojo, responsable del Servicio de Manuscritos, Incunables y Raros de la Biblioteca Nacional, a través de un amable correo electrónico, este ejemplar perteneció a la Librería del Excelentísimo Señor don Agustín Durán que fue comprada por el Gobierno de Su Majestad en virtud de una Real Orden fechada en 27 de junio de 1863.

b. Signatura "Cerv. Sedó 8746": La referida señora Laguna del Cojo nos indicó que este ejemplar formó parte de la Colección Cervantina Sedó que desde el año 1926 fue reuniendo el bibliófilo barcelonés don Juan Sedó Peris-Mencheta y que forma parte de los fondos cervantinos de la Biblioteca Nacional desde 1968. En la contraportada aparecen dos etiquetas con las siguientes anotaciones: en la primera, "Exposición Bibliográfica Cervantina. Universidad Literaria de Valencia en oct.-nov. 1947 con motivo del IV Centenario de Cervantes" y la segunda, "Expo- sición cervantina celebrada en la Alcaldía del Pueblo Español de Barcelona en abril-mayo de 1953".

c. Signatura "R/15002". Desconocemos cuándo y cómo llegó este ejemplar a los anaqueles de la Biblioteca Nacional, aunque tenemos un indicio que puede resultarnos muy útil para solventar una de las dos cuestiones: el

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

escudo de España que aparece en el sello estampado en la portada del volumen, que corresponde al período posterior a la Constitución de 1978; lo que nos sugiere la posibilidad de que este ejemplar fuese el último de los tres que entró a formar parte de la indicada institución.

2. **Biblioteca del Monastério del Escorial.** Signatura "20-VI-7". Localizado por Benigno Fernández y dado a conocer por primera vez en su *Impresos de Alcalá* (1913: 234).

3. **Patrimonio Nacional. Real Biblioteca.** Signatura "I/B/172". Doña María Luisa López-Vidriero, Directora de la Real Biblioteca, nos apuntó sobre este ejemplar, gracias a un atento fax que nos remitió, lo siguiente: "Con respecto a la procedencia del impreso, no constan en el ejemplar marcas de posesión ni conserva *ex libris* de antiguos propietarios, circunstancia frecuente en muchos libros de la Real Biblioteca. La encuadernación, en pasta española, incluye en el lomo la cifra en hierros dorados de Carlos IV, lo cual es únicamente indicio de la fecha en torno a la que el ejemplar se reencuadernó en Palacio. Este impreso no figura en el índice de los libros que formaron la biblioteca particular de don Diego Sarmiento de Acuña, conde de Gondomar (1567-1626), cuya librería ingresó en 1806, bajo el mandato de Carlos IV, en la Real Biblioteca. A falta de otros indicios materiales, no es posible, pues, precisar su procedencia antes de ingresarse en la colección real".

Oviedo

Biblioteca Universitaria. Signatura "A-300". Transcribimos a continuación parte del grato correo electrónico que doña Ángeles Llavona, responsable de la indicada biblioteca, nos remitió cuando le preguntamos por este ejemplar: "Este ejemplar llegó a esta biblioteca en 1935 tras la compra de la Biblioteca de don Roque Pidal por parte de la Asociación de Antiguos Alumnos y Amigos de la Universidad de Oviedo, que se constituyó a raíz de la destrucción de esta Universidad en los sucesos de 1934. La adquisición de dicha biblioteca está descrita en la ponencia «Don Roque Pidal y la reconstrucción de la Biblioteca de la Universidad de Oviedo», presentada en el *II Congreso de Bibliografía Asturiana*, Oviedo, 1999".

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

SANTANDER

Biblioteca Menéndez Pelayo. *Signatura vieja:* "R-VI-3-14". *Nueva signatura:* "673". Este ejemplar pudo tener algún tipo de vinculación con don José López Martín, deán de la catedral de Las Palmas, quien envía a Menéndez Pelayo una carta el 24 de abril de 1906 en la que podemos leer lo siguiente: "Mi muy estimado y buen amigo: Dos palabras nada más. Una para ofrecerle el Deanato de esta Catedral, de que tomé posesión el 9 del corriente, y otra para reiterarle mi más profunda gratitud por su gestión, que sin duda ha sido eficacísima (...)Reciba mi más cordial y entusiasta felicitación por el admirable, por el asombroso volumen sobre los orígenes de la novela. En otros tiempos hubiera declarado que tenía Vd. parte con el demonio. Supongo que en el 2°. tomo no se olvidará Vd. de dedicar una frase a *Las Ninfas y Pastores de Henares* del canario González de Bobadilla. Tengo entendido que en la biblioteca nacional se conserva un ejemplar de esta novelilla (...)".

PARÍS

Biblioteca Nacional. Signatura "Y2-11040". Lo recoge el *Catalogue général des livres imprimés de la Bibliotheque Nationale* (1929). Tome LXII. Paris: Imprimerie Nationale (p. 190). El título de nuestra obra aparece reproducido como *Primera parte de las nimphas y pastorales de Henares* (sic).

LONDRES

British Museum. Signatura "1075.e.4". Aparece mencionado en el *British Museum. General Catalogue of Printed Books to 1955* (1967). Volume 10. New York: Readex Microprint corporation (p. 900, col. 690). Aunque está catalogado en la referida institución, el volumen se guarda en los archivos de la British Library.

NUEVA YORK

Hispanic Society of America. Sin signatura. Clara Luisa Penney informó por primera vez de este ejemplar en su *Printed books 1468-1700 in the Hispanic Society of America* (1965). New York: Hispanic Society of America (p. 236).

5° estado: las transcripciones eventuales. Aunque nuestra obra no haya sido nunca editada, sí, en cambio, se han reproducido distintos fragmentos de la misma en diferentes estudios llevados a cabo por Gallardo, Rennert,

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

Porqueras Mayo, Millares Carlo, Artiles, Blanco o Finello, por citar a los autores que más extractos de nuestra obra han reproducido. Esta tradición indirecta a la que aluden Reynolds y Wilson (1986: 20) de muy poco nos serviría a la hora de llevar a cabo una edición crítica o un cotejo de fragmentos reproducidos porque funda su razón de ser más en el deseo de su transcriptor de ofrecernos un testimonio de *Ninfas* que de mostrar un texto editado bajo parámetros filológicos. Ni que decir tiene que esta determinación no trae consigo desdén alguno hacia estos trabajos, al contrario. Han sido muy válidos en la medida que han logrado sobradamente el propósito para el que fueron gestados.

6º estado: el facsímil. No se trata de una copia propiamente dicha, sino de una reproducción técnica del texto que, en el caso que nos ocupa, trajo consigo un par de manipulaciones al ejemplar de la edición príncipe utilizado (el 14994 de la Biblioteca Nacional) que en nada afectaron al texto: por un lado, se suprimieron los escudos que los sellos habían impreso en distintas páginas del libro y se tomó del ejemplar 15002 el folio 150 porque el del ejemplar 14994 es ilegible al presentar una agujeta.

La importancia de esta edición, publicada en 1978 gracias a la iniciativa del profesor Cabrera Perera, radica en el hecho de que gracias a ella se volvió a tomar conciencia de la existencia de un autor llamado Bernardo González de Bobadilla y de una obra intitulada *Ninfas y pastores de Henares*. [*a I.(M.C.)M.T.*]

Referencias bibliográficas

Bernabé, A. (1992). *Manual de crítica textual y edición de textos griegos*. Madrid: Ediciones Clásicas.

Blecua, A. (1983). *Manual de crítica textual*. Madrid: Castalia.

Fernández, B. (1913). *Impresos de Alcalá en la Biblioteca del Escorial: con adiciones y correcciones a la obra «Ensayo de una Tipografía Complutense»*. Madrid: Imprenta Helénica.

García Oro, J. y Mª. J. Portela Silva (1999). *La monarquía y los libros en el Siglo de Oro*. Alcalá de Henares: Centro Internacional de Estudios Históricos «Cisneros».

Garza Merino, S. (2000). La cuenta del original. En *La imprenta y crítica textual en el Siglo de Oro*. Valladolid: Universidad y Centro para la Edición de los Clásicos Españoles.

González de Bobadilla, B. (1587). *Ninfas y pastores de Henares*. Alcalá de Henares: Juan Gracián.

Menéndez Pidal, R. (1951). *Reliquias de la poesía épica española*. Madrid: Espasa-Calpe.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

MOLL ROQUETA, J. (1994). *De la imprenta al lector. Estudios sobre el libro español de los siglos XVI al XVIII.* Madrid: Arco/Libros.

MOLL ROQUETA, J. (2000). La imprenta manual. En *La imprenta y crítica textual en el Siglo de Oro.* Valladolid: Universidad y Centro para la Edición de los Clásicos Españoles.

PÉREZ PRIEGO, M. Á. (1997). *La edición de textos.* Madrid: Síntesis.

REYNOLDS, L. D. y N. G. WILSON (1986). *Copistas y filólogos.* Madrid: Gredos.

WELLEK, R. y A. WARREN (1981). *Teoría literaria.* Madrid: Gredos.

NOTAS

1 Este artículo está adscrito al plan de trabajo del Proyecto de Investigación BFF2003-06547-C03-03, que financia el Ministerio de Ciencia y Tecnología, con aportación FEBER, y cuyo investigador principal es el Dr. D. Antonio Mª Martín Rodríguez, de la Universidad de Las Palmas de Gran Canaria.

2 Para contactar con el autor: vsantanasanjurjo@yahoo.es / vsansanc@gobiernodecanarias.org

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

BOB MARLEY Y PETE SEEGER: TROVADORES Y TESTIGOS DE LA HISTORIA EN LENGUA INGLESA

DAVID SHEA
Universidad de Las Palmas de Gran Canaria

Una canción puede cambiar la historia. Aunque parezca un sueño, existen ejemplos claves muy a mano, si nos fijamos en Portugal, y *Grandola Vila Morena* de Jose Afonso, la canción que sirvió de señal para que empezara la Revolución de Claveles. En España, canciones como *Al vent* de Raimon, *L'estaca* de Lluis Llach y *A por el mar* de Aute cobran una fuerza insólita en un momento dado. Son canciones históricas pero también forman parte del propio proceso histórico, se consideran hasta revolucionarias, según el propio Platón (Padilla: 19).

Como manifiesta Dunaway, Bob Marley y Pete Seeger son quizás los cantautores más politizados que llegaron a triunfar a escala internacional en el siglo XX (1992: 379). Como veremos en este ensayo, los dos utilizan la espiritualidad como herramienta de trabajo junto a la música y ambos sufren por sus convicciones. Son distintos en su forma de vivir la música y en sus planteamientos pero comparten el mismo nivel de compromiso con su pueblo.

Aunque hay muchas teorías acerca de la canción comprometida, quizás un ejemplo en concreto ilustra mejor lo que significa el poder de congregación de la canción si consideramos la vida y obra del jamaicano Bob Marley. En una carrera musical de apenas dos décadas, Marley marcó el destino del *reggae*, música de los barrios bajos de Jamaica. Timothy White, en su biografía de Marley, da buena cuenta de la vida diaria del joven Marley en Trench Town, barrio humilde de Kingston, y el crecimiento de la industria discográfica en ese país. Las canciones de Marley, tales como la emblemática *'I Shot the Sheriff'* y *'No Woman No Cry'*, se caracterizan por una carga de realismo social. Sus temas varían desde las penas de las clases menos favorecidas hasta consignas revolucionarias en favor de la libertad; son mordaces, pero sin dejar de perder lirismo. Al escuchar las letras de *'Get Up, Stand Up'*, los jamaicanos que decidieron seguir su consigna se contaban por millares, al tiempo que otros tantos permanecían expectantes en todo el mundo. De hecho, sólo

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

un músico consiguió ser valedor de una autoridad política y cultural semejante: Bob Dylan en sus inicios (Denisoff y Fandray: 32). Sin embargo, Dylan ha demostrado poca continuidad en su radicalismo político; Marley mantuvo sus compromisos hasta su muerte en 1981 a la edad de 36 años. De hecho, se considera que Marley fue el "Bob Dylan negro" (Monty: 5).

Según White, Marley perteneció a la primera generación de juventud del tercer mundo que creció en la cultura de la radio. La familia Marley tenía un vecino con un aparato colgado de la cuerda de la ropa del patio comunitario para que cada cual pudiera escucharlo. Sintonizaba una emisora de *rhythm & blues* y aquella música tan exótica resultaba ser "como una epifanía" para el joven (1996: 126). Inspirado por las grabaciones de James Brown, cantante de gospel y soul, y otros artistas de raza negra, Marley hizo la primera grabación de su propia música cuando tenía 16 años. De camino a casa con ella, se dio cuenta de no conocía a nadie que tuviera un fonógrafo (White: 143).

Marley y su grupo, que se llamaban los Wailers, trataron temas sociales desde el principio. En 1964, su primer gran éxito en el ámbito isleño, *Simmer Down*, exhortaba a los matones callejeros de la isla a que abandonaran la violencia en las calles: "*Simmer down: you lickin' too hot, so!*" Tranquilízate, estás demasiado enojado así (158-159). La canción conmocionó a los jamaicanos de las clases más altas mientras establecía un vínculo con los del gueto, ya que los Wailers cantaban en el lenguaje y el estilo de la clase baja, en un tiempo en el que la música pop retrataba a Jamaica como un lugar maravilloso, a juzgar por las letras del cantante Harry Bellafonte en su calipsos como "*Day-O*". Marley popularizó la "jerga de la cloaca" o así veían la situación los blancos de la alta sociedad jamaicana (White: 158). Aunque la canción no logró su fin de calmar la situación, sí cambió la autoestima del pueblo llano.

Ataviados en trajes de lama sin collar y zapatos negros en forma de punta, los Wailers ganaron fama local haciendo canciones americanas de *rhythm & blues* junto con sus propias grabaciones barriobajeras. En cinco años, Marley comenzó a establecer una música nueva y autóctona de las islas del Caribe, una música que escapaba a la tendencia dominante del sonido comercial de la industria discográfica de Estados Unidos. Ayudó a cambiar los ritmos parroquiales de los barrios pobres de Jamaica en la expresión de las penas de las clases desfavorecidas de todo el mundo, haciendo música que pudiera "interpretar, explicar, y rechazar la vileza moral del planeta y la opresión racial". A su vez, los rastas consideran a Haile Selassie (cuyo nombre de pila era 'Ras Tafari') como el símbolo de Dios en la Tierra. Como parte de sus ritos religiosos, los rastas fuman la hierba *ganja*, o marihuana, en alusión a los salmos

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

bíblicos 104: 14: "el que hace producir el heno para las bestias y la hierba para el servicio del hombre". Asimismo, tenían la costumbre de dejarse el pelo largo y sin peinar; sus trenzas representan la melena ondeante del león africano, que a su vez es un símbolo de Selassie, el león de Judea. Esta mezcla religiosa de símbolo y materia se confunden en Marley en el culto tanto personal como musical.

Para sus seguidores, las victorias de Selassie representaban una señal, que el líder africano era el enviado. "Los rastafaris estaban en la senda de la verdad eterna: aquél era el Dios viviente de Abraham e Isaac," (Monty: 13). A comienzos de los setenta, Marley combina sus creencias rastas con el radicalismo en la política. En 1972 trabajó a favor de la elección de Michael Manley, socialista y organizador sindicalista, como primer ministro de Jamaica, y Manley ganó. La música de Marley también dio sus frutos en este tiempo. En los cuatro años siguientes, Marley y los Wailers sacaron a la venta cuatro álbumes y se convirtieron en una sensación internacional. Hicieron giras en Estados Unidos, Europa, África y Japón, siempre permaneciendo abiertos a influencias musicales diversas. En Londres, Marley escuchó a la banda de música punk *The Clash*, admirando su ataque enfadado sobre la opresión de razas y clases escribió una canción sobre las afinidades entre punks y rastas titulada *'Punky Reggae Party'*(White: 294).

Marley mantuvo sus vínculos con Manley a través de la campaña de elecciones de 1976. Dos noches antes de un mitin programado, en el que iban a intervenir Manley como orador y Marley como cantante, siete hombres armados con pistolas atacaron al músico en su casa con una descarga de artillería automática. Marley y su mujer, Rita, resultaron heridos (288-290). Desafiando a sus posibles asesinos, logran aparecer en el mitin. Manley los saludó al tiempo que 80 000 partidarios lo aclamaban. Marley cantó durante 90 minutos, volviendo a entrar en escena al tiempo que desfilaba sobre el sendero de la muerte con sonrisa triunfante. Este evento asumió dimensiones casi míticas (292). Para sus enemigos, que estaban seguramente entre la multitud aquella noche, Marley debía haber parecido un fantasma. El hecho de que Marley y su gente salieran vivos de aquel tiroteo de siete hombres armados que lograron entrar en su casa es poco menos de un milagro (Monty: 63).

Después del intento de asesinato, Marley dejó Jamaica y anunció su retirada de lo que él denominaba 'política comercial'. Sus grabaciones perdieron la energía y el dinamismo cautivadores que las caracterizaban durante los dos años siguientes. Sin embargo, volvería a mostrar reivindicaciones políticas en su música en 1979, dentro de un foro mucho más internacional, cuando cantara

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

sobre el movimiento de independencia de Zimbabwe y su intento de asesinato (*"Ambush in the Night"*). Manifestó su apoyo a "la lucha por una Jamaica verdaderamente libre e independiente", separándose de Manley y reivindicando "un gobierno negro y marxista".

Un año más tarde, Marley moría de cáncer. Está claro que Marley con su "hacha pequeña" (*"Small Axe"*) era capaz de romper muchas barreras, como indica White, pese al peligro que lo acechaba dentro de su propio barrio (224). "En el gueto, sólo florece el soñador y la víbora; la vida de ambos es corta" (White: 378).

Sin lugar a dudas, Bob Marley dejó una herencia musical que se puede apreciar nada más poner la radio, pero su mensaje trasciende lo verde, amarillo y rojo que simboliza el movimiento rastafari. "Lo que de verdad necesitamos es el derecho de acertar y el derecho a equivocarnos," dijo Marley (Monty: 59) y aunque podría decir que sus intentos de conseguir la paz en su patria no lograron su fin, "la idea no es mensurable," como opina el cantautor LE Aute. Su canto habla no sólo de la lucha con el hacha pequeña sino de la redención, aunque Marley siempre se basaba en la historia de su pueblo (Monty 28) cuando cantaba:

> Sí los antiguos piratas me secuestraron
> Me vendieron a los Barcos Mercantes
> Minutos después yo estaba en el pozo sin fondo del Infierno
> Pero mi mano se hizo fuerte
> Por obra del Todopoderoso
> Saldremos triunfantes de esta generación
> Todo lo que tuve son canciones de libertad...
> Canciones de Redención...

Marley representa la voz del pueblo oprimido en su canción y salió de este mundo, experimentando la pobreza de cerca. En cambio, Pete Seeger procede del seno del opresor, es producto del mundo privilegiado. Nació en Nueva York en 1919 en una familia de clase alta, de padre musicólogo y madre profesora de violín clásico. Su padre, Charles Seeger, había perdido su puesto como profesor en la universidad de Berkeley en 1914 por oponerse abiertamente a la primera Guerra Mundial y se había convertido en un radical y uno de los primeros proponentes de la etnomusicología. De hecho, Charles Seeger prácticamente inventó el concepto de la musicología, que se define como el estudio histórico y científico de la música. Por su tremenda

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

influencia sobre algunos de sus hijos, Charles Seeger es el responsable del renacer de la música *folk* que vive ahora América.

Charles Seeger nació en México DF el 14 de diciembre de 1876 sus antepasados navegaron hasta las costas de América a bordo del *Mayflower*. Poco después de su nacimiento, la familia volvió a Boston. Cursó los estudios universitarios en Harvard. Por su conocimiento de los clásicos musicales, llegó a ser director de la ópera de Colonia. Volvió a Estados Unidos en 1911, donde se casó con Constance de Clyver Edson y tuvieron tres hijos: Charles (hijo), John y Peter. Desde 1912 al 1919, Seeger fue profesor en la Universidad de California, convirtiéndose en el primer jefe del departamento de música en 1916. Poco después de que Pete naciera, Charles Seeger fue despedido de su puesto en la universidad por su oposición a la Primera Guerra Mundial. La prestigiosa escuela de música *Julliard* le ofreció el puesto de jefe del departamento de teoría musical, así que la familia se trasladó a Nueva York, donde nació Pete el 5 de mayo de 1919.

Durante este periodo y hasta los 30 enseñó en la *School for Social Research* de Nueva York y editó la Biblioteca Americana de Musicología. Al mismo tiempo, empezó a investigar varios aspectos de los músicos *folk* nativos del país. Seeger se casó con su segunda esposa, Ruth Crawford Seeger, el 14 de noviembre de 1931. Juntos trabajaron para preservar nuestra herencia musical. Tuvieron cuatro hijos, Michael, Peggy, Bárbara y Penny. Dos de ellos, Michael y Peggy llegarían a ser artistas conocidos. En 1935, la familia se mudó a Washington DC, para que los Seeger pudieran colaborar con los musicólogos Lomax en una tarea masiva: el archivo de la canción *folk* para la biblioteca del Congreso. Fuera de esta pionera labor, había que elaborar la colección *"Folk Songs, USA"* una aventura en la que se unían las dos familias.

Durante el verano de 1935, el mismo año en que su familia se trasladó a Washington, Charles Seeger llevó a su hijo Pete a un festival de música en Ashville, Carolina del Norte. Aquí al muchacho de 16 años, le impresionó la música folclórica, sobre todo la del legendario Bascom Lamar Lunsford. Dice que fue amor a primera vista, tras escuchar un banjo de cinco cuerdas y ver cómo acompañaba las viejas baladas.

Desde 1938 a 1940, Charles fue ayudante del director del proyecto federal de música de la WPA, y de 1941 a 1953, jefe de la división musical de la Unión Panamericana. Durante el semestre de 1949-1950 fue un ponente invitado en Yale. Tras una ausencia de varios años, Seeger volvió a la universidad de California en 1957 y lo nombraron consultor del Instituto de Etnomusicología.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

Pete Seeger habla de su familia así en su autobiografía:

> ...desde muy temprana edad aprendí que las reglas estaban hechas para saltárselas. Henry Cowell, el compositor de música moderna, era amigo de la familia. Cuando yo tenía seis años, recuerdo de haberle visto tocar el piano con los puños (1994: 11).

En esta cita, en la que Pete Seeger hace referencia a esta extraña de tocar el piano, es interesante notar que tanto Pete, como su padre, son partidarios de buscar nuevas formas de expresarse. Pete Seeger se basa en la tradición folclórica de su país para luego convertirse en internacionalista en la música—y en la política también. En la misma manera qué Charles Seeger sufría por sus creencias pacifistas, Pete llegó a ser un rebelde por sus tendencias comunistas en los años 40 y luego como pacifista y ecologista en los años 60 y 70. Debido a su comparecencia ante el HUAC, perdió cualquier posibilidad de cantar en un canal de televisión. Curiosamente tuvo que presentarse en agosto de 1955 y a finales de este mismo año, precisamente el 24 de diciembre de 1955, cantó con su grupo los Weavers en Carnegie, concierto inolvidable se considera el comienzo del *folk revival* (el resurgimiento de *music folk*)(Cantwell: 244). Desde luego los cuatro componentes del grupo, Lee Hays, con su voz grave y sus memorables composiciones tales como "*Lonesome Traveller*" (Viajero Solitario) y "If I Had a Hammer" (Si tuviera un martillo), el guitarrista y arreglista Fred Hellerman, la fuerte voz femenina de Ronnie Gilbert y Pete Seeger personificaban los tejedores de sueños como indica el nombre del grupo. Pete Seeger les dedicaría una canción años después, "*Oh, Had I A Golden Thread*" (Oh, Si Tuviera Un Hilo de Oro) con un fragmento que dice:

Oh, si tuviera un hilo de oro
Y una aguja fina
Tejería una hebra mágica
Con la forma del arco iris.

En ella tejería la valentía
De las mujeres dando a luz,
En ella tejería la inocencia
De los niños en la tierra.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

Dicho tema resume la visión del artista como labrador, obrero y artesano. Más que creador, el artista plasma su herencia cultural. Como su mentor Woody Guthrie, estos principios culminaron en la creación de los denominados "*hoots*" o "*hootenanies*". Entre la Izquierda, sobre todo en Nueva York los *hootenannies* o bailes populares representaban un foco que aglutinaba a los del movimiento, según un crítico de la época (Shea: 67). Pete Seeger estaba inspirando un nuevo movimiento musical y un florecimiento de cultura, también se veía obligado a enfrentarse con la crítica de la derecha en la forma de los seguidores de McCarthy. La experiencia encarcelado le condenó a la lista negra y casi le arruinó (Seeger y Blood: 150). Buscó su supervivencia profesional entre los círculos universitarios y campamentos de verano, sobre todo por la zona de Nueva Inglaterra y el estado de Nueva York. Aprendió a mantener un vínculo directo con el pueblo y "siempre estar contento con pequeños foros". Y su público creció entre universitarios y alumnos de escuela. Muchos seguían su ejemplo de compaginar el trabajo con mayores con el de cantar para niños. Seeger no concibe la música como un elemento que tienda a incrementar la contrariedad entre la gente. Música para niños o mayores, para conservadores o liberales, religiosos o ateos, toda es de la misma fuente.

Aunque contemporáneo y amigo de muchos intelectuales, Seeger se fue por otro camino, cantando y recopilando canciones y se apuntó al vagabundeo con Guthrie quien le proporcionó otra visión de la vida, como expresa recientemente:

> Sí cuando aprenderemos – a combinar el trabajo con la diversión como en tiempos remotos, inventar una canción para barrer el suelo o un baile para hacer la cama. Tenemos canciones de cuna para que el bebé se duerma. ¿Por qué no tenemos canciones para otros quehaceres domésticos? Tenemos canciones para cantar en la iglesia, en una manifestación, en una fiesta. ¿Por qué no tenemos canciones para cantar mientras esperamos el autobús, mientras esperamos que empiece el partido, cuando sacamos el coche del lodo, para recoger la basura de la calle, para convocar una reunión? (entrevista con el autor).

El vínculo de Pete Seeger y la canción comprometida estriba en una tradición que trasciende cualquier frontera, muy en la línea de su padre. Aunque Pete Seeger acepta que los artistas crean para su propia felicidad, considera que la música, como cualquier arte, no es un final en sí misma, sino un medio para conseguir algo más grande. También Seeger cree en la participación activa en la música no en la pasividad, sobre todo en la edad nuestra: "Lo

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

principal es crear música –escucharla es secundario; pero cuando una madre canta, un bebé escucha" (Seeger: 84). No debemos menospreciar la herencia que deja Seeger con otros que seguían su camino, tales como Bob Dylan, Joan Báez y Peter, Paul y Mary, Odetta y Theodore Bikel (Dunaway: 213). Pete Seeger insiste en la música como actividad de grupo y más importante que la música como un logro individual. Su filosofía puede contradecir por completo la noción del trovador solitario. Seeger cree que todos poseemos dones musicales y que la música puede asociarse con la mayor parte de la actividad humana, en beneficio de ambas partes para la asociación. Muchos han escrito sobre la presencia de Pete Seeger en el escenario con su banjo con su aire de desenfado y falta de formalidad, el cantautor y activista, un tipo tímido, incitando al público a que coree los temas en la actuación (Cantwell: 245; Filene: 187; Myrus: 37; Brand: 80).

El hecho de que Pete Seeger se hiciera famoso como exponente del banjo de cinco cuerdas no es azaroso, observa Cantwell. "Como Alan Lomax y otros muchos han observado, Pete Seeger se parece y, en un sentido, es su banjo—una anomalía en un personaje anómalo," (Cantwell: 245). Seeger sacó del olvido un instrumento raro, una reliquia de los años de la esclavitud, y lo revindicó como una herramienta perfecta para el acompañamiento de canciones folclóricas. Pero Seeger, siempre poco dispuesto a estancarse, ha buscado otras salidas para el instrumento. Desde 1954, por ejemplo, propone el uso del banjo para la interpretación de temas de Bach y Beethoven, tales como la "Oda a la alegría" (1954: 50). Muchos virtuosos del banjo, como Bela Fleck y Alison Browne, han seguido su pista, utilizando el instrumento para diversos tipos de músicas, como el jazz.

Y fuera del campo de la música folk, otros compositores de la canción más pop o comercial se han impregnado de esta filosofía de Seeger de mezclar diferentes tradiciones y culturas. Roger McGuinn, por ejemplo, de los Byrds, mezcló temas de Bach en la guitarra eléctrica con un ritmo de los Beatles para llegar a un punteo interesante y pegadizo para acompañar el tema "*Turn, Turn, Turn*" de Seeger, canción que convirtieron los *Byrds* en un éxito de ventas.

En resumen, tanto Bob Marley como Pete Seeger son interesantes ejemplos de artistas cuyas obras y vidas están dedicadas al servicio de su pueblo. Sus perspectivas y planteamientos, y sus propias obras musicales, nos pueden servir como ejemplos claves para entender el compromiso social del artista en la sociedad.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

Agradecimientos: Queremos dar las gracias a Pete Seeger por la larga entrevista otorgada en julio de 1999 y la correspondencia mantenida desde aquel entonces. También fue importante la correspondencia y los consejos del periodista jamaicano Maxwell Kong sobre el tema de la vida y obra de Bob Marley.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BRAND, O. (1962). *The Ballad Mongers; rise of the modern folk song.* NY: Minerva.

CANTWELL, R. (1996). *When We Were Good, The Folk Revival,* Cambridge, Mass: Harvard University Press.

DENISOFF, S. y FANDRAY, D. (1977). Hey, hey, Woody Guthrie I wrote you a song: The Political Side of Bob Dylan. *Popular Music and Society*, vol. 5, nº 1, 31-42.

DUNAWAY, D. "Folk Protest and Political Music in the United States." *Journal of American Folklore*, Folklore 105, no. 417, Sum 1992: 374-379.

FILENE, B. (2000). *Public Memory and American Roots Music,* Chapel Hill: North Carolina UP.

MONTY, C. (1993). *Bob Marley: "Positive Vibration"*. Valencia: La máscara.

MYRUS, D. (1966). *Ballads, Blues and the Big Beat: Highlights of American Folk Singing from Leadbelly to Dylan*, NY: MacMillan.

PADILLA, R. (1968). *Canciones de protesta de los Estados Unidos.* Barcelona: Cultura Popular.

SEEGER, P. y BLOOD, P. (1994). *Where Have All the Flowers Gone: A Singer's Stories, Songs, Seeds, Robberies*, Bethlehem, PA: Sing Out.

SHEA, D. (2003). *Aute. De la luz y la sombra: latido de una canción.* Las Palmas: Puentepalo.

WHITE, T. (1996). *Catch a Fire: The Life of Bob Marley.* Londres: Owl Press.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

MUJER Y ROMANCERO. LA ANAGNÓRISIS COMO ESTRATEGIA SALVAGUARDA DE LA AFECTIVIDAD FEMENINA

JUANA ROSA SUÁREZ ROBAINA
I.E.S. Doramas

INTRODUCCIÓN: MUJER Y AMOR

Mujer y amor constituyen sin duda un binomio inseparable en los textos romancísticos. De hecho, la mayoría de las peripecias en las que las protagonistas intervienen encuentran en este sentimiento su eje vertebrador. El Romancero sigue así la constante literaria de situar frecuentemente al amor y sus vicisitudes en el centro de la trama. Pero conforme gana en modernidad (hablamos de un corpus más novelesco incluso) el personaje se va haciendo más real (en el sentido de más humano y menos idealizado), y con ello el amor también se torna cada vez menos tópico, gana en fragilidad y la dirección de las vicisitudes –antes mencionadas– se orienta ahora hacia circunstancias más adversas, evidentemente condicionado todo por el gusto del auditorio por actualizar relatos que sugieren unas veces y explicitan otras la consideración más negativa y desnaturalizada del amor: la "orientación perversa de la estética del pueblo" en palabras de Di Stefano (1993: 52).

Así los romances grancanarios en los que centramos este artículo[1], nos permitirán conocer la percepción de un amor escasamente compartido, muy vinculado a la impresión que la mujer provoca en el varón pero también estrechamente condicionado por el dictado de la familia que ejerce, sobre la trama sentimental, una influencia poderosísima. En efecto, es enormemente decisiva la voz de la familia (la natural y la política) a la hora de respaldar pero sobre todo censurar la vida afectiva de la mujer en el Romancero. El concepto familia adquiere en el corpus tintes penosos y se nos desvela como un mundo conflictivo, en el que muchas veces se desatan las pasiones más escondidas y primarias. En este sentido los relatos se alimentan de las ya tópicas atribuciones desfavorables que sobre las relaciones de los miembros de la familia se ciernen. La imposible aceptación suegra-nuera en contraste con el excesivo apego madre-hijo; la tradicional incomunicación especialmente

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

entre padres e hijas o, por el contrario, la antinatural atracción que aquéllas ejercen sobre el padre; las reticencias a las segundas nupcias y el odio ancestral entre hermanastros; el desamor por los niños; la rivalidad entre mujeres del mismo clan (sobre todo madres e hijas); las relaciones ilícitas (y forzadas) entre hermanos o cuñados; la excesiva custodia de las vírgenes o, por el contrario, el papel celestinesco de algunas madres... son ejemplos corrientes de cómo las interferencias familiares prevalecen, entorpeciéndose así el libre juego del amor...

Pero el Romancero cuenta, cómo no, con inestimables recursos para paliar o atenuar tanta desazón. Planteamientos transgresores (en mujeres y en hombres), soluciones inverosímiles o milagrosas y el fenómeno de la anagnórisis, que desarrollaremos en este artículo, contribuyen a salvaguardar ciertas dosis de felicidad en el corpus romancístico y así consiguen que podamos seguir hablando de amor. Además –y centrándonos ya en la anagnórisis–, su presencia incidirá también en aspectos *extratemáticos* tales como la modificación de la caracterización apriorística del personaje y la contribución a la teatralización del romance.

Definición, logros y tipos de anagnórisis

La anagnórisis, agnición o reconocimiento, "uno de los puntos esenciales de la trama narrativa, en particular en el teatro"[2], sirve como verdadera estrategia de efectos múltiples también al discurso oral del Romancero. Consiste en una *oportuna revelación* de la identidad verdadera de un personaje –que permanecía desconocida u oculta– a fin de posibilitar un desenlace más favorable, más *feliz*.

El gesto del reconocimiento es propiciado en los romances grancanarios mayoritariamente por la mujer. Y lo posibilita ésta en un momento crucial de la intriga, crucial porque responde el recurso a dos intenciones específicas en nuestros textos: "eliminar obstáculos en el camino a la felicidad del amor"[3] (efecto inmediato pues, en este caso, sobre la mujer), y restaurar el orden familiar, alterado básicamente por la ausencia de un ser querido.

En efecto, la anagnórisis contribuye sobremanera a consolidar la esperanza en un mundo de ficción extraordinariamente difícil sobre todo para las protagonistas. De hecho, de los ejemplos grancanarios que *echan mano* de este recurso, la mayoría (véase cuadro anexo) implica favorablemente a la mujer mientras que una minoría beneficia al personaje varón (y normalmente en

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

textos con ausencia de mujer)[4]. E insistimos en el carácter favorecedor del recurso al propiciar pues, en primer lugar (como efectos individuales), hechos tales como:

a) su liberación inmediata, en aquellos romances que plantean la situación de cautiverio femenino:

14 -¿Dónde vas, viejo, camina que camina?
-Voy buscando a mis tres hijitas.
16 -¿Cómo se llamaban? ¿Cómo les decían?
-La mayor Constanza, la menor Lucía
18 y la más chiquita se llama María.
-Tú eres mi padre. -Y tú mi hija.

(*Las tres cautivas,* GC I, 20.3)

b) la recuperación de su estabilidad emocional por el restablecimiento de su relación amorosa:

16 -Soy de los grandes palacios que habitan en toda Francia.
¿No te acuerdas, perro moro, cuando tú en mi casa entrabas?
8 Las mangas de mi camisa te servían de almohadas.
¿Por qué no me lo habías dicho, prenda que tanto estimaba?

(*Cautiva de su galán,* GC II, 41. 1)

c) el impedimento de su forzamiento:

-Ay, Enrique de mi alma, mi hermano del corazón,
26 oh, quién estuviera ahora donde mi hermano se halla,
pagaría la defensa de la pobre de su hermana.
28 *-¿Cómo te llamas, chiquilla? -Lola me llamo, señor.*
-Mátame, Lolilla mía que yo fui tu inquisidor.-
30 Allí fueron los abrazos, allí fueron los suspiros,
allí se reconocieron los dos hermanos perdidos.

(*Enrique y Lola,* GC II, 126.1)

d) su salvación ante una muerte inminente:

34 -Niña, dime si tú has tenido que ver con alguien a fuerza o a voluntad.
-Padre, yo no ha tenido que ver con nadie ni a fuerza ni a voluntad,
36 sólo ha tenido que ver con el Conde Salazar,
que si él supiera mis penas él me las vendría a aliviar.
38 -¡Qué es lo que dices, mi niña, que hablando con él estás!-

(*El Conde Claros en hábito de fraile,* GC II, 10.1)

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

e) la estabilidad espiritual antes de expirar en paz:

Si yo tuviera a mi hija de pena me moriría,
de pena porque la dejé y de alegría porque la veía.-
Entonces la religiosa la dijo con gran dolor
-Soy la hija que dejaste por aquel cruel traidor.
-Perdón, hija de mi alma, de ti no merezco yo.-
Y al besar su frente pura dentro sus brazos murió.

(*Madre que abandona a su hija por los amores de un hombre,* GC II, 175.1)

Y, en segundo lugar, el reconocimiento propicia (como efecto colectivo), la restauración del orden familiar perdido[5] al propiciar el reencuentro entre madres y padres con sus hijos[6] (varones y hembras)(*Niño abandonado en el tren, Madre que abandona a su hija por los amores de un hombre; El hijo que busca a su padre, La huerfanita que encuentra a su padre*) o bien entre hermanos, de igual o diferente sexo (*Flores y Blancaflor*[7]*; Gertrudis, la niña perdida, La hermana cautiva*).

Analizando los ejemplos podemos considerar varios tipos de anagnórisis. Denominamos ejemplos "puros" los observados en textos que plantean la *revelación* de la identidad como un hecho fortuito o azaroso que afecta, por tanto, por igual, a la pareja implicada. En estos ejemplos ninguno de los personajes conoce la identidad del otro, produciéndose mediante la revelación un auténtico "golpe de efecto" (Marchese y Forradellas, 1994: 342) que se convierte en eficaz solución del conflicto planteado[8].

Se asemeja por su *casualidad* a la "deus ex machina"[9] que en modo alguno depende de la *voluntad* del personaje. Lo único que éste hace es facilitar el que se produzca el reconocimiento al exteriorizar, las pistas –evidentemente funcionales[10]– que sitúan a los protagonistas en el camino de la verdad: invocaciones del nombre del pariente o del amado, identificación del paisaje (ahora extrañamente familiar, véase el ejemplo), descripción o muestra de marcas y señales físicas o bien de prendas delatoras o incluso el relato de las vicisitudes pasadas con las que se *identifica* automáticamente el interlocutor:

-¿De qué se ríe la niña, de qué se ríe la dama?
-Mira aquellas casas blancas donde mis padres vivían,
mira aquel jardín de flores donde yo me divertía.
-¡Válgame Dios de los cielos, válgame Dios, qué alegría!
¡Pensaba llevar mujer y llevo una hermana mía!
Ábrame las puertas, madre, ventanas y galerías
que aquí le traigo a su hija por quien llora noche y día.

(*La Infantina y El caballero burlado* + desenlace de *La hermana cautiva,* GC II, 4.7)

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

Por el contrario, en los ejemplos de anagnórisis "impura" es uno de los personajes el que deliberadamente oculta su identidad como singular treta para forzar el restablecimiento del orden.

Están estos casos de anagnórisis, en muchas ocasiones, vinculados al fenómeno de la transgresión, pues habitualmente el ocultamiento deliberado de la identidad se relaciona con la asunción de un papel (o comportamiento) contrario a lo establecido, actitud que, de modo natural, no hubiera sido posible. El ocultamiento con la ayuda del disfraz[11] se entiende entonces como la única salida posible para remediar el caos. En este sentido, es una muestra de que los personajes quieren recuperar sus lazos de unión y contrarrestar así lo que tantas veces los separan (incomunicación, abandono o deterioro de las relaciones, violencia...).

Citemos un ejemplo significativo de caso impuro: el difundidísimo romance de *La Condesita* que ilustra a la perfección la utilización transitoria de otra identidad para recuperar lo que para ella es el bien más preciado:

50 -Yo quiero ese anillo de oro que en tu dedo chico está.-
Y se abrió de arriba abajo el hábito de sayal[12]
52 y se quedó en traje de novia.
Cuando el conde vio a su esposa caía el conde hacia atrás.
54 No recordaba con agua ni con vino ni con ron,
sólo viene a recordar con las palabritas que su romera le da.
56 -Mal haya la romerica ¿quién te trajo por acá?
-No la maldigan, señores, que es mi mujer natural,

(*La condesita*, GC II, 9.1)

Los beneficios son, insistimos, personales o individuales pero también –y esto es significativo en el mundo de la oralidad– colectivos o familiares. Gracias al recurso el relato cuenta con un intento de salvar o proteger las relaciones familiares y particularmente preservar las mismas de sucesos desnaturalizados. De hecho la anagnórisis, por un lado, evita que se lleven a cabo relaciones incestuosas (*Enrique y Lola; Gertrudis, la niña perdida; Niño abandonado en el tren*) y, por otro, restituye el amor (el *legitimado* en el matrimonio) al lograr el reencuentro de esposos alejados (*La Condesita, Cautiva de su galán, Las señas del esposo, la doctora peregrina)* o favorecer la inminencia del mismo (*El Conde Claros en hábito de fraile*). Así, de los veintiún temas romancísticos que hemos destacado en la tabla –y junto a las ventajas individuales-, dieciséis plantean, en definitiva, la restauración de dicho orden familiar. A la dignificación mayoritaria del personaje

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

femenino se une ahora (como objetivo esencial), la restauración de la necesaria relación de afecto y comunicación entre los miembros de un mismo clan, tan dañada en el Romancero. Qué duda cabe que, mujer y familia, se convierten en una misma pieza en el tejido de los textos.

EFECTOS AL MARGEN DEL CONFLICTO (TEMÁTICO) SENTIMENTAL

Ya hemos comprobado (sobre todo en los casos puros)cómo el recurso cumple perfectamente una función regeneradora. Pero no sólo el receptor del proceso –habitualmente mujer víctima–, resulta milagrosamente bien parada tras la puesta en escena del recurso sino que el otro personaje implicado aparece, además, "recuperado" moral y socialmente: el galán desconocido o forzador es ahora el hermano perdido; los padres desnaturalizados se arrepienten al momento de su vil actuación; el cautivador (hombre o mujer) se torna liberador, alguno, incluso, se cristianiza... En otros (fundamentalmente en los casos impuros), los resultados son más heterogéneos. Se dan ejemplos de efectos positivos si bien hay otros que utilizan el recurso, quizá desafortunadamente, para, en el momento de la revelación, desencadenar *otra* catástrofe, aunque, en ocasiones, el propio romance respalde la misma como necesaria o justa dando por válidas las acciones sangrientas originadas por ello:

-Bonifacio aquí me ves con la pena que me aflijo,
ahora te vengo a pedir limosna para tus hijos.
-Vámonos, que es una loca (...)
Encarnación sacando su navaja cabritera,
le atravesó el corazón.
En una mano llevaba la navaja cabritera,
en la otra mano llevaba una niña más bonita que una estrella.
(*Luego fue a la policía y la pusieron en libertad*)

(*La hija de Asunción Tejada,* GC II, 157.1)

Como vemos, con la recurrencia a la anagnórisis se produce, inevitablemente, un cambio significativo en la caracterización (o *consideración* incluso) de los personajes. Si frente a muchos de los ejemplos puros el auditorio asiste a una "natural" exhibición de rasgos degradantes (actuación indeseable del extraño o perverso cortejador, del moro despiadado, de los progenitores insanos...) o censurables (por descuido o apatía de algún pariente), y estas manifestaciones –tras la anagnórisis– son olvidadas o "pasadas por alto" (lo que

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

implica un *cambio* en la visión del personaje), en los ejemplos impuros, el enmascarado ha de pagar también su precio. Así, conde y condesa se autodegradan en confesor de últimas voluntades y romera pedigüeña respectivamente (*El Conde Claros en hábito de fraile, La Condesita*); alguna novia se disfraza de gitana para intentar favorecer su propia suerte (*La novia morena*); algún esposo pierde su propia identidad y rango para convertirse en un personaje anónimo (*Las señas del esposo*); protagonistas abandonadas (unas nobles, otras populares), se ocultan y anulan hasta el instante mismo en que reivindican su verdadera identidad (*La doctora peregrina*). Sólo una causa parece ser lo suficientemente importante como para permitir en el discurrir de los personajes tales vaivenes. Se trata del amor que se erige así en motor del ocultamiento, al menos deliberado, de la identidad de los protagonistas. Y dicha ocultación o desconocimiento del parentesco (real) entre los implicados –al menos en los casos puros– podemos afirmar que supone cierta ruptura con el *perfil* del personaje que el auditorio percibe pues omitirá la verdadera relación e incidencia que *con* y *sobre* el protagonista del relato tendrá a posteriori. Esto es lo mismo que decir que la presencia de la anagnórisis modifica la condición apriorística que define, de modo general, al personaje romancístico, tal y como advierte, por ejemplo, Ruiz respecto a textos andaluces (1991: 67-69). Esta especie de quiebra, muchas veces *in extremis*, sitúa a los protagonistas en un auténtico clímax dramático que sólo se alivia cuando uno de ellos exterioriza la pista reveladora, que, a modo de golpe de magia, actúa eficazmente sobre el otro. El poder del nombre, o mejor, el poder de la palabra, se erige en ingrediente benefactor en los relatos: "La palabra parece (...) medio eficaz para acabar con el aislamiento y la incomunicación, instrumento para entablar o reanudar las relaciones humanas" (Rodríguez, 1992: 48).

De este modo, la anagnórisis como medio para salvar situaciones difíciles o escabrosas se revela conjuntamente como una evidente *provocación* hacia las expectativas del auditorio y como una deliberada sorpresa, que satisface gratamente al oyente, hecho que se materializa en las opiniones y valoraciones con las que la propia voz narradora refrenda y premia, más que censura, los desenlaces pos reconocimiento. El resultado: un nuevo "telón" y es éste el segundo aspecto o logro que queríamos destacar de su empleo. Frente a un conflicto que se cernía, inevitable -y vertiginosamente- sobre los protagonistas, fruto de una carencia o falta de datos (deliberados o no, impuros o puros),el relato gana ahora en teatralidad (en "júbilo", según Ruiz, 1991: 67). El auditorio puede ahora "jugar", tanto en unos casos como en otros, a resolver el conflicto planteado. Evidentemente la expectativa es diferente en los ejemplos impuros:al público sólo le queda sospechar -con un porcentaje

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

mínimo de error- el desenlace de la treta,cuyo significado, sin duda, sabe interpretar. El efecto sorpresa es ahora unilateral aunque resulta igual de eficaz pues sirve a los fines de los personajes. En el caso puro es más difícil no verse sorprendido por una solución ciertamente *inesperada*, por usar el calificativo de Hess y otros (1995: 43).

En general, responde también la anagnórisis a la denominada "justicia poética", factor decisivo, cómo no, en la oralidad y que inclina su balanza en favor de uno de los personajes literarios tradicionalmente más sujeto a censuras y diatribas como es la mujer.

Y concluimos con un ejemplo especialmente gráfico por su *tono* teatral (sucesión de escenas con cambio de ambientación y papel; presencia de testigos a modo de coro que refrenda los hechos; tono apoteósico –climático–: triunfalista y desafiante a la vez...) en el que el efecto sorpresa de la revelación dibuja sin duda un final particularmente "dramático" y emotivo a la vez:

36 sólo ha tenido que ver con el Conde Salazar,
que si él supiera mis penas él me las vendría a aliviar.
38 -¡Qué es lo que dices, mi niña, que hablando con él estás!-
La cogió en su caballo y se la echó hacia atrás:
40 -Si hay alguno de los de ella, que me la venga a quitar.

(*El Conde Claros en hábito de fraile,* GC II, 10.1)

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANAHORY LIBROWICZ, ORO (1980). *Florilegio de romances sefardíes de la diáspora (una colección malagueña).* Madrid: Cátedra-Seminario Menéndez Pidal.

ATERO BURGOS, VIRTUDES (1996). *Romancero de la provincia de Cádiz.* Sevilla: Fundación Machado-Universidad de Cádiz y Diputación Provincial de Cádiz.

CALVO, RAQUEL (1993). *Romancero general de Segovia.* Madrid: Seminario Menéndez Pidal y Diputación Provincial de Segovia.

CÁNDANO FIERRO, GRACIELA (1992). Búsqueda y encuentro. El disfraz en tres romances en Garza Cuarón, Beatriz e Ivette Jiménez de Báez (eds.) (pp. 147-158).

CATALÁN, DIEGO (1984). El romancero medieval en Amorós, Andrés (dir.) *El comentario de textos, 4 la poesía medieval.* Madrid: Editorial Castalia.

CATALÁN, DIEGO y MARIANO DE LA CAMPA (Eds.) (1991). *Romancero general de León,* 2 vols. Madrid: Seminario Menéndez Pidal, Universidad Complutense de Madrid y Diputación Provincial de León.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

DI STEFANO, GIUSEPPE (1993). *Romancero.* Madrid: Taurus.

FRENK, MARGIT (1978). *Estudios sobre lírica antigua.* Madrid: Castalia.

FRENZEL, ELISABETH (1980). *Diccionario de motivos de la literatura universal.* Madrid: Gredos.

HESS, RAINER et ál. (1995). *Diccionario terminológico de las literaturas románicas.* Madrid: Gredos.

MARCHESE, ANGELO y JOAQUÍN FORRADELLAS (1994). *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria.* Barcelona: Ariel.

RODRÍGUEZ PUÉRTOLAS, JULIO (1992). *Romancero.* Madrid: Akal.

RUIZ FERNÁNDEZ, Mª JESÚS (1991). *El Romancero tradicional de Jerez: estado de la tradición y estudio de los personajes.* Jerez: Caja de Ahorros de Jerez.

TRAPERO, MAXIMIANO (1982). *Romancero de Gran canaria, I.* Las Palmas de Gran Canaria: Mancomunidad de Cabildos de Las Palmas-ICEF.

— (1991). *Romancero de Gran Canaria, II.* Madrid: Cabildo Insular de Gran Canaria.

NOTAS

1 Corpus de Gran Canaria recogido en los volúmenes del Dr. D. Maximiano Trapero (referenciados en los ejemplos y en el cuadro como GC I y GC II).

2 Ambos términos, *agnición y anagnórisis*, identifican el *topos* del "reconocimiento" (Marchese y Forracellas, 1994: 19, 25, 341, 342).

3 Funciones básicas que cumple la aclaración del "origen desconocido" de un protagonista una vez que el relato se acerca "a la esfera realista de la vida cotidiana", y se desvincula del tratamiento "mítico-heroico" de las piezas más antiguas (Frenzel, 1980: 233).

4 Estos últimos son los siguientes: *El derecho de nacer* (GC II, 161.1), *El hijo que busca a su padre* (GC I, 111.1) y *Padre que reconoce a su hijo ante el pelotón de fusilamiento* (GC II, 171.1) en los que el reconocimiento oportuno permite la restauración del orden familiar perdido (en los dos primeros) y la salvación misma del protagonista (en el último).

5 En el corpus de Cádiz (Atero, 1996), de León (Catalán y De la Campa, 1991) y de Segovia (Calvo, 1993), –siguiendo el modelo del de León– se agrupan unos romances bajo el epígrafe de "Reafirmación de la familia". Prácticamente todos (al menos los tradicionales) figuran en nuestra clasificación: *Flores y Blancaflor* (o *Hermanas reina y cautiva*), *La hermana cautiva* (o *Don Bueso*), *Las tres cautivas, Las señas del esposo, La Condesita.* Otros dos textos relacionados figuran también en el corpus grancanario si bien no se desarrollan en este artículo: *La muerte ocultada* y *La vuelta del navegante.*

6 A veces la anagnórisis puede darse en una generación más distante; así, abuelo y nieto en *El derecho de nacer.*

7 En el estudio de Anahory sobre este romance (bajo el título *Hermanas reina y cautiva*) se advierte de "la restauración final del orden primitivo mediante la anagnórisis clásica" (1980: 37) justamente cuando las hermanas se reconocen gracias al lunar (señal física).

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

8 Por supuesto, el desvelamiento de la identidad del personaje implicado ha de resolverse con la persona adecuada (y con total sinceridad); de lo contrario, la confusión permanece y las consecuencias pueden ser nefastas. Tal es el caso de lo relatado en *Padres que matan a su hijo por robarle el dinero* en el que el indiano, tras reconocerse ante un amigo "juega" a ocultar su identidad a su propia familia. En contra de lo esperado por él, despierta la codicia de su clan y muere a manos de los suyos.

9 Antiguo recurso del teatro griego que hoy se aplica -por extensión- a la "intervención providencial de un personaje importante o resolutor, sobre todo cuando su aparición o actuación no se justifica por la andadura de la obra" (Marchese y Forradellas, 1994: 98).

10 Al respecto señala Diego Catalán la importancia de lo que hemos denominado "pistas" para que se posibilite la secuencia de la anagnórisis. Sin ellas, lógicamente, el reconocimiento no es posible. El carácter eminentemente perturbador del recurso lo destaca al comparar versiones del romance de *Espinelo* con dos piezas medievales con las que se emparenta, el "Lai" de Mª de Francia *Le Fraisne* y el poema italiano *Gibello.* En algunas versiones del romance no se produce la revelación de la verdadera identidad regia del protagonista por no figurar, entre otras razones, el manto delator de su condición social (1984: 475). Por su parte, Di Stefano señala también la presencia de la secuencia reveladora de la anagnórisis en versiones modernas del mismo romance (1993: 220-221).

11 El disfraz como "medio para obtener un fin" es estudiado por Cándano precisamente en tres romances que también hemos destacado en este artículo: *La doncella guerrera, la Condesita* y *El conde Claros en hábito de fraile.* Subraya la autora el carácter del disfraz como ardid para propiciar el encuentro (1992: 147-158).

12 La pista que aquí eficazmente "funciona" es, sin duda, la apertura del "hábito de sayal" que descubre "el brial de seda que valía una ciudad", (v. 21). Señala Frenk el "tema poético del brial rasgado, símbolo de virginidad perdida" (1978: 217-218) que "recuerda" aquí al conde que se halla ante su amor primero.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

ANEXO

ANAGNÓRISIS: CASOS "PUROS" E "IMPUROS"

Texto romancístico	Referencia	Puro / Impuro	Favorable a ella	Favorable a él	Propicia un final feliz		Individualmente supone/evita
					Restaura el orden familiar	Restablece el amor	
La Infantina + desenlace de *La hermana cautiva*	GC II, 4	P	X		Encuentro de hermanos (varón y hembra)		Supone liberación de la protagonista
Flores y Blancaflor	GC II, 38	P	X		Encuentro de hermanas		Supone cese del cautiverio
La hermana cautiva	GC II, 39 y 40	P	X		Encuentro de hermanos (v. y h.)		Supone cese del cautiverio
Cautiva de su galán	GC II, 41	P	X			Reunión de esposos	Supone recuperación relación amorosa
Enrique y Lola	GC II, 126	P	X		Encuentro de hermanos (v. y h.)		Evita forzamiento (incesto)
Hija aband. que encuentra a su padre	GC II, 145	P	X		Encuentro hija y padre		Supone estabilidad emocional
Gertrudis, la niña perdida	GC II, 156	P	X		Encuentro de hermanos (v. y h.)		Evita posible incesto
El derecho de nacer	GC II, 161	P		X	Encuentro abuelo y nieto		Supone estabilidad emocional
Niño abandonado en el tren	GC II, 162	P	X		Encuentro madre e hijo		Evita posible incesto
El hijo que busca a su padre	GC I, 111	P		X	Encuentro padre e hijo		Supone estabilidad emocional
Padre que reconoce a su hijo ante el pelotón de fusilamiento	GC II, 171	P		X	Encuentro padre e hijo		Evita muerte del hijo
Madre que abandona a su hija por los amores de un hombre	GC II, 175	P	X		Encuentro madre e hija		Supone alivio antes de expirar la madre
La huerfanita que encuentra a su padre.	GC I, 94	P	X		Encuentro padre e hija		Supone estabilidad emocional
Las tres cautivas	GC I, 20	P	X		Encuentro padre e hijas		Supone cese del cautiverio
La doctora peregrina	GC II, 150	I	X			Reunión de esposos	Supone recuperación relación amorosa
Las señas del esposo	GC II, 17	I	X			Reunión de esposos	Supone sobreestimación de la esposa fiel
La doncella guerrera	GC II, 51	I	X		Regreso de la hija menor		Supone encuentro relac. amorosa y vuelta al orden primitivo
La Condesita	GC II, 9	I	X			Reunión de esposos	Supone recuperación relación amorosa
El Conde Claros en hábito de fraile	GC II, 10	I	X			Reunión de amantes	Evita muerte de la amada
La hija de Asunción Tejada	GC II, 157	I	X		Mejor viuda que deshonrada		Supone venganza por abandono
La novia morena	GC I, 87	I	X		Tranquilidad con su familia		Sup. librarse de galán poco adecuado

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

La producción de cláusulas adverbiales por estudiantes no universitarios

Antonia Nelsi Torres González
Universidad de La Laguna

Introducción

Con estas páginas queremos contribuir a conocer la utilización de las cláusulas adverbiales que hacen los estudiantes no universitarios en textos narrativos escritos.

El análisis se llevó a cabo con redacciones de estudiantes de cuarto de Primaria, de segundo de la Enseñanza Secundaria Obligatoria (ESO) y de segundo de Bachillerato. En total utilizamos ciento cuarenta redacciones (140) de tema libre. Cada una de ellas contenía como mínimo doscientas palabras, de ahí que el total de palabras fuera de veintiocho mil novecientas treinta y cuatro (28 934).

Expondremos los datos de la frecuencia de las tres clases de cláusulas subordinadas: sustantivas, adjetivas y adverbiales. Luego continuaremos con los resultados obtenidos en todas las adverbiales. Y, finalmente, nos centraremos en la producción de las temporales, modales y de lugar, donde analizaremos no sólo su frecuencia sino también los nexos que han utilizado los estudiantes.

1. Antecedentes

En estudios anteriores describimos la competencia gramatical en textos escritos por estudiantes no universitarios canarios de Tenerife; esto es, de cuarto de primaria, de segundo de ESO y de segundo de bachillerato. Comprobamos que las oraciones sustantivas, adjetivas y adverbiales se comportan de modo distinto, pues las primeras no están relacionadas con la escolaridad al no experimentar un avance con respecto al aumento de los cursos, mientras que

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

las dos restantes sí, porque escriben mayor número de estas cláusulas según van avanzando en los distintos niveles educativos. Además las diferencias significativas en el uso de las adjetivas se producen entre los tres cursos (4.° de primaria, 2.° de ESO y 2.° de bachillerato) y en las adverbiales sólo entre los dos primeros grados.

2. Cláusulas adverbiales

Centrándonos en todas las cláusulas adverbiales, analizamos las variables curso, tipo de centro, sexo y nivel sociocultural, y comprobamos que se produce un aumento en la producción de estas cláusulas según se avanza en la escolaridad, pues los escolares de cuarto de primaria escriben un 32% de unidades terminales[1] con una cláusula adverbial, los de segundo de la enseñanza secundaria obligatoria, un 41% y los de segundo de bachillerato, un 43%. Además sabemos que el crecimiento se experimenta, fundamentalmente, en los dos primeros cursos analizados.

La enseñanza privada obtiene medias mayores en los dos últimos cursos, porque segundo de ESO obtiene 52% frente a 36% y segundo de bachillerato 46% frente a 39%; sin embargo, en cuarto ocurre lo contrario: la enseñanza pública (33%) supera ligeramente a la privada (30%). Otra diferencia es que en la enseñanza pública hay un desarrollo progresivo entre los cursos y el número de cláusulas adverbiales por unidad terminal, mientras que en la privada no se produce este avance.

En la variable sexo, los sujetos de sexo femenino consiguen los mejores promedios en los tres cursos. Las escolares obtienen un 34% para cuarto, un 43% para segundo de ESO y 48% para segundo de bachillerato; mientras que para los escolares, un 31%, un 40% y un 38% para los tres grados, respectivamente. Por otra parte, en los de sexo femenino hay un progreso entre el aumento de las cláusulas adverbiales y el avance de la escolaridad; sin embargo en los de sexo masculino no se produce este ascenso porque es en segundo de ESO donde se alcanza el mayor número de estas cláusulas. Las diferencias de medias obtenidas entre las cláusulas adverbiales y la variable sexo no son significativas.

Atendiendo a la variable sociocultural, podemos concluir que no está correlacionada con el aumento en la producción de estas cláusulas, pues no hay un avance según se asciende de estrato. Sin embargo en segundo de ESO sí se produce esa progresión (38% para el bajo, 42% para el medio y 51%

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

para el alto). Si nos detenemos en cada estrato en los tres cursos, observamos que solo el nivel medio aumenta en el empleo de cláusulas adverbiales según se avanza en la escolaridad (33%, 42% y 49% para el bajo, medio y alto, respectivamente). Las diferencias de medias de los niveles socioculturales no son significativas dentro de cada curso. El análisis de varianza de cada estrato en los distintos grados, pone de relieve que la significación se dio únicamente en el nivel alto.

Al observar que las cláusulas adverbiales no aumentan su uso como las cláusulas adjetivas, quisimos hacer un análisis de las clases de adverbiales y además saber qué nexos introductorios son más frecuentes.

Hemos entendido por cláusula adverbial aquélla que está subordinada a la principal y expresa tiempo, lugar, modo, causa, finalidad, etc. Generalmente van introducidas por una conjunción o por un adverbio o incluso por formas no personales del verbo.

Al analizar los tipos de cláusulas adverbiales, obtenemos que hay unas subordinadas adverbiales que son muy frecuentes, como las temporales, modales, causales y finales y otras presentan un uso muy restringido; nos referimos a las condicionales, concesivas, comparativas, consecutivas y de lugar.

Se experimenta un aumento progresivo de acuerdo con el avance en la escolaridad en las cláusulas modales, causales, consecutivas y comparativas; sin embargo, las restantes sufren un descenso en 2.° de ESO o en 2.° de bachillerato: así las temporales bajan en 2.° de ESO y las finales, condicionales, concesivas y las de lugar lo hacen en 2.° de bachillerato; estas adverbiales no están relacionadas con la escolaridad sino con otros factores.

La cláusula adverbial más frecuente es la temporal, que oscila entre un 10% de unidades terminales con una cláusula temporal en cuarto a un 13% en 2.° de bachillerato; luego le siguen las modales desde un 4% para cuarto a un 9% para 2.° de bachillerato; las causales desde un 6% para cuarto a un 8% para 2.° de bachillerato y por último, las finales de un 6% para cuarto y 2.° de bachillerato a un 7% para 2.° de ESO. Las cinco cláusulas adverbiales restantes alcanzan unos porcentajes muy bajos. Por tanto debemos constatar que la frecuencia en el empleo de estas cláusulas es muy diferente, pues las temporales, modales, causales y finales alcanzan medias mayores que las cinco cláusulas restantes que llegan a medias mínimas.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

3. Las cláusulas adverbiales de tiempo, lugar y modo

Estas cláusulas desempeñan la misma función que los adverbios o locuciones adverbiales con respecto a la oración principal.

Las temporales indican si la acción principal y la subordinada son simultáneas o sucesivas. Van introducidas por adverbios, locuciones y conjunciones que expresan tiempo.

Las de lugar indican esa circunstancia con respecto a la oración principal. Generalmente el adverbio relativo *donde* es el nexo más frecuente que puede ir precedido de preposiciones para expresar movimiento.

Las cláusulas adverbiales de modo se refieren a la manera cómo se realiza la oración principal. Se introducen por medio de los adverbios *según*, *conforme*, *como*, la locución adverbial *según que*, etc.

En el análisis de las redacciones obtuvimos los siguientes resultados:

Preposición	OBLICUO		CI		*Total*	
	N	%	N	%	N	%
+	58	59.2	4	40	62	57.4
–	40	40.8	6	60	46	42.6
Total	98	100	10	100	108	100

Cuadro 1: Porcentaje de las cláusulas adverbiales por las unidades terminales de cada curso

Podemos comprobar que la producción de estas tres cláusulas adverbiales se comporta de modo distinto. Veamos las diferencias:

En primer lugar, las modales son las únicas que van avanzando de acuerdo con los cursos, mientras que las temporales y de lugar no, pues las temporales disminuyen en 2.º de ESO con respecto a 4.º de primaria y las de lugar alcanzan el mayor porcentaje en 2.º de ESO.

Debemos tener en cuenta los porcentajes, en segundo lugar, pues las temporales son las que alcanzan una mayor presencia en las narraciones estudiadas, oscilan entre un 10% a un 13% de unidades terminales que contienen una cláusula temporal. Le siguen las modales que consiguen un 4% de unidades

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

terminales con una cláusula modal para cuarto, un 8% para segundo de ESO y un 9% para segundo de bachillerato. Y, por último, las de lugar que tienen un uso muy restringido no llegan a 1% en ningún curso.

En tercer lugar, comprobamos que la localización temporal es más importante en la composición de los textos que las dos restantes, porque hay una diferencia notable entre las temporales con respecto a las modales y, fundamentalmente, a las de lugar.

Además se podrían trabajar estos conceptos o nociones circunstanciales (temporal, modal y de lugar) con los estudiantes para que así mejoraran sus escritos y se pudiera comprender en toda su extensión lo que quieren comunicar.

4.1. Nexos de las cláusulas adverbiales temporales

	4.º PRIMARIA	2.º DE ESO	2.º BACHILLERATO
A MEDIDA QUE	-	.09	-
AHORA	-	.09	-
AL + INF.	1.58	1.09	3.72
ANTES DE + INF.	.29	.09	.62
ANTES DE QUE	.07	-	-
APENAS	-	.09	-
CADA VEZ	.07	.09	-
CLÁUS. ABSOL.	.29	.18	.31
CUANDO	5.30	5.73	5.26
DESDE	-	.45	-
DESDE HACE	.07	-	-
DESDE QUE	.07	.09	.62
DESPUÉS DE + INF.	.14	.36	.31
DESPUÉS DE QUE	.14	.09	-
EN CUANTO	.07	.18	-
ENTONCES	.21	-	-
GERUNDIO	.14	.18	.31
HACE	.36	.54	-
HASTA + INF.	.14	.36	.31
HASTA QUE	1.15	.18	.62
MIENTRAS	.43	.18	.93
NADA MÁS + INF.	-	.09	-
SIEMPRE	.07	-	-
SIN QUE	.07	-	-
TRAS + INF.	-	-	.31
UNA VEZ QUE	-	-	.31

Cuadro 2: Nexos de las cláusulas adverbiales temporales por el total de unidades terminales en cada curso

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

Estos porcentajes los obtuvimos teniendo en cuenta el total de cada enlace con respecto a las unidades terminales de cada curso.

Un aspecto que llama la atención es la variedad de nexos que producen los escolares para expresar la temporalidad. Solo tres enlaces incrementan su uso de acuerdo con el avance de la escolaridad, estos son: las cláusulas absolutas, *desde que*, y el gerundio.

Sólo nos detendremos en aquellos que son utilizados por los estudiantes de cada uno de los cursos y, además, llegan a conseguir un uno por ciento en algún nivel educativo.

El nexo más utilizado es *cuando* en los tres cursos, sobrepasa al 5% de unidades terminales que contiene una cláusula temporal con dicho nexo y, además, el porcentaje es similar entre los tres grados (5.30, 5.73 y 5.26 en cuarto, segundo de ESO y segundo de bachillerato, respectivamente). Los estudiantes de cuarto de primaria escriben frases como las siguientes: "*Cuando el macho vio a la orca*, se lanzó al agua para salvarla"; "*cuando robaron la armadura de oro*, estaban combatiendo". En segundo de ESO: "*Cuando abrió*, vio que era una moto"; "*cuando llegaron a la tierra*, toda la gente aplaudían y gritaban porque el hombre que pisó la luna ha vuelto". En segundo de bachillerato: "Un día, el chico *cuando estaba mirando a través de la ventana de su clase* vio algo extraño"; "*Cuando había caminado dos kilómetros*, mi cuerpo padecía el cansancio de un largo recorrido". Comprobamos que la mayoría de las adverbiales introducidas por *cuando* antecede a la oración principal, son muy pocas las que están colocadas después de la principal.

El segundo nexo presenta una gran diferencia con respecto a la frecuencia del primero. *Al* seguido de infinitivo consigue tanto en cuarto como en segundo de ESO más de 1% y es en segundo de bachillerato donde casi llega a un 4% de unidades terminales con una cláusula temporal introducida por *al* más infinitivo. Producen oraciones en cuarto de primaria como: "en los rally si no vas bien cogido *al subir de altura* te puedes marear"; "algunas veces se cortan verticalmente *al llegar al mar* formando los acantilados". En segundo de ESO redactan estas frases: "*Al levantar la vista* la zepelín vio que no había nadie"; "*al llegar a Bajamar* hicimos otro descanso". De segundo de bachillerato: "*Al despertar* se encontraron con un viejo"; "se encontraron la figura de una mujer con rostro delicado que *al verlos* sonrió delicadamente".

El tercero es *hasta que*. En cuarto de primaria escriben frases como: "Y le dijo pues no saldrás *hasta que no me la des*"; "y el perrito seguía su camino *hasta que un día conoció a un niño*". En segundo de ESO: "*hasta que mis tres amigos, los*

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

duendes, me condujeron al bosque, y los hombres de la Mc Donald estaban allí arrancando hectáreas y hectáreas de bosque". En segundo de bachillerato: "Y se quedaron inmóviles mirando hacia ese lugar *hasta que Óscar se decidió a caminar hacia allí*".

Los demás nexos son producidos por algún escolar y en casos muy contados. Como *desde que* en cuarto de primaria redactan estas frases: "y los recogieron *desde que eran pequeños* de los orfanatos"; en segundo de ESO: "*desde que el hombre es hombre,* se ha preguntado por qué cae agua de las nubes"; en segundo de bachillerato: "habían pasado ya tres días *desde que sus dos pequeños se habían perdido entre las alturas de aquellas sobrecogedoras montañas*". Ocurre lo mismo con *mientras* en cuarto: "La Bella se levantaba temprano para hacer las cosas *mientras las hermanas dormían pensando en sus novios*"; en segundo de ESO: "*Mientras ella estaba en el colegio*, su abuela se puso muy mala"; en segundo de bachillerato: "Todo comenzó una bella tarde de verano *mientras paseaba a mi perro por la playa de Estoril*". Otro enlace es *después de* seguido de infinitivo en frases de cuarto: "*Después de mucho caminar*, se encontró con una gran llanura"; de segundo de ESO: "*Después de comer una merienda*, seguí leyendo"; de segundo de bachillerato: "Beatriz *después de leer un libro de animales que un amigo le había dejado*, se dio cuenta de su crueldad".

3.2. Nexos de las cláusulas adverbiales modales

	4.º PRIMARIA	2.º DE ESO	2.º BACHILLERATO
A + INF.	—	.18	.31
COMO	.43	1.55	2.17
COMO SI	.14	.09	—
CON + INF.	—	—	1.24
DE TANTO + INF.	.07	—	—
EN + INF.	.018	.09	—
GERUNDIO	2.72	5.28	4.33
INFINITIVO	.07	—	—
PARTICIPIO	.07	.27	—
POR ASÍ + INF.	.07	—	—
SEGÚN	.07	—	—
SIN + INF.	.29	.73	1.24
SIN QUE	.07	.27	—

Cuadro 3: Nexos de las cláusulas adverbiales modales por el total de unidades terminales en cada curso

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

Para expresar las cláusulas modales se valen, fundamentalmente, de tres recursos que son el gerundio, el adverbio *como* y la preposición *sin* seguida de un infinitivo. Estos son los nexos que utilizan con mayor frecuencia los escolares en las narraciones de los tres cursos analizados. El resto tiene una frecuencia menor y, además, no son empleados en los tres grados. Llama la atención que *con* + infinitivo tenga un porcentaje alto en segundo de bachillerato y, sin embargo, no se emplea en ningún caso en los dos cursos anteriores analizados.

También se consigue que los enlaces *como* y *sin* más infinitivo incrementen su uso según los escolares avanzan de curso, mientras que el gerundio disminuye en segundo de bachillerato con respecto a segundo de ESO.

Otro aspecto diferenciador con respecto a las temporales es que no disponen de tanta variedad de enlaces.

Como hemos constatado el gerundio es el recurso del que disponen con mayor porcentaje para expresar estas cláusulas modales. Tenemos ejemplos en cuarto de primaria donde escriben: "El macho derrotó a la orca *cansándola y mareándola*"; "Y el soldado *viendo las malas intenciones de la vieja* le dijo no te la daré hasta que no salga". En segundo de ESO redactan lo siguiente: "si el rey está en una posición en la que puede ser capturado se avisa al contrario *diciéndole que está en jaque*"; "aquel día estaba en mi casa, *oyendo música como siempre o casi siempre*". Y segundo de bachillerato producen frases como: "y la madre *trabajando, limpiando suelos*"; "decidieron hacer un juego que consistía en que un grupo de personas iban más adelantados e iría *dejando señales* para que los de detrás siguieran el rastro".

En segundo lugar utilizan el adverbio *como*. Por ejemplo, en cuarto de primaria: "Bueno *como iba diciendo* quería tocar en un conjunto, pero no podía porque..."; "pues *como es natural* el niño se asustó". Para segundo de ESO: "Ellos se niegan a contaminar a los demás *como nosotros hemos sido contaminados*"; "y creo que no ha sido producido *como dicen los medios informativos* por el pescado sino por la pobreza, la falta de higiene, etc.". Y en segundo de bachillerato: "el padre intentaba ganarse el pan de cada día *como podía*"; "los concursos de San Juan Bosco se realizaron *como estaba previsto*".

Y, por último, la preposición *sin* seguida de un infinitivo. En cuarto de primaria escriben: "Venga a cenar, *sin pelear*, le dijo su madre"; "tú, camello, eres el que puedes aguantar varios días *sin beber agua*". En segundo de ESO expresan estas frases: "Y *sin darme cuenta* cogí la órbita 32 con destino la tierra"; "no sabía por cual decidirme así que cogí uno, *sin pensarlo más*". Y en segundo de

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

bachillerato redactan oraciones como estas: "y estaban asustados y muy cansados *sin encontrar ni rastro*"; "en el bosque los niños pasaron un par de noches *sin dormir y sin comer cosas de alimento*".

3.3. Nexos de las cláusúlas adverbiales de lugar o locativas

	4.° PRIMARIA	2.° DE ESO	2.° BACHILLERATO
A DONDE	-	-	.31
DE DONDE	.07	.09	-
DONDE	-	.18	-
POR DONDE	-	.18	-

Cuadro 4: Nexos de las cláusulas adverbiales de lugar por el total de unidades terminales en cada curso

El nexo que utilizan es *donde* que puede ir precedido de preposiciones (a, de, por) según las exigencias del verbo del que depende. Estas cláusulas de lugar presentan una escasa frecuencia. La aparición de los nexos también es mínima, además, no hay ningún nexo común a los tres cursos. Solo los estudiantes de segundo de ESO producen oraciones locativas con tres variedades, frente a cuarto de primaria y a segundo de bachillerato que utilizan uno.

Algunos de los ejemplos de cláusulas de lugar son los siguientes. Para cuarto: "y se llevaron luego *de donde se controla todo en el centro de los tubos*". Para segundo de la ESO: "y se fue *por donde habían subido*"; "sacarlos *de donde están*, tirando los enfermos de sida por tierra, con violencia, pegándoles..."; "al día siguiente los niños volvieron a jugar *donde habían jugado el día anterior*". Y para segundo de bachillerato: "a partir de aquí tenía el tiempo libre para irme *a donde quisiera*".

4. A MODO DE CONCLUSIÓN

Del análisis precedente podemos extraer las siguientes conclusiones.

1. Las cláusulas adverbiales están relacionadas con la escolaridad, pues según se asciende en los cursos aumenta el porcentaje de dichas cláusulas por unidad terminal.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

Por otra parte, las adverbiales temporales, modales, causales y finales se emplean más que las condicionales, concesivas, comparativas, consecutivas y de lugar que tienen un índice de aparición muy restringido.

No todas las adverbiales consiguen incrementarse con el avance de la escolaridad, solo las modales, causales, consecutivas y comparativas.

2. Atendiendo a las tres cláusulas adverbiales, se puede destacar también la mayor frecuencia de las temporales y la reducción en la producción de modales y, fundamentalmente, de locativas.
3. La variedad de nexos que se utilizan en las temporales y modales frente a las de lugar.
4. En cuanto a los nexos de las temporales podemos concluir dos aspectos: uno, que son tres los nexos (*desde que*, las cláusulas absolutas y el gerundio) que incrementan su uso con respecto al avance que realizan los estudiantes en la enseñanza; dos, los que presentan un porcentaje más alto son *cuando*, *al* seguido de infinitivo y *hasta que*.
5. En las modales solo los nexos *como* y *sin* + infinitivo aumentan con el ascenso de los cursos. En el análisis de las narraciones comprobamos que hay tres nexos más frecuentes para expresar la noción de modo: el gerundio, *como*, *sin* seguido de infinitivo.
6. En estas redacciones no hay ningún nexo que se utilice en los tres niveles educativos para indicar las cláusulas de lugar.

Con estas páginas hemos querido describir la producción de las tres clases de cláusulas adverbiales y sus nexos que realizan los estudiantes en textos narrativos escritos. Es un acercamiento para ir profundizando en el uso de dichas cláusulas y así conseguir un mayor dominio en la exposición y en la comprensión de estas tres subordinadas que es el fin último de la enseñanza de la lengua.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALARCOS, E. (1994). *Gramática de la lengua española.* Madrid: Espasa Calpe.

BOSQUE, I. y V. DEMONTE (1999). *Gramática Descriptiva de la Lengua Española.* Madrid: Espasa Calpe.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

GÓMEZ TORREGO, L. (1997). *Gramática didáctica del español.* Madrid: S.M.

HUNT, K. (1970*a*: 189). Recent measures in syntactic development. En Mark Lester (ed.) *Readings in Applied Transformational Grammar.* New York: Holt, Rinehart and Winston. 179-192.

QUILIS y otros (1995). *Lengua española.* Madrid: Centro de Estudios Ramón Areces.

SECO, M. (1992). *Diccionario de dudas y dificultades de la lengua española.* Madrid: Espasa Calpe.

TORRES GONZÁLEZ, A. N. (1993). *Madurez sintáctica en estudiantes no universitarios de la zona metropolitana de Tenerife.* Tesis doctoral. Universidad de La Laguna.

— (1994). Índices primarios de madurez sintáctica en escolares de Tenerife, *Revista de Estudios de Adquisición de la Lengua Española, 2,* 115-126.

— (1995-98). Índices secundarios de madurez sintáctica en estudiantes no universitarios de Tenerife, *Guiniguada, 6/7,* 209-219.

— (1996). Canarias y Puerto Rico: índices de madurez sintáctica de escolares y de escritores. En Javier Medina López y Dolores Corbella (eds.), *El español de Canarias hoy: análisis y perspectivas.* Frankfurt - Madrid: Vervuert - Lingüística Iberoamericana, 83-104.

— (1996). *Complejidad sintáctica en estudiantes de Tenerife.* Santa Cruz de Tenerife: Centro de la Cultura Popular Canaria.

— (1997). Índices primarios y clausales de complejidad sintáctica en estudiantes del último curso de la enseñanza no universitaria (COU) y en escritores de las Islas Canarias. En José Luis Otal, Inmaculada Fortanet Gómez y Victòria Codina (eds.), *Estudios de Lingüística Aplicada.* Castelló de la Plana: Col·lecció *Summa+ Sèrie Filologia. Núm 8, Universitat Jaume I, 461-469.

NOTAS

1 Hunt (1970*a*: 189) la definió como *la unidad más corta en que puede dividirse una pieza del discurso sin dejar ningún fragmento de oración como residuo.* Cada oración simple y cada oración coordinada son unidades terminales, sin embargo, una oración compuesta subordinada es solo una unidad terminal.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

NUEVOS DATOS Y ARGUMENTOS SOBRE EL ORIGEN FRANCÉS[1] DE LA PALABRA *GUANCHE*

MAXIMIANO TRAPERO
Universidad de Las Palmas de Gran Canaria

La polémica que ha provocado la publicación de nuestro estudio sobre el origen, etimología y significado de la palabra *guanche* (Trapero y Llamas, 1998) era de esperar, por cuanto "atentaba" a uno de los tópicos más asentados de la "ideología" (también podría decirse de la mitología) canaria, y más en la vertiente "guanchista" de esa ideología: la de creer que lo guanche constituye la esencia de la identidad canaria. Pero hemos de recalcar que nuestra tesis se refería solo a la palabra *guanche* y no a la cultura de los guanches y menos al pueblo y gentes denominados guanches.

Nos propusimos en ese estudio desmontar dos "tópicos" –así los denominábamos, expresamente– firmemente arraigados en la "cultura" general de las Islas: uno, que la palabra *guanche* era de origen guanche, de aceptación unánime, y otro, que los guanches eran sólo los de Tenerife, de implantación erudita pero de aceptación muy extendida. Mas ese propósito nuestro no era una extravagante ocurrencia tendente a un deseo de notoriedad por llevar la contraria, sino que estaba fundamentado, bien fundamentado, sobre datos lingüísticos e históricos, no sobre deseos u opiniones interesadas. Y procedía, además, con método científico riguroso, analizando hechos, no elucubrando hipótesis atraídas a un propósito determinado de antemano.

En cierta manera, en el caso de *guanche*, como generalmente ocurre en los estudios etimológicos, descubrimos una especie de "yacimiento" lingüístico, y emprendimos una "excavación etimológica" –en expresión de Malkiel (1996: 128), uno de los mejores etimologistas que ha tenido la lengua española–, practicando una arqueología de la palabra con los instrumentos que la ciencia (la historia y la filología) ponía a nuestra disposición. Como en todo trabajo arqueológico, precisó algo de "reconstrucción", poniendo en su lugar y en orden fragmentos que aparecían dispersos e inconexos. El resultado de esa reconstrucción es posible que no fuera perfecto, que dejara algún hueco oscuro y algún resquicio sin cubrir, y hasta que alguna pieza fuera puesta en

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

lugar que no le correspondiera, pero la "biografía" de *guanche* se ponía en pie sobre bases muy distintas a las que hasta entonces se había levantado, y se mantenía por sí misma, sin necesitar de tanta muleta y andamio como debieron poner los etimologistas "guanchistas". Para tratar de aclarar los posibles puntos oscuros de nuestra reconstrucción primera viene ahora este trabajo mío, aportando nuevos datos y reforzando los argumentos en favor de nuestra teoría, al igual que mi colega Elena Llamas Pombo lo hizo también, por su parte, en un nuevo trabajo (en prensa) que comentaré por extenso.

Nuestra teoría está basada en "el poder de los hechos". Que *guanche* derive del francés es, ciertamente, una interpretación, como lo es también que *guanche* sea un exoetnónimo. Pero la existencia del término *guanche* en francés es un hecho, lo mismo que el significado que el término tenía en esa lengua: refería los gestos y las habilidades de los aborígenes canarios que más llamaron la atención de los primeros europeos. También es un hecho que los franceses fueron los primeros de entre los europeos que vinieron a las islas con intención de conquista. La presencia de *guanche* (y derivados) en la toponimia de todas las islas (y no sólo en la de Tenerife) es también un hecho incontrovertible, lo mismo que el valor de 'aborigen de las Islas Canarias' generalizado que tiene *guanche* en el habla común del archipiélago. Todos esos hechos están ahí, y lo están al margen de nuestra voluntad. Nadie quiso de su existencia: nosotros nos los encontramos cuando empezamos a interesarnos por el tema. Y su presencia habla por sí sola.

Nuestra tesis (más que hipótesis) se fundamentaba en la conjunción de tres tipos de pruebas argumentales: las históricas, las antropológicas y las filológicas. Y venía a demostrar –y por tanto a montar– otros dos presupuestos:

a) que la palabra *guanche* es de origen francés. El argumento lingüístico a favor de su origen galorrománico concierne tanto a la forma como al significado del étimo: en francés antiguo y francés medio existía la palabra *ganche* (escrita más frecuentemente como *guanche* o *guenche*), palabra que se hallaba en pleno uso a principios del siglo XV, época en que llegó al archipiélago canario la expedición de franceses que conquistó algunas islas y que realizó incursiones por todas ellas, bajo las órdenes del noble normando Jean de Béthencourt, quien previamente había obtenido el patrocinio del rey Enrique III de Castilla. Pero lo más revelador y lo que hace más verosímil el origen galorromance no es sólo la identidad formal, sino la propia significación del étimo en el francés medieval: el verbo *guenchir* y el sustantivo deverbal *guenche* designan, en sus diferentes acepciones, exactamente, las

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

aptitudes y cualidades físicas que de los primitivos canarios más unánimemente resaltaron los primeros cronistas e historiadores.

b) que el término *guanche* se aplicó desde el comienzo a los aborígenes de todo el archipiélago, por cuanto así lo constatan la lengua común que se habla en el archipiélago y la toponimia de todas las islas y así consta en algunos documentos antiguos (bien es verdad que minoritarios).

Reacciones virulentas

La repercusión de ese nuestro estudio yo diría que ha sido grande y ha tenido respuestas inmediatas. Las primeras han sido las aparecidas en la prensa diaria o periódica del archipiélago, y todas ellas, en este caso, extemporáneas, de personas que han confundido la lengua con la realidad, es decir, la palabra con la designación. Sus autores, al menos los que hemos llegado a conocer, son gente corriente (quiero decir común), sin especialidad científica conocida, al menos no filológica profesional: Suárez Rosales (1999), quien firma con el seudónimo *Jablantín* (1999), Thorstensen (1999), Ros Brandon (1999) y Pablo de Luka (2000). Dos de ellos (*Jablantín* y Ros Brandon) se han despachado con el insulto de "godo", que es el exabrupto de quien ni sabe leer ni quiere entender lo que lee. Uno (Suárez Rosales) acababa su larga diatriba con este grito-proclama: "Ya somos no pocos los canarios que, fehacientemente, sabemos que nuestro pueblo es de la estirpe de Mazigh y no de la del Cid". Otro (Thorstensen) sentenciaba: "Si su tesis puede verificarse como la pura realidad, entonces debemos olvidar la palabra *guanche*. Tacharla de su idioma para siempre. En este caso, *guanche* no tiene nada que ver con los aborígenes, sino con la época de conquista [...]. Una palabra introducida por los conquistadores, piratas y la gente con intención de obtener esclavos –sin interés alguno por denominaciones originales". Y, finalmente, otro (Pablo de Luka) valoraba: "Da la sensación, leyendo en profundidad el mismo [nuestro trabajo de 1998], que su amplísimo contenido quisiera compensar, a base de abundantes y prolijos datos, la endeblez de su rocambolesca teoría, sólo entendible en una mente original y atrevida".

Obviamente, con quienes así reaccionan resultaría del todo inútil insistir por nuestra parte en más argumentos o decir que hay nuevos datos que refuerzan la evidencia: ni aunque Lázaro bajara del cielo para anunciárselo creerían, porque para ellos el tema del término *guanche*, y sobre todo "el tema guanche", es una "cuestión de fe". Opiniones como las de quienes así se

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

expresan sirven para distinguir e ilustrar lo que es y lo que no es la lingüística o para decir dónde hay una cuestión lingüística y dónde no la hay. La etimología no es un juicio de la historia: una cosa es el origen lingüístico de un nombre y otra la valoración moral de las relaciones amistosas u hostiles que se hayan establecido entre los pueblos cuyas lenguas han entrado en contacto en el curso de los tiempos. Las lenguas no son culpables ni de los desmanes ni de las glorias de la historia. Tachando palabras no se consigue rectificar la historia. La palabra *guanche* no tiene culpas. Una teoría como la que hemos expuesto sobre la historia de una palabra no es una cuestión de "creencias", sino de "ideas" fundamentadas en "hechos". Quienes elaboramos la teoría del origen francés del término *guanche* y de su significado extensivo a todos los habitantes prehispánicos del Archipiélago, no "creemos" en dicha teoría, sino que la sostenemos, la argumentamos y la analizamos mediante una ligazón de "ideas". Y creemos haberla demostrado con la contundencia de los "hechos", con la "contundente contundencia de los hechos": esa "pequeña" cosa que hace que pueda haber o no haber "ciencia".

¿Será necesario declarar que yo no soy "antiguanchista"? ¿Qué sentido tendría entonces que hubiera dedicado muchos años de mi vida investigadora, y muchas energías, al objetivo de descifrar algunos de los interrogantes que siguen pesando sobre aquella raza y sobre la supervivencia de su cultura? Ahí están, para demostrarlo, ese estudio (Trapero y Llamas 1998) y los otros varios que he publicado sobre cuestiones diversas relacionadas con la lengua guanche o sobre materiales léxicos del guanche (Trapero 1994*a*, 1994*b*, 1996, 1988 y 1999*a*). Intentar conocer y buscar la verdad son actos de amor.

AUTORES QUE IGNORAN

Hay otros autores que ni se enteran (o no se dan por enterados) de lo que ocurre en el mundo de la investigación en Canarias, y años después de publicado nuestro estudio siguen ellos escribiendo sus libros, diccionarios o artículos "de investigación" sobre la lengua de los guanches, incluyendo la palabra *guanche*, sin tan siquiera mencionarlo, cosa que resulta obligada a quien quiera proceder con rigor científico, ya sea para estar de acuerdo o para discrepar, pues la ciencia ni puede estar siempre empezando de cero ni puede avanzar desde el desconocimiento bibliográfico. Este es el caso de Oliva Tacoronte (2003), de Osorio Acevedo (2003), de Concepción (2003), de Reyes (2003) o de Caridad (2003).

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

AUTORES PRECAVIDOS

Otros autores hay que, sin haber puesto sus opiniones por escrito, se han manifestado en privado y en público unos a favor de nuestra tesis y otros, si no en contra, sí de manera precavida, costándoles aceptar tesis tan radicalmente contrarias a las que por siempre se han tenido por verdad incontestable. Ellos son destacadísmos profesionales de la historia y de la filología canarias, como Antonio Rumeu, Antonio Bethencourt, María Rosa Alonso o Sebastián de la Nuez.

REACCIONES CRÍTICAS QUE MERECEN CONSIDERACIÓN

Y otros autores ha habido, en fin, que con rigor y criterio han argumentado unos a favor y otros en contra de nuestras teorías. Es el caso de Ballester (2000), Corrales y Corbella (2001), Morera (2001) y Lüdtke (2003). A ellos dedicaremos nuestros comentarios inmediatos siguientes:

1. **Xaverio Ballester**, quien en varias ocasiones ha prestado atención crítica a nuestros estudios sobre el guanche (2000*a*, 2000*b* y 2003), y en general de manera muy positiva, no está de acuerdo, sin embargo, con nuestra teoría del origen francés del término *guanche*, en un estudio muy ilustrativo que hace sobre los etnónimos (clase de gentilicios que atienden al origen de los pueblos por motivo de la raza), apuntándose a la hipótesis tradicional de considerar *guanche* de origen guanche (2000*c*: 70). Distingue aquí Ballester dos clases de etnónimos, en razón de la procedencia nominalizadora: a) los *endoetnónimos*, que son los que se atribuyen los pueblos a sí mismos, generalmente a través de un apelativo que significa 'hombres' o similar, y b) los *exoetnónimos*, que les son atribuidos por los pueblos con los que están en contacto, y que responden a una tipología muy variada (de origen, de lugar, por los rasgos físicos, por la actividad o comportamiento predominante o más llamativa, etc.). E ilustra cada uno de ellos con multitud de ejemplos, muchos de ellos tomados de nuestro estudio (Trapero y Llamas 1998: 154-157), y reconociendo que la inmensa mayoría de los etnónimos son de tipo exoetnónimo (Ballester 2000*c*: 69), como así es, en efecto, pues es casi una "ley" de la antroponimia –como dice el propio Ballester– que sean "los otros los que nos definen, no nosotros mismos" (ibíd.: 80). Sin embargo, *guanche* es para Ballester un etnónimo de carácter endoetnónimo, con el valor de 'hombres' o 'hijos de', contenido en la base *guan-*, dando por buenas en esto las interpretaciones contenidas en

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

las crónicas y primeras historias que se escribieron sobre Canarias. Nada dice Ballester aquí de la extensión del significado del término *guanche*, aunque cabe entender que si acepta la versión "historiográfica" su uso debe restringirse a la isla de Tenerife.

Por nuestra parte, repetimos lo que ya advertimos en nuestro estudio (Trapero y Llamas 1998: 139-140): que esa interpretación endoetnónima de *guanche* no tiene prueba alguna fehaciente desde el bereber (lengua o lenguas a las que se ha recurrido siempre por método comparatista), y que, además, cada autor propone una etimología distinta, cada uno la suya particular, la que mejor le cuadraba para su explicación, resultando entonces ser etimologías "conclusivas", las que se hacen a posteriori para que digan lo que cada uno quiere que digan. Interpretaciones puede haber varias, tantas como opiniones, pero etimologías verdaderas sólo una. Pero es que, además, esa consideración endoetnónima de *guanche* va contra la realidad, contra la contundencia de los datos objetivos. De ser cierta la hipótesis de que *guanche* fue un endoetnónimo, nunca podría explicarse lingüísticamente la presencia de *guanche* en la toponimia de todas las islas, pues la palabra se ha desarrollado (se ha "morfologizado") como si de un verdadero apelativo (es decir, término "funcional" del español) se tratara: flexionando en género y en número, multiplicándose en la derivación, etc. Además, la propia estructura morfológica de *guanche* rechaza la condición de endoetnónimo: se argumenta que el significado de 'hombres' o 'hijos de' se contiene en la base *gua(n)-*, debiendo contener el segundo segmento *-(n)che* la determinación del lugar de donde se manifiestan ser oriundos, tal como ocurre en las estructuras del bereber. Pero en el caso de *guanche*, ese determinativo es siempre el mismo, lo cual es prueba de que o no tiene ese valor o de que los aborígenes canarios de todas las islas tenían conciencia de pertenecer a una misma raza y a un mismo pueblo. O prueba de que la palabra *guanche* no es descomponible, pues es unidad léxica mínima y entera. La toponimia de las Islas "demuestra" que *guanche* fue término "español" o españolizado desde el momento mismo de la población castellana de las islas, cosa imposible de haber sido el término de origen guanche y de haberse referido solo a los guanches de Tenerife. Idea esta que desarrollaremos por extenso más abajo.

2. La opinión de **Cristóbal Corrales y Dolores Corbella** sobre nuestra teoría etimológica y de extensión del término *guanche*, que recogen en su *Diccionario Histórico del Español de Canarias* (2001), es la que más valoramos nosotros, por venir de quienes más autoridad tienen que nadie en la actualidad en la dialectología canaria y cuyos estudios lexicológicos y obras lexicográficas no tienen comparación ni en Canarias ni en los otros ámbitos dialectales del español.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

«Tradicionalmente –dicen Corrales y Corbella–, como no podía ser de otra manera, la palabra [*guanche*] ha sido siempre considerada prehispánica». Y añaden a continuación: "Últimamente, Trapero-Llamas ([1988] p. 44) han desarrollado una sugerente tesis, ampliamente razonada, que ha de tenerse en cuenta a partir de ahora en la investigación etimológica de la palabra". Lo que sigue en el artículo lexicográfico del DHECan gira en torno a un documento importantísimo, de 1498, alegado por vez primera, en donde se llama *guanches* no sólo a los aborígenes de Tenerife, sino también a los de Gran Canaria. Son tres "textos" pertenecientes todos a un mismo documento de repartimiento de tierras por parte del Adelantado Alonso Fernández de Lugo, tras la conquista de Tenerife (Serra y de la Rosa 1953, VIII-1498). Dicen así:

> Yten si sabe que después vino el dicho governador Lope Sanches de Valencula e fiso dar el dicho pregón de la dicha carta si traía consigo un *guanchen* canario que andava de casa en casa de los vesinos alborotando el pueblo y diciendo que todos los *guanches* eran horros (pág. 199).
>
> Preguntado por el cuarto artículo dixo que sabe que el gobernador Lope Sánchez de Valençuela traía consigo vn *guanche* canario y que este testigo saue como andaua el dicho canario con otro canario de casa en casa de los vezinos de la isla (pág. 200).
>
> Preguntado por el quarto artículo dixo que sabe que traía el dicho governador de Canaria un *guanche* canario y que este *guanche* se ayuntó con otro *guanche* de la isla de tenerife y que sabe que ambos andauan de casa en casa de los vezinos de la isla diziendo a los *guanches* que eran libres (pág. 205).

"El que *guanche* se aplicase, en un principio –siguen diciendo Corrales y Corbella en favor de nuestras tesis–, a todos los habitantes aborígenes de las islas, encuentra su justificación en los ejemplos tempranos, de 1498, anotados aquí en la segunda acepción ['antiguo habitante aborigen de las islas Canarias'], en los que se advierte que el declarante ha de precisar que *el guanche* al que se refiere en primer lugar es 'canario', es decir, de la isla de Gran Canaria, a diferencia del otro *guanche* citado, que es de la isla de Tenerife, tal vez por el carácter de término genérico que debía tener en aquellos momentos" (Corrales y Corbella 2001: *Guanche*, pp. 752-3).

Y hemos de resaltar, como también lo hacen Corrales y Corbella, que este documento es de la misma fecha, 1498, en que por vez primera se documenta la otra acepción de *guanche*, la que restringe el significado al 'antiguo habitante aborigen de Tenerife', siendo ésta, sin discusión, la que predominará en toda

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

la documentación escrita de la época surgida desde Tenerife. Y remarcamos lo de "documentación escrita" y "desde Tenerife".

3. En el mismo año en que Corrales y Corbella publican su *Diccionario Histórico*, aparece otro *Diccionario histórico-etimológico*, cuyo autor, **Marcial Morera** (2001), se hace eco también de nuestra teoría sobre el término *guanche*. Sin embargo, su posición sobre la etimología del término sigue en todo la línea tradicional: voz de origen guanche que tuvo como significado originario y único el de "individuo que habitaba la isla de Tenerife al tiempo de la conquista". Y continúa Morera en su artículo lexicográfico, primero resumiendo nuestra posición revisionista: "En contra de esta hipótesis etimológica, M. Trapero y E. Llamas piensan que este can. tendría su origen en el francés antiguo y medio *guanche*, deverbal de *guenchir* [...] Así, al contrario de lo que se ha pensado hasta ahora (y nosotros compartimos), *guanche* no sería originariamente un gentilicio exclusivo para la población prehispánica de la isla de Tenerife, sino un gentilicio genérico para todos los habitantes del archipiélago, como pondría de manifiesto el hecho de que el mismo se encuentre representado en determinados topónimos de todas las islas. Es más tarde, a medida que la conquista castellana avanza hacia las islas de realengo, el término restringiría su uso exclusivamente a los aborígenes de Tenerife". Hasta aquí el resumen que Morera hace de nuestra teoría. Y expone a continuación su posición crítica a nuestros planteamientos: "Es hipótesis que presenta varios inconvenientes. Primero, el verdadero término que utilizaron los normandos para designar a los aborígenes en general, no es *guanche*, sino *canario*, como pone de manifiesto *Le Canarien* (único documento que conservamos de los normandos) desde el mismo título de la obra y a lo largo de toda ella [...] Segundo, no queda ni mucho menos demostrado que, en los topónimos que se alegan como prueba de que el término pudo haber sido general, la palabra *guanche* signifique 'habitante de las Islas Canarias'. Muy bien podría significar originariamente 'habitante de Tenerife'. Por otra parte, tampoco sabemos con exactitud si todos estos topónimos son antiguos, o se trata de creaciones más o menos recientes. Tercero, no se ve cómo se pueden explicar mediante esta hipótesis francesa las formas indígenas *Guanchinerfe, guanchinet, guanchinec*, etc. documentadas por cronistas e historiadores. Cuarto, en la primera documentación escrita en las islas hay coincidencia en asignar el término *guanche* solamente a los habitantes de Tenerife, como se observa en los mismo textos citados por nosotros". Hasta aquí Morera.

Y sin embargo, el propio Morera entra en contradicción con todo lo anterior al poner a continuación en su *Diccionario* las otras acepciones que *guanche* tiene en el español de Canarias, como 'hombre corpulento', 'lengua hablada

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

por los antiguos habitantes' y 'perteneciente a dicho pueblo', en todos los casos con un sentido genérico extensivo a los de todo el archipiélago y no solo a los de Tenerife.

A sus "inconvenientes", contestaremos en el mismo orden.

Primero. Que *guanche* no aparece en *Le Canarien*. Eso ya lo habíamos manifestado nosotros. Pero esa no es ninguna prueba negativa: no todo lo que no aparece en un documento escrito lo es porque no exista en la lengua en que ese documento se escribe. El hecho de que el nombre *g(u)anche* no aparezca en la crónica francesa de la conquista de Canarias no implica que no hubieran podido ser los franceses quienes dieran ese nombre a los aborígenes. Tampoco aparece la palabra *jable* y es una voz traída a las islas por ellos[2]. Y, en cualquier caso, el hecho de que se hubiera citado dicha palabra en *Le Canarien* no demostraría por sí solo que tuviera un origen francés, puesto que siempre podríamos considerar que los cronistas usaron el apelativo *guanches* por haberlo oído de los naturales del archipiélago. Otra cosa es que nos preguntemos por qué no se ha identificado nunca antes la voz *guanche* con la del francés medio *g(u)anche*. Y ello puede explicarse por un hecho evidente: la palabra galorromance no está documentada como gentilicio en ninguna fuente escrita en francés. No aparece en *Le Canarien*, ni tampoco en las más antiguas traducciones a esta lengua de otras crónicas, como la del italiano Cadamosto. En estos textos, se alude a los aborígenes de las islas con el gentilicio *canario* o con otros apelativos, como los de *idólatras* o *paganos* (*Canares, sarazins, paiens* se les llama en *Le Canarien*).

Segundo. Los reparos de Morera a la toponimia, tienen dos aspectos: a) que los topónimos no signifiquen 'habitante de las Islas Canarias', sino 'habitante de Tenerife', y b) que los topónimos no sean antiguos, sino modernos. En cuanto a lo primero, tenemos que reiterar lo que ya decíamos en nuestro estudio de 1998: que esa hipótesis va en contra de la historia, por cuanto la isla de Tenerife fue la última en conquistarse y no hay cómo explicar la presencia de sus aborígenes en el resto de las Islas. Y en cuanto a lo segundo, hay que decir que eso significa desconocer las leyes de la toponomástica: no se puede nombrar lo que no existe. ¿Por qué denominar a un lugar, digamos en el siglo XVIII (para ser "modernos"), con el nombre de una raza que había desaparecido hacía más de dos siglos? Y en todo caso, ese proceder podría explicar un caso concreto, aislado, de alguien en particular que quiere nombrar, por ejemplo, un predio de su propiedad en homenaje a una memoria. Por el contrario: la generalización del topónimo *Guanche* en todo el archipiélago, y con la abundancia con la que ha pervivido hasta la actualidad, implica

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

un proceso toponomástico contemporáneo al momento de "colonización" de Canarias por los europeos, en los siglos XV y XVI, cuando la presencia de los guanches y la de los restos de su cultura (hábitats, instrumentos, hechos, etc.) sirvió de referencia a los recién llegados para «bautizar» esos lugares. La toponimia es, en esto, una "ciencia" muy positivista: nombra lo que hay, lo que más destaca del lugar, lo más referencial. Y de la misma forma que en el lenguaje común, al vino se le llama *vino* y al pan, *pan*, a un profundo cauce de agua en Canarias se le llama *Barranco*, al cono resultante de una erupción volcánica se le llama *Montaña*, y al lugar habitado por los guanches se le llamó *Guanchía* o *La Guancha*.

Tercero. Nuestra tesis deja sin explicar –dice Morera– términos como *Guanchinerfe, guanchinet, guanchinec*, etc. documentados por cronistas e historiadores. Pero es que esos términos –decimos nosotros– nunca fueron *voces vivas*, verdaderas, sino "elaboraciones etimológicas" de determinados autores, tratando de explicar justamente el significado de *guanche*. Quien primero lo hizo fue Espinosa (1980: 35):

> *Guanche* quiere decir natural de Tenerife, como *Mahorero* natural de Fuerteventura, porque *Guan* quiere decir persona y *Chinec* Tenerife, así que *Guanchinec* dirá hombre de Tenerife (1980: 35).

Después, Núñez de la Peña (1847: 18), quien copió literalmente el aserto de Espina y añadió de su cosecha un proceso evolutivo de *guanchinec* a *guanche*:

> Los de esta isla de Tenerife se llamaron *guanches* que quiere decir natural de Tenerife, porque en su lengua *guan* quiere decir persona, i *chinec* Tenerife, i así *guanchinec* quiere decir persona de Tenerife, que después los españoles corrompiendo el nombre *guanchinec*, dixeron *guanche*.

Y finalmente Viera y Clavijo (1982: I, 75), quien a su vez, "imaginó" un nuevo término, *guanchinerfe*:

> Los mismos anticuarios afirman que el nombre de *guanches*, con que los españoles distinguieron los naturales de esta isla, no era otro que esta voz *Guanchinerfe*, sincopada y de que usaban ellos para declarar el país de donde eran oriundos. De suerte que los isleños llamando a un hombre *Guan* y a la isla *Chinerfe* o *Tinerfe*, quieran decir hombre de Tenerife.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

Repetimos: esos términos nunca fueron vocablos vivos, ni de la lengua de los guanches ni de la de los europeos conquistadores, sino meras reconstrucciones etimológicas, y no sólo ellas, sino además otras varias, como constan en la recopilación que de todas las fuentes históricas hizo Wölfel (1996: vol. II, parte V, § 486, págs. 718-720): *achinech* (Espinosa y Abreu), *achinach* (Espinosa), *achineche* (Glas), *chinec* y *chinet* (Peña), *chineche* (Abreu), *chinechi* (Torriani), *bincheni* (Abreu), *vincheni* (Glas), *binchini* (Marín y Cubas), *ganche/ ganches* (Gómez Escudero y Frutuoso), *guanchinet* y *guanchinec* (Núñez de la Peña) y *guanchinerfe* (Viera).

Cuarto. La documentación escrita –dice Morera– asignaba el término *guanche* solamente a los habitantes de Tenerife. Pero ya hemos visto que esto no es del todo cierto, como demuestran los textos aportados por Corrales y Corbella (lo que sí demuestran, al contrario, es que las fuentes documentales de que se sirvió Morera para su *Diccionario histórico-etimológico* fueron más imperfectas –incompletas– que las utilizadas por Corrales y Corbella). Y debe advertirse que esos textos proceden de una "probanza" testimonial de varios vecinos de la isla de Tenerife a quienes se les pregunta "sobre lo hecho por Lope Sánchez de Valenzuela [gobernador de Gran Canaria] con los guanches", es decir, de un hecho de habla colectivo. Y si con esos textos no bastara, aporto yo ahora nuevos en el mismo sentido de llamar *guanche* también a los indígenas de Gran Canaria. Pertenecen al Primer Libro de Bautismo de la Iglesia de Gáldar: el primero de 1506, que es justamente el primer asiento de ese libro:

> Jueves tres días de Setiembre de quinientos seis años, bateó Bastián de Naya Guanche una gija suya y de Catalina esclava de Salvador, fueron sus padrinos Juan González Portugués y María de Abila Guancha, y yo Rodrigo de la Vega, Clérigo (Archivo Parroquial de Gáldar).

El segundo, dos años más tardío, de 1508:

> Lunes en veinte y un días de Agosto de quinientos ocho años bateó Francisco de Abila Guanche un gija legítima de Juana su mujer por nombre María sus padrinos Miguel de Trejo y Lucía su m--- vecinos de Gáldar (ibíd.).

Es decir, que son tres las personas de apellido (o de condición) Guanche: en el primer texto, el padre del bautizado, Bastián de Naya Guanche, y la madrina, María de Abila Guanche; y en el segundo, el padre, Francisco de Abila Guanche.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

4. El último autor que se ha hecho eco de nuestra teoría sobre el término *guanche*, bien que por extenso y desde un planteamiento puramente filológico, ha sido el hispanista **Jens Lüdtke** en un trabajo presentado en el I Congreso Internacional sobre el español de Canarias titulado "Los primeros contactos entre la lengua canaria y las lenguas europeas" (2003: especialmente, en lo referido a *guanche*, 172-175). Toma Jens Lüdtke en su crítica a nuestra teoría una posición "documentalista" y, aunque no descarta nuestro razonamiento, sigue a la interpretación tradicional: "Esta reconstrucción interna –dice de nuestra teoría– es un método probabilístico que no supera este status si no encontramos una documentación probatoria" (p. 172); "no encontramos ningún testimonio documental de ese supuesto proceso" (p. 174) y "No puedo no hacer caso de los testimonios documentales e históricos antiguos que restringen *guanche* a la denominación de los naturalês de Tenerife" (p. 175). Precisamente por ese posicionamiento "documentalista", deja Lüdtke de lado el poder probatorio que la toponimia tiene en este caso, tal cual nosotros recalcamos, y hasta insinúa que la presencia del topónimo *Guanche* en todas las islas puede ser expansión de los "guanches" de Tenerife en el resto del archipiélago ("Tampoco creo que los restos indígenas estén en contradicción con la hipótesis de un asentamiento aislado de un natural de Tenerife en las otras islas, que haya sido antiguo esclavo o no" p. 174-175).

Sigue Lüdtke en esto a Morera, a quien cita expresamente, basando su crítica en la falta de documentos antiguos que prueben la asignación del término *guanche* a otros indígenas que no fueran los de Tenerife. Pero asombra que un filólogo tan bien documentado y tan "documentalista" desconozca (o no cite) la posición de Corrales y Corbella y los textos que ellos incluyen, en los que se halla (y se demuestra) lo que Lüdtke anda buscando: que también se llamaba *guanches* a los de Gran Canaria. Si lo que necesitaba para creer en la hipótesis del valor genérico de *guanche* era un documento de la primera época, ya lo tiene, y reiterado en tres ocasiones, por si una sola vez no bastara. Y para más documentación, los nuevos textos que aportamos nosotros ahora de la Iglesia de Gáldar.

Reconoce Lüdtke, como "argumento fuerte", el valor probatorio de la toponimia para el significado genérico de *guanche*, pero no para la hipótesis del origen europeo del étimo (p. 173). Respecto a esto, reiteramos lo dicho más arriba como respuesta a la crítica de Morera y aplazamos para más adelante las nuevas argumentaciones que haremos a este respecto.

Acepta Lüdtke el cambio metonímico que pudo ocurrir desde el significado que *guanche/ganche* tenía en francés, como acción, a su aplicación a los

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

habitantes naturales de las Islas que tantas cualidades tenían, y tan extraordinarias, para moverse y esquivar objetos lanzados, sin embargo no cree que ese proceso metonímico alcanzase la condición de gentilicio. Dice: "Mientras que el proceso metonímico que explica el cambio del nombre de acción al apelativo es muy probable, el cambio del apelativo *ganche* a un etnónimo, sea en francés, sea en español, lo es mucho menos" (p. 173). Al contrario, nosotros creemos que estos cambios metonímicos son "la regla" en la creación de los etnónimos. En nuestro caso concreto, hemos de suponer un proceso metonímico en virtud del cual se habría pasado de designar una acción (*g(u)anche* = 'acción de apartarse', 'giro'), a designar al agente (*guanche* = 'el que se gira', 'el que se aparta'). Muy posiblemente, el nombre de *Canarias* que recibe nuestro archipiélago está en relación con el término latino *canis*, bien sea por una de las tres hipótesis que se han barajado: a) porque en las islas existía una raza de grandes perros, b) porque sus habitantes comieran perros, y c) porque sus habitantes comieran como perros, "mucho y seguido". En cualquier caso, el topónimo *Canarias* y el gentilicio *canario* serían el resultado de un cambio metonímico. Otros muchos ejemplos pueden verse en el artículo que Xaverio Ballester dedica a los etnónimos (2003: especialmente 73-80), ya citado y comentado aquí.

Otra consideración nos merecen los reparos que Lüdtke hace a nuestra explicación de la evolución del francés *guenchir/ganchir* y *guanche/ganche* (y muchas más variantes) al español *guanche*, ya que «queda por justificar» –dice Lüdtke– el cambio fonológico del francés /ge)n/ o /gãn/ al español /gwan/. "La falta de ese eslabón fonológico del francés hace la reconstrucción más bien improbable", concluye Lüdtke (p. 173). Y esto sí es verdad. En nuestro estudio de 1998 no se explicaba suficientemente este paso, pero ya lo aclaró (y documentó) convincentemente nuestra colega **Elena Llamas** en un nuevo trabajo presentado en el Congreso que la Asociación de Profesores de Filología Francesa de la Universidad Española (APFFUE) organizó en abril de 2001 en la Universidad de La Laguna (precisamente) en Homenaje al Profesor Alejandro Cioranescu y cuyas Actas, lamentablemente, siguen inéditas. El título de su trabajo es lo suficientemente explícito: "Del francés medio *g(u)anche* al español *guanche*. Historia de un préstamo léxico". Con numerosos ejemplos, demuestra la profesora LLamas Pombo que, efectivamente, el "eslabón fonológico" no se halla en el francés de París, lengua estándar de *oïl* en la que /w/ inicial germánico no se conserva como [gw] o [w], sino en otros dialectos galorromances, en los que sí se mantuvo dicha pronunciación: en antiguo picardo, en valón, en lorenés medieval y, lo que es más significativo, en gascón, dialecto que hablaba gran parte de los expedicionarios

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

embarcados junto a Jean de Béthencourt. "No hemos de olvidar –recuerda la autora– que los pobladores venidos de Francia que se establecieron en Canarias en 1402, bajo el mando de Jean de Béthencourt, eran originarios, no sólo de Normandía, como este último, sino también de Bigorre –senescalía de Gadifer de la Salle, perteneciente actualmente [...] a territorio lingüísticamente gascón–".

En gran parte de este territorio, los testimonios escritos de la Edad Media y el Renacimiento atestiguan la pronunciación de /w/ germánico como [gw] o [w]: *goardar, gouardar, guardar, guoadainh*, frente al francés *garder*. Por lo tanto, dice Llamas Pombo, atendiendo al galorromance *guenche/guanche*: "A principios del siglo XV esta palabra debía de pronunciarse en el francés de París como [ga)nS«], pronunciación que puede explicar la forma española *ganche* constatada en algún antiguo texto como variante de *guanche*, así como la también variante *gaanchos*, del portugués *guanche/guancho* (cf. DOELP). Ahora bien, en esa misma época y en diversas hablas de oíl y de oc, el fonema /w/ inicial germánico se mantenía en la pronunciación, como [gw] o [w], por lo cual, podemos considerar que también pervivía la pronunciación [gwa))nSir] y [gwa))nS«] dentro del territorio galorrománico [...] La extensión por todo el dominio galorrománico de las palabras derivadas de *WENKYAN germánico, incluido el territorio de la lengua de oc, queda ampliamente demostrado por las numerosísimas pervivencias dialectales de la raíz germánica, atestiguadas en los siglos XIX y XX. En territorio occitano, *guinçá* 'ir de lado o empujar algo de lado' (*Cahors, Lot*); *guinchar* 'torcer o deformar' (*Cantal*); *guinchá* 'inclinar' (*Périgord*); *guinchet* 'pestillo', *guinchas* 'recodos de un camino' (*Alpes-de-Haute-Provence*) y muchas otras voces que recoge Wartburg en el FEW, diccionario que no proporciona ninguna forma propiamente gascona, aunque sí varias del antiguo provenzal, como *ganche* 'engaño', *far ganchia* 'rehusar, recurrir a subterfugios' (ca. 1190), *faire genchida* (s. XIII) o *faire ganzida* (*Flamenca*, s. XIII)".

El argumento fuerte de la toponimia

Pero en ningún caso las críticas y comentarios a nuestro estudio sobre la palabra *guanche* han fijado su atención en las pruebas más contundentes de nuestra teoría: la documentación rotunda e incontestable (el "argumento fuerte" que dice Lüdtke) de la toponimia.

Queremos insistir en ello. El conocimiento de la toponimia de las islas que teníamos en el momento de la publicación de nuestro estudio (1998) se

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

ha completado ahora con nuevos y mayores datos, que en nada cambian lo sustancial de entonces, pero que refuerzan el argumento del origen francés del término *guanche*. Allí dejamos constancia de las fuentes toponímicas y toponomásticas que nos proporcionaron ese conocimiento, ahora completado con nuestras propias investigaciones recientes. Resumiremos, pues, lo ya dicho, añadiremos los nuevos datos, actualizaremos el mapa de las Islas con su correspondiente carga toponímica de *Guanche* y concluiremos con una nueva argumentación sobre su origen galorrománico.

Lanzarote: ocho topónimos registramos con el nombre de *Guanche*, uno más que entonces, todos ellos localizados en dos zonas extremas de la isla: cinco al norte, en el municipio de Haría, y tres al sur, en el mun. de Yaisa (sic.):

1. Casas de los Guanches (mun. Haría)
2. Casas de los Guanches (Haría)
3. Cueva de los Guanches (Haría)
4. Cueva de los Guanches (Haría)
5. El Guanche (Yaisa)
6. Lajío de los Guanches (Haría)
7. Peña del Guanche (Yaisa)
8. Pico del Guanche (Yaisa)

Fuerteventura: los mismos tres de entonces: dos en el mun. de Antigua y uno en el de Pájara:

1. Casas el Guanche (Pájara)
2. Cerca de la Cueva los Guanches (Antigua)
3. Cueva los Guanches (Antigua)

Gran Canaria: los mismos once topónimos ya registrados en 1998, repartidos por prácticamente toda la isla: tres en los mun. de las Tirajanas, dos en el de Santa Brígida, otros dos en el de Gáldar, dos más en el de Teror, uno en el de Firgas y otro en el de Santa María de Guía:

1. Barranquillo del Guanche (Sta. Brígida)
2. Caidero de Guanchía (Teror)
3. Cuevas del Guanche (Sta. Brígida)
4. Guancha, La (Firgas)
5. Guancha, La (Gáldar)
6. Guanchía (Teror)
7. Hoya del Guanche (Guía)
8. LLano de la Guancha (Sta. Lucía de Tirajana)
9. Punta de la Guancha (San Bartolomé de Tirajana)
10. Punta de la Guancha (Gáldar)
11. Puntón de la Guancha (San Bartolomé de Tirajana)

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

La Palma: también los mismos diez topónimos registrados entonces, pertenecientes a los mun. de: siete en El Paso, dos en Garafía y uno en Santa Cruz de La Palma. Y uno más hay que añadir ahora, *Hoya de Juan Guanchero*, en Puntallana, que explicaremos más abajo:

1. Barranco de los Guanches (El Paso)
2. Barranco de los Guanches (El Paso)
3. Cueva de los Guanches (Sta. Cruz)
4. Cueva de los Guanches (El Paso)
5. Fuente de los Guanches (El Paso)
6. Fuente del Guanche (Garafía)
7. Los Guanches (Garafía)
8. Los Guanches (El Paso)
9. Los Guanches (El Paso)
10. Los Guanchitos (El Paso)
11. Hoya de Juan Guanchero (Puntallana)

La Gomera: siete topónimos, tres más que los registrados anteriormente: cinco pertenecientes al mun. de San Sebastián (si bien son todos ellos subsidiarios de un topónimo principal) y dos al de Vallehermoso:

1. Barranco de la Guancha (San Sebastián)
2. Costado la Guancha (San Sebastián)
3. Cuesta de la Guancha (San Sebastián)
4. Degollada de la Guancha (San Sebastián)
5. Lomo de los Guanches (Vallehermoso)
6. Playa de la Guancha (San Sebastián)
7. Barranco de los Guanches (Vallehermoso)

El Hierro: nueve topónimos contabilizamos ahora, cuatro más que en 1998: seis en la zona norte (y cuatro de ellos costeros), mun. de Valverde, y tres en el sur, en la zona de la Montaña del Mercadel, mun. de Frontera:

1. Baja el Guanche (Valverde)
2. Cueva el Guanche (Frontera)
3. La Guancha (Valverde)
4. El Guanche (Valverde)
5. El Guanche (Valverde)
6. Montaña el Guanche (Frontera)
7. Montaña la Cueva el Guanche (Frontera)
8. Piedra de los Guanches (Valverde)
9. Punta del Guanche (Valverde)

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

Tenerife: Y dejamos para el final la isla de Tenerife, en donde mayor novedades hay respecto a nuestros registros de 1998. Entonces tomamos como fuente la cartografía militar, la mejor de entre las disponibles en el momento de hacer nuestro estudio, que nos ofrecía cuatro solos registros de *Guanche*, en los mun. de Santa Cruz, La Laguna, Candelaria y Buenavista del Norte. Ahora disponemos de una nueva fuente cartográfica y toponímica para la isla, mucho más minuciosa, el *Gran Atlas de Canarias* de Interinsular (1997), que nos ofrece un registro del topónimo *Guanche* más en consonancia con el del resto del archipiélago. Los siguientes:

1. Barranco de Cho Guanche Díaz (Güímar)
2. Cañada de los Guancheros (Los Realejos), en el límite de Las Cañadas
3. Cruz del Guanche (Arona)
4. Cueva de los Guanches (Icod)
5. Guancha, La (pueblo y mun. de La Guancha)
6. Guanche, El (Buenavista), altura en el macizo de Teno
7. Guanche, El (La Orotava), ladera en el monteverde camino de Las Cañadas
8. Guanches (Tegueste), 'altura'
9. Morra del Guanche (Arico)
10. Morro de los Guanches (Adeje)
11. Morro Guanche (Adeje)
12. Pata Guanche (en el límite de los mun. de Santa Cruz y El Rosario), 'montaña' en zona muy escabrosa
13. Risco del Guanche (Santiago del Teide)
14. Roque Guanchifo (La Orotava), cercano a *El Guanche*, de quien parece topónimo subsidiario
15. Guanchifira (Guía de Isora), ladera muy escarpada en la bajada del Teide

Si observamos el conjunto de los topónimos canarios que contienen el nombre de *Guanche*, tanto sea desde el punto de vista de la denominación como de la realidad designada por cada uno de ellos, obtendremos el siguiente panorama:

1. En cuanto a la variación morfológica del término, las formas registradas son las siguientes: *Guanche*, singular, y/o *Guanches*, plural, en todas las islas; el femenino *Guancha*, en G, H, C y T; el colectivo *Guanchía*, en C, el diminutivo *Guanchitos*, en P; *Guanchero*, como apellido en T (*Cho Guanche Díaz*) o como apellido o apodo en P (*Juan Guanchero*); *Guanchifo* como adjetivo calificador de un roque, en T, que puede explicarse por su proximidad a un topónimo principal *El Guanche* (en el mun. de La Orotava, en la subida al Teide); *Guancheros*, en T, haciendo alusión, quizás, a la actividad ciertamente denigrante que se instauró al poco de acabar la conquista en Tenerife

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

de salir por la isla a la caza y captura de los guanches alzados; y finalmente, una extraña forma *Guanchifira*, en T, que no sabemos cómo interpretar. Es decir, un término tan "gramaticalizado", tan expuesto a los procedimientos de la "multiplicación" por medio de la flexión y de la derivación, como podría serlo la más "española" de las palabras.

2. Los accidentes a los que *Guanche* da nombre de forma expresa son los siguientes: a unas *cuevas* (en L, H, P, F, T, G), a unas *casas*, que deben entenderse como restos arqueológicos de la época de los guanches (en L y F), a unos barrancos (C, P, T, G), a unas puntas de mar o zonas costeras (C, H, G), a un *lajío* (L), a un *pico* de montaña (L) o a lugares elevados (G), a una *peña* (L), a un llano (C), a una hoya (C), a un caidero (C), a una montaña (H), a varias fuentes (P), a una cruz (T), a un morro (T) y a un risco (T). Los topónimos que no especifican el accidente particular al que se refieren han resultado ser en la realidad o picos y alturas o lugares con restos arqueológicos o una población, como es el caso de *La Guancha* en T. Es decir: el término *Guanche* está aplicado a cualquier accidente, aunque hay que decir que, salvo el último citado de T, todos son lugares en despoblado, ajenos a los núcleos de poblamiento, y los más están aplicados a territorios y lugares en los que hay restos arqueológicos guanches o recuerdan en la memoria popular alguna historia acontecida por algún guanche, como ocurre con las dos playas que en El Hierro y La Gomera llevan el nombre de *La Guancha* por creer, según dice Bethencourt Alfonso (1991: 369 y 375), que allí aparecieron sendas *guanchas* embarcadas sobre foles, procedentes de Tenerife.

Las dos conclusiones a las que nos conduce el análisis de los topónimos con *Guanche*, la una lingüística y la otra geográfico-histórica, demuestran ser «hechos» muy significativos en favor de nuestra interpretación: por una parte, sobre el carácter exoetnónimo del término, es decir, sobre el origen extranjero de la palabra *guanche* y sobre su uso y desarrollo dentro de la lengua que se impuso en las Islas tras la conquista, el español; y, por otra, sobre la antigüedad de esos topónimos ya que están aplicados de una u otra manera a lugares caracterizados por la presencia de los de la raza aborigen.

En efecto, la presencia del topónimo *guanche* (y variantes) en todas y cada una de las islas, demuestra sin lugar a dudas que es de implantación «antigua», inequívocamente (salvo alguna excepción particular) de la época de la conquista y primera colonización de cada isla.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

Esta presencia generalizada del término *Guanche* en todas las islas demuestra, por otra parte, que *guanche* es un exoetnónimo, es decir, de etimología románica, y no un endoetnónimo, de origen guanche, pues, de ser lo segundo, significaría que los aborígenes de todas las islas tenían conciencia de su identidad como pueblo y como raza. Más aún: que esa conciencia era coincidente, que tenían conciencia de formar parte de un mismo y único pueblo. Y más aún: que hablaban una misma y única lengua, puesto que la palabra que usaron para denominarse como tal pueblo fue una única, *guanche*, que ha pervivido hasta la actualidad incólume, sin más alteración que la que la morfología derivativa del español le ha proporcionado (plural *guanches*, femenino *guancha*, colectivo *guanchía*, etc.).

Y remarcamos lo de la variación morfológica y no la léxica, como es lo normal en el resto de los materiales toponímicos prehispánicos: *Gando / Agando / Aragando* (en C, G y H, respectivamente), *Jinama / Jinámar / Giniginamar* (en H, C y F), *Güímar / Agüimes / Bentegüime / Güime* y *Tenegüime* (en T, C, P y L), etc. Caso asombroso y único de la uniformidad lingüística de los guanches sería el término *guanche*, que va radicalmente en contra no sólo de la propia teoría de la unidad lingüística de las Canarias prehispánicas, sino que incluso sería el único ejemplo que podría ponerse de esa uniformidad: ningún topónimo aparece igual, con la misma forma y en todas las islas; ni siquiera una palabra del léxico común, como *goro*, que vive en las variantes interinsulares de *goro, goran, gorona, gorón, gore, guro, gorete, tagoro, tagoror* y otras. Hoy podría citarse quizás como caso único de uniformidad léxica el término *gofio*, pero es lo más probable que esa generalización archipielágica la obtuviera en época hispánica y no en época guanche, si hemos de hacer caso a Abreu Galindo (1977), quien dice que la harina tostada que comían los aborígenes de Lanzarote y Fuerteventura se llamaba *gofio* (pág. 58), la que comían los de El Hierro, *aguamames* (pág. 88), y la de los de Tenerife, *ahoren* (pág. 297). Pues, en efecto, lo que los cronistas y primeros historiadores constataron una y otra vez es que "los insulares no se entendían entre sí, pues hablaban diferentes lenguas", y lo que nos dejaron por escrito es que a una misma cosa se le llamaba de distinta manera según cada isla, como es el caso paradigmático que acabamos de citar de *gofio*, por ser un elemento común de la cultura material de los isleños primitivos, y al que pueden añadirse otros muchos. Como la denominación que hacían de ovejas y cabras: en La Palma *teguevite* (Abreu 1977: 269), en El Hierro, *jubaque* (ibid.: 89), en Gran Canaria a las cabras *aridaman* y a las ovejas *tahatan* (ibíd.: 159) y en Tenerife a la cabra *axa* y a la oveja *baña* (ibíd.: 297). O como la denominación del vestido que usaban, hecho de cuero de cabras: en Lanzarote y Fuerteventura, *tamarco* (ibíd.: 57 y

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

60), lo mismo que en Gran Canaria (ibíd.: 157), en La Gomera, *tahuyan* (ibíd.: 75), y en Tenerife, *ahico* (ibíd.: 293); etc.

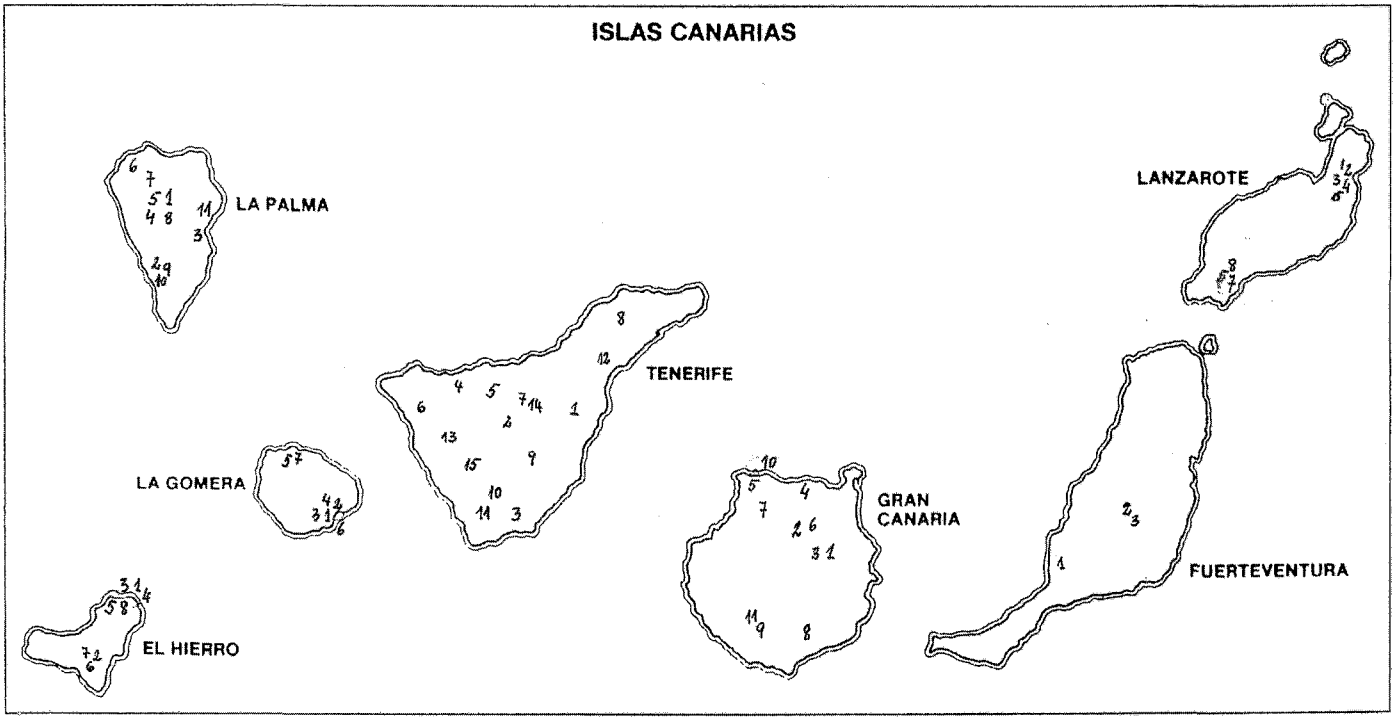
A todo esto, podría alguien formular la "contrahipótesis" de que *guanche* es de origen guanche y que sólo se aplicaba a los aborígenes de Tenerife, y que fueron los castellanos los que asimilaron ("adoptaron") el término en su propia lengua y se encargaron de implantarlo como topónimo en todo el archipiélago. A lo que contestaríamos: Si lo toman de Tenerife y con la referencia exclusiva a los aborígenes de esa isla, ¿por qué van a aplicarlo a los de las demás islas?

Pues si el topónimo *guanche* no fue puesto por los propios guanches, es decir, si no puede ser un endoetnónimo, tiene que ser un exoetnónimo: lo tuvieron que poner gentes que vinieron de fuera y que, por tanto no eran guanches. Y en esto, el topónimo *guanche*, siendo efectivamente un etnónimo (hoy puede ser gentilicio, pero en su origen fue verdadero etnónimo), se acomoda a la práctica general que marca la antropología cultural: la denominación de un pueblo se hace desde afuera, por otro pueblo ajeno y en la lengua del pueblo ajeno, y para ello se fija en alguna de las características colectivas (físicas, de comportamiento, de lugar...) que observa en él.

En nuestro caso, la característica que más llamó la atención de los europeos que arribaron a las islas en los primeros tiempos del Renacimiento (siglos XIV y XV), y de manera absolutamente unánime, fue la extraordinaria agilidad que tenían para moverse por los riscos y lugares escabrosos y la no menos asombrosa habilidad que tenían tanto para lanzar objetos (piedras y palos, poniendo siempre el objeto lanzado donde antes habían puesto el ojo) como para esquivarlos. Y esa habilidad tenía ya un nombre en la lengua de uno de los pueblos europeos visitantes de las Canarias, justamente de los primeros que llegaron con ánimo de conquista: los franceses.

La hipótesis de un origen europeo del término *guanche* se ajusta perfectamente a la historia, porque sólo los europeos pudieron diseminarlo e imponerlo a la toponimia de todas las Islas. Y se ajusta también a la lógica antropológica: un pueblo colonizador, de tecnología más desarrollada y de mayor poder, nombra al grupo humano que se encuentra en el territorio explorado y lo designa mediante su rasgo externo más llamativo. Pero a esas hipótesis interpretativas se suman los hechos incontrovertibles de la lengua y de la geografía, que se juntan en este caso en la presencia del término *Guanche* en la toponimia de todas y cada una de las islas Canarias.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006



Lugares de las Islas denominados con el término *Guanche* (o derivados).

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABREU GALINDO, FR. JUAN (1977): *Historia de la Conquista de las siete islas de Canaria* (ed. Alejandro Cioranescu). Santa Cruz de Tenerife: Goya.

BALLESTER, XAVERIO (2000*a*): Renacen los estudios sobre el guanche, *La Provincia* (Las Palmas de Gran Canaria), 24 de junio de 2000.

BALLESTER, XAVERIO (2000*b*): Reseña crítica a Trapero, Maximiano: *Pervivencia de la lengua guanche en el habla común de El Hierro* (1999), en *El Museo Canario*, LV, 467-472.

BALLESTER, XAVERIO (2000*c*): Contribución a una teoría de los etnónimos, *I Simposio Antonio Tovar sobre lenguas amerindias* (coord. Emilio Ridruejo y Mara Fuertes). Universidad de Valladolid: Instituto Interuniversitario de Estudios de Iberoamérica y Portugal, 67-82.

BALLESTER, XAVERIO (2003): Para una fonología de la lengua de los guanches, *Revista de Filología* (de la Universidad de La Laguna), 21, 9-28.

BETHENCOURT ALFONSO, JUAN (1991): *Historia del pueblo guanche. I: Su origen, caracteres etnológicos, históricos y lingüísticos* (ed. M.A. Fariña González). La Laguna: Francisco Lemus Editor.

CARIDAD ARIAS, JOAQUÍN (2003): *Los fenómenos de homonimia y homofonía en la toponomástica y su repercusión en las etimologías cultistas y populares de la Europa occidental.* Tesis doctoral presentada en la Universidad de La Laguna en octubre de 2003 [inédita].

CONCEPCIÓN, JOSÉ LUIS (2003): *Diccionario canario de la lengua (Incluye léxico guanche).* Santa Cruz de Tenerife: Graficolor.

CORRALES ZUMBADO, CRISTÓBAL y CORBELLA DÍAZ, DOLORES (2001): *Diccionario Histórico del Español de Canarias.* La Laguna: Instituto de Estudios Canarios / Mutua Guanarteme.

ESPINOSA, FR. ALONSO (1980): *Historia de Nuestra Señora de la Candelaria.* Ed. A. Cioranescu, Santa Cruz de Tenerife: Goya.

Gran Atlas de Canarias (1997). (dir. Leoncio Afonso). Santa Cruz de Tenerife: Interinsular Canaria.

Jablantín (1999): La *boutade* guanche de Maximiano Trapero, en *Liberación* (Archipiélago Canario), 20 de noviembre de 1999.

La huella y la senda (2004): Catálogo de la exposición celebrada en la Catedral de Las Palmas para la conmemoración del VI Centenario de la Diócesis Canariense y Rubicense. Las Palmas de Gran Canaria: Gobierno de Canarias.

LÜDTKE, JEAN (2003): Los primeros contactos entre la lengua canaria y las lenguas europeas, *Estudios sobre el español de Canarias* (Actas del I Congreso Internacional sobre el español de Canarias), vol. I, 153-194.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

LLAMAS POMBO, ELENA (en prensa): Del francés medio *g(u)anche* al español *guanche*. Historia de un préstamo léxico, en *Isla abierta. Estudios franceses en memoria de Alejandro Cioranescu* (Actas del X Coloquio de la APFFUE, La Laguna, 25 a 28 abril de 2001), José Manuel Oliver Frade et ál. eds. Publicaciones de la Universidad de La Laguna.

MALKIEL, YAKOB (1996): *Etimología*. Madrid: Cátedra.

MORERA, MARCIAL (2001): *Diccionario histórico-etimológico del habla canaria*. Gobierno de Canarias: Viceconsejería de Cultura y Deportes.

NÚÑEZ DE LA PEÑA, JUAN (1994): *Conquista y antigüedades de las islas de la Gran Canaria y su descripción con muchas advertencias de sus privilegios, conquistadores, pobladores y otros particulares de la muy poderosa isla de Tenerife* (Prólogo de A. Bethencourt Massieu). Las Palmas de Gran Canaria: Universidad de Las Palmas de Gran Canaria (edición facsímil).

OLIVA TACORONTE, DOMINGO (2003): *Onomástica aborigen de Canarias*. Las Palmas de Gran Canaria-Santa Cruz de Tenerife: Editorial Benchomo.

OSORIO ACEVEDO, FRANCISCO (2003): *Gran diccionario guanche*. La Laguna: Centro de la Cultura Popular Canaria.

PABLO DE LUKA, FRANCISCO (2000): En relación con la palabra *guanche*, en *Liberación* (Archipiélago Canario), I, 27 de enero a 2 de febrero de 2000 (págs. 20-21) y II, 4 al 10 de febrero de 2000 (págs. 24-25).

REYES GARCÍA, IGNACIO (2003): *Insulismos amazighes* en el español de Canarias, *Revista de Filología* (de la Universidad de La Laguna), 21, 295-307.

ROS BRANDON, FELIPE (1999): Polémica: Amaga contra Trapero: *Gofio* puede ser palabra china, en *Anarda* (Las Palmas de Gran Canaria), diciembre de 1999 (pág. 12).

SERRA Y DE LA ROSA (1953): *Reformación del repartimiento de Tenerife en 1506 y colección de documentos sobre el Adelantado y su gobierno* (introducción de Elías Serra y Leopoldo de la Rosa). Santa Cruz de Tenerife: IEC y Cabildo de Tenerife (*Fontes Rerum Canariarum*, VI), 1953.

SUÁREZ ROSALES, MANUEL (1999): ¿Qué lengua hablaban los aborígenes canarios?, en *El Día* (Archipiélago Literario), Santa Cruz de Tenerife, 14 de septiembre de 1999 (págs. III-IV). Repetida literalmente en el mismo periódico y suplemento el 9 de abril de 2002, aunque aquí con el título de "El profesor Trapero, el etnocentrismo y la 'lengua guanche'". [En esta segunda ocasión, el autor sustituye su nombre hispano por el que dice es traducción al *mazigio*: Aknar u Yemmanwil n-Ayt Unaga.]

THORSTENSEN, THOR (1999): *Guanche*: tesis, mito o insulto, en *La Provincia* (Las Palmas de Gran Canaria), 15 de octubre de 1999 (pág. 3).

TRAPERO, MAXIMIANO (1994*a*): Los topónimos guanches de Gran Canaria en la obra de Juan Bethencourt Alfonso, *Philologica Canariensia* (Revista de la Facultad de Filología de la Universidad de Las Palmas de Gran Canaria), nº 0, 449-462.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

TRAPERO, MAXIMIANO (1994*b*): Importancia de la tradición oral en el estudio de la toponimia. *Roque Nublo* ¿un guanchismo?, *El Museo Canario* (Las Palmas de Gran Canaria), XLIX, 269-282.

TRAPERO, MAXIMIANO (1996): Fuentes y estudios sobre la toponimia guanche, en D. Corbella y J. Medina (ed.), *El español de Canarias hoy: análisis y perspectivas*. Frankfurt: Vervuert, Serie "Lingüística Iberoamericana", 179-230.

TRAPERO, MAXIMIANO (1998): *Los nombres guanches: Historia, filología y diletantismo*. Las Palmas de Gran Canaria: Centro Asociado de la UNED.

TRAPERO, MAXIMIANO (1999*a*): *Pervivencia de la lengua guanche en el habla común de El Hierro (Léxico común y pastoril, de la flora y de la fauna y de la toponimia)*. Las Palmas de Gran Canaria: Gobierno de Canarias, Dirección General de Patrimonio Histórico.

TRAPERO, MAXIMIANO (1999*b*): *Diccionario de toponimia canaria (Léxico de referencia oronímica)*, prólogo de Eugenio Coseriu. Las Palmas de Gran Canaria: Gobierno de Canarias, Consejería de Educación, Cultura y Deportes, Fundación de Enseñanza Superior a Distancia de Las Palmas y Centro Asociado de la UNED de Las Palmas.

TRAPERO, MAXIMIANO y ELENA LLAMAS POMBO (1998): «¿Es guanche la palabra *guanche*? Revisión histórica, filológica y antropológica de un tópico», *Anuario de Estudios Atlánticos*, 44 (Madrid-Las Palmas), 99-196.

VIERA Y CLAVIJO, JOSÉ (1982a): *Noticias de la Historia General de las Islas Canarias* (ed. A. Cioranescu). Santa Cruz de Tenerife: Goya.

WÖLFEL, DOMINIK JOSEF (1996): *Monumenta Linguae Canariae* (trad. al español, Marcos Sarmiento Pérez). Gobierno de Canarias: Dirección General de Patrimonio Histórico, 2 vols. (1ª ed. en alemán, Graz (Austria), 1965).

NOTAS

1 El término francés está tomado en un sentido geográfico: 'que vino de Francia' o 'que tuvo su origen en Francia', pues desde el estricto punto de vista filológico, el término que mejor conviene al origen de guanche es, como después se explicará, el de occitano, o, mejor aún, simplemente galorrománico. Como es sabido, la lengua de oíl (o francés, lengua de la región de París y de la mitad norte de Francia), dará lugar a galicismos, y la lengua de oc (hablada, con diferentes variedades geográficas, en la mitad sur, en Provenza, Gascuña, etc.), dará lugar a occitanismos. Y de la zona de Gascuña procedían, precisamente, los de la expedición "francesa" venida al mando del normando Jean de Bethencourt.

2 Hay autores que propugnan para esta palabra un origen gallego o portugués o asturiano, a partir de unos étimos (xabre o saibro) más alejados de la realización canaria jable que el étimo francés sable (explicable en todos los casos desde el étimo lat. SABULUM). Nosotros lo creemos de origen francés, por cuanto allí sable es término común y patrimonial para

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

designar la arena de la playa, mientras que los dialectalismos del norte peninsular lo son para designar otro tipo de arena o de tierra. Sobre la distribución que la palabra jable tiene en Canarias y sus diversas referencias, véase el largo artículo que le dedicamos en Trapero 1999*b*: 249-251.

3 Este Libro de Bautismo de Gáldar acaba de exponerse en la Catedral de Las Palmas con motivo de la magna muestra de arte religioso "La huella y la senda", en conmemoración del VI Centenario de la Diócesis Canariensis y este texto figura en el Catálogo de dicha exposición (La huella y la senda, 2004: 143).

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

DISQUISICIÓN EN TORNO A UNAS IDEAS ESTÉTICAS DE ALAIN[1]

RAMÓN TRUJILLO
Universidad de La Laguna

LAS CLAVES LINGÜÍSTICAS DE LA SIGNIFICACIÓN ESTÉTICA

Dejando ya atrás los niveles básicos de la significación, es decir, el fonema, la palabra y el enunciado (Trujillo, 2003: 743-754), nuestro asunto deberá ahora ser el *texto*, que –si no es *neutro*, o lo que es lo mismo, sin *equivalente verbal*; es decir, "sin que sea posible que se diga *de otra manera*"–podrá poseer una cierta *poeticidad*; esto es, cualidades y valores exclusivos. Se trataría, en todo caso de un texto *inefable* o *irrepetible*, pues su contenido no podrá ser nunca *más que forma* y, por tanto, jamás glosado, traducido o reproducido por otro *texto equivalente* o por un movimiento o emoción del espíritu, ya que no hay que olvidar que "aquello que el hombre hace por causa de las pasiones, las emociones, las convulsiones, la imaginación verdadera, *no es naturalmente bello*"[2] (Alain, 1952: 20); pues los frutos de lo irracional, del mero entusiasmo, no forman, en sí mismos, *elementos de lo bello*. Un *texto bello* podría caracterizarse, en todo caso, por no admitir equivalentes –textuales o no– y porque *sería una forma*, esto es, algo que sólo puede ser igual a sí mismo, ***algo que sólo dice lo que dice y no lo que se supone que se quiere decir con él*** (Trujillo, 1996: caps. XV y XVI): su verdadero contenido se reduce a esa *forma pura*, que no es un mero "aspecto físico" –una cuestión de límites espaciales–, sino el conjunto de todas las relaciones –internas o no– que ese *texto* implica. Por eso, un texto –que sólo es una *forma*[3]– no podrá captarse jamás en su totalidad, simplemente porque *no es la racionalización de ninguna cosa*, sino *fuerza* o *acción*[4], y su esencia no puede consistir en las cosas (Trujillo, 2002), sino en relaciones entre las cosas, que son las que sólo existen desde el punto de vista de la interpretación. Se trata, en cierto modo, de lo que se ha venido en llamar "función poética" (Jakobson, 1964). Y llegado aquí, no tengo más remedio que recordar a Nietzsche: "se es artista al precio de sentir como *contenido*, como "la cosa misma", lo que todos los no artistas llaman "forma" (Nietzsche, 1999: 26): en efecto, el *contenido* o *significación* es **lo único que existe**, pero no es otra cosa que lo que los "no artistas" llaman

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

forma. Lo que los "no artistas" –los *filisteos*– llaman "forma" es el *verdadero contenido*; lo demás –"los aspectos descriptivos", "los sentimientos del *receptor*", etc.– sólo son mera anécdota, pese a que la opinión vulgar y poco meditada ha creído siempre que todo texto representa objetos o acontecimientos, sentimientos o emociones, y que, en estas cosas, o en la comprensión de ellas, radica el ***contenido***. "Si en lugar de interrogar a la emoción, que tan naturalmente dicta descripciones fantásticas, se interroga al objeto mismo, averiguando si la imaginación ha producido algún cambio aparente, no se halla nada [...]. Este extraño descubrimiento [...] es de primordial importancia [...]. Porque si la perseguimos vigorosamente nos veremos libres de la idea –que no conduce a nada– de que nuestro espíritu inventa formas y de que nuestra mano las copia" (Alain, 1952: 12). Es ésta una idea fundamental: no copiamos las formas que inventa o imagina nuestro espíritu **porque ninguna forma es la representación de otra que le haya servido de modelo**. Esta es la idea básica que debe de guiar toda reflexión sobre el significado. La *forma* es *un principio de organización* que se separa de la materia en que la percibimos: "ciertos objetos, en determinadas artes–, representan algo así como un molde en hueco de la acción humana; un sendero, una escalera en la roca, un arco de triunfo [...]. Otros reproducen, por el trazo de un gesto descriptivo, las cosas en que queríamos pensar; tales un dibujo, un objeto esculpido. En todos estos casos, el pensamiento encuentra objetos. Por esos signos evocan otra cosa que ya no existe. Imagina, en el sentido de que, entonces, es testigo de la invención. Pero la invención sería siempre un cambio real del mundo. Y el principio de las artes sería que el pensamiento no inventa; que es el cuerpo, es decir, la acción, la que inventa (Alain, 1952: 19). Imaginamos y evocamos, y así somos "meros testigos"; pero sólo testigos, porque el pensamiento discurre pero no inventa; sólo la acción inventa. La acción es sufrir, desear, sentir pasiones, etc.; pero como sólo es acción, siempre nos abandona *a su sola contemplación*; al solo disfrute de los objetos que crea.

Los sentimientos o los pensamientos están en el *receptor*; **pero no en la acción de la palabra**, de la música, de la pintura, etc., que sólo se manifiesta como *forma*. La percepción y el sentimiento son entidades *sin forma* "y el hombre de imaginación es tal vez un hombre que no sabe contentarse con aquello que es informe, un hombre que quiere saber lo que imagina. De ahí por qué, como no se pueden fingir imágenes, se hacen obras. Se esculpe a fin de ver y tocar al dios" (Alain, 1952: 15).

Las pasiones, los sentimientos representan el mundo de la *confusión*. El arte nos permitirá conjurarlos y entenderlos, dotándolos así de forma: "en su origen, la música traduciría [...] una disciplina del cuerpo humano, y, exactamente,

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

una purificación de todas las pasiones" (Alain, 1952: 21). Pero las pasiones y los sentimientos alientan el miedo y la incertidumbre ante lo desconocido, mientras que la belleza les da *forma*, purificándolos "en el sentido de que los movimientos tumultuosos se transforman en una forma que puede ser percibida. [...] El monstruo ya no infunde miedo; toma forma, se parece a sí mismo; diremos que el parecido de un bello retrato termina ahí mismo, y que así gusta, independientemente de toda comparación con el modelo. Fijar lo imaginario es, quizá la finalidad de todas las bellas artes" (Alain, 1953: 23-24). El miedo al vacío, que significan nuestras sensaciones, pasiones o temores, ha de ser fijado como una *forma*[5] que elimina la irracionalidad: pero lo bello no es nunca agradable o dulce, sino simplemente terrible, poderoso. Si no fuese así, se quedaría en nada. La **gracia** y la **fuerza** son los límites naturales de lo lingüísticamente bello: "la música se mueve entre la gracia y la fuerza y nosotros advertimos claramente ambos excesos" (Alain, 1952: 22).

Según Alain (1952: 28), "la música diseña nuestras pasiones, es decir, que las mantiene al tiempo que las modera, por esos juegos de disonancias y de resoluciones, por esas imitaciones y anuncios (quisiéramos decir presagios) que tan bien presentan el curso de una vida y el régimen de nuestros pensamientos; pero lo hace dirigiéndose principalmente al cuerpo y sin expresar ninguno de nuestros pensamientos; en tanto que la poesía nos expresa en el lenguaje común nuestras pasiones mismas, *al tiempo que las regula*. Por la poesía, nuestras pasiones pasan a ser cosa y espectáculo y a ser representadas por ese edificio sonoro, inmóvil en determinado sentido, es decir, no susceptible de cambio ni de ser pensado en otra forma". La música es tiempo y relación; pero sobre todo, **tiempo**. Cuando intenta expresar otras cosas se desvía de su objetivo natural. Pero no hay que olvidar la idea principal: la significación poética *no puede ser pensada de una manera diferente de cómo es expresada*. El contenido del verdadero poema sólo puede decirse de la manera en que se dice. No admite glosas, aclaraciones, equivalencias ni explicaciones: sólo es posible como es.

El lenguaje absoluto

Según Kant, "lo bello encierra una finalidad *sin fin exterior a sí misma*[6]" (*apud* Alain, 1952: 27). Y con esto volvemos a la idea correcta de *forma*, que sólo *es lo que es*, sin esconder ningún referente, ningún proyecto, ninguna representación, ningún sentimiento. Es lo que sucede con la danza, que "debe ser considerada como un lenguaje que *sólo se expresa regulando*, que

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

expresa *porque regula*; yo diría que, finalmente, *no expresa otra cosa que la regla misma*, o la expresión misma" (Alain, 1952: 23). Con esto, y de la misma manera, la palabra tiende a situarse en el plano de la *significación pura*[7], más allá de los referentes más o menos descriptivos o describibles, dentro de los cuales tiende a situársele, considerándolos como *significados* sin serlo. Revisando las *Veinte Lecciones sobre las Bellas Artes*, nos encontramos con el intento del autor de *integrar los diferentes lenguajes humanos*, desde la danza hasta la arquitectura, pasando, naturalmente, por el más importante, que son las lenguas naturales, en las que la acción humana ha realizado lo esencial de su trabajo creador. Según Alain, el hombre debió de comenzar por un "lenguaje absoluto", es decir, por un lenguaje cuyo fin estaba en sí mismo[8], es decir, que tenía, como decía Kant, "una finalidad sin fin exterior a sí misma". A partir del gesto, que carece de significado –al menos conceptual–, hace ver el crítico que "el niño *reconoce su sonrisa en la sonrisa materna*; siente que ha comprendido el signo *al sentir que lo ha devuelto*" y, de esa misma manera, "aprende [...] la palabra como aprende el gesto; sólo que tiene ese recurso propio del lenguaje vocal, a saber, *que se oye como lo oyen*. Y no obstante, su primer objeto *no es significar algo*, sino, primordialmente, *producir un signo*. Sí, primordialmente esa cosa admirable: un signo; lo que se obtiene *cuando se recibe*, en respuesta, *el mismo signo*. Esto es, en su forma primera, comunicar. Se habla, se es comprendido; tal vez luego se sabrá lo que se dice. Saber lo que se dice es todo el pensamiento" (Alain, 1952: 40). La palabra se aprende y se comprende una vez que *la devolvemos* –o que *nos la devuelven*–. Es, en principio, un gesto *que empieza y termina en sí mismo*, y más tarde, además, en un mecanismo para significar; en un *lenguaje relativo*. Pero advierte el crítico (*Op. cit.*: 42-43) que el *lenguaje absoluto* "se encuentra *en todas las artes*, las cuales, en este sentido, son como enigmas que expresan imperiosamente un significado, sin que se pueda decir cuál", precisando que "la significación de un poema **no reside por entero en aquello que podría explicarse en prosa**[9]. *Hay algo más poderoso; hay un sentido que abarca al otro sentido; un sentido inexpresable a no ser por el poema, siempre nuevo, siempre eficaz [...]. Se podría hallar en la arquitectura y en la pintura ese lenguaje absoluto, que sostiene y produce lo que habría que llamar el lenguaje relativo*" (Alain, 1952: 42-43). Según nuestro autor, "el arte es ese momento de la acción en que *la atención es traída sobre sí misma* y quizá la primera ocasión del pensamiento, que, según sabemos, es el pensamiento del pensamiento" (Op. cit: 47). En cualquier arte, lo importante es, sin duda, lo que tiene de *lenguaje absoluto*, es decir, de respuesta al objeto o, simultáneamente, de reconocimiento *en el objeto*. Lo primero, por ejemplo, en la catedral de León, es el *reconocimiento*: a mi pregunta, ella responderá con su forma y, entonces, ambos quedaremos unidos en esa *pregunta-respuesta*: la mente se iguala con la catedral y ahí

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

comienza el proceso de la intelección artística. Y, de la misma manera, una palabra desconocida pertenece a *mi* lengua si la identifico como fonológicamente posible, aun cuando no entienda qué me quieren decir con ella. Y aquí tropezamos con una de las bases fundamentales del entendimiento.

LENGUAJE ABSOLUTO Y RELATIVO: LA POESÍA

Curiosamente, para Alain predomina, en la poesía, lo absoluto sobre lo relativo como pasa con la música, aunque en esta última de manera exclusiva: "los sonidos de un poema forman un llamado bien claro, *un canto del hombre.* Y ese canto [...] *no expresa más de lo que lo hace la música*" (Alain, 1952: 60). Y añade: "en cuanto a la ley melódica, se trueca en ley de compensación que utiliza las palabras en uso y los ruidos de que están hechas, pero que es musical, en tanto que restablece una pronunciación más mesurada, menos sometida a las pasiones" (Loc. cit.). "El lenguaje poético , por su sola cualidad musical, comunica majestad a quien recita, contención, poder sobre sí mismo [...], una especie de felicidad"[10] (Ibíd.). Y, en relación con Homero, nos dice que, en la *Ilíada*, la guerra muestra su verdadero rostro, "asegurado ese movimiento épico que ya es sensible en la música (Óp. cit., p. 62). El movimiento poético nos arrebata; *nos hace oír los pasos del tiempo*, que no se detiene nunca y que, cosa digna de mención, no se dan prisa jamás. Somos puestos al compás *de todos los hombres* y de todas las cosas; *entramos en la ley universal*: experimentamos el vínculo de todas las cosas y *su necesidad.* Superamos la desgracia; la dejamos atrás; somos irresistiblemente deportados a un tiempo nuevo, a un tiempo en que la desdicha *será pasado*". "El tema de la poesía es siempre el tiempo y lo irreparable –continúa, p. 63– [...] El movimiento épico está doblemente asegurado. Por él se anuncia un porvenir de sentimientos *que pasaremos*, del que *saldremos* [...] Con frecuencia aparece esta idea de que *todo será pasado, olvidado, borrado* [...] Contemplar ese paso de los tiempos, hacernos de él un espectáculo, asistir a él, como Júpiter sobre el Ida, es propiamente el estado sublime [...]. Por esta marcha cadenciosa del tiempo único, *todos los acontecimientos llevan el mismo paso* y nos acompañan...".

LA CREACIÓN

Hacía notar Alain aquello de que "muchos creen que una obra de arte es la realización de un trabajo preliminar de pensamiento", de suerte que lo "estético" vendría a ser lo que pone o añade *la habilidad del poeta*, el "oficio".

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

Lo bello sería así un proyecto, una idea previa *realizada*. Hegel, en cambio, lo entendía en el sentido de que *la planta que crece y florece realiza su idea*. La "idea" es ahora el resultado de *una acción*, aun en el caso de que hubiese existido un proyecto previo. Mas sin ese *crecimiento fisiológico semejante al de la rosa*, el proyecto se quedaría en mero artificio racional, por bien hecho que estuviese; pero no sería nunca una obra de arte. Sin embargo, un cuadro puede *ponerse en marcha* con un proyecto, en tanto que su esencia estética estará a cargo de la acción; *de la ejecución*. El arte es el resultado de una acción; no un logro del pensamiento. "Lo que es propio del poeta (Alain, 1952: 65), y que lo distingue primordialmente de aquel que ajusta su prosa de acuerdo con el metro y la rima, es que en lugar de ir de la idea a la expresión, *va*, por el contrario, *de la expresión a la idea*". El verdadero poeta "lejos de buscar sus pruebas, sus comparaciones, sus imágenes, a fin de aclarar sus pensamientos y hacerlos descender desde lo abstracto, donde habrían nacido, *se empeña más bien en obtener sonidos de sí mismo como de una flauta*, diseñando por anticipado en sus versos, en sus estrofas, en sus sonoridades esperadas, *palabras que no conoce aún*, palabras que espera y que, después de rehusarse, *se ofrecerán como un milagro para hacer concordar el sonido y el sentido*. Es preciso comprender que aquí es la naturaleza la que encabeza la marcha y que *la armonía de los versos preexiste con relación a su sentido*" (Loc. cit., p. 66). "Lo que constituye la belleza es –continúa– [...] *lo imprevisto que nace de la canción misma*, del número de la rima [...] y que ilustra la idea de un modo que la reflexión no hubiese podido lograr [...]. En todas las artes *es de la ejecución misma de donde nace lo bello, y no del proyecto* [...] De suerte que todo ocurre como si el artista persiguiese una cierta finalidad; pero, sin embargo, *no la conoce sino después que la ha realizado, siendo él mismo espectador de la propia obra y el primer sorprendido*". "¿Por qué [...] esa rima que nos ha conducido a esa imagen poderosa? –continúa, loc. cit., p. 67– ¿Por qué esa palabra, en la que el prosista no hubiese pensado jamás, llega, allende la esperanza [...] *a acabar a la vez el metro y el sentido*?". No se alcanza una palabra como se alcanza el resultado de un cálculo, porque aquí no hay reglas: "primero hay que ser Pitia (Ibíd. p. 67): hay que fiarse del lenguaje [...] *Es así, buscando las palabras según la medida, la armonía y la rima, como descubre su pensamiento*". La forma artística se descubre "después". Todo funciona aquí como la *voz absoluta*, sin necesidad de proponerse nada, pero sospechando una relación oculta entre sonido y sentido: *que oye antes de entender, si es que llega a entenderlo*[11]. Se trata, en el fondo, de volver a encontrar *lo natural del lenguaje humano*, "las afinidades entre los sonidos, las formas y las palabras". En todo caso, *el gusto ha de preceder al juicio*: una idea kantiana según la cual las artes serían el primer pensamiento y encerrarían todo el secreto de las ciencias. "La verdad del hombre, por la armonía en el hombre; tal es la lección de la poesía [...]" (Alain, 1952: 68).

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

Referencias bibliográficas

Alain (1952). *Veinte lecciones sobre las Bellas Artes*, Emecé Editores, Buenos Aires.

Jakobson, Roman (1964). Linguistics and Poetics, en *Style in Language*, editado por Thomas A. Sebeok, The M.I.T. Press.

Nietzsche, Friedrich (1999). En *Estética y teoría de las artes*, texto de Agustín Izquierdo, en el que se recogen fragmentos de la obra póstuma de Friedrich Nietzsche, Tecnos, Madrid, p. 26.

Trujillo, Ramón (1996). *Principios de semántica textual. Los fundamentos semánticos del análisis lingüístico*, Arco / Libros, Madrid.

Trujillo, Ramón (2002*a*). Semántica y estética. Juan de la Cruz: poesía y traducción, en *Revista de Filología*, 20, Universidad de La Laguna, pp. 319-336.

Trujillo, Ramón (2002*b*). La forma en la lengua y en la poesía, en *Lingüística española actual* (*LEA*) XXIV, 2; Madrid, pp. 145-163.

Trujillo, Ramón (2003). Los niveles de la significación. Del fonema al texto: a propósito de un poema de Juan Ramón Jiménez, en *Homenaje al Prof. Dr. Estanislao Ramón Trives*. Universidad de Murcia, pp. 743-754.

Notas

1 Seudónimo de Émil Chartier, uno de los pensadores más importantes de los inicios del siglo XX y casi desconocido en nuestro país.

2 Lo destacaré así. A lo largo de estas notas, marcaré, con subrayados o con negrita, las ideas más llamativas de los textos citados.

3 Insisto que no hay que entender *forma* en el sentido de aspecto físico, orden o disposición de sus elementos componentes; es decir, "configuración externa de algo", como define este concepto el diccionario académico.

4 Goethe interpretaba *la palabra* –el *logos*– como *die Tat* 'la acción'. Cf. Faust, Primera Parte, escena primera.

5 Llamaré *forma* a la materialidad intrínseca del texto, considerada como algo no sólo *diferente de su forma física*, sino *diferente también de su forma denotativa* (sus referentes), que es lo que, en la terminología tradicional, se llamaba *el fondo*. La *forma*, que coincide necesaria y exactamente con *el texto*, no se confunde con lo que cada lector entienda, ni con lo que entienda la tradición científica, la literaria o la popular. La *forma* es la propiedad *potencial*, de la que, como sucede con la palabra aislada, los diccionarios no pueden decir más que cosas que "quepan, como *valores* suyos, en esa *potencialidad*", que es la capacidad de significar sin salirse de los límites idiomáticos de la palabra misma. Así es también la *potencialidad* que marca los límites que hacen que un texto cualquiera no sea otro texto diferente del que es. (Trujillo, 2002: 13)

6 La cursiva es mía.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

7 Llamo *significación pura* al verdadero significado, en contraposición a las infinitas denotaciones posibles.

8 Una idea básica, porque ahí se descubre la naturaleza de las lenguas, que consiste en el reconocimiento de cualquier expresión, *aun cuando no logre entenderse lo que quiere decir* (i. e. el referente).

9 Que es otra de las ideas esenciales que definen la semántica lingüística, y que no aparece, por supuesto, en los modelos que podríamos llamar de *Wörter und Sachen*, en los que el significado se confunde con el referente. La negrita es mía.

10 Conozco personas que creen que la poesía encarece las pasiones y las desata, cuando lo que realmente sucede es que las transforma en objetos precisos y evidentes, capaces de sosegar nuestras pasiones o inquietudes.

11 Cursivo yo.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

Este libro se terminó de imprimir
el día 23 de abril de 2005,
festividad de San Jorge, *día del libro,*
en los Talleres Editoriales COMETA, S.A.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

Colaboran

Facultad de Filología
Departamento de Filología Española, Clásica y Árabe
Facultad de Traducción e Interpretación
Facultad de Formación del Profesorado

ISBN: 84-96131-43-2

UNIVERSIDAD DE LAS PALMAS DE GRAN CANARIA
Servicio de Publicaciones