

Revista de

FILOLOGÍA

Universidad de La Laguna

31

2013

Revista de
FILOLOGÍA

Revista de
FILOLOGÍA
Universidad de La Laguna

DIRECTORA

Carmen Díaz Alayón

SUBDIRECTORES

José M. Oliver Frade
Francisco Javier Castillo

SECRETARIA

Juana L. Herrera Santana

CONSEJO DE REDACCIÓN

Maravillas Aguiar Aguilar (ULL), Carmen Yolanda Arencibia Santana (ULPGC)
José Juan Batista Rodríguez (ULL), Manuel Bruña Cuevas (Universidad de Sevilla),
Carlos Brito Díaz (ULL), José Manuel González Calvo (UEX), Blanca Krauel Heredia (UMA),
Dámaso López García (UCM), Ricardo Martínez Ortega (ULL), Juan Antonio Moya Corral (UGR),
Rafael Padrón Fernández (ULL), José Francisco Pérez Berenguel (UA), Félix J. Ríos (ULL),
y Juan Andrés Villena Ponsoda (UMA).

CONSEJO ASESOR

Manuel Alvar Ezquerra (Universidad Complutense); Ignacio Bosque (Universidad Complutense);
Georg Bossong (Universität Zürich); Patrick Charaudeau (Université Paris-xiii); Federico Corriente
(Universidad de Zaragoza); Aurora Egido (Universidad de Zaragoza); Juan Armando Epple
(University of Oregon); Vita Fortunati (Università di Bologna); Lionel Galand (École pratique
des Hautes Études, París); Miguel Ángel García Peinado (Universidad de Córdoba); Joaquín Garrido
(Universidad Complutense); Juan Gil Fernández (Universidad de Sevilla); Francisco Lafarga Maduelli
(Universidad de Barcelona); Humberto López Morales (Asociación de Academias de la Lengua
Española); M.ª Antonia Martín Zorraquino (Universidad de Zaragoza); Dieter Messner (Universität
Salzburg); José Luis Moralejo Álvarez (Universidad de Alcalá); Maurilio Pérez (Universidad de
León); Rafael Portillo (Universidad de Sevilla); Bernard Pottier (Université Paris-iv); Carmen Ruiz
Barrionuevo (Universidad de Salamanca); Armin Schwegler (University of California, Irvine);
Mahmud Sobh (Universidad Complutense); Ramón Trujillo (Universidad de La Laguna); Hernán
Urrutia (Universidad del País Vasco); Gerd Wotjak (Universität Leipzig); y Alicia Yllera (UNED).

EDITA

Servicio de Publicaciones de la Universidad de La Laguna
Campus Central. 38200 La Laguna. Santa Cruz de Tenerife
Tel.: 34 922 31 91 98

DISEÑO EDITORIAL

Jaime H. Vera
Javier Torres/Luis C. Espinosa

PREIMPRESIÓN

Servicio de Publicaciones

IMPRESIÓN

Producciones Gráficas, S.L.

ISSN: 0212-4130

Depósito Legal: TF 734/81

Prohibida la reproducción total o parcial de esta obra sin permiso del editor.

Revista de
FILOLOGÍA
31

SERVICIO DE PUBLICACIONES
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA, 2013

REVISTA de Filología / Universidad de La Laguna. — Nº 0 (1981) - . — La Laguna : Universidad,
Servicio de Publicaciones, 1981-

Anual

ISSN 0212-4130

1. Filología-publicaciones periódicas I. Universidad de La Laguna. Servicio de Publicaciones
801 (05)

INFORMACIÓN GENERAL

La *Revista de Filología de la Universidad de La Laguna* acepta contribuciones inéditas y originales en cualquier rama de los estudios lingüísticos y literarios, escritas en español, inglés, francés y alemán. Está indizada, catalogada o repertoriada en las siguientes bases de datos: COMPLUDOC, DIALNET, DICE (CSIC), ERCE, Google Académico, Instituto de Verbología Hispánica, Directorio y Sumario de Revistas del ISOC (CSIC), LATINDEX, LLBA, MIAR, MLA Directory of Periodicals, MLA International Bibliography, RESH (CSIC), SUMARIS (CBUC), Ulrich's International Periodicals Directory, ZDB Catálogo colectivo, estando pendiente su inclusión en otros directorios.

Se publica en un volumen anual y el plazo de entrega de originales termina el día 30 de septiembre de cada año. Los trabajos no pueden exceder los 45.000 caracteres con espacio, y deben incluir un resumen en español y otro en inglés, de un máximo de 800 caracteres cada uno, así como las palabras clave (máximo de 5) en los mismos idiomas. Para las reseñas y notas, se recomienda un máximo de 10.000 caracteres. Para más detalles, véanse las normas editoriales que figuran al final del volumen y en la página web de *RFULL*: <http://webpages.ull.es/users/rfull>. Los textos se presentarán en formato Microsoft Word y se deberán enviar en archivo adjunto a rfull@ull.es. Los originales deben remitirse a:

Revista de Filología
Facultad de Filología-Universidad de La Laguna
Campus de Guajara, s/n
38071 La Laguna (Tenerife, España)

Los trabajos recibidos serán evaluados por especialistas en cada materia y la aceptación o no de las contribuciones se comunicará a sus autores en los meses de diciembre y enero. Se recomienda también que los textos vayan precedidos de una página que contenga el nombre del autor o autores, dirección completa, teléfono y correo electrónico. Para más información sobre contribuciones, números publicados y otras referencias adicionales, se puede consultar la página web de *RFULL*. La correspondencia relativa a intercambios, venta de ejemplares, etc., debe dirigirse a:

Servicio de Publicaciones
Universidad de La Laguna
Campus Central
38200 La Laguna (Tenerife, España)

© Los trabajos publicados en la *Revista de Filología de la Universidad de La Laguna* son propiedad de sus respectivos autores, quienes conceden a la revista el derecho de primera publicación. Se permite el uso para fines docentes e investigadores de los textos, datos e informaciones contenidos en la misma. Se exige, sin embargo, permiso de los autores para publicarlas en cualquier otro soporte o para utilizarlas, distribuirlas o incluirlas en otros contextos accesibles a terceras personas. En todo caso, es necesario citar la procedencia en cualquier reproducción parcial o total.

SUMARIO/CONTENTS

El tratamiento de la técnica del <i>suspense</i> en los capítulos VIII y IX del <i>Quijote</i> . Un ejemplo de aplicación narratológico / The handling of the technique of <i>suspense</i> in chapters VIII y IX of <i>Quijote</i> . An example of narratological application <i>Francisco Álamo Felices</i>	7
Los subsidios de tres teorías semánticas para la generación de definiciones lexicográficas / The benefits of three semantic theories for the generation of lexicographical definitions <i>Félix Valentín Bugueño Miranda y Virginia Sita Farias</i>	19
<i>Ut Sculptura Poesis</i> : An Example from Scott Hightower's Poetry <i>Natalia Carbajosa</i>	35
Religión, profanación y satanismo en <i>Pero...</i> ¿hubo alguna vez once mil vírgenes?, de Jardiel Poncela / Religion, desecration and satanism in <i>Pero...</i> ¿hubo alguna vez once mil vírgenes?, by Jardiel Poncela <i>Cécile François</i>	49
Literatura en América Latina: la historia no escrita / Literature in Latin America: the non-written story <i>Juan-Manuel García Ramos</i>	67
El nacimiento del discurso cinematográfico a partir del texto literario: Griffith y Poe / The birth of the cinematographic discourse from literary texts: Griffith and Poe <i>Francisco Jiménez Calderón</i>	79
Cuerpo y lugar en el provincianismo de Claudio Rodríguez / Body and place in the provincialism of Claudio Rodríguez <i>Ching Yu Lin</i>	95
Entre Toledo y Berlín. Las crónicas literarias de Máximo José Kahn (1927-1936) / Between Toledo and Berlin. The literary chronicles of Máximo José Kahn (1927-1936) <i>Mario Martín Gijón</i>	111



Propuestas para una historiografía de la lingüística de base hermenéutica / Proposals for a historiography of hermeneutic-based linguistics <i>Miguel Á. Perdomo-Batista</i>	125
Fraselogía del maldecir en el <i>Vocabulario de refranes y frases proverbiales</i> de Gonzalo Correas / Phraseology of cursing in Gonzalo Correas' <i>Vocabulario de refranes y frases proverbiales</i> <i>Carmela Pérez-Salazar</i>	141
Wallace Stevens y Antonio Colinas. Poesía y filosofía, los dos términos de una relación / Wallace Stevens and Antonio Colinas: Poetry and philoso- phy, the two terms of a relation <i>Santiago Rodríguez Guerrero-Strachan</i>	159
ENTREVISTA / INTERVIEW	
Desde las ruinas hasta la novela: entrevista a Juan Goytisolo / From the ruins to the novel. An interview with Juan Goytisolo <i>Ferdinando Guadalupi</i>	173
RECENSIONES / REVIEWS	
Ángel Martínez Fernández, <i>Epigrafés Polyrrinias</i> , PASCUAL MOLINA BARRETO.....	185
Marcos Martínez Hernández, <i>Sófocles. Erotismo, soledad, tradición</i> , ÁNGEL MARTÍNEZ FERNÁNDEZ.....	187
Mário Matos, <i>Postigos para o mundo. Cultura turística e livros de viagens na República Democrática Alemã</i> , ELIA HERNÁNDEZ SOCAS.....	190
Carmen Mejía Ruiz (dir.): <i>Dos vidas y un exilio. Ramón de Valenzuela y María Victoria Villaverde</i> , JAVIER RIVERO GRANDOSO.....	193
María Victoria Navas Sánchez-Élez, <i>El barranqueño. Un modelo de lenguas en contacto</i> , DIEGO MUÑOZ CARROBLES.....	195
Francisco J. Quevedo, <i>Sófocles. Regreso a La isla y los demonios de Carmen Laforet</i> , JUAN-MANUEL GARCÍA RAMOS.....	197



EL TRATAMIENTO DE LA TÉCNICA DEL *SUSPENSE* EN LOS CAPÍTULOS VIII Y IX DEL *QUIJOTE*. UN EJEMPLO DE APLICACIÓN NARRATOLÓGICO

Francisco Álamo Felices
Universidad de Almería

RESUMEN

Este artículo traza la novedosa y sintomática utilización de la técnica narrativa del «suspense», por parte de Cervantes, en los capítulos VIII y IX del *Quijote*.

PALABRAS CLAVE: suspense, narrativa, Cervantes.

ABSTRACT

This article discusses the innovative and symptomatic use of the narrative technique of «suspense» by Cervantes in *Don Quixote*, chapters VIII and IX.

KEY WORDS: suspense, narrative, Cervantes.

PLANTEAMIENTOS TEÓRICOS PREVIOS

Como punto de partida de nuestra exposición deviene fundamental, antes que cualquier otra cuestión previa, tanto desde unas mínimas y necesarias premisas metodológicas, como, según detallaremos más adelante, en lo que afecta a su amplio capítulo analítico-reflexivo, enmarcar el concepto de *suspense* desde una perspectiva o planteamiento general, y así:

[cabría] hablar de determinados géneros narrativos, dramáticos y fílmicos que se vinculan claramente a su empleo: todas las fórmulas de la novela o el cine de intriga, de terror, de aventuras y sentimentales, la misma tragedia en general y la griega en particular (recuérdese el principio de la *catarsis* ya teorizada por Aristóteles) conectan y usan esta técnica. Incluso en un sentido todavía más amplio, puede plantearse cómo casi cualquier obra literaria espectacular o cinematográfica (el *Quijote*, *La vida es sueño* o *Un chien andalou*) integra este mecanismo de generación de expectativa en el receptor mediante determinados recursos intratextuales (Valles 2002a: 9-10).

Comencemos señalando, pues, que el estudio y reflexión del *suspense*, entendido como técnica narrativa y fílmica, puede atenderse, de manera somera, desde las siguientes tres posibilidades:



Como mecanismo de deceleración de la narración
Como creador de estados de ansiedad o angustia
Analizando su dimensión semántica

Fueron los formalistas rusos, y con mayor detenimiento Shklovski (1971), los primeros en plantear el *suspense* como un mecanismo específico de retardación de la acción, procedimiento, por lo demás, señalaron, usual y característico en las formas narrativas. Desde otros planteamientos, algunos teóricos han subrayado la cuestión de la retardación sintagmática, caso de Brioschi y Di Girolamo (1984), los cuales hablan de *dilación* cuando se refieren, en su ejemplo, al tipo de demora que se construye en obras como *Las mil y una noches* para retrasar la revelación del desenlace final. También, el estructuralista francés R. Barthes (1974) puede inscribirse en esta tendencia cuando concibe el *suspense* como una forma exasperada de distorsión.

El segundo punto de vista, en el que más han incidido escritores y crítica literaria (citemos, por su relevancia teórica en el desarrollo del concepto y su efectividad literaria, entre otros, a Pagnini (1975), Narcejac (1958) y Highsmith (1966)), pone el énfasis de esta técnica narrativa:

[...] en la tensión o angustia del lector/espectador el rasgo predominante de este mecanismo, casi entendiéndolo incluso —en otra acepción que también se le ha otorgado al término— como un elemento definidor de una modalidad narrativa (Valles, 2002a:15).

Por último, y en tercer lugar, esta modalidad de análisis se confecciona desde la dimensión semántica, esto es, conformando las posibles modalidades significativas que presente el *suspense* (Lugowski 1932 y M. Bal 1987)).

De las tres perspectivas anteriores se segregan, y siguiendo el análisis del profesor Valles Calatrava (2002), dos parámetros básicos, que pasamos a resumir, en la consideración y arquitectura del *suspense* como técnica narratológica:

[...] parece claro [...] que en la consideración del *suspense*, y dejando al margen por el momento sus diferentes valores semánticos, intervienen dos factores diferentes aunque estrechamente concatenados: el primero, concerniente estrictamente al discurso, alude a la *distorsión o expansión sintagmática del mismo y al retraso en la conclusión de un proceso*, así como a los *mecanismos textuales* desarrollados para conseguirlo, primordialmente con el papel esencial representado por la lógica narrativa y las estructuras secuenciales que guían/organizan racionalmente el relato; el segundo, referido al lector/espectador, incide en la *expectativa que causa en él la estrategia intratextual que el texto plantea en busca de una determinada actitud psicológica y cooperación interpretativa del destinatario implícito* (Valles 2002a:18)¹.

¹ Los subrayados son míos. En esta línea, además, pueden ubicarse los diferentes tipos de definiciones que de la categoría *suspense* aportan una serie determinada de diccionarios de términos literarios o de estética; así aparece detallada dicha unanimidad en las aportaciones definitivas que se

TABLA 1.

PLANTEAMIENTO ESPECÍFICO DE UN DETERMINADO COMIENZO	ALARGAMIENTO —RALENTIZACIÓN— DE LA ACCIÓN NARRATIVA	RESOLUCIÓN-DESENLACE-CONCLUSIÓN DIFERIDA
Entendido como el acontecimiento o conjunto concentrado de ellos que, actuando como <i>función cardinal</i> ¹ —información, perturbación, envío del mandador, etc.— abre la historia.	Nos referimos, en este caso, a la amplificación o alargamiento temporal realizado en el discurso con respecto a la dimensión cronológica de la historia, a la mayor amplitud y extensión del segmento temporal del discurso o relato respecto al de la historia.	En sentido general, el acontecimiento o conjunto concentrado de ellos que resuelve, al término del discurso narrativo, las tensiones e intrigas planteadas y acumuladas a lo largo de la acción, clausurando el desarrollo de la historia con una situación estable.

¹ «Al replantear la noción propiamente de *funciones*, BARTHES (1966) [...], divide estas en dos grandes tipos: las *funciones distribucionales*, o funciones por antonomasia, comprenden las operaciones narrativas, por lo que tienen un carácter estrictamente sintáctico; se subdividen en *funciones cardinales* o primarias, que representan acontecimientos centrales en la progresión de la acción, y *catálisis* o funciones secundarias, que son notas subsidiarias en tanto que representan acontecimientos menos trascendentes y subordinados a los cardinales» (VALLES 2002b: 389).

Podríamos ir ya delimitando el modelo de arquitectura suspensiva que aplicaremos y desarrollaremos para este ejemplo cervantino, en particular, ofreciendo esta propuesta de estructura general operativa y de análisis formal en tanto que técnica narrativa²:

NUESTRA PROPUESTA CONCEPTUAL Y TERMINOLÓGICA

Hemos expuesto en la elaboración de un exhaustivo corpus de los principales términos —intra y extratextuales— de la teoría de la narrativa (*Diccionario de Teoría de la Narrativa*, 2002), una propuesta, entre otras muchas, de definición del *suspense* que abarcara, en su totalidad, su consideración como técnica y estrategia del discurso narrativo y que fijamos, a continuación, como resumen-conclusión de las teorías con anterioridad apuntadas:

El *suspense* o *suspensión* (del latín, *suspendere*), al que también se ha denominado con términos más vinculados a sus efectos sintagmáticos *dilación* o *retardación*, es un fenómeno que actúa en un doble nivel: textualmente, organizando una *expansión* y amplificación sintagmática, un alargamiento discursivo que se vincula, en el plano *secuencial* de la

ofrecen del *suspense* en esta nómima representativa de la cuestión referida: GREIMAS y COURTÈS (1976), BERISTÁIN (1985), ESTÉBANEZ CALDERÓN (1996), SOURIAU (1990) y PRINCE (1987).

² «[...] el *suspense* aparece así, en su vinculación con la lógica secuencial, como un mecanismo intratextual que actúa, de cara a la narración, posponiendo y enfatizando los signos que revelan la conclusión de un proceso y, de cara al lector, generando una expectativa psicológica de diversos tipos a partir de la misma naturaleza de los hechos narrados y de la espera del lector en la conclusión necesaria de un proceso previamente abierto y aún no ultimado» (VALLES 2002a: 20-21), a lo que habría que añadir toda una amplia gama de factores diversos tanto de índole textual como contextual e intertextual.



lógica narrativa, a la generación de un retraso o posposición en el proceso secuencial activado; pragmáticamente y en relación con lo anterior, el suspense produce efectos diversos (inquietud, tensión, miedo, angustia, interés) en el lector/espectador.

Se trata, pues, de una estrategia discursiva de alargamiento sintagmático y dilación del desenlace del proceso secuencial destinado a crear determinados efectos pragmáticos en el destinatario. En este sentido, el suspense se vincula extratextualmente de modo fundamental con la organización *secuencial* (la espera dilatada para que concluya un proceso lógico que debe cerrarse) y con el *lector implícito* (la estrategia requerida de lectura) y mantiene conexiones privilegiadas con la *gradación o tensión narrativa*, con la *anacronía* y con la *anisocronía*. Especial trascendencia tienen los signos discursivos sintácticamente enfatizadores del efecto suspensivo: así, en el cine, la música, el movimiento lento de cámara o el encuadre parcial (Valles 2002b: 564).

EL MODELO DE CERVANTES

Pero está el daño de todo esto que en este punto y término deja pendiente el autor desta historia esta batalla, disculpándose que no halló más escrito destas hazañas de don Quijote, de las que deja referidas
(Cap. VIII, I Parte).

Dentro de la arquitectura textual (e ideológica) que conforma al *Quijote* como una de las primeras manifestaciones de la novela burguesa (laica) en el siglo XVII, vamos a detenernos, como objeto de nuestro análisis, en esta primigenia utilización de técnicas de ralentización de la acción narrativa o *suspense* que Cervantes pone en marcha entre el capítulo VIII de la I Parte y el comienzo del IX correspondiente ya a la II Parte de su genial obra.

Efectivamente, y aún más, el retraso, la deceleración —brusca, en este caso—, de la velocidad narrativa (de la diégesis en su sentido narratológico general), viene a resaltar y a incidir en el otro elemento básico y constitutivo en la conformación de la estructura novelesca clásico-burguesa, *el lector*:

Pues inventarse el *suspense* supone —es obvio— inventarse además al lector al que le hace un guiño cómplice, inventarse el sentido mismo de la ‘ficción real’. El *qué va a pasar luego* es lo que constituye la trama de hilos con que se va urdiendo cualquier narración válida, el secreto auténtico de la novela tal como la entendemos y tal como surge desde la picaresca hasta el Quijote (Rodríguez Gómez 2003: 142).

Lo que, en realidad, es determinante y sintomático en lo referente a la creación y consolidación de estos, radicalmente novedosos, medios técnicos en la confección de la novela burguesa (en tanto que ya no tiene nada que ver con la sacralizada escritura feudalizante), como el *suspense*, es que, en este caso concreto, Cervantes lo utiliza como estrategia intratextual, según lo que se expuso líneas arriba, para que continúe la tensión de la acción relatada y no se pierda o se diluya la carga emocional producida en el lector. Y es que, incluso, Cervantes elige con increíble precisión, lo que aún nos impresiona más desde nuestra privilegiada posición teórico-crítica contemporánea,



el (un) momento extremo: Don Quijote se encuentra en una lamentable y peligrosa situación, herido y en un duelo a muerte con un atrevido hidalgo..., justo el momento en que se detiene bruscamente la narración.

Lo más sorprendente del experimento cervantino es el intento del autor no sólo de crear expectación e inquietud en el lector, sino, también, atraparlo y encadenarlo a la lectura a sabiendas de que necesitará —seguir leyendo/comprando, a fin de cuentas, el siguiente tomo de la historia— la resolución de tan grave situación en la que se ha dejado al héroe de la historia.

Así pues, Cervantes va a complicar la escena de acuerdo con este trípode compositivo de lo que vendría a ser su concepción de un determinado tratamiento del método suspensivo:

- a) El autor (¿cuál?) de esta historia la dejó pendiente en esta batalla porque no halló nada más escrito sobre las hazañas de Don Quijote.
- b) Pero el *segundo* autor (¿cuál?) de esta historia no quiso creer que todo hubiera quedado en el olvido [...] ni que los curiosos ingenios de La Mancha (aquí, claro, solo hay sarcasmo) no tuviesen en sus archivos o en sus escritorios algunos papeles que tratasen de este caballero.
- c) Así, ese segundo autor (pero ¿cuál?, nos volvemos a preguntar casi obligadamente) no se desesperó de hallar el fin de esta historia y en efecto la encontró «*del modo que se contará en la segunda parte*» (Rodríguez Gómez 2003: 143-144)³.

Anotemos, además, por lo que supone de alteración de la estructura secuencial básica de la novela, que Cervantes, en estos dos capítulos, disloca la combinación clásica de las secuencias elementales en secuencias complejas construidas mediante el procedimiento denominado *encadenamiento*⁴, esto es, que la conclusión de una secuencia constituya también el inicio de la otra (Bremond 1966, 1973), de acuerdo y regido por el siguiente esquema:

A	B	C
I...I...I	I...I...I	I...I...I
a1 a2 a3	b1 b2 b3	c1 c2 c3

El cual quedaría quebrado con la irrupción dilatoria y suspensiva de la *pausa* que es la que concatena el final del capítulo VIII y el comienzo del IX, quedando así esta abrupta confección esquemática secuencial:

³ «Lógicamente, Cervantes nos está remitiendo a la segunda parte de este primer libro (dividido, como decíamos, en cuatro), que es quizá la mejor situada de todas. Pero en este caso no ocurre en absoluto así. La primera parte termina justamente con el *suspense* de la batalla, y se supone que el lector buscará con avidez lo que se cuenta en la segunda parte para enterarse al menos de lo que ocurre al fin con las heridas y las espadas» (RODRÍGUEZ GÓMEZ 2003: 144).

⁴ «Así, el encadenamiento es propio de la novela de acción, de aventuras, de espionaje, bizantina, picaresca, etc., que está presidida por la hilazón de acontecimientos distintos y yuxtapuestos en sucesividad» (VALLES 2002b: 549).



A B
 I...I...I [...]...I...I
 a1 a2 a3 pausa a4 a5 b...
 Cap. VIII Cap. IX

LA ESTRUCTURA SUSPENSIVA DE LOS CAPÍTULOS VIII Y IX

a1	A		a3	[...]	a4	B	
a1	a2	a3	[...]	a4	a5	b...	
<i>Los frailes de San Benito</i>	<i>El escudero vizcaíno</i>	<i>La lucha con el escudero</i>	<i>El hallazgo y compra del manuscrito</i>	<i>Continuación de la historia</i>	<i>Conclusión de la misma</i>	b...	

→ Planteamiento específico de un determinado comienzo
 (A)

(a1) El comienzo de la estructura secuencial, que conformará a posteriori la introducción (aplicación) de la técnica suspensiva por parte de Cervantes, tendrá su despliegue inicial/argumental hacia el final del capítulo VIII (1 Parte) con el encuentro y el incidente que don Quijote protagoniza con los frailes de San Benito:

[...] porque aquellos bultos negros que allí parecen deben de ser y son sin duda algunos encantadores que llevan hurtada alguna princesa en aquel coche, y es menester deshacer este tuerto a todo mi poderío (*El Quijote*, 1998: 99)⁵.

(a2) Tras acometer don Quijote a uno de los frailes, poner en fuga al otro y terminar Sancho apaleado por intentar despojar al religioso caído, se dirige nuestro héroe a la dama vizcaína, que iba a embarcar a las Indias y que venía tras la pareja de los referidos frailes, para que se dirija al Toboso y le cuente a Dulcinea cómo la ha liberado de aquella «gente endiablada y descomunal» (*ibid.*: 100), y creyendo el escudero vizcaíno, que acompañaba a la dama, que don Quijote estaba molestando a la misma «[...] se fue para don Quijote y, asiéndole de la lanza, le dijo, en mala lengua castellana y peor vizcaína, [...]» (*ibid.*: 102) que o dejaba de molestar o él lo despediría, desencadenándose un cruce de provocaciones que culminaría en un duelo brutal entre ambos.

(a3) Cervantes describe a continuación la alarmante situación, en la que destaca, narratológicamente hablando, la poca velocidad⁶ de la misma utilizando, así, una estrategia técnico-compositiva muy efectiva —ralentización— en la que se

⁵ Todas las notas textuales de la obra proceden de la siguiente edición, Miguel de CERVANTES [1605-1615] (1998): *Don Quijote de la Mancha* (dir. Francisco Rico), Instituto Cervantes-Crítica, Barcelona.

⁶ «La velocidad narrativa responde fundamentalmente a la posición y tratamiento que dé el narrador al material diegético: una posición de respeto a la cantidad temporal de la historia provocará efectos de isocronía y de identidad durativa historia/relato (escena), el intento de manipulación —por condensación, supresión o ampliación— de la misma generará los de anisocronía (sumario, elipsis, ralenti). De este modo, se generan efectos rítmicos bien diversos: avance mantenido (*escena*) y detención (*pausa*), aceleración más o menos rápida (*elipsis, sumario*) y desaceleración (*ralentización*)» (VALLES 2002b: 591).

pretende atrapar al lector en el vértigo y en la ferocidad de la lucha —profusamente detallada— que se entabla entre los dos personajes:

[Y] arrojando la lanza al suelo, sacó su espada y embrazó su rodela, y arremetió al vizcaíno, con determinación de quitarle la vida. El vizcaíno, que ni le vio venir, aunque quisiera apearse de la mula, que por ser de las malas de alquiler, no había que fiar en ella, no pudo hacer otra cosa sino sacar su espada; pero avínole bien que se halló junto al coche, de donde pudo tomar una almohada, que le sirvió de escudo, y luego se fueron el uno para el otro, como si fueran dos mortales enemigos (*ibid.*: 102-103).

La encarnizada lid continúa, como sabemos, con la cuchillada que recibe don Quijote encima de un hombro —seguimos insistiendo en el detallismo que de la misma realiza el autor escalonando las peripecias del combate en pos de un clímax lo más dramático posible—, el cual, viéndose seriamente apurado, y tras encomendarse a Dulcinea, arremete, con ferocidad, al escudero que, por su parte, le espera decidido, ocurriendo lo increíble, es decir, nada, la acción, en su punto más álgido y extremo, tal y como quería su autor, se detiene:

Venía, pues, como se ha dicho, don Quijote contra el cauto vizcaíno con la espada en alto, con determinación de abrirle por medio, y el vizcaíno le aguardaba ansimesmo levantada la espada y aforado con su almohada, y todos los circustantes estaban temerosos y colgados de lo que había de suceder de aquellos tamaños golpes que se amenazaban; y la señora del coche y los demás criados suyos estaban haciendo mil votos y ofrecimientos a todas las imágenes y casas de devoción de España, porque Dios librase a su escudero y a ellas de aquel tan grande peligro en que se hallaban. Pero está el daño de todo esto que en este punto y término deja pendiente el autor desta historia esta batalla, disculpándose que no halló más escrito destas hazañas de don Quijote, de las que deja referidas. [...] y [...] no se desesperó de hallar el fin desta apacible historia, el cual, siéndole el cielo favorable, le halló del modo que se contará en la segunda parte (*ibid.*: 103-104).

→ Alargamiento —ralentización— de la acción narrativa
[El hallazgo y compra del manuscrito]

Situados, dentro de la confección capitular del libro, en el comienzo del capítulo IX (II Parte del Primer libro), Cervantes nos ofrece una original y novedosa solución a su planteamiento técnico anterior, incidiendo, de nuevo, claro está, en la emoción del clímax suspendido al final del capítulo VIII, escribiendo al inicio del capítulo citado:

Dejamos en la primera parte desta historia al valeroso vizcaíno y al famoso don Quijote con las espadas altas y desnudas [...].
Causóme esto mucha pesadumbre, porque el gusto de haber leído tan poco se volvía en disgusto [...] (*ibid.*: 105)⁷.

⁷ «*causóme y a mi parecer* semejan ser ya los primeros atisbos de la irrupción de Cervantes en el texto. Sólo que aquí hay una estrategia narrativa básica: el Cervantes supuesto lector de su libro



Estrategia narrativa que Juan Carlos Rodríguez (2003) disecciona de acuerdo con los presupuestos que extraemos de su estudio del *Quijote*, que estamos siguiendo, y que concuerda con nuestros planteamientos:

Primero nos cuenta cómo la historia ‘se paró’ (ésta es la conciencia del suspense) y quedó ‘destroncada’ sin que su ‘autor’ nos dijese dónde se podía hallar lo que faltaba [...] De entrada rompe con ciertas opiniones tradicionales que aceptan sin más la cuestión de que Cervantes lo único que habría hecho en este capítulo IX [...] supondría un mero burlarse de uno de los *topoi* caballerescos ya aludidos tantas veces. Es decir, burlarse de la imagen del manuscrito (más o menos mágico) ‘hallado’ en algún sitio no menos mágico y donde ya se narra la historia del caballero desde su nacimiento hasta su final a veces inabarcable [...] (Rodríguez Gómez 2003: 145).

Como señalábamos en nuestra propuesta-definición del concepto del *suspense*, la historia y el hallazgo del manuscrito viene a funcionar, apuntábamos, en tanto que «estrategia discursiva de alargamiento sintagmático y dilación del desenlace del proceso secuencial destinada a crear determinados efectos pragmáticos en el destinatario», y funcionando, desde la perspectiva teórico-textual de las categorías temporales que estudia Genette (Álamo 2002), como una *pausa*⁸ que decelera (demora) la, ya supuesta, ansiedad —como su efecto pragmático consiguiente— que el lector tiene (tendría) por la resolución de aquel final violento sesgado cuyo planteamiento, muy moderno en cuanto a su andamiaje técnico, construyó así nuestro autor.

Cervantes, tras una nueva detención del proceso diegético referido, en esta ocasión, como subrayábamos líneas arriba, al *topoi* de este tipo de composiciones de que los méritos de todo gran caballero —don Quijote, en nuestro caso—, deben tener siempre escritas sus aventuras en un texto secreto que, al final, es sacado a la luz, viene a desviar dicha cuestión prototípica de la novela caballerescas de la siguiente manera:

Pasó, pues, el hallarla en esta manera:

Estando yo un día en el Alcaná de Toledo [...] (*ibid.*: 107).

[...] compré al muchacho todos los papeles y cartapacios por medio real [...] (*ibid.*: 108).

De donde se desprenden dos circunstancias medulares en la construcción y fijación de la novela moderna (de texto anti-feudal, más concretamente, por tan-

nos está incitando a sentirnos arrastrados por el mismo gusto y a sentir (como él) el hechizo de lo que aún queda por leer» (RODRÍGUEZ GÓMEZ 2003: 147).

⁸ «La *pausa* consiste en la detención del tiempo diegético, de la acción, dando entrada a pasajes descriptivos. Es un procedimiento de *desaceleración*, en el cual el tiempo de la historia es menor que el del relato (TH>TR) [...]. Explica M. BAL (1977: 84) que la pausa se ha abordado de distinta manera en los diversos períodos de la historia de la literatura. Además, según añade con posterioridad GENETTE (1983: 25), puede distinguirse otro tipo de pausa que no es descriptivo, hablamos de la *digresión reflexiva*. Desde el punto de vista de la composición produce el mismo efecto de parada de la acción que la pausa descriptiva. Se trata de fragmentos discursivos, de tesis, argumentación o valoración. Suele utilizarla sobre todo el narrador omnisciente y está ligada a la expresión de la subjetividad [...]» (ÁLAMO 2002: 62-63).

to, en aquellos momentos, con todo lo que eso suponía en la construcción de una nueva escritura, al estar, Cervantes, conscientemente imbuido de la nueva ideología pre-capitalista —hablaríamos, más exactamente, de formaciones sociales de transición—⁹ alejada (enfrentada) ya de la sacralización —Señor/siervo— organicista del feudalismo):

Localización concreta —presencia física—, actualización del *yo* autorial («*Estando yo un día...*»)

La aparición de la nueva lógica capitalista del mercado y del libro —del trabajo, en general— como un mero objeto más de transacción («[...] *compré al mu-chacho todos los papeles y cartapacios por medio real [...]*») y, además, pagó dos arrobas de pasas y dos fanegas de trigo al morisco traductor de las aventuras quijotescas (la *Historia de don Quijote de la Mancha, escrita por Cide Hamete Benengeli, historiador árabe*)

En resumidas cuentas, la verdadera y auténtica lectura que se desprende de estas fundamentales páginas es este hecho singular:

[...] que Cervantes tenga que comprar el manuscrito en el mercado es lo que no se espera, es la auténtica sorpresa en cualquier sentido. Puesto que al comprar el libro en el mercado, Cervantes se nos presenta no sólo como el fingido lector, sino descaradamente como el escritor que es (descaradamente propietario) de su obra y que por eso, en el fondo, puede comprarla o venderla. *El escritor que compró su propio libro* nos está configurando verdaderamente la nueva imagen del escritor. Y esto es lo asombroso (Rodríguez Gómez 2003: 151).

→ Resolución —desenlace— conclusión diferida
(B)

(a4) Así que Cervantes compra, por tanto, esa serie de papeles viejos, si bien las aventuras de don Quijote se acompañan de anotaciones e ilustraciones —realzándose teatralmente las mismas, por consiguiente—, y da, por fin, anulado el suspense con la culminación de la pausa argumental de la historia del manuscrito, continuación de la historia:

Estaba en el primer cartapacio pintado muy al natural la batalla de don Quijote con el vizcaíno, puesta en la misma postura que la historia cuenta, levantadas las espadas [...] (*ibid.*: 109).

⁹ «Las formaciones de transición se caracterizan por una coexistencia de modos de producción, a nivel estructural, y en consecuencia por una ‘mezcla’ (una lucha por tanto inevitable) entre los diversos tipos de relaciones sociales que en ellos coexisten» (RODRÍGUEZ GÓMEZ 1974: 32).



Vuelve a aparecer en el texto, después, otra pequeña *pausa* con las descripciones de las pinturas y los pies de las mismas referidos a los nombres de los personajes de la historia y de su autor arábigo, para reanudarse, sin más, el clímax, la velocidad y la tensión del combate que Cervantes paralizó como conclusión del capítulo VIII, de esta manera:

Puestos y levantados en alto las cortadoras espadas de los dos valerosos y enojados combatientes, no parecía sino que estaban amenazando al cielo, a la tierra y al abismo: tal era el denuedo y continente que tenían (*ibid.*: 110).

(a5) El denodado enfrentamiento, sin duda, el más violento de todo el libro, continuará hasta la derrota del vizcaíno, la petición de clemencia para él por parte de la señora del coche, concluyéndose con la pena que don Quijote impone a su rival, el cual debe presentarse «ante la sin par doña Dulcinea, para que ella haga dél lo que más fuere de su voluntad» (*ibid.*: 111).

(b1) Correspondería ya al inicio del capítulo X (*De lo que más le avino a don Quijote con el vizcaíno y del peligro en que se vio con una turba de yangüeses*) con el retorno a la secuenciación *encadenada* de los acontecimientos de la historia.

Sirvan estas reflexiones acerca de la utilización, en la construcción de las aventuras de don Quijote, de técnicas de retardación de la acción de la narración como la del *suspense* tratado en los capítulos VIII y IX, como otro de los innumerables ejemplos de esta monumental obra que es *El Quijote* que, escrita en medio de la necesidad (pura hambre) y sin muchas esperanzas depositadas en ella por su autor, deviene en el comienzo, entre tantas otras cuestiones, de algunas de las nuevas técnicas y estructuras teórico-ideológicas que estaban anunciando la literatura —la novela— moderna y que Cervantes no imaginó ni vislumbró, en la orfandad y el desprecio artístico que sufrió en vida (recordemos las terribles palabras de Lope en su carta fechada el 4 de agosto de 1604, cuando tras ningunear las Comedias cervantinas, añade, como es sabido, que de los poetas que intentan manifestarse públicamente *ninguno tan malo como Cervantes ni tan necio que alabe a don Quijote*, que habrían de cumplirse las palabras de Sansón Carrasco:

Es tan verdad, señor —dijo Sansón—, que tengo para mí que el día de hoy están impresos más de doce mil libros de la tal historia; si no, dígalo Portugal, Barcelona y Valencia, donde se han impreso; y aún hay fama que se está imprimiendo en Amberes, y a mí se me trasluce que no ha de haber nación ni lengua donde no se traduzga.

RECIBIDO: junio de 2012. ACEPTADO: julio de 2012.

BIBLIOGRAFÍA

- ÁLAMO FELICES, F. (2002): *El tiempo en la novela. Las categorías temporales en «El lápiz del carpintero» de Manuel Rivas*, Almería: Universidad.
- BAL, M. (1987): *Teoría de la narrativa. Una introducción a la narratología*, Madrid: Cátedra.
- BARTHES, R. et al. (1974): *Análisis estructural del relato*, Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo.
- BERISTÁIN, H. (1985): *Diccionario de retórica y poética*, México, Porrúa.
- BREMOND, C. (1966): «La lógica de los posibles narrativos», en R. BARTHES 1974: 87-109.
- (1973) : *Logique du récit*, Paris: Seuil.
- BRIOSCHI, F. y C. Di GIROLAMO [1984] (1988): *Introducción al estudio de la literatura*, Barcelona: Ariel.
- CERVANTES, M. de [1605-1615] (1998): *Don Quijote de la Mancha* (dir. Francisco Rico), Barcelona: Instituto Cervantes-Crítica.
- ESTÉBANEZ CALDERÓN, D. [1994] (1996): *Diccionario de términos literarios*, Madrid: Alianza.
- GREIMAS, A. y COURTÈS, J. [1979] (1982): *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*, Madrid: Gredos.
- HIGHSMITH, P. [1987] (1966): *Cómo se escribe una novela de intriga*, Barcelona: Círculo de Lectores.
- LUGOWSKI, C. [1932] (1990): *Form, Individuality and the Novel*, Cambridge: Polity Press.
- NARCEJAC, T. [1958] (1982: «Le roman policier», trad. en R. GUBERN et al. (1982), *La novela criminal*, Barcelona: Tusquets, 51-80.
- PAGNINI, M. (1975): *Estructura literaria y método crítico*, Madrid: Cátedra.
- PRINCE, G. (1987): *A Dictionary of Narratology*, Nebraska U.P.: Lincoln & London.
- RODRÍGUEZ GÓMEZ, J.C. (1974): *Teoría e historia de la producción ideológica. Las primeras literaturas burguesas*, Madrid: Akal.
- (2003): *El escritor que compró su propio libro*, Barcelona: Debate.
- SOURIAU, E. (1990): (*Diccionario Akal de*) *Estética*, Madrid: Akal, 1998.
- VALLES CALATRAVA, J. (2002a): *Suspense y novela*, México: UNAM.
- (dir.) (2002b): *Diccionario de Teoría de la Narrativa*, (coautoría F. ÁLAMO FELICES), Granada: Alhulia.



LOS SUBSIDIOS DE TRES TEORÍAS SEMÁNTICAS PARA LA GENERACIÓN DE DEFINICIONES LEXICOGRÁFICAS

Félix Valentín Buguño Miranda
Virginia Sita Farias*
Universidade Federal do Rio Grande do Sul

RESUMEN

En este trabajo se presentan tres modelos teóricos: la semántica de las condiciones de verdad, el análisis componencial y la teoría de los prototipos. El objetivo es evaluar los subsidios que estas teorías podrían ofrecer para la generación de definiciones.

PALABRAS CLAVE: definición, significado, teorías semánticas.

ABSTRACT

In this paper we concisely present three theoretical models: the truth-conditional semantics, the componential analysis, and the prototype theory. The aim is to evaluate the benefits that these theories could provide for the formulation of definitions.

KEY WORDS: definition, meaning, semantic theories.

INTRODUCCIÓN

Zgusta (1971: 21) señalaba ya la importancia que tiene en el ámbito de la (meta)lexicografía la definición de *significado*, teniendo en cuenta que «practically all decisions of the lexicographer are in direct or indirect relation to the way in which he deals with lexical meaning». Así pues, si el lexicógrafo tiene una concepción específica del significado, ello tendrá un reflejo directo en su tarea de generación de paráfrasis.

Los diccionarios de lingüística y filosofía suelen eludir la definición de *significado* —pese a su importancia para el desarrollo de las mencionadas ciencias—, prefiriendo disertar sobre las distintas perspectivas desde las que se ha tratado la cuestión, las dificultades inherentes a la aprehensión y/o delimitación de lo que suele llamarse *contenido semántico* de unidades léxicas y enunciados, o, incluso, refiriéndose exclusivamente a las relaciones de sentido (sinonimia, antonimia, hiponimia/hiperonimia, meronimia, etc.) que se establecen entre las palabras (cf., por ejemplo, Lewandowski 1990: s.v. *Bedeutung*; Crystal 2001: s.v.



meaning; Bußmann 2008: s.v. *Bedeutung*; Glück 2010: s.v. *Bedeutung*; Blackburn 2008: s.v. *meaning*; Precht y Burkard 2008: s.v. *Bedeutung*). En algunos casos esos diccionarios buscan una suerte de «simplificación» del problema, definiendo *significado* como «The relationship between words or phrases and the objects or ideas which they designate» (Hartmann y James 2001: s.v. *meaning*) o «what a language expresses about the world we live in or any possible or imaginary world» (Richards y Schmidt 2002: s.v. *meaning*). Tales definiciones, sin embargo, consideran el problema sólo parcialmente y están, por lo tanto, lejos de poder responder satisfactoriamente a la cuestión central aquí en discusión.

Según Alcaraz Varó y Martínez Linares (1997: s.v. *significado*), las dificultades concernientes al significado se deben a «su naturaleza fugaz y resbaladiza», de modo que «los lingüistas y los filósofos saben que la explicación plena de su naturaleza y funcionamiento está aún lejos del hombre». De hecho, el análisis de la clásica oposición entre «expresiones con contenido» y «expresiones sin contenido» permitió demostrar que, aunque hay evidencias concretas de la existencia de la magnitud «significado», un acercamiento que busque determinar qué se entiende por «significado» resulta insatisfactorio. Así pues, no quedaría otro camino que indagar el problema por medio de expedientes metodológicos indirectos (cf. Bugueño Miranda y Farias 2011). Kilgarriff (1997; 2007) llega a una conclusión similar al tratar del «significado» en relación con el problema de la «desambiguación de los sentidos de las palabras [word sense disambiguation]» en los diccionarios. El autor sostiene que el gran desafío en lo referente a la tarea de deslindar las acepciones es justamente la definición de *sentido de las palabras*, de modo que «There are no decisive ways of identifying where one sense of a word ends and the next begins» (Kilgarriff 2007: 29). Respecto al problema de la «desambiguación de los sentidos de las palabras», Atkins y Rundell (2008: 263) llaman la atención sobre la disparidad entre los diversos «sentidos de una palabra» que el diccionario describe y los «significados de las palabras», tal como los conciben los usuarios de tales obras. Los autores plantean el problema de la siguiente manera: de una parte, está el hecho de que identificar y describir los significados de las palabras es la principal tarea que le toca al lexicógrafo; de otra parte, sin embargo, está la falta de acuerdo sobre qué serían los «sentidos de las palabras», o incluso sobre si efectivamente existirían. En resumen, se puede decir que «Lexicographers are therefore in the position of having to describe something whose nature is not at all clear» (Atkins y Rundell 2008: 264).

Tras numerosas discusiones tanto en el marco de la filosofía como de la lingüística, la imposibilidad de formularse una definición objetiva de «significado» ya queda expuesta con meridiana claridad. Sin embargo, la existencia de un contenido semántico en las expresiones lingüísticas resulta insoslayable. Los lexicógrafos, pues, tienen frente a sí una verdadera paradoja al momento de generar las definiciones. El acto de definir involucra dos aspectos complementarios, pero claramente diferenciados: (a) optar por una concepción de significado y (b) explicitarlo por medio de una

* Becaria del Programa de Doctorado-Sandwich DAAD-CNPq (Brasília, DF/Brasil).

formulación lingüística. Una teoría semántica¹, aunque tampoco está en condiciones de ofrecer una respuesta objetiva para la cuestión de que se trata, puede ofrecer importantes contribuciones en ambos procesos. En el primer proceso, actúa determinando qué se entiende por significado, o quizás, mejor dicho, bajo qué perspectiva se debe indagar el problema; en el segundo proceso, determina qué informaciones se explicitarán en la paráfrasis definidora. En este trabajo se analizarán tres teorías semánticas —la semántica de las condiciones de verdad, el análisis componencial y la teoría de los prototipos—, a fin de evaluar sus aportes y límites respecto a los dos procesos involucrados en el acto de definir. Así pues, nos concentraremos, por una parte, en la concepción de significado que se engendra en el ámbito de cada teoría, y, por otra, en las nociones de «categorización», «intensión» y «extensión», fundamentales por lo menos en lo concerniente a la generación de definiciones de sustantivos (cf. Farias 2009b; 2012).

EL SIGNIFICADO EN EL MARCO DE UNA TEORÍA SEMÁNTICA

La propia naturaleza del problema y su proyección sobre el campo de la lexicografía tornan necesario hacer algunas consideraciones previas a la exposición.

En primer lugar, y como es de conocimiento general, dentro de la semántica hay una gran cantidad de escuelas que se oponen o se complementan tanto en función de su fundamentación epistemológica² como de la propia comprensión de lo que es *significado* en los diversos niveles de organización de la lengua³. Si se considera exclusivamente el ámbito de la semántica léxica, por ejemplo, Geeraerts (2010) reconoce cinco escuelas o corrientes.

En segundo lugar, hay que considerar también si los lexicógrafos, de hecho, emplean alguna teoría semántica al momento de redactar una definición. En Bugueño Miranda y Farias (2011: 10) se menciona que «la teoría metalexigráfica ha oscilado entre la asunción implícita de su utilización [*i.e.* de una teoría semántica] en la redacción de una paráfrasis [...], una relación explícita entre una teoría semántica y la redacción de las paráfrasis [...] y un balance pesimista sobre el particular [...]».

Para efectos de este trabajo, y dentro de las múltiples posibilidades de acercarse al problema del significado y su posible proyección sobre la generación de definiciones, optamos por considerar tan sólo las tres teorías semánticas anteriormente

¹ Según BUGUEÑO MIRANDA (2009), la teoría semántica es uno de los parámetros en los que debiera anclarse una «teoría general de la definición». Los demás parámetros son una taxonomía de paráfrasis explicativas y un *pattern* sintáctico.

² Dos ejemplos de concepciones antagónicas del significado son las de BALDINGER (1977) y FILLMORE (1982).

³ Sobre el concepto de *nivel de organización de la lengua*, cf. HENNE (1982). En RIEMER (2010: 21-22), por otro lado, hay una interesante discusión sobre la correlación entre los niveles de organización de la lengua y la semántica.



mencionadas. Respecto a la relación entre estas teorías del significado y la (meta) lexicografía —en especial, la generación de definiciones—, Lara (1996) resalta, por ejemplo, que los lexicógrafos advirtieron que había una analogía entre los semas de la teoría semántica estructural y la propia sintaxis de redacción de las definiciones generadas por *genus proximum et differentiae specificae* (cf., también, Hilty 1995: 301; Pöll 2002: 59). Por otro lado, los aportes de la semántica cognitiva parecen tener igualmente un reflejo inmediato en la redacción de definiciones (cf. Geeraerts 2001; 2003; Pöll 2002: 128-129).

Nos gustaría, por fin, subrayar que en ningún momento se desconocen los aportes que otras perspectivas puedan ofrecer. Sin duda alguna que las contribuciones de Fillmore (1977; 1982), pero sobre todo del FrameNet, le ofrecen a la lexicografía nuevas perspectivas de trabajo como, por ejemplo, en la lexicografía bilingüe (cf. Boas 2001). Otro tanto se puede decir de Pustejovsky (1991). En relación a la aplicación de la teoría de Pustejovsky (1991) a la lexicografía, no la hemos considerado, pues su objetivo es preocuparse y explicitar el poder combinatorio de las unidades léxicas. De hecho, Redes (2009) —diccionario combinatorio que se basa en la Teoría del Lexicón Generativo— no ofrece paráfrasis que expliciten el contenido de las unidades léxicas.

I. SEMÁNTICA FORMAL

A pesar de que la doctrina aristotélica de la categorización fue asimilada por la escolástica medieval (cf. Cerný 2000: 76-79), contribuyendo con esto a un modelo de generación de paráfrasis, es indudable que la aplicación exclusiva del modelo de *genus proximum et differentiae specificae* no garantiza una definición bien formulada. Es sólo a fines del siglo XIX que, en el ámbito de la lógica, se engendran dos conceptos fundamentales para la (meta)lexicografía. Frege (2008) es el primero en reconocer la necesidad de distinguir los dos aspectos del significado, a los que denominó *Sinn* y *Bedeutung* (traducidos corrientemente hoy como *sentido* [Sinn] y *referencia* [Referenz] [cf. Vater 2005: 13])⁴. Para explicar la distinción establecida, Frege (2008) usa el célebre ejemplo de las designaciones *estrella matutina* [Morgenstern] y *estrella vespertina* [Abendstern]: ambas tienen la misma referencia, pero no el mismo sentido, una vez que cada expresión alude a una propiedad específica de la referencia⁵. De esa manera, se concibe la sinonimia como una identidad de referencia.

⁴ Tanto LYONS (1989: 119) como VATER (2005: 13) llaman la atención sobre lo poco feliz que ha sido la elección de los términos fregeanos. LYONS (1989) explica que la selección de los términos *Sinn* y *Bedeutung* es producto de la concepción de lenguaje de los filósofos, que entienden la «referencia» como una relación semántica básica. El autor añade que el alemán poseería términos más apropiados para designar las nociones en cuestión: *Bedeutung* estaría mejor empleado en lugar de *Sinn*, a la vez que *Bezeichnung* (al igual que *Referenz*) podría sustituir el término *Bedeutung*.

⁵ LYONS (1989) y VATER (2005), una vez más, hacen notar que el ejemplo propuesto por FREGE (2008) no es completamente oportuno. Las designaciones *Morgenstern* y *Abendstern* se acercan a los nombres propios. VATER (2005: 29-30) advierte que «von EN [*i.e.* Eigennamen] nehmen die

Carnap (1988) es quien plantea la dicotomía fregeana sentido/referencia en términos de intensión/extensión. El autor desarrolla un método de análisis del significado que se aplica a los llamados *designadores* [designators]. Los designadores comprenden las sentencias declarativas, las expresiones individuales (o constantes individuales) y los predicadores (constantes de predicados). Carnap (1988: 1) considera que «If two designators are equivalent, we say also that they have the same *extension*. If they are, moreover, L-equivalent [*i.e.* lógicamente equivalentes], we say that they have also the same *intension*»⁶. La extensión de una sentencia declarativa corresponde a su valor de verdad, mientras su intensión corresponde a la misma proposición. La extensión de una expresión individual, por otra parte, corresponde al individuo a que se refiere, y su intensión, al concepto por medio del que se identifica este individuo. Finalmente, la extensión de un predicador equivale a la clase de individuos a los que se aplica, al paso que su intensión corresponde a la propiedad que expresa.

Tarski (1944: 345) sostiene que «*Semantics* is a discipline which, speaking loosely, deals with certain relations between expressions of a language and the objects (or «states of affairs») «referred to» by those expressions»⁷. Así pues, se entiende el significado en términos de una correspondencia con la realidad extralingüística. Dicho de otro modo: el significado corresponde a las condiciones de verdad (tratándose de sentencias), o a las condiciones necesarias y suficientes para la pertenencia a una determinada categoría (tratándose de expresiones individuales). El significado, por lo tanto, en el ámbito de una semántica formal, es una magnitud extensional.

2. SEMÁNTICA ESTRUCTURAL

Greimas (2007: 6) recuerda que la semántica ha sido tradicionalmente vista como «la parente pauvre de la linguistique». Sin embargo, tras un largo periodo de distanciamiento respecto al significado, o, incluso, de un acercamiento *sui generis*, a ejemplo de Bloomfield (1933), la lingüística finalmente empezó a preocuparse de la descripción del significado. Partiendo de una analogía con el modelo empleado en la fonología, los semanticistas estructuralistas propusieron el análisis componencial del significado, que les permitía acceder al plano del contenido. Entre los lingüistas que contribuyeron a forjar la versión europea del análisis componencial⁸, sobresalen tres nombres: Pottier (1964), Greimas (2007) y Coseriu (1978; 1991).

Pottier (1964), a partir de su famoso análisis de los lexemas franceses *chaise* [silla], *fauteuil* [sillón], *canapé* [canapé] y *tabouret* [taburete], plantea los fundamentos teóricos del análisis componencial. Greimas (2007), a su vez, utilizando la metodolo-

meisten Semantiker (allerdings nicht alle) an, dass sie nur Referenz, aber keinen Sinn haben». En este marco es, pues, legítimo preguntarse si las expresiones *Morgenstern* y *Abendstern* tendrían significado.

⁶ Los destacados están en el original.

⁷ Los destacados están en el original.

⁸ LYONS (1989: 318) señala que la versión americana del análisis componencial se desarrolló de forma independiente.



gía —y, en parte, también la terminología— de Pottier (1964), propone un modelo de análisis que pretende abarcar asimismo los planos sintagmático y contextual del significado. Pese a que tanto la metodología de Pottier (1964) como la de Greimas (2007) contemplan un metalenguaje de segundo nivel (*siège* [asiento] es el archilexema para todo el campo léxico de «muebles para sentarse»), y aunque ni siempre a un archisemema le corresponde una realización léxica en una lengua determinada, el modelo de análisis del significado propuesto puede adaptarse relativamente bien a una formulación en metalenguaje de primer nivel⁹, y, más específicamente, a una paráfrasis explicativa intensional¹⁰.

Por fin, llamamos la atención sobre el modelo que propone Coseriu (1978; 1991). Lo sintetizan los siguientes principios:

- 1) La semántica coseriana recibe el nombre de «lexemática» o «estudio funcional del vocabulario». El estudio funcional del vocabulario consiste en la investigación del contenido léxico de las lenguas, es decir, del significado léxico¹¹. Dicho en otros términos, se trata de una perspectiva lingüística inmanente, que, en este caso, se debe entender como una segmentación conceptual *sui generis* de una lengua particular. En este marco, Coseriu (1991: 95 ss.) plantea una diferencia fundamental entre las cosas y el lenguaje. Una semántica estructural, pues, es una semántica del lenguaje —no de las cosas—, por el lenguaje y para reflexionar sobre el lenguaje. De acuerdo con la perspectiva inmanente, es objetivo de la lingüística establecer la organización peculiar de cada lengua, o más bien «establecer sus estructuras paradigmáticas y, por tanto, precisamente, no partir de un pensamiento prelingüístico ‘universal’ ni de la realidad extralingüística designada» (Coseriu 1991: 216).
- 2) La delimitación del concepto *significado* presupone una confrontación con otros tipos de contenidos lingüísticos. Coseriu (1978: 206-207) reconoce tres tipos fundamentales de contenidos lingüísticos: «significado» (el contenido lingüístico actualizado en cada caso por el habla y en una lengua determinada), «designación» (la referencia a la realidad extralingüística) y «sentido» (el contenido particular de cada texto o de una unidad textual).
- 3) La definición del término «significado léxico» implica su delimitación exacta frente a otros tipos de significado. Coseriu (1978: 208-209) identifica cinco tipos de significado: «léxico», «categorial», «instrumental», «sintáctico (o estructural)» y «óntico». La lexemática se ocupa únicamente de los «lexemas», es

⁹ Sobre el particular, cf. BALDINGER (1977). La noción propuesta por BALDINGER (1977) se diferencia poco de la propuesta por REY-DEBOVE (1967: 142-143).

¹⁰ Así pues, el análisis componencial del lexema *fauteuil* puede aplicarse a la formulación de una paráfrasis explicativa intensional como «Siège à dossier et à bras, à une seule place» (PROB 2001: s.v. *fauteuil*, ac.1).

¹¹ Según la definición de GECKELER (1988: 151), la «lexemática», o «estudio funcional del vocabulario», es «the organization of the content-level of language by means of functional lexical oppositions».

decir, las unidades léxicas que tienen «significado léxico». Quedan, pues, excluidos del campo de interés de la lexemática los «categoremas», definidos como unidades léxicas (conjunciones, preposiciones, pronombres, etc.) que tienen sólo significado categorial.

- 4) La lexemática, al asumir una concepción estructural del lenguaje, busca el establecimiento de «campos léxicos». Un «campo léxico» corresponde a un conjunto de lexemas que comparten un valor léxico común (archilexema), oponiéndose entre sí por diferencias mínimas de contenido léxico (semas).
- 5) La metodología empleada por la lexemática opera sobre la base de distinciones que le sirven como un constructo para la delimitación de la significación de una unidad léxica. Las distinciones fundamentales para la descripción del significado son el «archilexema» (lexema que hace de común denominador de todos los miembros de un campo léxico), la «dimensión» (opción metodológica que posibilita la agrupación de sememas que refieren el mismo «ámbito de designación» [Bezeichnungsbereich])¹², el «sema» (rasgo mínimo que caracteriza el contenido de una unidad léxica y que, composicionalmente, permite formar un semema) y el «clasema» (rasgo de tipo genérico, que posibilita delimitar y caracterizar series extensas de lexemas).
- 6) El léxico se divide entre «estructurado» y «no estructurado». El «léxico estructurado» es el producto de la actividad propia de una lengua natural, al paso que el «léxico no estructurado» corresponde al terminológico, dispuesto de forma *ad hoc* por una ciencia determinada¹³.

¹² Sobre el particular, cf. DUPUY-ENGELHARDT (1995: 151). GECKELER (1988: 15), por otra parte, define la «dimensión» como la opción metodológica que permite ofrecer una suerte de «scale for the oppositions functioning between determinate lexemes of the [*sc.* lexical] field».

¹³ BOAS (1988: 50), al analizar la lexemática coseriana, le reprocha a la semántica estructural el hecho de no haber considerado factores cognitivos que priorizaran la «realidad psicológica» [psychological reality]. La realidad psicológica se manifiesta bajo la forma de la competencia lingüística del individuo y su capacidad metalingüística de definir una unidad léxica de su lengua materna. BOAS (1988: 51) advierte asimismo que el empleo de una metodología análoga a la de la descripción fonológica en el ámbito de la descripción semántica carece de validez. Para la fonología, se han generado criterios válidos para cualquier lengua natural, de forma que tales criterios le son «objetivamente externos» al investigador. Por otra parte, en lo que respecta a la descripción del léxico, el investigador se convierte en «sujeto y objeto», es decir, el investigador se ve imposibilitado de realizar su tarea sin tener en consideración la lengua objeto.

Respecto a las tesis de BOAS (1988), son pertinentes los siguientes razonamientos. En primer lugar, como se percibe claramente tanto en MARTINET (1960) como en HJELMSLEV (1970), no cabe pensar que exista un perfecto isomorfismo entre el plano de la expresión y el plano del contenido. En segundo lugar, la lexemática coseriana —aunque no lo formula explícitamente— reconoce la dificultad para tratar del plano del contenido. La distinción entre «léxico estructurado» y «léxico no estructurado» ilustra la necesidad de generar una metodología que permita acercarse al significado dentro de un rigor formal, libre de contradicciones y contrapruebas. Además, el conjunto léxico susceptible de análisis corresponde al que puede agruparse en campos semánticos. Por fin, en tercer lugar, es indudable que el conocimiento metalingüístico del hablante nativo cumple un papel importante en la descripción del significado. Sin embargo, hay que considerar, por un lado, que COSERIU (1978; 1991) propone un formalismo heurístico que le posibilita «hablar sobre el significado», y, por el otro, que la terminología

Como síntesis del pensamiento estructural, sobresalen los siguientes aspectos: (a) la semántica estructural ofrece un instrumento en metalenguaje de segundo nivel, que permite una representación de la significación de una unidad léxica, y (b) la descripción obtenida por medio de la aplicación del método estructural posibilita una reinterpretación de los datos, partiendo del metalenguaje de segundo nivel hacia el metalenguaje de primer nivel¹⁴.

3. SEMÁNTICA COGNITIVA

La semántica estructural dominó el escenario de la lingüística a lo largo de aproximadamente treinta años. Chomsky (1962), empero, les brindó a las ciencias del lenguaje nuevas perspectivas de investigación, abriendo camino para explorar dimensiones hasta entonces ignoradas por los estudios lingüísticos. La perspectiva cognitiva ganó espacio en el seno de las ciencias del lenguaje. Entre los aspectos que pasaron a ser considerados está, por ejemplo, el papel que juega la cognición en procesos como la adquisición del lenguaje y la generación de secuencias complejas de enunciados, como los textos. Se inauguró, así, una nueva fase en las ciencias del lenguaje, a la que Albrecht (1997: 19) denominó *revolución cognitiva* [kognitive Revolution].

La revolución cognitiva redundó en una serie de teorías que tenían el significado como objeto de investigación. Wotjak (1997: 31) hace un listado de teorías que se dieron a conocer en este período¹⁵: semántica prototípica, semántica situacional, semántica de los arquetipos, semántica catastrófica, semántica de los modelos teóricos, semántica generativa y semántica cognitiva¹⁶. Entre las teorías semánticas

sería una disciplina superflua si la competencia lingüística del hablante fuera suficiente para acceder al significado, de tal forma que al especialista no le costara hacer las precisiones conceptuales necesarias.

¹⁴ SINGLETON (2000: 76) subraya que se ha criticado el análisis componencial debido a un supuesto valor universal que se le atribuiría a los rasgos, pese a que éstos son culturalmente determinados. Dicho de otro modo: el sistema de rasgos constituiría una aporía. No obstante, respecto a esta objeción, hace falta recordar que la crítica no es procedente, una vez que la semántica estructural no aspiraba a ser «universalista», sino que pretendía describir una lengua natural en particular.

¹⁵ A este listado, debiera añadirse aún la semántica de los *frames*. WEGNER (1989) ilustra la aplicación de la semántica de los *frames* a la generación de definiciones lexicográficas. La teoría de los *frames* postula que todo significado forma parte de un sistema de alternativas lingüísticas que se asocia a instancias escénicas prototípicas. La representación semántica de una unidad léxica, pues, pone de manifiesto un verdadero escenario de designaciones y conceptos asociados. El mismo fenómeno de las colocaciones sería una consecuencia de este principio. En lo que concierne a las paráfrasis explicativas, Wegner (1989: 895) considera que la teoría de los *frames* podría representar una contribución significativa a su formulación, en la medida que permitiría calcular qué expresiones podrían ayudar a componer la definición. Así, por ejemplo, la representación escénica [*frame*] de *cabla* tiene presente *enchufe*, de forma que, en la descripción lexicográfica de *enchufe*, sería muy difícil que no se tomara en consideración *cabla*.

¹⁶ WOTJAK (1997: 31) señala que ni todas las mencionadas teorías aportan algo esencialmente innovador a la descripción del significado.



postestructurales, la semántica prototípica es, indudablemente, la más relevante como alternativa a la semántica estructural.

La semántica prototípica nació como una reacción al modelo clásico de categorización. Rosch (1978) investiga la relación entre los procesos cognitivos y la representación mental del contenido lingüístico, concluyendo, por ejemplo, que los individuos no perciben las categorías como clases homogéneas y discretas, sino que más bien como clases heterogéneas y no discretas, en las que hay algunos miembros más representativos que otros. A esto se llama *efecto de prototipicidad* [prototypicality effect] (cf. Geeraerts 2001)¹⁷. La teoría de los prototipos se convierte, pues, en un intento de explicar la forma en que el individuo categoriza, almacena y procesa la información.

Sinclair (2004: 21) señala que «Meaning is an impression in the mind of an individual». Wotjak (1997: 33), a su vez, basándose en el trapezio de Heger (1976), afirma que la relación entre significado y referente se establece a través de operaciones cognitivas. Frente a este hecho, se ve la necesidad de incorporar factores como el llamado *conocimiento enciclopédico* en el marco de la lingüística (cf. Cruse 1988). Debe quedar claro, pues, que, en el ámbito de la semántica prototípica, el *conocimiento lingüístico* [sprachliches Wissen] y el *conocimiento de las cosas* [sachliches Wissen] no se deslindan.

La primera fase de la semántica prototípica se ha caracterizado por una franca ruptura y, a la vez, un «ajuste de cuentas» teórico con la semántica formal, primeramente, y, en seguida, con la semántica estructural. Ahora bien, tras esta primera fase, hubo un intento de acercarse epistemológicamente al estructuralismo. Albrecht (1997), por ejemplo, propuso varias tesis integradoras entre los modelos cognitivo y estructural. Destacamos las siguientes:

- 1) La semántica prototípica no es otra cosa que la reanudación de ideas anteriores al rigor formal y «expurgatorio» que el estructuralismo representó para la lingüística. Dicho de otro modo: se ha vuelto a concebir el significado no como una mera «abstracción sumatoria», sino como una representación de «contenidos de conciencia» [Bewußtseininhalte] (cf. Albrecht 1997: 20).
- 2) El establecimiento de límites claros entre el «conocimiento lingüístico» y el «conocimiento de las cosas», como propone la semántica estructural, es inviable. Wotjak (1997: 37) defiende que en la representación del significado se incorpora una parte del conocimiento del mundo/del dominio designativo¹⁸.

¹⁷ Con este principio la teoría de los prototipos trata de derrumbar dos de los principales pilares sobre los que se asienta la teoría clásica de la categorización.

¹⁸ GEERAERTS (2001: 6-7) recuerda que, aunque los límites entre «conocimiento lingüístico» y «conocimiento enciclopédico/del mundo» se han vuelto difusos con la semántica prototípica, eso no significa que no se distinga más entre diccionario y enciclopedia. Ahora bien, frente a lo expuesto, es perfectamente posible que el diccionario comporte determinados tipos de informaciones no estrictamente lingüísticas.



3) La semántica prototípica no es una alternativa, sino más bien un complemento del análisis componencial. Hilty (1997: 65) complementa las tesis defendidas por Albrecht (1997). Evocando una vez más el trapecio de Heger (1976), el autor afirma que, en el ángulo que permite unir significado y referente, hay rasgos del referente considerados relevantes y que se integran en el significado. Ello se debe justamente a un proceso cognitivo. Así pues, se produciría una categorización del referente extralingüístico.

El aporte de la semántica prototípica a la (meta)lexicografía no se restringe, empero, a la importancia que se le ha asignado a la incorporación del conocimiento enciclopédico en la formulación de las paráfrasis explicativas. En el escenario actual, se destaca asimismo la preocupación por el fenómeno de la polisemia. Geeraerts (2001), por ejemplo, presenta un análisis detallado del tratamiento de la polisemia a la luz de la semántica prototípica, poniendo atención en cómo factores de orden cultural (*i.e.*, el «conocimiento del mundo») pueden condicionar la disposición de las diversas significaciones en el artículo léxico¹⁹. Otro aspecto importante de la propuesta de Geeraerts (2001) es la asunción de la *vaguedad* [fuziness] como un factor inherente al significado²⁰. Teniendo en cuenta a Sinclair (2004: 23-25), habría que considerar otros dos factores más como parte de la naturaleza del significado. En primer lugar, está la llamada *prosodia semántica* [semantic prosody], que se define como «a kind of a attitudinal and pragmatic meaning» (Sinclair 2004: 23). En segundo lugar, se menciona la *elasticidad del significado* [elasticity of meaning], que justifica «the lack of total precision in the description of meaning» (Sinclair 2004: 25).

¹⁹ GEERAERTS (2001) aspira a establecer una secuencia para la disposición de las acepciones, utilizando como ejemplo la palabra *fruta*. El autor plantea que se debe considerar, primeramente, las significaciones más prototípicas (con ejemplos extensionales) y, en seguida, las menos prototípicas. En función de los resultados obtenidos, debe generarse una suerte de «red» polisémica cuyo eje central sea la significación más prototípica y donde las extremidades correspondan a las significaciones menos prototípicas. La propuesta de GEERAERTS (2001), sin embargo, merece las siguientes observaciones: (a) la propuesta de disposición de las acepciones es perfectamente aplicable al diccionario de uso y al diccionario contemporáneo de la lengua, pero no así al diccionario general de la lengua. En este caso, la disposición etimológico-histórica sigue siendo la opción metodológica más apropiada; y (b) si el objetivo del diccionario es facilitarle al usuario informaciones relacionadas con su conocimiento lingüístico más inmediato, la ordenación por frecuencia es igualmente válida.

²⁰ La incorporación de informaciones enciclopédicas y la vaguedad del significado no están en desacuerdo con la semántica estructural. Las informaciones extralingüísticas pueden integrarse en una paráfrasis explicativa de carácter extensional, si es que existe un *pattern* sintáctico que lo permita. El concepto de vaguedad, por otra parte, ya se hace presente en los modelos estructurales a través de los «virtuemas».

SÍNTESIS Y CONSIDERACIONES FINALES

Hemos dicho que la teoría semántica actúa en ambos procesos involucrados en el acto de definir. En lo que respecta al proceso de acceder al contenido semántico de las unidades léxicas —aunque, recalamos, la naturaleza de este presunto contenido semántico es «fugaz y resbaladiza» (cf. Alcaraz Varó y Martínez Linares 1997: s.v. *significado*)—, la teoría semántica determina bajo cuál perspectiva se debe indagar el problema. Ya en lo que respecta al proceso de expresar el contenido semántico mediante una formulación lingüística, la teoría semántica contribuye a seleccionar cuáles informaciones se actualizarán en la definición²¹.

Empezamos por el problema de la concepción de «significado». La perspectiva desde la que cada teoría semántica aborda la cuestión puede sintetizarse de la siguiente forma:

TABLA 1. LAS TEORÍAS SEMÁNTICAS Y LA CONCEPCIÓN DE «SIGNIFICADO».

SEMÁNTICA DE LAS CONDICIONES DE VERDAD	ANÁLISIS COMPONENTIAL	SEMÁNTICA PROTOTÍPICA
Comprensión extensional del significado: el significado se define en términos de una correspondencia con la realidad extralingüística.	Comprensión intensional del significado: el significado está circunscrito a una lengua funcional y está determinado por los límites establecidos en el interior del campo semántico correspondiente.	Comprensión extensional del significado: el significado es una representación de <i>contenidos de conciencia</i> [Bewusstseinsinhalte]; en la representación del significado se incorpora parte del conocimiento del mundo.

Respecto a la expresión del contenido semántico mediante una paráfrasis, lo único que hasta el momento hemos podido concluir es: (a) las definiciones — en especial, las de los sustantivos— aspiran a establecer una «categorización» del signo-lema; (b) las definiciones analíticas²² combinan intensión y extensión, y (c) la extensión juega un papel más importante que la intensión en lo que respecta a la elucidación del significado (cf. Farias 2009b; 2012). Los conceptos clave son, por tanto, y conforme hemos aclarado ya al comienzo: «categorización», «intensión» y «extensión». A continuación recapitulamos de forma esquemática las nociones de «categorización», «intensión» y «extensión» en cada uno de los modelos semánticos estudiados:

²¹ Los ejemplos de definiciones correspondientes a cada teoría aparecen en la tabla 2.

²² Las «paráfrasis explicativas analíticas» son las que expresan el contenido semántico de una unidad léxica por medio de una proposición, contraponiéndose así a las «paráfrasis explicativas sinonímicas» (cf. BUGUEÑO MIRANDA 2009: 249).

TABLA 2. LAS TEORÍAS SEMÁNTICAS Y LA EXPRESIÓN DEL «SIGNIFICADO».

	SEMÁNTICA DE LAS CONDICIONES DE VERDAD	ANÁLISIS COMPONENTIAL	SEMÁNTICA PROTOTÍPICA
NOCIÓN DE CATEGORIZACIÓN	Las categorías se definen mediante una conjunción de rasgos necesarios y suficientes, presentan límites claros y se otorga a sus miembros la misma representatividad.	La lengua se estructura en «campos semánticos» cuya base es un semema genérico (archisemema), común a todos los demás sememas de la misma clase. En el plano léxico («campos léxicos»), el archisemema corresponde al hiperónimo, y los sememas específicos, a los hipónimos [*] .	Las categorías son heterogéneas; sus miembros se distribuyen a lo largo de una escala de prototipicidad. El prototipo es el elemento que mejor representa la categoría.
NOCIONES DE INTENSIÓN Y EXTENSIÓN	1. Intensión: Concepto por medio del que se reconoce el objeto. 2. Extensión: Individuo (o conjunto de individuos) al (a los) que el concepto conviene.	1. Intensión: Conjunto de rasgos que contribuyen a caracterizar determinada unidad léxica (semema). 2. Extensión: Realidad extralingüística a la que hace referencia el semema.	1. [¿Hay una noción de intención?] 2. Extensión: Conjunto de miembros pertenecientes a la categoría.
EJEMPLO DE DEFINICIÓN	<i>hombre</i> «ser animado racional» (DPRAE 2007: s.v., ac.1)	<i>donna</i> «Essere umano adulto di sesso femminile» (PCDIt 2009: s.v., ac.1)	<i>Mensch</i> «Männer, Frauen und Kinder als Individuen» (PGWDaF 2011: s.v., ac.2)

* No se trata, pues, de una «categorización» de la realidad extralingüística, tal como la plantean las demás teorías.

A modo de conclusión, procuramos evaluar los principales aportes y límites de cada una de las teorías analizadas respecto a la generación de definiciones:

- 1) Como hipótesis básica de investigación, se asumió que toda definición está constituida por una dimensión intensional y otra extensional (cf. Rey 1977: 100). Dicho en términos más simples, en toda definición hay una dimensión que se refiere al contenido de una unidad léxica, al mismo tiempo que ésta se proyecta sobre la realidad infinita en la medida en que conviene o no a determinadas entidades del mundo. La distinción entre intención y extensión que hace la semántica de las condiciones de verdad, permite que, en el ámbito de la (meta)lexicografía, se reconozca el real valor de la extensión en la formulación de las definiciones. Por otra parte, la noción de categorización sirve de blanco a muchas críticas. Kleiber (2004: 31-37) señala que la semántica formal tiene un poder explicativo fuerte, pero un poder descriptivo débil. De hecho, el modelo es irreprochable al plantear la pertenencia de la entidad *x* a la categoría *Y* en función de un conjunto de rasgos necesarios y suficientes. Sin embargo, al momento de describir las especies naturales, se muestra

muy débil. El modelo formal es capaz, por ejemplo, de describir de forma satisfactoria la categoría *ave* desde el punto de vista intensional, mediante un conjunto de condiciones necesarias y suficientes: «ser un animal», «tener pico», «tener el cuerpo cubierto de plumas», «tener alas», «poner huevos». Sin embargo, por medio de estos rasgos, no logra determinar la extensión de la categoría «ave», dado que no se aplican de forma homogénea al conjunto de todas las aves existentes.

- 2) El análisis componencial, a su vez, funciona de manera irrefutable al contrastar cohipónimos definidos en el interior de campos semánticos específicos como *asiento* (cf. Pottier 1964) o *pared* (cf. Schifko 1992). Este método, sin embargo, es bastante limitado. Su aplicación —y la semántica estructural lo reconoce desde hace mucho (cf. Coseriu 1978)— depende de la naturaleza del significado. En primer lugar, el análisis componencial sólo se aplica a las palabras con significado lexical (lexemas). En segundo lugar, el método ni siquiera resulta eficaz con todos los lexemas (ponemos como ejemplo las especies naturales (cf. Farias 2009b) y los colores (cf. Brangel 2011)). Ya muchos estudiosos del tema han advertido la necesidad de incorporar informaciones enciclopédicas a las paráfrasis (cf., por ejemplo, Werner 1984). Además, hay sustantivos que no se dejan definir mediante una paráfrasis en metalenguaje del contenido (cf. Farias 2009a: 211-214).
- 3) La principal contribución de la semántica prototípica en lo que respecta a la generación de las definiciones radica en la inserción del componente extralingüístico (o enciclopédico) en el significado. De hecho, las informaciones enciclopédicas son fundamentales en algunas definiciones. Sin embargo, no se sabe cómo evaluar la eficacia de las informaciones extralingüísticas en las definiciones, ni tampoco cuándo habría que usarlas.

RECIBIDO: agosto de 2012. ACEPTADO: octubre de 2012.

BIBLIOGRAFÍA

- ALBRECHT, Jörn (1997): «Fünf Thesen zur kognitiven Semantik», en Ulrich HOINKES y Wolf DIETRICH (eds.), *Kaleidoskop der lexikalischen Semantik*, Tübingen: Narr, 19-39.
- ALCARAZ VARÓ, Enrique y María Antonia MARTÍNEZ LINARES (1997): *Diccionario de lingüística moderna*, Barcelona: Ariel.
- ATKINS, B.T. Sue y Michael RUNDALL (2008): *The Oxford Guide to Practical Lexicography*, Oxford: Oxford University Press.
- BALDINGER, Kurt (1977): *Teoría semántica*, Madrid: Alcalá.
- BLACKBURN, Simon (2008): *The Oxford Dictionary of Philosophy*, 2.ed., Oxford: Oxford University Press.
- BLOOMFIELD, Leonard (1933): *Language*, Huddersfield: George Irwin & Sons.





- BOAS, Hans Ulrich (1988): «The internal structure of lexical entries: structural and/or «definitional» semantics», en Werner HÜLLEN y Rainer SCHULZE (eds.), *Understanding the lexicon. Meaning, sense and world knowledge in lexical semantics*, Tübingen: Max Niemeyer, 50-61.
- BOAS, Hans Ulrich (2001): «Frame Semantics as a framework for describing polysemy and syntactic structures of English and German motion verbs in contrastive computational lexicography», en James RAYSON et al. (eds.) *Proceeding of the Corpus Linguistics 2001 Conference*, Lancaster: University Centre for Computer Corpus Research on Language, 64-73.
- BRANGEL, Larissa (2011): *O tratamento lexicográfico de vocábulos de cores na perspectiva da semântica cognitiva*, Tesina de Maestría, Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul.
- BUGUEÑO MIRANDA, Félix (2009): «Para una taxonomía de paráfrases explanatorias», *Alfa* 53: 243-260.
- BUGUEÑO MIRANDA, Félix y Virginia Sita FARIAS (2011): «Sobre las palabras y su clasificación según su contenido. Los problemas para el lexicógrafo», *Revista de Filología de la Universidad de La Laguna* 29: 9-19.
- BUSSMANN, Hadumod (2008): *Lexikon der Sprachwissenschaft*, 4. Aufl., Stuttgart: Alfred Kröner.
- CARNAP, Rudolf (1988): *Meaning and Necessity. A Study in Semantics and Modal Logic*, 2. ed., Chicago/London: The University of Chicago Press.
- CERNÝ, Jiří (2000): *Historia de la lingüística*, Cáceres: Servicio de publicaciones de la Universidad de Extremadura.
- CHOMSKY, Noam (1962): *Syntactic structures*. 's-Gravenhage: Mouton.
- COSERIU, Eugenio (1978): *Gramática, semántica, universales. Estudios de lingüística funcional*, Madrid: Gredos.
- (1991): *Principios de semántica estructural*. Madrid: Gredos.
- CRUSE, David Alan (1988): «Word meaning and encyclopedic knowledge», en Werner HÜLLEN y Rainer SCHULZE (eds.), *Understanding the lexicon. Meaning, sense and word knowledge in lexical semantics*, Tübingen: Max Niemeyer, 73-83.
- CRYSTAL, David (2001): *A dictionary of language*, 2. ed., Chicago: The University of Chicago Press.
- DPRAE. Real Academia Española (2007): *Diccionario Práctico del Estudiante*, Madrid: Santillana.
- DUPUY-ENGELHARDT, Hiltraud (1995): «Zur Beschreibung lexikalischer Bedeutung», en Ulrich HOINKES (eds.), *Panorama der lexikalischen Semantik*, Tübingen: Narr, 151-157.
- ENGELBERG, Stefan y Lothar LEMNITZER (2004): *Lexikographie und Wörterbuchbenutzung*, 2. Aufl., Tübingen: Stauffenburg.
- FARIAS, Virginia Sita (2009a): *Desenho de um dicionário escolar de língua portuguesa*, Tesina de Maestría, Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul.
- (2009b): «Considerações sobre a redação das glosas em um dicionário de falsos amigos espanhol-português», *Voz das Letras* 11: 1-18. URL: <http://www.nead.uncnet.br/2009/revistas/letras/11/2.pdf>; 30/09/2011.
- (2012): «Aplicação da semântica das condições de verdade à redação das definições nos dicionários semasiológicos», *Revista Brasileira de Linguística Aplicada* 12: 181-204.
- FILLMORE, Charles J. (1977): «Scenes-and-frames semantics», en Antonio Zampolli (ed.), *Linguistics structures processing*, Amsterdam/New York: North Holland Publishing Company, 55-81.
- (1982): «Frame semantics», en The Linguistic Society of Korea (ed.), *Linguistics in the morning calm*, Seoul: Hanshin, 111-137.

- FREGE, Gottlob (2008): «Über Sinn und Bedeutung», en *Funktion, Begriff, Bedeutung. Fünf logische Studien*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 23-46.
- GEERAERTS, Dirk (2001): «The definitional practice of dictionaries and the Cognitive Semantic conception of polysemy», *Lexicographica* 17: 6-21.
- (2003): «Meaning and definition», en Piet van Sterkenburg (ed.), *A practical guide to lexicography*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins, 83-93.
- (2010): *Theories of lexical semantics*, New York: Oxford University Press.
- GECKELER, Horst (1988): «Major aspects of the lexematics of the Tübingen School of Semantics», en Werner HÜLLEN y Rainer SCHULZE (eds.), *Understanding the lexicon. Meaning, sense and word knowledge in lexical semantics*, Tübingen: Niemeyer, 11-22.
- GLÜCK, Helmut (2010): *Metzler Lexikon Sprache*, 4. Aufl., Stuttgart: Metzler.
- GREIMAS, Algirdas Julien (2007 [1966]): *Sémantique structurale*, 3. ed., Paris: Presses Universitaires de France.
- HARTMANN, Reinhard R. K. y Gregory JAMES (2001): *Dictionary of Lexicography*, London/New York: Routledge.
- HEGER, Klaus (1976): *Monem, Wort, Satz und Text*, Tübingen: Max Niemeyer.
- HENNE, Helmut (1982): «Die Berufung wird stattgegeben. Plädoyer für die Entwicklung von Sprachgefühl», en Hans-Martin GAUGER y Wulf ÖSTERREICHER (eds.), *Sprachgefühl? Vier Antworten auf eine Preisfrage*, Heidelberg: Lambert Schneider, 91-137.
- HILTY, Gerold (1995): «Die Bedeutung von spanisch *silla*», en Ulrich HOINKES (eds.), *Panorama der lexikalischen Semantik*, Tübingen: Narr, 293-302.
- (1997): «Komponentenanalyse und Prototypensemantik», en Ulrich HOINKES y Wolf DIETRICH (eds.), *Kaleidoskop der lexikalischen Semantik*, Tübingen: Narr, 63-69.
- HJELMSLEV, Louis (1970): *Prolegómena a una teoría del lenguaje*, Madrid: Gredos.
- KILGARRIFF, Adam (1997): «I don't believe in word senses», *Computers and the Humanities* 31: 91-113.
- (2007): «Word senses», en Eneko AGIRRE y Philip EDMONDS (eds.), *Word Sense Disambiguation: Algorithms and Applications*, Dordrecht, T.N.: Springer, 29-46.
- KLEIBER, Georges (2004): *La sémantique du prototype. Catégories et sens lexical*, 2. ed., Paris: Presses Universitaires de France.
- LARA, Luis Fernando (1996): *Teoría del diccionario monolingüe*. México, D.F.: Ediciones del Colegio de México.
- LEWANDOWSKI, Theodor (1990): *Linguistisches Wörterbuch 1*, 5. Aufl., Heidelberg/Wiesbaden: Quelle und Meyer.
- LYONS, John (1989): *Semantics*, Cambridge: Cambridge University Press.
- MARTINET, André (1960): *Éléments de linguistique générale*, Paris: Armand Colin.
- PCDIt. Martins Fontes (2009): *Parola chiave: dizionario di italiano per brasiliani*. São Paulo: Martins Fontes.
- PGWDaF. WOLSKI, Werner (2011): *Großwörterbuch Deutsch als Fremdsprache*, Stuttgart: Pons.
- PÖLL, Bernhard (2002): *Spanische Lexikologie: Eine Einführung*, Tübingen: Narr.
- POTTIER, Bernard (1964): «Vers une sémantique moderne», *TraLiLi* 2: 107-136.
- PRECHTL, Peter y Franz-Peter BURKARD (2008): *Metzler Lexikon Philosophie*, 3. Aufl., Stuttgart: Metzler.



- PROB, Le Robert (2001): *Le Nouveau Petit Robert: Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, Paris: Le Robert.
- PUSTEJOVSKI, James (1991): «The generative lexicon», *Computational linguistics* 17(4): 409-441.
- Redes. BOSQUE, Ignacio (dir.) (2009): *Redes. Diccionario combinatorio del español contemporáneo*, 2.ed., Madrid: Editorial SM.
- REY, Alain (1977): *Le lexique: images et modèles. Du dictionnaire à la lexicologie*, Paris: Armand Colin.
- REY-DEBOVE, Josette (1967): «La définition lexicographique», *TraLiLi* 5: 141-159.
- RICHARDS, Jack y Richard SCHMIDT (2002): *Longman Dictionary of Language Teaching and Applied Linguistics*, 3.ed., Essex: Longman.
- RIEMER, Nick (2010): *Introducing semantics*, Cambridge: Cambridge University Press.
- ROSCH, Eleanor (1978): «Principles of categorization», en Eleanor ROSCH y Barbara LLOYD (eds.), *Cognition and categorization*, Hillsdale, N.J.: Lawrence Erlbaum, 27-48.
- SCHIFKO, Peter (1992): «Lexicología y semántica», en Günther HOLTUS, Michael METZELTIN y Christian SCHMITT (Hrsgn.), *Lexikon der romanistischen Linguistik*, Tübingen: Max Niemeyer, 132-148.
- SINCLAIR, John (2000): «Meaning in the framework of Corpus Linguistics», *Lexicographica* 20: 20-32.
- SINGLETON, David (2000): *Language and the lexicon. An introduction*, London: Arnold.
- TARSKI, Alfred (1944): «The Semantic Conception of Truth: and the Foundations of Semantics», *Philosophy and Phenomenological Research* 4: 341-376.
- VATER, Heinz (2005): *Referenz-Linguistik*, München: Wilhelm Fink.
- WEGNER, Immo (1989): «Lexikographische Definition und Frame-Theorie im allgemeinen einsprachigen Wörterbuch», en Franz Josef HAUSMANN *et al.* (eds.), *Wörterbücher, dictionaries, dictionnaires. Ein internationales Handbuch zur Lexikographie 1*, Berlin/New York: Walter de Gruyter, 893-899.
- WERNER, Reinhold (1984): «Semasiologische und enzyklopädische Definition im Wörterbuch», en Dieter GÖTZ y Thomas HERBST (eds.), *Theoretische und praktische Probleme der Lexikographie*, München: Max Hueber, 382-407.
- WOTJAK, Gerd (1997): «Bedeutung und Kognition. Überlegungen im Spannungsfeld zwischen lexikalischer und kognitiver Semantik», en Ulrich HOINKES y Wolf DIETRICH (eds.), *Kaleidoskop der lexikalischen Semantik*. Tübingen: Narr, 31-59.
- ZGUSTA, Ladislav (1971): *Manual of Lexicography*, Prague/Paris: Academia/Mouton.



UT SCULPTURA POESIS:
AN EXAMPLE FROM SCOTT HIGHTOWER'S POETRY*

Natalia Carbajosa
Universidad Politécnica de Cartagena

RESUMEN

La poesía siempre se ha sentido atraída por las artes visuales, y así lo ha manifestado, entre otras prácticas, a través de la écfrasis (esto es, la descripción verbal de una imagen). Sin embargo, son pocos, comparativamente, los poetas que optan por la descripción de escultura en lugar de pintura. En el presente trabajo se investigan los antecedentes de la écfrasis escultórica y se analizan en la poesía de un poeta americano contemporáneo, Scott Hightower. Aflora así, entre otros conceptos, la disparidad estética que surge de la contemplación de un monumento del pasado de excepcionales matices —la estatua del ángel caído— con los ojos de la postmodernidad.

PALABRAS CLAVE: Écfrasis, *Ut Sculptura Poesis*, modernismo, postmodernismo, percepción estética.

ABSTRACT

Poetry has always been attracted by the visual arts, and it has been so manifested, among other practices, through ekphrasis (that is, the verbal description of an image). However, there are few poets, comparatively speaking, who opt for the description of a sculpture instead of a painting. In the present article, the origins of ekphrasis in sculpture are studied, and the poetry of the contemporary American author Scott Hightower is analyzed. Thus, the aesthetic disparity which rises from the contemplation of a past monument of exceptional nuances —the statue of the fallen angel— with the eyes of postmodernity emerges, among other concepts.

KEY WORDS: Ekphrasis, *Ut Sculptura Poesis*, modernism, postmodernism, aesthetic perception.

INTRODUCTION

The fruitful comparison between the visual and the verbal arts has been, and still is, the focus of innumerable academic studies. Within this general focus, the relation of poetry with painting constitutes a privileged field of aesthetic and epistemological reflection, and from different viewpoints. Among such viewpoints, we may highlight the following three: Leonardo's *paragone*, a concept which he takes from the

classical world in order to inaugurate a line of thought in which the superiority of the visual over the verbal perception is acknowledged¹; the Renaissance actualization of the *Ut pictura poesis* metaphor, derived from the classical poet Horace and translated at this time into endless experiments in artistic genres like the portrait —visual or verbal— or combinations of word and image like the emblems (Dundas 1993; Hulse 1990); and, in more recent times, the studies about ekphrasis and iconology which consciously challenge the limits between both artistic expressions, taking the poetry of the avant-garde and subsequent movements of experimental poetry as their most significant examples (Bohn 1986; Steiner 1982).

It is interesting to remark, however, that the origins of the visual-verbal relationship, whenever we specifically refer to poetry that speaks about images, should be sought in sculpture, rather than in painting. They can be found, in fact, in the ancient Greek *technopaegnia*. In principle, these were poem-objects, that is, real objects with a literary description, gloss or spell engraved on them. Gradually, though, they were transformed into poems which reproduced the shape of an absent object. In other words, they became poems with a sculpture-like display, thus anticipating Apollinaire's techniques in two millennia. Nevertheless, the *Ut sculptura poesis* metaphor, with notable exceptions, has met the favor of poets in a much lesser degree than in the case of painting. Only two recent periods of Western art history give ample evidence of this particular derivation of the visual-verbal relationship: eighteenth and nineteenth century Romanticism, on one hand, and the twentieth-century avant-garde, on the other.

We can actually trace, from the eighteenth century on, how poets turn their interest towards ancient Greek art in general and Greek statuary in particular, because in it they recognize the source of human civilization (Giannakopoulou 2007: 11). They write poems about sculptures but not in the way of the ancient poets like Simonides and Pindar, who follow the classical concept of *paragone* in order to emphasize the superiority of poetry over sculpture. Instead, «in the case of poets such as Goethe, Rilke, Yeats or Pound, an acquaintance with and study of sculpture has had a more pervasive and lasting effect than the composition of any particular ecphrastic poem» (Giannakopoulou 2007: 12). The public quality of classical monuments becomes, in the works of these poets, neither a mere starting point for building a panegyric of a battle or a character, nor a faithful description of the original, but a source of introspection into the poet's own identity in relation with the flow of civilization and culture.

Furthermore, during the nineteenth century, the interest of poets in sculpture finds its correlative in the massive erection of «literary» monuments by public autho-

* Research for this study was funded by a grant from The Regional Ministry of Culture of the Regional Autonomous Government of Castile & Leon (ref. number SA012A10-1).

¹ Leonardo's *Treatise on Painting* was written around 1498, although it was first published in 1680. His comparison of the verbal and visual arts helps establish a tradition of clear-cut separation between them. This difference is later emphasized, among other well-known works, in Lessing's *Laocoon. An Essay upon the Limits of Painting and Poetry* (1766).

rities throughout Europe, arguably the most remarkable initiative of this kind since the Roman Empire. As Pingeot states, «The term «literary sculpture» may be used as a way of describing the sculpture of the nineteenth century. During this period literature appeared as the main inspiration for the development of sculpture, but also as the linchpin of a new culture that was more literate than ever before» (2000: 37). This phenomenon is particularly popular in France and has a clear influence, besides, on the sculptors' approach to literature: Rodin, for example, takes full passages of Dante's *Divina Commedia* as an inspiration for his own works while his poet-secretary, Rilke, writes eloquent descriptions of the sculptures created under such inspiration.

Already in the twentieth century, Cubist, Dadaist and Surrealist movements involve poets and sculptors no less than painters in their new creed, blurring the limits among genres as no other artistic period had done before. The influence of sculpture in Apollinaire's poems brings the concept of visual poetry to the forefront of the avant-garde, as such concept is approached «not from the perspective of literary tradition, but from that of artistic tradition» (Bohn 1986: 51). If poems become thus even more close to sculpture than in the previous century, sculpture becomes, in the hands of artists like Giacometti, Gaudier Brzeska or Marcel Duchamp, utterly poetic. Even some artistic notions, like vorticism (Pound 1916), are shared by both sculptures and poems. This common spirit stays alive for decades afterwards: a sculpture like *Le Poète*, by the artist Ossip Zadkine (1954), which constitutes an homage to the French poet Paul Eluard and can be seen at the Luxembourg Gardens in Paris, seems to be still indebted to the same spirit of mutual relationship between both artistic expressions (Sharrati 2000: 2), and it possibly constitutes one of the latest manifestations of the nature of this relationship as it was understood before and during the avant-garde.

Postmodernist aesthetics meets the disappearance of the prevailing idea of sculpture in the nineteenth century, when the main parks, squares and fountains of European cities bloomed with literary models made of stone or bronze. These monuments, as we know, had the double aim of creating beauty and providing instruction to the public (*aut prodesse aut delectare*). Although modernism and the avant-garde have been shown as the artistic currents which, in a way, continued the path of the eighteenth and nineteenth-century *Ut sculptura poesis* tradition, they are also responsible for a major change in regard to the role of the spectator of art and the very notion of art. The ultimate example of this change is, clearly, Marcel Duchamp's ready-made technique, which challenges the genuine foundations of what should be considered an art work. If the notions about art, therefore, are no longer certain, the nineteenth-century reliance on the capacity of public monuments to instruct the masses cannot endure. Public art appreciation ceases to be collective. It is no longer subjected to unalterable, unified criteria.

Consequently, modernism encourages the transition, culminated with postmodernism, from one mode of public perception, based on collective aesthetic experience, to a private one, in which common cultural references would no longer be summoned through urban icons: «The monolithic cultural assumptions implicit in Roman forum statuary or an altar triptych or even the typical town square equestrian statue are no longer viable. The supposition that a visual form, and anthem, or a text might express its deepest values or unify a coherent social group has become



a relic of romantic history» (Hein 1996: 2). Subjectivity is the term which, in fact, summarizes this major shift in aesthetic perception.

Subjectivity, however, is a minor feature in the appreciation of public art during the last decades in comparison with the real danger inherent to any street exhibition nowadays: the possibility that it becomes just another commodity in our market society². To avoid this danger, contemporary artists use varied techniques, many of which would have been unimaginable before the technological era. They avoid traditional forms of presentation —the pedestal, the museum—, they entirely defy the definition of their creation as a work of art, or they completely challenge what should be considered a cultural space (North 1990: 860-861). These new premises about public art must perforce influence the way contemporary poets deal with it in their poems, regardless of the fact that they may choose to speak about monuments of the past, when other aesthetic canons were at hand. In the same way as Romantic poets would approach classical Greek art from the individual attitude of their *Zeitgeist*, altogether different from the perception of the poets contemporary to those buildings and sculptures, a disparity must be assumed between twenty-first century poets who write about nineteenth-century sculptures and the sculptures themselves. If the monument has not changed, the individual eye has.

EL ÁNGEL CAÍDO, BY RICARDO BELLVER

In 1877, the Spanish sculptor Ricardo Bellver finished his most famous work, *El Ángel Caído*. It is a bronze statue mounted on top of a public monument formed by a granite fountain, a pedestal and the statue itself. It is located in the well-known *Parque del Retiro* in Madrid, a very centric, typical spot for Sunday walks, street music and all kinds of open-air activities. The statue gives evidence of three artistic influences: the Hellenic (mainly the sculpture group formed by Laocoön and His Sons), the Baroque (Bernini) and the Romantic one. As a curiosity, it must be added that it is one of the very few statues dedicated to the fallen angel, and popular wisdom, especially of esoteric nature, asserts that it pays homage to Lucifer or to the notion of the Evil. There is a similar monument in Turin, Italy, and a third one —of a more controversial nature, as it was erected during Franco's dictatorship— in the Spanish insular town of Santa Cruz de Tenerife.

Bellver's statue shares many of the aesthetic modes and assumptions of its era, both in the source of its composition and in the public condition that it was conferred by the local authorities. It won the First Class Medal at the *Exposición Nacional de Bellas Artes* in Madrid in 1878. The catalogue of the exposition quotes

² NORTH (1990: 867) has also studied an unwanted side-effect of the aesthetic major change introduced by the avant-garde in public monuments: in the Nazi and Stalinist totalitarian governments, modernist aesthetics ironically converted the masses in urban sculptures who, unconsciously, reproduced the force of their leaders.



Figura 1. *El ángel caído*, by Ricardo Bellver.

a few verses from the first Canto of Milton's *Paradise Lost*, when Satan proclaims his *non serviam* furious statement. The literary influence of Milton in the construction of the statue is evident not only in the choice of the character, but also in its external appearance: the Retiro statue does not certainly show a monster-like figure but, rather, delivers the fallen angel to the spectators as a very attractive youth³. Some of the qualities attributed to Milton's Satan can be traced in this statuary version: «awesome energy and defiance, incredible fortitude, and, above all, magnificent rhetoric. For some readers, including Blake and Shelley, Satan has been the true hero of the poem» (Abrams 2000: 1816). The rhetoric of Milton's Satan is here replaced by the vigorous physicality of the falling —rather than fallen— statue, the open mouth and the full, tensed expression of the face.

In regard to the public exhibition of *El Ángel Caído*, it must be noticed that it was bought by the Spanish government and sent to the Universal Exhibition in Paris in 1878. Afterwards it was included in the collection of the National Museum,

³ The famous Spanish novelist Carmen MARTÍN GAITE, in her unfinished, posthumous novel *Los parentescos* (2001), writes the following eloquent description of the statue: «Y quien se figure feo al demonio es que no ha ido al Retiro de Madrid, donde tiene una estatua, subido en su pedestal, bien alto. Y allí se ve claramente, para el que no lo sepa, que se está cayendo del cielo. A ver. Como que primero era un ángel. Un poco a su aire, pero ángel. [...] Yo voy mucho a esa plaza y me fijo en todos los detalles de la estatua de don Ricardo, que sigue allí, tal como él la puso y con razón, mirando al cielo, por mucha serpiente que le quiera enredar los pies y se le suba al cuerpo. ¡Qué frente tan limpia la del ángel caído! Luego ya en lo que esté tramando detrás de esa frente no nos vamos a meter nadie. Es una cuenta que prefiere llevar él solo» (62-63).

but in 1879, his director, Benito Soriano Murillo, suggested its move to a place in the open air. He based his initiative on the following grounds:

... la estatua del Ángel Caído, por lo atrevido de su composición, por su original actitud y también por la materia en que ha sido fundida, tal vez no produzca todo el efecto apetecido, encerrada cual está en los estrechos límites de una sala, mientras que colocada en un sitio público, al aire libre con más espacio y horizonte, luciría ventajosamente el mérito de tan bella creación, sirviendo al mismo tiempo de ornato e iniciando de este modo al público en la contemplación de los buenos modelos del arte plástico que tan poderosamente contribuye a su cultura (quoted in Reyero 2002: 50).

The quotation is certainly paradigmatic of an understanding of public art which has remained almost unalterable from antiquity until the beginning of the twentieth century. The mere aesthetic reasons (the statue must find a wider location in order to be fully appreciated) seem inseparable from the didacticism attributed to any work of art. It is not the artist, but the public, considered in a collective sense, what is relevant here. In consonance with Greek, Latin or Christian art, and echoing Soriano Murillo's statement, it can be affirmed that these and other similar monuments prior to modernist aesthetics «do not exalt the private vision of individual artists so much as they bespeak the shared values and convictions of cultural communities, and are accordingly to be found in those edifices and open places where people regularly gather» (Hein 1996: 1). Such didactic, collective purpose is especially significant here, because of the scarcity of representations of the fallen angel in Western imagery.

However, the label of «public monument», conferred from those premises of nineteenth-century didacticism and common appreciation of art, reveals certain level of ambivalence in this particular case. This ambivalence is undoubtedly due to the unusual choice of the character —Satan or Lucifer— and the literary source —Milton—. The personality of Milton's angel, in effect, is transferred to the statue, and it can be appreciated as such by the character who speaks about it in Martín Gaité's mentioned novel: «Es una cuenta que prefiere llevar él solo». If this literary and statuary fallen angel seems so appealing to the observer, it is precisely owing to its emphasized individuality, to the incongruence it displays in regard to the common ground and expectations generated by tradition.

«JEFFERSON'S FAVORITE»

In his 2012 book *Self-evident*, the American poet Scott Hightower⁴ includes a poem about Ricardo Bellver's statue. Hightower is, arguably, one of the most ekphrastic American contemporary poets, thus continuing a tradition which has been fruitful, among others, in such authors like William Carlos Williams, Wallace

⁴ A native of Texas, Scott Hightower teaches at NYU, lives in Manhattan and sojourns in Spain. He is the author of four books of poetry and also works as a poetry reviewer for numerous

Stevens or, more recently, John Ashbery (Heffernan 1993: 135- 189). There is probably only one similar case of such a conscious and thorough exercise of ekphrasis in contemporary poetry in Spain: that of Luis Javier Moreno (Mudrovic 2012).

Hightower's poems on monuments, paintings and photographs throughout his books are countless, together with poems about opera, ballet or historical characters. This means that the cultural and historical manifestations in his writing have, for him, a purpose similar to Goethe's, Rilke's or Yeats' search for the individual voice within the flow of civilization: «to find my own way in; how can my voice inhabit the holy space the poem already occupies. It is not an issue of originality. It is an issue of inhabitation and authenticity» (Carbajosa 2009). As regards ekphrasis, Hightower's own notion of the issue is that, at a certain point in the elaboration of the poem, the poet should stop the narrative/descriptive strategies in order to «step out of» the moment celebrated by the «art that knows it is art»⁵. It is a notion also related, to a certain extent, with stepping out of mythic time (which is circular) and visiting historical time (which is linear) and vice versa.

Most of Hightower's ekphrastic poems deal with classical paintings and they are almost invariably focused on human characters (as if, it could properly be affirmed, he were describing sculptures). Hightower usually follows a characteristic technique: he describes the human figures in the paintings through rigorous attention to their position in relation to the whole, but he builds his descriptions starting from minute individual details like a part of the body, a garment, a precise gesture or the way light relates two differentiated parts. He describes, more than anything, what we could call active stance. In other words, he seeks for the moment —so often emphasized in ekphrastic literature— prior to movement that, for a second, overcomes the illusion of separation between the temporal and the spatial (Mitchell 1980: 297). The results are poems with a powerful insight which emerges primarily from the partial descriptions unified in the final composition, and only secondarily from personal reflection or interpretation of the pictures described —a kind of glossing that arises from deep contemplation, sometimes only hinted at, sometimes more explicit; an interesting contemporary counterpoint, anyway, for an image of the past—.

In one of these poems, «Jefferson's Favorite» (2001: 29-30), he describes the picture of Adriaen van der Werff *Sarah Presenting Hagar to Abraham* (1699) and actually provides sculpture-like descriptions of the three characters in the painting. The first stanza may well serve as an example:

Though, compositionally,
he is slightly higher, they face each other
almost eye-to-eye.
Their shoulders and palms provide a kind
of balance. At the end

publications. His translations of poems by the Spanish-Puerto Rican poet Aurora de Albornoz garnered him a prestigious Willis Barnstone Translation Prize.

⁵ Statements made by Hightower in an informal conversation.





Figura 2. *Sarah Presenting Hagar to Abraham*,
by Adriaen van der Werff.

of his extended forearm his right hand
opens and hovers;
his fingertips spread into the light.
Sarah's graceful left arm
arches downward, her floating hand and fingers
extend bright against
the darker den of fabric. As Abraham
turns toward Sarah, his face
is dark with shadow.

First of all, the compositional display of the stanza —repeated in the two following ones that form the poem— must be taken into account. It is subjected to a fixed schema which is repeated every four lines, and is based on different levels of indentation. Such schema advances in a kind of flow, a smoothness of rhythm, notwithstanding the presence of enjambments («a kind / of balance», «his right hand / opens and hovers»), which shows a clear correlation with the fluidity of opposing gestures in the picture (arms, hands, heads), eloquently named and described in the poem. Every single element in the stanza, the same as in the image, acquires full meaning only in relation to the whole (light, depth, color and figures in van der Werff's work; typographic display, alliteration, combination of terms indicating position and movement of parts of the body in Hightower's). The final impression is strongly visual and, more precisely, statue-like. Thus, the contemporary poet's glossing of this work of the past is conveyed mainly by mimesis —the reproduction

of the elements and their combinations in the picture through the poet's tools: words, sounds, rhythm, and typographic display on the page.

The poem, however, is open to more historical layers, provided both by the title and the two initial quotations. The title, «Jefferson's Favorite», makes reference to the first of these quotations, taken from a letter by Thomas Jefferson to Maria Cosway in 1788: «Above all things those of van der Werff affected me most. His picture of Sarah delivering Hagar to Abraham is delicious. I would have agreed to have been Abraham...» Jefferson's statement acquires a highly articulate resonance when we consider his role in the political issue of slavery in the late eighteenth-century United States, together with his personal relationship with an enslaved woman of his household, Sally Hemings. The second reference, «and dream of freedom in his slave's embrace», comes from the «Epistle VII, to Thomas Hume», written by the Irish poet Thomas Moore, contemporary of Jefferson. Moore wrote it during a journey through the United States and, there, he compares the slavery of the blacks with slaves in the ancient Rome. In both cases, the public and the private sides of the matter are inseparable.

The same occurs in the story of Abraham, Sarah and Hagar, where a public duty (the forefather of the Israelite tribes must beget an heir) becomes a family affair (the legal wife presents the chosen slave to her husband). The poet describes the difficult moment with all the gracefulness and delicacy already present in the picture: the delicacy of gestures, textures, color and hands, arms, eyes and chests. The result is an intimate, almost voluptuous enumeration of body parts, partly subjected to voyeurism from the readers' side («Her fingers / rest on her inner thigh with a drape. From / our perspective, / it covers her modesty»). At the same time, the poem stays remote to the eminent action, that is, it does not trespass the boundaries of the beauty of the scene. It is this beauty, turned into *decorum*, what leads the poem towards the inevitable conclusion: «Her hair falls tenderly / down into the rich / voluminous cloth with cascades / over Abraham's legs / and lap, and across that brightly lit, / precarious bed». The object of future consummation, the bed, associated with the adjective «precarious», casts an idea of unwritten continuation after the final line, and leaves some questions unanswered: for whom is that bed precarious? For Abraham, Sarah, Hagar, or the three of them? And why precarious and not something else?

«ÁNGEL CAÍDO»

The previous commentary about «Jefferson's Favorite» should lead us to the analysis of «Ángel Caído» (2012: 60), the poem where Scott Hightower describes Bellver's statue at El Retiro:

«Ángel Caído»
(Ricardo Bellver, El Retiro, Madrid, 1878).

Stunning to look at!
One bronze wing juts up



like the blade of a broken windmill fan.
Not Caravaggio's Saul, but a youth,
bound, crashing onto a stump:
a knee, an elbow, one hand raised.
Here, each Retiro sun, each full—
or nearly full—Retiro moon,
all the stars stand in
for the blinding, deafening,
clearly threatening might
that has forced the angel down.

*

The only statue of Lucifer in all of Europe.
In a little more than half
a century, the notion
of the fallen
and the notion of a sole voice
resonate in new ways.

The poem is shorter than «Jefferson's Favorite» and it may seem, at first sight, more direct, less subtle in its descriptions. It is fairly enlightening, however, in regard to the dialogic oppositions which have been previously discussed in reference to the *Ut sculptura poesis* metaphor: the public/collective (a monument exhibited in the open air, carrying its own cultural connotations and values of past centuries) and the private (the contemporary, individual look of the poet). Furthermore, the ambivalent symbolism of *El Ángel Caído* by Bellver—it is Satan, a figure hardly ever represented in art and, moreover, surprisingly attractive— permeates the poem and provides it with a wider range for meanings and speculations.

The first line determines the attitude of the poet/spectator towards the statue: according to the *Oxford English Dictionary*, «stunning» means «astounding» or «dazing»; but in a more colloquial sense, it also means «excellent, splendid, extremely attractive or impressive». Thus, the poet reflects the ambiguity which derives from the contemplation of the statue, at the same time that he avoids solemnity in the description (in his poems, Hightower usually adopts a colloquial tone which serves for different purposes, mainly irony and detachment; a landmark, on the other hand, of most American poetry). Then, the rising elements of the body are singled out from the whole composition, in a similar way to the characters in «Jefferson's Favorite»: one wing, a knee, an elbow, one hand. It is through these rising parts that we see, as if in an oxymoronic image, the falling angel «bound, crashing onto a stump». There is an explicit tension between those two impulses, the upward movement that the body of the angel enacts, and the downward movement which comes down from the mighty forces of heaven.

In addition, the terms of comparison which Hightower introduces in this description of the parts of the body relate such description to other topics which are very recurrent in his poetry: «the blade of a broken windmill fan», for example,





Figura 3. Detail from *The Conversion of St. Paul*, by Caravaggio.

is a significant presence in the poems about his childhood in a ranch in Texas, a world already lost or in decay. As for the reference to Caravaggio's *The Conversion of Saul*—or Saint Paul—which he painted in 1601, through it the poem serves at least a double purpose: on one hand, and as it happened in the previous poem with Jefferson's and Moore's quotations, the reference enhances the historical resonances of the ekphrastic exercise, which ceases to be unidirectional, and it purposefully links the fallen angel with another fallen character, Saul—that is, the gentile who would later become St. Paul—. On the other hand, it relates the attractive youth of the statue with another handsome young man who was not by chance painted by a painter of genius and evil, a *maudit*. The homosexual implications of this association should also be taken into account.

At the same time that Hightower establishes his own, utterly personal attachment with the statue, he depicts it within its context: the name of the Retiro park is mentioned in two consecutive lines, apart from the exact reference immediately below the title. The place, however, is associated with the sun, the moon and the stars. The material *locus* becomes, consequently, a metaphor of a higher, cosmic order, an order that punishes the disobedient angel («the blinding, deafening, / clearly threatening might»). These -ing forms of doom and paralysis of the senses offer a great contrast with that early term, «stunning», which worked as praise of what was contemplated.

This first stanza reveals the insertion of the poet's judgment and personal associations within the apparent objectivity of the public monument. Nevertheless, the whole description remains ekphrastic in its purpose of describing the main elements of the statue and the place where it is located. In contrast, the second stanza becomes the proper glossing of the ekphrastic commentary. It shows the qualities

of postmodern, contemporary appreciation of public art which belongs to former periods, when monuments were bound to be instructive in an unambiguous way. As it has been argued so far, though, neither Milton's nor Bellver's fallen angel is exempt from ambiguity. And just twelve lines have been enough for Scott Hightower to explore the derivations of such unclear depiction of Evil, such traces of past epochs through which the individual stance of postmodernity would start to unfold. The alignment of Caravaggio's Saul with the fallen angel, furthermore, is unequivocal in its nuance: Caravaggio was constantly getting into trouble with religious authorities, due to the excessive realism of the human figures in his paintings—in other words, because he detached himself from the archetypal didactic models available and became too openly personal in his characterizations (Lambert 2007: 66).

The second stanza of «Ángel Caído» starts with a strong assertion—it does not really matter if what is said there is not exact—which underlies the exceptionality of the monument described. Finally, the five following lines, the most colloquial ones of the poem, are probably addressed to the contemporary reader. This reader, who has seen the statue through the poet's eyes and voice, is expected to think as the poet believes him/her to think. However, the apparently direct final commentary, which seems to admit no objections, remains as ambiguous as the rest of the composition: were the notion of the fallen and the notion of a voice really a single one «in a little more than half / a century»?⁶ Apparently, it was meant to be so in a public monument dedicated to Satan. But, as we know, artists like Bellver, taking Milton as his model, would defy such expectation. Furthermore, when the poet asserts that those past notions «resonate in new ways», what does he really mean? Which are those new ways and for whom? For the poet/spectator only, for the readers? Again, as in the case of «Jefferson's Favorite», the poem leaves unanswered questions after the final line. This option is utterly ekphrastic because it reproduces the openness of interpretation which has been identified not only in Bellver's statue but also in Milton's poem. Did they mean, by any chance, that evil is attractive or that it teaches better, as in Yeats's lines «The half-wisdom of daemonic images / Suffice the ageing man as once the growing boy?»

CONCLUSION

At the initial stages of this article, the disparity between the poet's approach to a public monument of the past and the monument itself was discussed. The time lapse, together with the indefiniteness about where the public domain finishes and where the private one starts, make it a stimulating ekphrastic exercise beyond mere

⁶ The period evoked by the lines «more than half / a century» corresponds to Franco's dictatorship in Spain. In an open, postmodern approach to the interpretation of the poem, «the notion of a sole voice» recalls, however indirectly, both Franco's and God's monolithic, unquestionable discourse, being «sole» a fully charged term here.

semiotic considerations, like the means of transference from a visual to a verbal code. As North affirms about Yeats' poems on sculpture, «Sculpture is so common a metaphor in Yeats's work precisely because of its ambiguous nature, because it is the art of public memorials and at the same time the one whose subject matter is almost entirely composed on isolated, musing individuals» (1983: 379). Because of their lack of reliance on eternal values, contemporary poets are perhaps better equipped than their predecessors for the identification of this disparity, which lies at the core of the *Ut Sculptura Poesis* metaphor. Their path towards sculpture follows the inverse track of the ancient *technopaegnia*: object and language are fully separated and, within their own strangeness, they must find the common ground, neither utterly public nor entirely individual, neither present nor past—that third space, or *metaxu*, of reality—for convergence. The focus on such isolated individual as Satan seems to be, in spite of the archetypal evil nature which tradition attributes to him, and thanks to the unresolved ambivalence he transmits both in literature and in sculpture, constitutes a compelling example.

Recibido: mayo de 2012. Aceptado: septiembre de 2012.

WORKS CITED

- ABRAMS, M.H., *et al.* (2000): «Introduction to *Paradise Lost*», in *The Norton Anthology of English Literature*, vol. I. New York: W. W. Norton & Company, 1815-1816.
- BOHN, W. (1986): *The Aesthetics of Visual Poetry 1914-1928*. Chicago: The University of Chicago Press.
- CARBAJOSA, N. (2000): «An Interview with Scott Hightower», *El coloquio de los perros* 25, URL: <http://www.elcoloquiodelosperros.net/numero25/olf25hi.html>. 26/04/2011.
- DA VINCI, L. (1956): *Treatise on Painting*. Princeton: Princeton University Press.
- DUNDAS, J. (1993): *Pencils, Rhetorique: Renaissance Poets and the Art of Painting*. Newark: University of Delaware Press.
- GIANNAKOPOULOU, L. (2007): *The Power of Pygmalion: Ancient Greek Sculpture in Modern Greek Poetry, 1860-1960*. Bern: Peter Lang.
- HEFFERNAN, J.A. (1993): *Museum of Words: The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery*. Chicago: The University of Chicago Press.
- HEIN, H. (1996): «What is Public Art? Time, Place, and Meaning», *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 1 (Winter): 1-7.
- HIGHTOWER, S. (2012): *Self-Evident*. Kingston, RI: Barrow Street Press.
- (2001): *Tin Can Tourist*. NY: Fordham University Press.
- HULSE, C. (1990): *The Rule of Art: Literature and Painting in the Renaissance*. Chicago: The University of Chicago Press.
- JEFFERSON, T. «Letter to Maria Cosway in Paris, April 24, 1788», URL: <http://www.let.rug.nl/usa/P/tj3/writings/brf/jefl68.htm>. 10/05/2011.



- LAMBERT, G. (2007): *Caravaggio*. Köln: Taschen.
- LESSING, G.E. (1985): «Laocoon, or On the Limits of Painting and Poetry», in H.B. NISBET (ed.), *German Aesthetic and Literary Criticism*. Cambridge: Cambridge University Press.
- MARTÍN GAITE, C. (2001): *Los parentescos*. Barcelona: Anagrama.
- MITCHELL, W.J.T. (1980): «Spatial Form in Literature», in *The Language of Images*. Chicago: The University of Chicago Press, 271-299.
- MOORE, T. (2010): *Epistles, Odes, and Other Poems*. London: General Books.
- MUDROVIC, M. (2012): «Escultura y escritura: dos poemas efrásticos de Luis Javier Moreno». Unpublished paper.
- NORTH, M. (1990): «THE PUBLIC AS SCULPTURE: FROM Heavenly City to Mass Ornament», *Critical Inquiry* 16:4 (Summer), 860-879.
- (1983): «The Ambiguity of Repose: Sculpture and the Public Art of W. B. Yeats», *ELH: English Literary History* 50:2, 379-400.
- PINGEOT, A. (2000): «Sculpture and Literature in Nineteenth-Century France», in K. ASPLEY *et al.* (eds.), *From Rodin to Giacometti: Sculpture and Literature in France, 1880-1950*. Amsterdam: Rodopi, 37-48.
- POUND, E. (1970): *A Memoir of Gaudier-Brzeska*. N.Y.: New Directions.
- REYERO, C. (2002): *Escultura, museo y estado de la España del siglo XIX: historia, significado y catálogo de la colección nacional de escultura moderna, 1856-1906*. Alicante: Fundación Eduardo Capa.
- SHARRATI, P. (2000): «UT SCULPTURA POESIS», in K. ASPLEY *et al.* (eds.), *From Rodin to Giacometti: Sculpture and Literature in France, 1880-1950*. Amsterdam: Rodopi, 1-16.
- STEINER, W. (1982): *The Colors of Rhetoric: Problems in the Relation between Modern Literature and Painting*. Chicago: The University of Chicago Press.
- YEATS, W.B. (2000): *Poems Selected by Seamus Heaney*. London: Faber & Faber.



RELIGIÓN, PROFANACIÓN Y SATANISMO EN *PERO...* ¿HUBO ALGUNA VEZ ONCE MIL VÍRGENES? DE JARDIEL PONCELA

Cécile François
Universidad de Orleans

RESUMEN

El presente trabajo analiza los fragmentos censurados en la edición de 1939 de *Pero... ¿hubo alguna vez once mil vírgenes?*, la tercera novela de Jardiel Poncela. El examen del texto muestra que parte de los cortes concierne al tratamiento irreverente y desacralizador que el narrador y los personajes infligen al tema de la religión. En realidad, lo que hace Jardiel Poncela no es sino extremar y desorbitar los rasgos de impiedad y sacrilegio que configuran el personaje de Don Juan para proponer al lector una versión paródica del mito en una obra subtitulada precisamente «la novela del donjuanismo moderno». Para llevar a cabo el proceso de desmitificación del personaje legendario, el autor recurre al humor acre, violento e iconoclasta que es uno de los distintivos del jardielismo novelesco.

PALABRAS CLAVE: Jardiel Poncela, desacralización, desmitificación, humor, parodia.

ABSTRACT

This article is based on the analysis of the censored passages from the 1939 edition of *Pero... ¿hubo alguna vez once mil vírgenes?*, the third novel written by Jardiel Poncela. An examination of the text shows that the removed sections relate to the irreverent and desacralising attitude inflicted on the theme of religion by both the narrator and the characters. In fact, Jardiel Poncela is only outrageously exaggerating and distorting Don Juan's impious and sacrilegious character traits, so that he can provide the reader with a parody of the myth within a work, which is subtitled: «The novel of modern Don Juanism». In order to succeed in the demythologizing process, the author resorts to acerbic, violent and iconoclastic humour, which is the trade-mark of his novels.

KEY WORDS: Jardiel Poncela, desacralisation, demythologisation, humour, parody.

En su introducción a *Pero... ¿hubo alguna vez once mil vírgenes?*, la tercera novela del humorista español Enrique Jardiel Poncela, Luis Alemany indica que la quinta edición, la del año 1939, sufrió los efectos de la censura franquista de una manera tal que se ha convertido en «una joya de mutilación bibliográfica y en un documento sociológico de alto valor acerca de los criterios que imperaban entonces»



(Alemany 1988: 58-59). Entre los cortes señalados por el escritor y estudioso español, notamos que buena parte concierne al tratamiento de temas religiosos. Una rápida ojeada a los fragmentos suprimidos basta en efecto para reparar en su impertinencia, y aun su irreverencia. Por supuesto, este tratamiento desenfadado e irrespetuoso de la religión no podía dejar de provocar las iras de la censura, siendo el catolicismo uno de los puntales en que se apoyó el régimen franquista.

Ahora bien, si se toma en cuenta que el subtítulo de *Pero... ¿hubo alguna vez once mil vírgenes?* es «la novela del donjuanismo moderno», no ha de sorprender al lector este ambiente general de mofa e impiedad que es precisamente el que configura el entorno religioso de Don Juan desde su creación. Jean Rousset señala al respecto que, entre las invariantes del mito, figura la transgresión de las normas humanas y divinas, siendo Don Juan el sacrílego que, con insolencia, se burla de la ley de Dios y de la religión (Rousset 1978: 180-181).

Esta novela de 1930 se inscribe dentro del movimiento de reinterpretación y refundición del mito que cobra especial relevancia en el primer tercio del siglo xx. Más precisamente, por haber sido escrita en clave de humor como las dos entregas anteriores de la trilogía «erótico-humorística»¹, enlaza con la corriente de la parodia donjuanesca muy de moda en aquella época (Criado 1991: 7). En *Pero... ¿hubo alguna vez once mil vírgenes?*, lo que se propone el autor es jugar con los elementos constitutivos del mito para deconstruirlos y subvertirlos y, en este contexto, el tema de la irreligiosidad y del sacrilegio había de ocupar un lugar privilegiado.

EL TRATAMIENTO IRRESPECTUOSO DE LA RELIGIÓN

Por lo visto, tanto el narrador como los personajes de *Pero... ¿hubo alguna vez once mil vírgenes?* parecen aprovechar cualquier oportunidad que se les presente para menoscabar el prestigio de la religión católica, como si Jardiel Poncela quisiera defender la tesis contraria a la de Zorrilla en su drama «religioso-fantástico». Ningún símbolo, ningún elemento del culto se libra de las críticas y de las pullas del narrador. Ora le quita su carácter sagrado a la Biblia al presentarla como un manual de psicología femenina de baja categoría como cuando escribe: «En la Santa Biblia se lee: ¿Queréis curarle los nervios alterados a una mujer? Compradle un automóvil» (431). Ora se burla de las manifestaciones externas del culto o de la religión al invitarnos, por ejemplo, a no desanimarnos frente a un párrafo demasiado largo, ofreciendo «cien días de indulgencia a quien consiga leer[lo] sin respirar» (433). Ni Cristo se salva de esta empresa destructora y desacralizadora. Así, la desidia del donjuán de la novela que se niega a reaccionar después de su fracaso con una de sus conquistas le inspira al

¹ La trilogía consta de tres novelas redactadas entre 1928 y 1930. Se titulan respectivamente *Amor se escribe sin hache* (1928), *¡Espérame en Siberia, vida mía!* (1929) y *Pero... ¿hubo alguna vez once mil vírgenes?* (1930).

narrador este comentario que los censores debieron tachar de blasfemo: «Parecía un Cristo aburrido de su oficio. Que es lo mismo que decir un Cristo auténtico» (446).

Jardiel Poncela se divierte también a costa de la religión cuando atribuye a dos de sus personajes masculinos nombres de clara resonancia católica. A diferencia de lo que pasa en la realidad, aquí no son los nombres de pila los que sufren la influencia de la religión sino los apellidos, o mejor dicho los títulos nobiliarios, como es el caso con el vizconde Pantecosti. La paronimia *Pantecosti / Pentecostés* da al nombre del personaje una connotación religiosa que contrasta con la actuación poco edificante del codicioso vizconde, corruptor del protagonista y proxeneta de su propia mujer. En cuanto al marqués del Corcel de Santiago, este ostenta un título de connotaciones heroico-míticas que parece haber sido otorgado en tiempos de la Reconquista a un antepasado suyo tan valiente como el mismo Cid. Pero, contrastando violentamente con la impresión producida por su apellido, el retrato que se nos brinda del heredero del título no puede ser más degradante. El marqués es, en efecto, «un viejo tonto, símbolo de esa fauna especial de ancianos idiotas que habita especialmente los camerinos de los teatros frívolos» (390).

Enrique Jardiel Poncela no es precisamente un hagiógrafo y las alusiones a los santos y en particular al patrón protector de España distan mucho de ser laudatorias. Así, cuando don Félix, el tío del protagonista, narra la epopeya de la Conquista del Perú, hace intervenir, en su relato de la batalla de Cajamarca, al apóstol Santiago montado en su «prodigioso caballo blanco que relinchaba en latín». Claro que este tipo de humor irreligioso no es privativo de Jardiel Poncela y se encuentra en otras obras como las de Valle-Inclán. En la *Sonata de otoño*, el narrador habla así de «un caballo viejo, prudente, reflexivo y grave como un Pontífice, [...] blanco, con grandes crines venerables» (Valle 1969: 53). Sin embargo, en la obra del escritor gallego, este tipo de descripción no va más allá del mero «chiste irrespetuoso» como señala José Alberich, quien agrega que «el humor irreligioso de las *Sonatas* es de una clase muy desenfadada y espontánea» (Alberich 1965: 368). Jardiel Poncela, en cambio, se muestra mucho más sarcástico y no se contenta con un mero símil sino que atenta contra el carácter sagrado de la prédica latina a la que degrada con el verbo «relinchar».

En este episodio, tomando como modelo la gesta heroica de la Reconquista, el tío cuenta a su sobrino que «los españoles se habían lanzado de improviso a la matanza al grito de «¡Santiago y a ellos!» (258). La intención desmitificadora asoma ya en esta transposición paródica del famoso «¡Santiago y cierra, España!». La conquista del Perú contada por el personaje jardielesco aparece como un mero ajuste de cuentas, una lucha vengativa y personal, en clara oposición con la grandeza épica del combate en tiempos de Pelayo. Este grito de los españoles provoca la aparición prodigiosa de Santiago, pero en la novela de Jardiel Poncela, el santo al que nos describe el narrador parece sacado del teatro de guiñol:

había acudido a repartir porrazos a derecha e izquierda [...], lo que motivó que el viejo conquistador dijera a su Santo aliado : «- ¡Santiago, hombre, que te entusiasmas arreando!... » (258).



El tono familiar con que Pizarro se dirige al santo participa en la desacralización del personaje legendario y en la depreciación de la gesta cristiana. Santiago aparece aquí como un hombretón un poco bruto, ansioso de liarse a palos con el enemigo. Contada en clave burlesca, la actuación del santo es digna de los cortometrajes cómicos del cine mudo o de los *cómics*, dos medios artísticos en pleno auge a principios del siglo xx y de los que echa mano Jardiel Poncela a lo largo de la trilogía para renovar el género narrativo² (François 2005: 257-304).

En este ambiente general de irreligiosidad, el protagonista de *Pero...¿hubo alguna vez once mil vírgenes?* no desentona. De joven, Pedro de Valdivia, el futuro donjuán de la novela, ha sido bien aleccionado por su tío, el libertino ateo don Félix, quien le impartió clases de cinismo e impiedad. A modo de ejemplo, en este «programa de estudios», la lección segunda versaba sobre «la Religión como anestésico contra la indignación del Hombre que piensa, ante la desigualdad humana» (215). Como consecuencia de su educación, Valdivia adopta también hacia lo sagrado una actitud desenfadada, aunque no tan radical como la de su mentor. Parece como si don Pedro no hubiera logrado desprenderse enteramente de la religión católica y siguiera conservando algunos elementos exteriores del culto que había rechazado por completo su tío.

Así, en la casa en que vive el seductor, notamos la presencia de «un pequeño cuadro votivo, incrustado en una hornacina de la pared, que representaba a Santa Ana d'Auray y ante el cual latía la llamita de una lamparilla de aceite» (456-457). Es de notar que el narrador no menciona la existencia de esta imagen devota antes del final de la novela, en la escena decisiva en que Pedro de Valdivia intenta persuadir a Vivola Adamant de la sinceridad de su amor. Toda la escena está envuelta en una atmósfera de fervor y devoción que recuerda la famosa escena del sofá en el *Tenorio* de Zorrilla. Igual que Don Juan, humilde y cohibido ante doña Inés, Valdivia se sentó a los pies de Vivola, «le cogió la mano y se la llevó a los labios con el temblor y la reverencia con que habría cogido y llevado a sus labios una hostia [...]» (456).

Lejos de reaccionar como doña Inés, Vivola Adamant contesta a don Pedro con frialdad. El desdén de la amante hace nacer en el protagonista un sentimiento de despecho. Y es en este contexto, en el momento preciso en que Vivola rechaza el amor de Valdivia, cuando se menciona por primera vez la imagen votiva. El narrador nos dice que don Pedro se acercó a ella y «permaneció allí unos momentos, dándole la espalda a Vivola» (457). Este ademán del donjuán crea una especie de *suspense*, una expectación durante la cual el lector se interroga: ¿qué estará haciendo?, ¿se habrá vuelto para disimular unas lágrimas de dolor o de rabia? o bien, en esta atmósfera de recogimiento y fervor religioso, ¿estará rezando ante la imagen de Santa Ana e implorando ayuda al Cielo? La espera no se prolonga mucho y la explicación llega inesperada e iconoclasta: «Pedro encendía su cigarrillo en la llamita de la hornacina» (457).

² Para el filósofo José Ortega y Gasset, la novela no solo ha entrado en su fase de decadencia sino que «se halla, de cierto, en su período último», por haber sido explotadas ya todas sus potencialidades (ORTEGA 1995: 19).

Cabe notar que el narrador de la novela no censura en ningún momento la actitud del protagonista sino que él también participa en el proceso de desacralización con sus intervenciones irónicas o burlonas. Por ejemplo, en esta secuencia, el narrador parodia la retórica de los modernistas a quienes les gustaba asociar sensualidad y misticismo. Entre los autores de esta corriente, Enrique Jardiel Poncela manifiesta cierta preferencia por el Valle-Inclán de las *Sonatas* cuyos símiles recupera para desviarlos o desorbitarlos de forma cómica o burlesca. Ciertamente es que, en las obras de juventud del escritor gallego, abundan las imágenes religiosas destinadas a encarecer la belleza de la mujer amada (o deseada) y realzar la solemnidad del momento. En la *Sonata de primavera*, el marqués de Bradomín evoca, nostálgico, a María del Rosario en estos términos: «En mi memoria vive siempre el recuerdo de sus manos blancas y frías. ¡Manos diáfanas como la hostia!... » (Valle 1995: 67). En la *Sonata de otoño*, relata su última entrevista con Concha ya agonizante a la que enlaza y «bes[a] temblando como si fuese a comulgar su vida» (Valle 1969: 47). Esta exaltación del amor y de la sensualidad a través de la imagen de la comunión es la que recupera el narrador de *Pero... ¿hubo alguna vez once mil vírgenes?*, como da fe de ello el símil de la mano y de la hostia anteriormente mencionado. Pero, aquí, el arrebato de fervor del donjuán de la novela es bruscamente dinamitado por el remate burlón de la frase: «le cogió la mano y se la llevó a los labios con el temblor y la reverencia con que habría cogido y llevado a sus labios una hostia. Sólo que sin comérsela» (456).

UNA MEZCLA SACRÍLEGA DE RELIGIÓN Y EROTISMO

No cabe duda de que uno de los motivos de escándalo que provocaron la indignación de los censores franquistas fue precisamente esta mezcla de religión y erotismo que encontramos a lo largo y ancho de la trilogía. En *Pero... ¿hubo alguna vez once mil vírgenes?*, el narrador despliega un amplio abanico de matices que van desde el chiste más anodino a la pulla más hiriente. Pero a menudo se conforma con integrar elementos del mito de Don Juan adaptándolos o deformándolos con fines meramente humorísticos. Este es el caso cuando el seductor cuenta las distintas estrategias de que se valió para llevar a cabo sus conquistas y explica a su joven admirador cuál le pareció más adecuada según el tipo de mujer a la que pretendía rendir. Entre los 73 sistemas de seducción, el donjuán de la novela señala el que consiste en «disfraz[arse] de sacerdote» (321). Se trata aquí de un gesto más pintoresco que verdaderamente provocador cuya huella se puede rastrear en la historia de la literatura española, sea en la biografía de ciertos autores del Siglo de Oro o en obras como la de Tirso en que el Burlador seduce usurpando la identidad de un rival. El afán desacralizador, en el caso del donjuán de *Pero... ¿hubo alguna vez once mil vírgenes?*, estriba sobre todo en la asimilación del hábito de sacerdote a un «disfraz», lo cual otorga a la escena evocada cierto matiz carnavalesco. Por supuesto, los censores intervinieron considerando este proceder un atentado contra la moral católica, pero en vez de suprimir la frase entera se contentaron con tachar la palabra «sacerdote» sustituyéndola por «capitán» («disfrazado de capitán»), consolidando así el estereotipo del militar bizarro y mujeriego.



Otro ejemplo de irreverencia censurada en dicha edición lo tenemos con el juego de palabras que se encuentra al principio de la escena de la seducción de Tatiana. La secuencia tiene un deje de misticismo y recuerda en algún modo la conversión de Don Juan ante Doña Inés. «Yo, desde que te he visto la primera vez, he pensado en Dios», declara el seductor jardielesco a la bella rusa (393). Pero cuando Tatiana pregunta coqueta: «¿Por qué? ¿Acaso tengo un aire celestial?», la atmósfera recogida se desvanece bruscamente y la escena concluye con este remate humorístico, aunque salaz, de Valdivia: «No. Pensaba en Dios, porque cada vez que te he visto me he dicho: ¡Dios mío! ¡Qué muslos!» (393)³. En este caso se trata sobre todo para Jardiel Poncela de jugar con una expresión lexicalizada, prosiguiendo así la lucha contra el tópico lingüístico que había emprendido en las redacciones de las grandes revistas de humor de la época junto con los otros miembros de la llamada «otra generación del 27»⁴. Pero los censores repararon sobre todo en el carácter sacrílego del chiste puesto que Luis Alemany señala que suprimieron los tres párrafos finales de la secuencia dándola por terminada con la réplica de Valdivia: «Desde que te he visto la primera vez, he pensado en Dios».

Si bien a los escritores modernistas y decadentes de fin de siglo ya les gustaba aunar religión y erotismo, esta combinación cobra especial relieve en *Pero... ¿hubo alguna vez once mil vírgenes?* por el humor agresivo y disolvente que confiere a las escenas un carácter más provocador que estético. Cabe añadir, por otra parte, que el hipotexto en que se asienta la novela no es tan solo el drama de Zorrilla sino sobre todo la producción erótica de la época a la que Jardiel Poncela se propone poner en solfa a lo largo de su trilogía. Da fe de ello su declaración de intenciones situada en los umbrales de la primera novela: «[...] he escrito AMOR SE ESCRIBE SIN HACHE, pues pienso que las novelas 'de amor' *en serio* sólo pueden combatirse con novelas 'de amor' *en broma*» (Jardiel 1990: 98). Sabiendo que la expresión entrecomillada («de amor») es una etiqueta que servía en la época para hablar eufemísticamente de la literatura «sicalíptica» o «pornográfica», fácilmente se comprende que la trilogía de Jardiel Poncela estuviera en el punto de mira de la censura franquista.

Un ejemplo de párrafo suprimido por su carácter abiertamente blasfemo lo encontramos en la escena anteriormente mencionada del cuadro votivo de Santa Ana d'Auray. Tras el desaire sufrido por el seductor y la salida aparentemente definitiva de la amada, la situación da un vuelco inesperado cuando, una hora después, Valdivia recibe una carta en la que Vivola le confiesa su amor. Es en este instante cuando el narrador vuelve a evocar la hornacina dando a entender que la actitud del donjuán respecto a la religión ha cambiado radicalmente. Valdivia, nos dice, «rezó ante la

³ A lo largo de la trilogía, Jardiel Poncela se complace en jugar con esta exclamación lexicalizada, devolviéndole su contenido semántico de origen. Así, al principio de la novela, en la secuencia del accidente, el narrador comenta la actitud de la heroína con esta frase suprimida en la edición de 1939: «Ella exclamó, acordándose de Dios (*segunda vez en su vida*): Dios mío» (186). (Todas las cursivas de las citas son del autor).

⁴ Sobre la colaboración de Jardiel Poncela en las grandes revistas humorísticas de la época y su incorporación a la «otra generación del 27», véase en particular el artículo de David Roas y Fernando Valls: «Jardiel Poncela en la revista *Gutiérrez*», en el número 660 de la revista *Ínsula*.

imagen de Santa Ana d'Auray. Rezó dando las gracias por su buena fortuna» (461). Esta vez, nadie puede poner en tela de juicio la sinceridad del personaje. Pero este es el momento escogido por el narrador para desacralizar la conversión milagrosa de Valdivia presentándola como el remedo grotesco de la del Tenorio de Zorrilla. La descripción del fervor del amante que había empezado con cierto lirismo concluye de manera brutal con este remate degradante: «[Rezó] con esa ingenuidad que hace creer a los enamorados que las decisiones de una Voluntad Divina pueden ejercer influencia sobre las veleidades de un útero humano» (461). Por supuesto, esta mezcla iconoclasta de los campos de la religión y de la fisiología o de la sexualidad más descarnada, destinada a empañar la imagen del donjuán arrepentido y humilde de la novela, no podía dejar de desencadenar las iras de los censores franquistas.

Pero el elemento más abiertamente provocador por sacrílego se encuentra en la descripción de otro objeto de culto. A la cabecera de la cama, cuelga un crucifijo cuya descripción da clara cuenta de las relaciones que mantiene Valdivia con lo sagrado. Aquí, la provocación es patente y la censura que sufrió este fragmento de la novela muestra que se consideró una blasfemia el haber representado a Cristo con los rasgos de María Cristina de Orellana, una de las amantes del donjuán. Otra vez, religión y erotismo están fuertemente vinculados en esta representación femenina de «melena desrizada sobre los senos, [con] el rostro crispado por no se sabía qué doloroso placer o qué placentero dolor» (273). El doble oxímoron «*doloroso placer / placentero dolor*», subrayado por la construcción en quiasmo, pone de relieve el masoquismo y la sensualidad de este Cristo femenino. La provocación alcanza su punto álgido con la revelación de la inscripción que figura al pie del crucifijo. La versión latina del nombre de la amante —*Cristinae*—, puesta de relieve por el empleo de la letra cursiva, llama la atención en su etimología, estableciendo una clara similitud entre la figura sagrada de Cristo y la amante sensual y ardorosa de Pedro de Valdivia.

El personaje de María Cristina de Orellana es particularmente interesante porque ella participa activamente en el ambiente de profanación que envuelve las aventuras eróticas de los protagonistas de la novela. Si, emulando el ademán sacrílego del Tenorio, Don Pedro ostenta en su lista de mujeres seducidas a «dos novicias y una madre superiora» (325), María Cristina, por su parte, no tiene reparo alguno en seducir a un religioso. Desde luego, el rapto de novicias es una hazaña corriente de la que suelen jactarse los donjuanes de la literatura, pero aquí, Jardiel Poncela invierte los papeles al hacer de la mujer una seductora que manifiesta frente a la religión y a lo sagrado un desenfado y una irreverencia comparables a los del Tenorio:

Cogí por el brazo al primer pasajero que pasó ante la puerta de mi camarote y le obligué a hacerme suya [...] Era un virtuosísimo sacerdote de Antofagasta que se tiró al mar de madrugada, desesperado de su culpa y después de atarse al cuello [...] un Misal de la biblioteca vaticana (251-252).

Más allá de la inversión paródica del mito de Don Juan, toda la sal de la secuencia estriba en el comentario que remata la aventura. En efecto, haciendo alarde de erudición, el narrador intenta acreditar la veracidad del episodio, haciendo las veces de cronista neutro que apunta meros datos:



(*Este misal que se ató al cuello el sacerdote había sido una copia del Missale Gothicum, el más conocido –como se sabe– de los Missali Galicani después del Missale Galicanum Vetus y del Sacramentorum Leonianum*) (252).

Claro que el párrafo, redactado en letra bastardilla para mejor llamar la atención sobre lo «virtuoso» de las intenciones de su autor, difícilmente podía engañar al lector ni prevenir los eventuales anatemas de la censura puesto que, a renglón seguido, el narrador introduce otro inciso en el que, con acento entre burlón y provocador, apunta: «(*Notas de cultura religiosa que el autor destina a congraciarse con el elemento ortodoxo español, que le tacha de irreverente*)» (252). Por supuesto, el lance erótico de la bella María Cristina y del sacerdote no se libró de la censura franquista.

LA DESACRALIZACIÓN DE LA MUERTE Y DE LOS RITOS RELIGIOSOS

La irreverencia e irreligiosidad que impregna, de manera más o menos nítida, las páginas de *Pero... ¿hubo alguna vez once mil vírgenes?* se manifiesta también en el proceso de desacralización de la muerte. En esta «novela del donjuanismo moderno», el fin reservado al protagonista, como en otras muchas de las versiones contemporáneas del mito, es el suicidio. Cabe notar que esta forma de muerte prohibida por la religión católica se evoca en distintas ocasiones, independientemente del fin del protagonista. Ya al principio de la novela, con una indiferencia burlona rayando en el cinismo, el seductor desaprensivo no vacilaba en aconsejar a su futura víctima: «Para el caso de que te decidas por el suicidio, te recomiendo el cianuro potásico. Es infalible.» (176). Este desenfado irrespetuoso del personaje está puesto de relieve en una escena posterior en la que el suicidio de una de sus amantes se hace efectivo. El narrador escoge contraponer aquí el cinismo del donjuán con la emoción de su joven admirador:

- ¡Se ha suicidado! ¿No lo ha visto usted? ¡Se ha suicidado! –gritó Luisito Campsa retorciéndose para observar tras la mirilla trasera del coche.
— Sí. Ya lo he visto –replicó Valdivia aplicando el encendedor eléctrico a su cigarrillo–. Es la séptima que se me suicida este mes (334).

A pesar de la frialdad e indiferencia con que Valdivia comenta este drama, el dativo ético señala el interés del cazador por un nuevo trofeo que añadir a su lista. Esta reacción recuerda su promesa de vengar la muerte del tío Félix asesinado por una de sus amantes. El numeral deja suponer que esta séptima suicida entra a engrosar las filas de las víctimas ofrecidas en una verdadera «hecatombe», en el sentido religioso de la palabra, en aras de la venganza de don Félix. En cuanto al suicidio del protagonista en los jardines del Casino, Jardiel Poncela no se contenta con escoger un tipo de muerte reprobado por la religión católica sino que le quita gran parte de su dramatismo por la distancia irónica que adopta el narrador en su relato.

Tradicionalmente, el final de *Don Juan* es un momento de gran tensión dramática en que el espectador ve al personaje oscilar al borde del precipicio. ¿Cielo

o infierno?, la suerte del héroe se decide en el instante supremo en que se enfrenta con el mundo de ultratumba. En *Pero... ¿hubo alguna vez once mil vírgenes?*, aunque de manera mucho más implícita que en otras versiones del mito, la presencia del trasmundo se percibe primero en el lugar escogido ya que el suicidio del donjuán se verifica a los pies de la estatua de Berlioz, el compositor de *La condenación de Fausto* a cuya representación acaba de asistir unos minutos antes. Por otra parte, la aparición repentina e inquietante de un personaje «de levita negra» (519) que se acerca a Valdivia puede evocar la llegada de un emisario de la muerte. Esta impresión viene reforzada por la manera un tanto singular y enfática con que este personaje se define a sí mismo: «Caballero, yo no soy nadie; yo soy el Casino» (519). El lector tiene así la impresión de estar en presencia del representante de una instancia superior. Pero el desarrollo del diálogo borra este matiz inquietante. En efecto, el discurso «profesional» sobre el suicidio y la oferta de una muerte de «aspecto ordenado, consecuente y tranquilo» (519) contribuyen a difuminar esta primera impresión de malestar y misterio. Además, para rematar el proceso de desacralización de la muerte de su donjuán, Jardiel Poncela añade una fuerte dosis de humor negro a la escena en el momento en que el empleado promociona el arma ofrecida por el Casino:

He aquí la mejor pistola que se fabrica [...] provista de balas explosivas y con la cual le bastará a usted una ligerísima presión sobre el gatillo para deshacerse el cráneo sin posibilidad ninguna de curación (519).

Si nos fijamos ahora en la descripción del Casino, vemos que, a partir de una brillante variación del narrador sobre la metáfora del «infierno del juego», la escena se carga de connotaciones satánicas. En efecto, para acceder a los salones de bacará, el donjuán de la novela tiene que recorrer un largo camino que ha de llevarlo, a medianoche, al corazón del edificio:

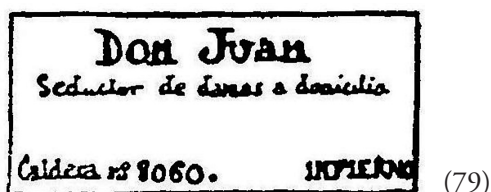
Bajó en el ascensor; atravesó el subterráneo [...]; subió en el ascensor opuesto; [...] se metió en otro ascensor; caminó por un segundo subterráneo [...]; se sumergió aún en un nuevo ascensor [...] y se encontró en los salones del Casino (518).

De entrada, la escena aparece como una verdadera bajada a los infiernos. Tras este largo recorrido laberíntico, Valdivia llega al salón de juego cuyo extraño ambiente acaba de describir el narrador unas páginas atrás. Allí se oyen «los sollozos contenidos; los rezos apresurados [...]; las blasfemias» de los jugadores. Se divisan sus «rostros descompuestos; los cuellos que se alargan; las mandíbulas apretadas» (510). Lugar de sufrimiento, el Casino se convierte también en antro de depravación y de corrupción donde se ostentan «desnudeces que nadie se preocupa de tapar» (510), y la norma es «la ausencia del pudor, de la dignidad y de las conveniencias sociales» (511). Perdida la fe en Dios y en la salvación, los jugadores adoran al becerro de oro pues allí reina «el servilismo ante la moneda [y] la adoración al billete» (510-511). Esta visión dantesca del «infierno del juego» acaba con cuatro oraciones nominales lapidarias de las que ha desaparecido toda noción de placer dejando al lector una imagen pesimista y hasta desesperada del Casino:



Y el calor...
Y el sudor...
Y el temor...
Y el dolor... (511)

Así, al igual que sus predecesores, Tirso, Molière, Mozart o Baudelaire, Jardiel Poncela imagina a su donjuán en el infierno pero, tratándose de una obra humorística, su versión no tiene nada de dramático. Ya al principio de la novela, el autor anticipaba el destino de su protagonista introduciendo en el texto el dibujo de la tarjeta de visita del donjuán en la que figura la mención «caldera n° 8060. Infierno»:



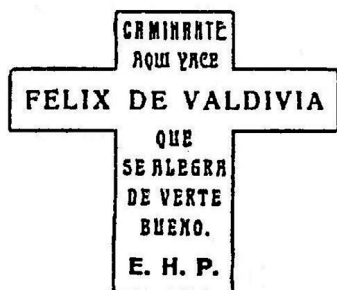
Se nota que Jardiel Poncela recupera aquí la visión ingenua de la iconografía popular en que unos diablitos de pezuñas hendidas atormentan a los condenados metidos en unas calderas. Lejos estamos de la visión portentosa del infierno que se abre a los pies del pecador en el mito clásico. Con esta versión paródica, Jardiel Poncela se complace en despojar a Don Juan de su aura prestigiosa y en desacralizar la muerte del héroe mítico quitándole su valor ejemplarizante. Por otra parte, el autor tampoco nos da tiempo a recapacitar y parar mientes en la muerte del protagonista. Aquí, el narrador interviene inmediatamente para orientar al lector e influir en su juicio rematando el ademán de su donjuán con dos frases irónicas que le sirven de epitafio:

Había muerto de ese modo helado en que mueren los Don Juanes: sin gustar del amor.

Había muerto de ese modo terrible en que mueren los Papas: sin recibir la bendición de Su Santidad (524).

Cabe notar para concluir que, en *Pero... ¿hubo alguna vez once mil vírgenes?*, este tratamiento irreverente de la muerte, así como de los símbolos y ritos cristianos que la acompañan, no es privativo de los episodios en que aparece el donjuán de la novela. Don Félix, el tío ateo de Valdivia, ya imaginaba en su lecho de muerte sus propias exequias de manera harto irónica y sacrílega.

Sobre mi tumba [le dice a su sobrino] pondrás una losa de mármol gris con un epitafio que dirá:



(233)

El dibujo aquí no desempeña el papel de ejemplo ilustrativo. Al reproducir este símbolo religioso (la cruz), la irreverencia se convierte en sacrilegio puesto que las últimas letras grabadas en la tumba, deformación paródica del tradicional R.I.P. (*Requiescat in pace*), vienen acompañadas de la aclaración siguiente:

—¿E.H.P.? ¿Y qué quiere decir E.H.P.? - dijo Pedro.

— *Está hecho polvo*. Se refiere a mí - aclaró el tío (233).

Este tipo de comicidad cínica y áspera, emparentada con lo que Freud llama el «chiste tendencioso», es el que preside en la novela de Jardiel Poncela a la desacralización de la religión y de la muerte. Como señala Franck Evrard, a diferencia de lo trágico que sublima, el humor negro degrada, deprecia, desacraliza:

El humor negro le quita toda sublimidad a lo que se considera elevado o sagrado, rebajando lo espiritual a nivel material, favoreciendo lo concreto, lo material, lo corpóreo, optando por el sentido recto o literal, en detrimento del sentido figurado y abstracto⁵.

EL SATANISMO DEL DONJUÁN JARDIELESCO

Como hemos visto, a diferencia de lo que pasa con el libertino ateo que le sirvió de mentor, la religión sigue presente en la vida del protagonista jardielesco, aunque bajo una forma degradada e intrascendente. A medio camino entre el Tenorio convertido de Zorrilla y el estudiante endiablado de Espronceda, Pedro de Valdivia es un donjuán que, sin ser tocado por la gracia divina, no ha renegado totalmente de Dios. Ahora bien, en su artículo «Sobre la demonología de los Burladores», Aurora

⁵ «L'humour noir ôte toute transcendance à ce qui se donne comme élevé, sacré, en rabaissant l'ordre spirituel au niveau matériel, en prenant le parti du concret, du matériel, du corporel, en privilégiant le sens propre, littéral, par rapport au sens figuré et abstrait» (EVRARD 1996: 26-27).

Egido recuerda que el carácter luciferino de don Juan es un elemento destacado del mito, añadiendo que

las imágenes que configuran los rasgos demoníacos de *El burlador* son, sin embargo, algo más que caracterizaciones de la maldad del personaje, ya que se corresponden con la tesis central de la obra y la articulan estructuralmente [...] (Egido 1988: 37).

Por otra parte, los estudiosos del mito han insistido en el papel del criado de Don Juan como encarnación de la conciencia del héroe. En *Pero...¿hubo alguna vez once mil vírgenes?*, no le hace falta al criado desempeñar ninguna función moral o aleccionadora puesto que el narrador introduce una larga secuencia en la que el donjuán entabla un diálogo consigo mismo, o mejor dicho con la voz de su conciencia (408-412)⁶. En esta escena, siguiendo el procedimiento de la mayéutica, la voz le hace descubrir poco a poco los motivos de su desazón. Al escuchar a este interlocutor que se le dirige con tono paternal, Valdivia va tomando conciencia de su enamoramiento. La conversación discurre, pues, por vías serias y el lector se espera que don Pedro tome una decisión importante que constituya un viraje decisivo en su vida, a ejemplo de lo que pasó con el Tenorio de Zorrilla.

Sin embargo, en el momento en que el seductor empedernido hace la pregunta decisiva susceptible de precipitar el desenlace: «¿Puede enamorarse Pedro de Valdivia, el hombre para quien el amor ha sido siempre una fórmula matemática?» (409), asistimos a un lance imprevisto. En vez de contestar afirmativamente como lo había hecho antes, animando a don Pedro a descubrirse a sí mismo, la voz cambia bruscamente de tema, relajando la tensión con una exclamación fuera de propósito: «¡Cuidado con ese charco!» (409). Al desviar la atención del protagonista —y del lector— hacia un obstáculo material, la voz le quita a la escena gran parte de su impacto y de su trascendencia. En un mundo novelesco en que Dios y la religión son mofados y la conciencia del personaje tratada en tono burlesco, ¿seguirá siendo el donjuán moderno el rebelde que desafiaba las leyes divinas?, o ¿quedará convertido en mero seductor mundano? ¿Qué será del satanismo y del poder diabólico del personaje?

En realidad, pocos son los momentos en la novela en que don Pedro aparece como una figura satánica. «¡Es usted el diablo, Valdivia!» (368), le dice una vez el vizconde Pantecosti. Pero a diferencia de la evocación que hace Ciutti del Tenorio al principio del acto cuarto⁷, esta exclamación brota en un contexto más malicioso que diabólico. Don Pedro, en efecto, acaba de bromear acerca de los ladrones de los hoteles y de la facilidad con que se introducen de noche en las habitaciones de sus víctimas. En realidad, el vizconde no ha comprendido que el seductor de su mujer le estaba tendiendo una trampa para hacerle renunciar al hotel y retener a la

⁶ «Vocecilla», «voz interior» son los términos utilizados por el narrador de la novela. Nunca aparece la palabra «conciencia» pero el campo léxico de la moral («reprochó», «confesándose») no deja lugar a dudas sobre la naturaleza de este interlocutor invisible de Valdivia.

⁷ «Yo creo que sea él mismo / un diablo en carne mortal / porque a lo que él, solamente / se arrojara Satanás» (ZORRILLA, vv. 1940-1944).

pareja en su casa. Lo que subraya la exclamación no es tanto la astucia diabólica del seductor como la necesidad del marido burlado que no ha entendido que Valdivia planeaba entrar de noche en la habitación de su esposa. Si Pantecosti piensa reír *con* el seductor dándole un golpecito en el hombro en señal de complicidad, de hecho no ve que es víctima del ardid de los dos amantes que se ríen abiertamente *de* él: «Denise rió también, pero en lugar de darle un golpecito en el hombro, se apretujó aún más contra Pedro y le lacró la boca con sus labios» (368-369).

Al evocar el poder satánico del seductor, Françoise Han advierte que «en cuanto Don Juan le echa el ojo a una mujer, esta ya no puede desapegarse de él; el demonio la arrastra, la corrupción se la lleva» (Han 1966: 91)⁸. En el entorno femenino de Don Juan, doña Inés es, sin duda alguna, la que mejor siente este hechizo que emana de la presencia del seductor luciferino⁹. La carta que le ha mandado el Tenorio le «abrsa la mano» y parece encerrar un «filtro envenenado»¹⁰. En *Pero...¿hubo alguna vez once mil vírgenes?*, no se menciona ninguna onda misteriosa, ningún hálito embriagador que emane de la figura del seductor. Pedro de Valdivia parece desprovisto de este poder mágico o diabólico que enajena a las mujeres de Don Juan. Una sola vez, en la escena del paseo nocturno durante el cual don Pedro intenta seducir a Vivola Adamant, se evocan estos filtros ponzoñosos. Pero a diferencia de lo que pasa en la obra romántica, estos no emanan de las palabras del seductor sino que proceden de un elemento exterior, independiente de la voluntad de Valdivia: «La poesía, esa cortesana impúdica, acudió en auxilio de Pedro derramando sus filtros ponzoñosos sobre la cabeza de Vivola» (179). Por supuesto, la mención de estos «filtros ponzoñosos» —eco de los «filtros envenenados» de *El Tenorio*— es ante todo, para Jardiel Poncela, una manera de arremeter contra el lirismo y los vuelos poéticos del Don Juan romántico en su declaración a doña Inés.

La degradación paródica del *Tenorio* no podría ser completa sin una inversión total de los papeles de los amantes. En *Pero...¿hubo alguna vez once mil vírgenes?*, si Pedro de Valdivia aparece despojado del poder de fascinación que suele caracterizar al Don Juan mítico, Jardiel Poncela confiere a su protagonista femenina, Vivola Adamant, un aura mágica, cuando no diabólica, que hace de ella el verdadero donjuán satánico de la novela. En el siglo xx, el diablo ha abandonado su panoplia de «filtros envenenados» y «encantos malditos», para adoptar armas de seducción más modernas y propias de una época materialista y científica. El poder diabólico de Don Juan se convierte así en *magnetismo*. Desde su primera aparición en la novela, Vivola Adamant produce una fuerte impresión en Valdivia. Como la serpiente que quiere hechizar a su presa, «ella miró fijamente a Pedro largo rato. Sus ojos le rodearon de

⁸ «Que son regard se pose sur une femme, elle ne peut plus se détacher de lui, le démon l'entraîne, la corruption l'attire».

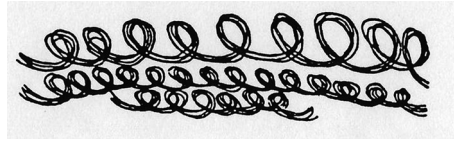
⁹ «No sé qué fascinación / en mis sentidos ejerce, / que siempre hacia él me tuerce / la mente y el corazón» (ZORRILLA: vv. 1624-1627).

¹⁰ «Se me abrsa la mano / con que el papel he cogido» (ZORRILLA: vv. 602-1603); «¡Ay! ¿qué filtro envenenado / me dan en este papel / que el corazón desgarrado / me estoy sintiendo con él?» (vv. 1732-1735).



una copiosa red de ondas magnéticas» (164). Para burlarse del poder de Vivola y de su impacto en la víctima, Jardiel Poncela intenta materializar estas «ondas magnéticas»:

Eran una cosa así:



(164)

Este dibujo voluntariamente tosco despoja el poder de Vivola de su esencia mágica. Asimismo, el retrato físico que Jardiel nos brinda de ella en las primeras páginas de la novela contribuye a presentarla como un remedo burlesco del verdadero Don Juan mítico. En efecto, si la mirada electrizante de la protagonista está subrayada por dos «cejas diabólicas» (175), el narrador precisa que estas cejas «ascendían ligeramente hacia las sienas [y] le daban un aire de Mefistófeles de ópera» (137). Ahora bien, en el estudio anteriormente mencionado sobre la demonología de los Burladores, Aurora Egido señala que «el carácter primigenio del don Juan demoniaco sirvió para su posterior maridaje con el personaje de *Fausto*» (Egido 1998: 54). Efectivamente, a los ojos de los allegados del Tenorio, el protagonista de Zorrilla aparece como un ser endemoniado, siempre acompañado en todos sus actos de «algún diablo familiar» (Zorrilla: v. 907)¹¹. En cambio, en *Pero...¿hubo alguna vez once mil vírgenes?*, la mención de las «cejas diabólicas» convierte a Vivola Adamant en una caricatura de Mefistófeles, favoreciendo la inversión de los papeles tradicionales y supeditando al donjuán de la novela al poder diabólico de una mujer fatal.

Siguiendo la línea marcada por los escritores de principios del siglo xx, el donjuán que Jardiel Poncela pone en escena se ha despojado de sus características satánicas. Al laicizarse, el mito se ha desvirtuado y Don Juan ya no es más que un libertino mundano sin trascendencia alguna. En el ambiente profano de la novela, privado de la doble autoridad paternal y divina, el protagonista ya no tiene motivos de rebelión. Y la actitud abiertamente blasfema de Valdivia aparece a menudo artificial y vaciada de la fuerza subversiva de la del Tenorio, de don Félix de Montemar e incluso del Burlador de Sevilla.

Pero, aunque el donjuán jardielesco ha abandonado su papel de transgresor de las leyes divinas, no por eso se libró la novela de los tijeretazos de la censura, puesto que si la profanación y el sacrilegio pueden tener cabida dentro de límites aceptables en una obra ejemplarizante, en cambio el enfoque paródico de estos temas debió de constituir una auténtica provocación para los censores. Por cierto, si el humor negro

¹¹ Don Luis completará el retrato de Don Juan con estas palabras: «Parece que le asegura / Satanás en cuanto intenta. / No, no; es un hombre infernal» (ZORRILLA: vv. 1041-1044).

y la desacralización de la muerte recuerdan las fantasías lúgubres de Quevedo que daban a la muerte visos de danza macabra, con la subversión paródica de los valores sagrados y la impiedad de los protagonistas la novela de Jardiel Poncela se inscribe de lleno en la corriente de la «literatura antirreligiosa»¹² muy en boga a principios del siglo xx tanto en España como del otro lado de la frontera¹³.

En la encrucijada del humor iconoclasta vanguardista y de la corriente macabra y sarcástica del Siglo de Oro, *Pero...¿hubo alguna vez once mil vírgenes?* aparece así como el lugar de encuentro entre tradición y modernidad. La ironía, el sarcasmo, el gusto por la caricatura que Jardiel Poncela detecta, tanto en la obras de los grandes clásicos como entre sus contemporáneos, constituyen para el joven escritor la esencia del humor español, un humor acre y violento que se sitúa en las antípodas de la concepción inglesa y del «manoseado clisé de ‘la lágrima oculta bajo la sonrisa’» (Jardiel 1999: 67). Si, para los humoristas de la «otra generación del 27» de la que formaba parte Jardiel Poncela, el humor es un arma que permite hacer volar en pedazos las convenciones y normas que imperan en la sociedad, no cabe duda de que el joven escritor hubiera hecho suya la definición de Aída Díaz Bild 2000: 11, según la cual,

La risa es una fuerza subversiva que libera al hombre de todo aquello que le oprime y aterroriza: la muerte, lo sagrado, lo sobrenatural, las fuerzas de la naturaleza, la autoridad civil y religiosa [...].

RECIBIDO: julio de 2012. ACEPTADO: julio de 2012.

¹² «La literatura antirreligiosa que abarrotó los últimos años veinte y primeros treinta fue mucho más cuantitativa que cualitativa: muchos escritores geniales cayeron en la tentación de publicar un panfleto antirreligioso e irrelevante» (MARTÍN 1997: 209).

¹³ Si Miguel Martín pone el ejemplo de Rafael Alberti con *El hombre deshabitado*, hace falta señalar también a los dadaístas que, como Max Jacob y su famoso *Cubilete de dados*, participaron de esta tendencia irreverente, anticlerical y blasfema (NOGUEZ 1996: 143).



BIBLIOGRAFÍA

- ALBERICH, José (1965): «Ambigüedad y humorismo en las *Sonatas* de Valle-Inclán», *Hispanic Review*, vol. 33, 4: 360-382.
- ALEMANY, Lluís (1988): Introducción a *Pero...¿hubo alguna vez once mil vírgenes?* de Enrique Jardiel Poncela, Madrid: Cátedra: 13-63.
- CRiado, Isabel (1991): «De *El movimiento V.P.* a *Pero...¿hubo alguna vez once mil vírgenes?*», *Ínsula* 529: 7-8.
- DÍAZ BILD, Aída (2000): *Humor y Literatura. Entre la liberación y la subversión*, Santa Cruz de Tenerife: Universidad de La Laguna. Servicio de Publicaciones, col. «Estudios y ensayos», serie «Filología / 4».
- EGIDO, Aurora (1988): «Sobre la demonología de los Burladores (de Tirso a Zorrilla)», *El mito de Don Juan*, Madrid: *Cuadernos de Teatro Clásico* 2: 37-54.
- EVrARD, Franck (1996): *L'Humour*, Paris: Hachette, «Contours littéraires».
- FRANÇOIS, Cécile (2005): *Enrique Jardiel Poncela et la rénovation de l'écriture romanesque à la fin des années vingt*, Lille: ANRT.
- GIBBS, Virginia (1991): *Las Sonatas de Valle-Inclán. Kitsch, sexualidad, satanismo, historia*, Madrid: Pliegos.
- HAN, Françoise (1966): «L'avenir de Don Juan», *Europe* 441-442: 88-98.
- JARDIEL PONCELA, Enrique (1990): *Amor se escribe sin hache* (1928), edición de Roberto Pérez, Madrid: Cátedra.
- JARDIEL PONCELA, Enrique (1988): *Pero... ¿hubo alguna vez once mil vírgenes?* (1930), edición de Luis Alemany, Madrid: Cátedra.
- JARDIEL PONCELA, Enrique (1999): *Tres comedias con un solo ensayo* (1933), Madrid: Biblioteca Nueva, col. «Literatura de Humor».
- LÓPEZ, Ignacio-Javier (1986): *Caballero de novela. Ensayo sobre el donjuanismo en la novela española moderna, 1880-1930*, Barcelona: Puvill Libros.
- MARTÍN, Miguel (1997): *El hombre que mató a Jardiel Poncela*, Madrid: Planeta.
- NOGUEZ, Dominique (1996): *L'Arc-en-ciel des humours. Jarry, Dada, Vian, etc.*, Paris: Hatier.
- ORTEGA Y GASSET, José (1995): «Ideas sobre la novela» (1925), en *Ideas sobre el Teatro y la Novela*, Madrid: Alianza Editorial.
- PÉREZ-BUSTAMANTE, Ana Sofía (ed.) (1998): *Don Juan Tenorio en la España del siglo xx. Literatura y cine*, Madrid: Cátedra, «Crítica y estudios literarios».

- ROAS, David y Fernando VALLS (2001): «Jardiel Poncela en la revista *Gutiérrez*», en «La literatura inverosímil de Enrique Jardiel Poncela», *Ínsula* 660: 5-9.
- ROUSSET, Jean (1978): *Le Mythe de Don Juan*, Paris: Armand Colin.
- SANTONJA, Gonzalo (coord.) (2001): *Don Juan, genio y figura*, Madrid: España Nuevo Milenio.
- VALLE-INCLÁN, Ramón del (1995): *Sonata de primavera* (1904), Introducción de Pere Gimferrer, Madrid: Espasa Calpe, col. «Austral» A37.
- VALLE-INCLÁN, Ramón del (1969): *Sonata de otoño* (1902), Madrid: Espasa Calpe, col. «Austral» 441, sexta edición.
- ZAMORA VICENTE, Alonso (1983): *Las Sonatas de Valle-Inclán*, Madrid: Gredos.
- ZORRILLA, José (1981): *Don Juan Tenorio*, edición de Aniano Peña, Madrid, Cátedra.



LITERATURA EN AMÉRICA LATINA: LA HISTORIA NO ESCRITA

Juan-Manuel García Ramos
Universidad de La Laguna

RESUMEN

Los nuevos espacios de la creación literaria ya no están confinados en los estados-nación o en las naciones-estado, ni en el deseable subcontinente federalizado soñado por Bolívar, sino que se inscriben en los marcos imprecisos de la cultura pop, del ciberespacio, la blogosfera, la mentalidad abierta de las grandes migraciones. La historia, como vemos, ya es otra. La literatura, en consecuencia, también.

PALABRAS CLAVE: Literatura sustituta de la Historia, nuevo diálogo entre la Literatura de América Latina y Estados Unidos, nacionalismos literarios y globalización.

ABSTRACT

The new spaces of literary creation are no longer confined to the nation-states or to the states-nation, nor in the desirable federal subcontinent dreamt by Bolívar, but rather fall within the vague frames of the pop culture, the cyberspace, the blogosphere and the open mentality of great migrations. The History, as we can see, is different, and as a consequence, the literature too.

KEY WORDS: Literature substitute of History, new dialogue between Latin-American and American literature, literary nationalisms and globalisation.

Parto de una reflexión que tomo prestada de José Miguel Oviedo (1997: 73): «En América Latina, la Historia ha sido, desde los cronistas coloniales, una preocupación mayor de su literatura». Y continúo con Oviedo, sosteniendo que la literatura de América Latina ha tenido que enfrentar la responsabilidad de corregir a una historia la mayoría de las veces falsificada, cuando no tergiversada o silenciada.

En la clásica distinción aristotélica entre literatura (poesía) e historia, entre lo que pudo o debió suceder, y lo que realmente sucedió, cabe, en el ámbito de la América a la que nos referimos, una tercera posibilidad: la literatura que sustituye y corrige a la historia cuando esta miente o se escabulle de sus tareas canónicas.

Quizá el problema se agrava más en esa América porque no solo rivalizan las construcciones de la literatura y de la historiografía académica o extraacadémica,



sino que a ellas se añade el uso ventajista del pasado que hace la política, tal y como hoy podemos comprobar con un ejemplo tan diáfano como el de la figura de Simón Bolívar: ¿nos quedamos con el Bolívar recreado por García Márquez en su *El general en su laberinto* —esa novela inspirada en un cuento de Álvaro Mutis: «El último rostro»—, con el Bolívar asumido convencionalmente por la memoria colectiva, o con el Bolívar gestionado por Hugo Chávez en su república de nuevo cuño? ¿De cuántos Bolívar disponemos?

Como diría Claudio Magris (2001: 23), solo la literatura ordena lo que antes nos quisieron decir la historia —al contar, bien o mal, los hechos—, la sociología —al describir los procesos—, la estadística —al proporcionar las cifras—, o la política —al conjugar todas esas informaciones en su propio beneficio—. Según el narrador y profesor triestino, sabemos lo que fue la Francia de la Restauración y lo que es la metrópoli contemporánea gracias a las novelas de Balzac, que nos acercan a lo amado, deseado o falseado por los hombres de esa época, y a novelas como *Berlín Alexanderplatz*, de Alfred Döblin, donde la vida urbana se presenta en toda su complejidad y alienación.

Si la historia nos abre el vastísimo horizonte de la humanidad en todas sus dimensiones, nunca podrá prescindir de las interpretaciones de la literatura. ¿Qué obra nos proporciona con mayor nitidez la imagen de la España de los siglos XVI y XVII que el *Quijote* o la gran poesía satírica de Quevedo? ¿Quién es hoy más real, el soldado español manco del siglo XVII, autor de esa novela fundacional, o su tierno hidalgo? ¿Qué obra nos proporciona con mayor amplitud y riqueza la historia de la América Hispana en su conjunto que *Cien años de soledad*?

Lo que sucede con la literatura de América Latina es que casi siempre luchó contra la historia para enmendarla y para facilitar a los habitantes de esa región del mundo una versión más apacible, también más completa, de lo sucedido. En ese sentido, nos parece un acierto la breve y lúcida reseña que el mexicano Jorge Volpi ha hecho de *Cien años de soledad* para el especial «Babelia» del diario madrileño *El País* (28-11-2009) con motivo del Bicentenario de la independencia americana. Dice allí Volpi:

Imaginemos una América Latina sin *Cien años de soledad*. Su autor, un brioso periodista de izquierdas, apenas conocido [...] jamás concluye su novela. [...] En este escenario, tal vez el *boom* hubiese existido, pero el realismo mágico habría perdido su carácter de espejo único de América Latina. Dictadores y rebeldes hubiesen sido retratados con crudeza, sin delirios sobrenaturales. Los pobladores de esta región no nos habríamos convertido en apáticos testigos de las prodigiosas calamidades que nos azotan. Y nuestra *historia* no hubiese sido leída como una intrincada saga familiar. En resumen: sin esta novela, el mundo habría percibido una América Latina más real, pero infinitamente más triste y anodina.

Si nos fijamos bien, en esas páginas de García Márquez, tan ponderadas por Volpi, se nos da cuenta de lo que significó la utopía del Descubrimiento de América, la Conquista, la Colonia, la Independencia, las dictaduras posteriores, la neocolonización estadounidense... La columna vertebral de la crónica de la familia Buendía ha sido capaz de humanizar una historia que, como sostenía José Miguel Oviedo, se negó siempre a ser contada con la seriedad y el rigor requeridos.



Pero, ¿solo existe la literatura para volver más digerible la historia? ¿Operó de ese modo la literatura en América Latina en todos los tiempos?

Toda la literatura que se escribe en América Latina en el siglo XIX es un intento de inventariar una realidad que se escapa a la inteligencia de los habitantes de ese subcontinente. También es un intento de erigir identidades muchas veces inexistentes, y de justificar entes políticos nacidos por generación espontánea¹.

Por seguir con la figura de Bolívar, es constatable, en los primeros textos generados por el Libertador, su ignorancia de la realidad física y social que pretendía emancipar del imperio español. Sin ir más lejos, en su «Carta de Jamaica», firmada en Kingston el 6 de septiembre de 1815 y dirigida a un súbdito británico (supuestamente Henry Cullen, residenciado en Falmouth, cerca de Montego Bay, en la costa norte jamaicana, aunque, en realidad, esa carta iba dirigida a Inglaterra, para pedirle ayuda en el proceso de independencia americana), Bolívar (1981: 148) reconoce la precariedad de su información sobre el vasto territorio que se propone liberar: «Así, me encuentro en un conflicto, entre el deseo de corresponder a la confianza con que Vd. me favorece y el impedimento de satisfacerla, tanto por la falta de documentos y libros, cuanto por los limitados conocimientos que poseo de un país tan inmenso, variado y desconocido, como el Nuevo Mundo».

Esa honrada inseguridad de Bolívar a la hora de referirse, a principios del siglo XIX, a la América en proceso de emancipación nos la volvemos a encontrar al final de esa misma centuria en otro intelectual y guerrero como fue José Martí. En su tan citado ensayo «Nuestra América», publicado por primera vez en *La Revista Ilustrada* de Nueva York el 1 de enero de 1891, el líder de la independencia cubana (Martí, 1995: 120) sigue insistiendo en la necesidad de descubrir América a los americanos de su tiempo: «En el periódico, en la cátedra, en la academia, debe llevarse adelante el estudio de los factores reales del país. Conocerlos basta, sin vendas ni ambages, porque el que pone de lado, por voluntad u olvido, una parte de la verdad, cae a la larga por la verdad que le faltó, que crece en la negligencia y derriba lo que se levanta sin ella».

Bolívar y Martí abren y cierran el siglo XIX con declaraciones sinceras sobre los territorios y las sociedades por las que luchan. Tanto uno como otro insisten en el empeño de conocer en profundidad geografías, etnias y maneras de ser y de enfrentar el mundo de sus compatriotas, un material del que no disponen ni en 1815 ni en 1891, fechas de publicación de sus alegatos e inventarios respectivos de

¹ «La confusión americana creó estas realidades imaginadas: Estados nacionales, instituciones republicanas, ciudadanía comunes, soberanía popular, banderas e himnos nacionales, etc., así como la liquidación de sus opuestos conceptuales: Imperios dinásticos, instituciones monárquicas, absolutismos, sometimientos, noblezas heredadas, servidumbre, ghettos, etc.». En Benedict ANDERSON (1993): *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*, traducción de Eduardo L. Suárez, México, FCE, 4.ª reimp., p. 121.

En este mismo sentido, también ha de consultarse la obra *Escribiendo la Independencia. Perspectivas postcoloniales sobre la literatura hispanoamericana del siglo XIX*, Madrid, Iberoamericana Vervuert, 2010, cuyo título ya nos informa de lo perseguido por sus autores.



sus limitados conocimientos del mundo al que pertenecen en distintas etapas del devenir histórico de esos pueblos.

Pero, tanto Bolívar como Martí, defienden una idea de conjunto de la América Hispana y de sus agregados, portugueses, franceses, ingleses y holandeses. El germen del concepto de América Latina ya está en ellos y el transcurrir de la historia no hará sino darles la razón.

En la literatura, Andrés Bello propondrá también una poética de conjunto, una invitación a redescubrir para la nueva palabra emancipada una nueva realidad geográfica e histórica. Postula todo ello en la primera parte de su «Alocución a la poesía», lo prosigue en su otra silva, «A la agricultura de la zona tórrida», y quizá lo redondea con su divulgada *Gramática*, todo un programa de acción y de intervención intelectual que se correspondía con las ideas federalistas del Libertador por excelencia. Pero acechaba la fragmentación. La fragmentación literaria se puso al servicio de la previa fragmentación política, y las ideas nacionalistas —contenidas en la obra *Fragmentos sobre la literatura alemana moderna, 1766-1767*— de un prerromántico alemán como Johann Gottfried Herder, quien acuñó el término *Nacionalismus*², se adentraron con suma facilidad en el puzle de repúblicas resultante del fracaso de la América unida soñada por Bolívar.

Muy pronto, instrumentos intelectuales de esa inesperada independencia se ponen a trabajar en el diseño de las nuevas literaturas nacionales. En 1836 se funda la Academia de Letrán en México; en 1837 el Salón Literario Marcos Sastre, en Buenos Aires; en 1842, la Sociedad Literaria en Santiago de Chile. Todas esas corporaciones propugnan el cantonalismo literario y se aprestan a recomendar a sus creadores la recuperación de los rasgos que caractericen las letras de esos nuevos países frente a cualesquiera otros, de dentro o de fuera de América. Por seguir con Herder, recordemos algunas de sus propuestas, tan seguidas al pie de la letra por las nuevas naciones de la América liberada en el siglo XIX: «Un poeta es el creador de un pueblo, le ofrece un mundo para que lo contemple, y sostiene el alma del pueblo en la palma de su mano»³.

Esfuerzos literarios abarcadores de las primeras décadas de la Independencia, como los liderados por Andrés Bello y continuados por un José Joaquín de Olmedo o un José María Heredia, fueron sustituidos gradualmente, a medida que se conformaban los nuevos pueblos producto del desgajamiento de los antiguos virreinos y los enfrentamientos de los caudillos de las guerras de liberación⁴, por esfuerzos literarios centrados en levantar acta identitaria de las nuevas realidades nacionales. La mirada panorámica generosa se convertía en la mirada local e interesada. A esa

² Cfr.: BERLIN, Isaiah (2000): *Vico y Herder. Dos estudios en la historia de las ideas*, edición de Henry Hardy y traducción de Carmen González del Tejo, Madrid, Cátedra, p. 232.

³ *Ibidem*, p. 257.

⁴ En una de las conversaciones entre Simón Bolívar y Antonio José de Sucre, recreadas por Gabriel GARCÍA MÁRQUEZ (1989) en su *El general en su laberinto*, el «Gran Mariscal de Ayacucho» le dice estas palabras al Libertador: «Tal parece como si hubiéramos sembrado tan hondo el ideal de la independencia, que estos pueblos están tratando ahora de independizarse los unos de los otros». En la edición de Madrid, Mondadori, p. 26.

tarea se dedicaron desde Esteban Echeverría, Domingo Faustino Sarmiento, José Mármol, o la poesía gauchesca en general, en Argentina, hasta Alberto Blest Gana en Chile, Jorge Isaacs en Colombia, Juan León Mera en Ecuador, Cirilo Villaverde o Gertrudis Gómez de Avellaneda en Cuba, o Clorinda Matto de Turner en Perú.

Se trataba de definir, desde la literatura y desde distintas intensidades genéricas y creativas, las almas ocultas de esos países recién nacidos, aunque algunos de ellos ya contaban con una jerarquización de sus pasados más definida, como era el caso de Argentina o el caso de México, referencias de los viejos virreinos del Río de la Plata y de Nueva España.

Por lo tanto, la historia se troceó y se contrajo, y la literatura la acompañó en esas preocupaciones y en ese cierre de zoom con el fin de alcanzar objetivos menos ambiciosos. Pero todos esos autores se impusieron recomponer las crónicas mediatas e inmediatas de sus pueblos, la literatura era la guía para la revelación de esas nuevas realidades convertidas en estados independientes. Asuntos como la esclavitud, indagada por Villaverde o Gómez de Avellaneda, la situación de las poblaciones indígenas, en el caso de Matto de Turner, la civilización y la barbarie, en sus distintas modalidades, tratadas por Sarmiento o José Hernández, algo menos por Echeverría; las luchas políticas en Chile o en Argentina, colocadas como fondo de sus novelas, en los casos de Blest Gana o Mármol, o el mundo telúrico ecuatoriano, en el caso de León Mera, son algunos ejemplos de cómo la literatura se dispuso a gestionar, desde su legislación verbal específica, los pasados de esos pueblos que, como decía Antonio José de Sucre a través de la imaginación de Gabriel García Márquez, estaban «tratando ahora de independizarse los unos de los otros».

En general, la narrativa latinoamericana continuó con esas ocupaciones y preocupaciones en las primeras décadas del siglo xx por medio de las vías nativistas, historicistas e indigenistas que jalonaron ese periodo, hasta desembocar, como bien subrayó en su momento Ángel Rama (Díaz Caballero, 1997: 325-348), en lo que vienen a significar en 1938 relatos como «Tlön, Uqbar, Orbis Tertius», de Jorge Luis Borges, o novelas como *El pozo*, publicada por Juan Carlos Onetti en 1939, como modelos paradigmáticos de narraciones aliviadas de las viejas responsabilidades de caracterizar un tiempo y un espacio concretos, una «patria», y como insoslayables antecedentes de lo que esa narrativa de la América a la que nos referimos iba a plantear a partir de la década de los sesenta.

En poesía, la historia es otra, si se nos permite cierta simplificación del problema. Tanto Ángel Rama, como Octavio Paz en su día, coincidieron en fijar como fecha de inicio de la verdadera autonomía literaria latinoamericana los años de vigencia del movimiento modernista liderado por Rubén Darío, años que van desde 1880 hasta 1920, aproximadamente. Ángel Rama (Rojo, 2008: 95), con su descaro crítico, quiso defender además en dos de sus libros póstumos, *Rubén Darío y el modernismo* (1985) y *Las máscaras democráticas del modernismo* (también de 1985), no solo la «impregnación americana» del modernismo rubeniano, sino su origen «popular», combatiendo el afrancesamiento y el elitismo asignados por la crítica hasta ese momento a dicho movimiento literario.

Esa autonomía literaria de la poesía modernista y postmodernista tendrá una continuación ya imparable en lo que supondrían las lindantes vanguardias y las





postvanguardias en América Latina, hasta llegar a la postmodernidad de nuestros días, al derrumbe de tantos absolutos estéticos y éticos, aunque en medio de todos esos procesos encabalgados todavía se den apariciones tan al margen como la que supuso el *Canto General*, del siempre controvertido Neruda, que venía a remedar muchos años después la receta literaria de Andrés Bello en sus empeños de cartografiar la geografía y la historia de la América meridional, un esfuerzo de épica continental tan anacrónico como deslumbrante y que hizo reconocer a Carlos Fuentes una influencia que tiene mucho que ver con lo señalado en el mismo título de esta ponencia. Fuentes (2004, p. 6) ha aceptado sin ambages que las novelas de su generación de los años sesenta del siglo xx se escribieron todas bajo el signo de Neruda, porque el autor de *Canto General* les enseñó a sus coetáneos a prestarles voz literaria a los silencios de la historia. «Neruda nos dijo a todos: si no salvamos nuestro pasado y lo hacemos vivir en el presente, no tendremos futuro alguno».

Al margen de las calidades poéticas del *Canto General* de Pablo Neruda y de las posibles influencias ejercidas en la generación de Carlos Fuentes, en lo que sí podemos estar de acuerdo es en la recuperación de las ideas políticas y literarias de Simón Bolívar y de Andrés Bello, respectivamente, por parte de los narradores que empiezan a darse a conocer en América Latina en torno a la década de los sesenta y a pronunciarse a través de una voz «continental», por encima y por debajo de todas las estéticas literarias que se han sucedido desde principios del siglo xx.

En torno a los años sesenta de esa centuria, los nacionalismos literarios se han atemperado tanto en la poesía como en la narrativa, pero la responsabilidad de apelar a una historia silenciada o tergiversada permanece en muchos de esos escritores. Lo acepta el mismo Fuentes, pero otro tanto podría decir Alejo Carpentier, Juan Rulfo, Mario Vargas Llosa, Gabriel García Márquez. Y en este último sentido, no estamos hablando, que quede claro, del subgénero de la vieja (vgr.: *Jicoténcal*, 1826, de autor anónimo hasta hoy, a pesar de las atribuciones hechas al respecto) o nueva (vgr.: *Los perros del paraíso*, 1983, de Abel Posse) novela histórica que toma su formato del Romanticismo, sino de una tendencia generalizada de la literatura narrativa en general, como ha insistido José Emilio Pacheco⁵: «La novela [latinoamericana] ha sido desde sus orígenes la privatización de la historia [...], historia de la vida privada, historia de la gente que no tiene historia [...]. En este sentido todas las novelas son novelas históricas».

Pareciera que, a pesar de los avances formales exigidos por la evolución y la reformulación de lo literario, las deudas de la literatura de América Latina con la historia siguen pendientes para muchos de sus creadores. ¿Una dependencia crónica nacida en el siglo de la Emancipación? ¿Acaso generada desde la Colonia?

Quizá tengamos que volver a las afirmaciones de José Miguel Oviedo y aceptar que la corrección de la historia de América Latina sigue siendo una labor de la literatura de esa región, una literatura que ha llegado a superar los ensimismamientos

⁵ Cito por Seymour MENTON (1993), *La nueva novela histórica de la América Latina, 1979-1992*, México, Fondo de Cultura Económica, p. 32.

emanados de corrientes poéticas y narrativas que animaban a desprenderse de esas viejas responsabilidades. ¿No ha llegado a influir esa constante literaturización de la historia en la escritura de la propia historia, como podría ser el caso de un libro como *Las venas abiertas de América Latina* o las mismas reelaboraciones de las crónicas llevadas a cabo por Eduardo Galeano?

La literatura de América Latina se resiste a dejar de mirar a la historia —lo histórico es el magma sobre el que opera la literatura— para entregarse solo al uso de la imaginación; los escritores parten de la responsabilidad de volver sobre lo ya dicho, lo aparentemente dado por bueno, para revisarlo, enmendarlo, refundarlo, transformarlo. ¿Ridiculizarlo?, ¿transcenderlo?

Para convertirlo en algo más inquietante, para mantener la memoria en continua alerta. Todo puede ser visto de nuevo desde otra perspectiva: los viajes de Colón —Benítez Rojo, Abel Posse, Carpentier, Roa Bastos, Homero Aridjis, Herminio Martínez—, la llegada de la Revolución Francesa al Caribe —Carpentier, por extenso—, el viaje científico de Humboldt —Denzil Romero—, las guerras de la independencia del cono sur —el mismo Borges, en sus cuentos, en sus poemas—, el mundo mitológico del gaucho —caricaturizado por la prosa corrosiva de Roberto Bolaño—, la encrucijada revolucionaria mexicana —Octavio Paz, Carlos Fuentes—, el trienio imperial de Maximiliano y Carlota en México —Fernando del Paso—.

La literatura no cesa en esas operaciones de relectura, de reinención, de desconfianza con lo ya apalabrado. Se diría que reta sin cuartel a la historia de la que se nutre, rivaliza con sus fundamentos y la obliga a contenerse, a corregirse, a desacralizarse.

Lo dijo Octavio Paz (1986, p. 207) antes de despedirse de nosotros: «Este fin de siglo ha sido también una vuelta de los tiempos; descubrimos ahora lo que los antiguos sabían: la historia es una presencia en blanco, un rostro desierto. El poeta y el novelista deben devolver a ese rostro sus rasgos humanos. Es una empresa que requiere imaginación pero, asimismo, temple moral. La literatura que escribimos no renuncia a la historia pero sí a las simplificaciones del arte ideológico y a las afirmaciones y negaciones perentorias de los *modernistas*. No es un arte de certidumbres sino de exploración, no es una poesía que muestra un camino sino que lo busca».

La interrogación permanente como metodología de trabajo literario: en esas está Octavio Paz, quien además nos advierte de que en América Latina el ocaso de las vanguardias históricas se fusiona con las decepciones y los descréditos de las ideologías políticas, acaso para desembocar en los nuevos escepticismos que representan movimientos como los protagonizados por los *latinounidenses*, término acuñado por la profesora y crítica cubana Eliana Rivero para referirse a los escritores latinoamericanos que producen su obra en Estados Unidos y que empiezan a modificar no solo a la sociedad que los recibe sino a aquellas de las que proceden.

Se modifican las fronteras políticas y se modifican las fronteras espirituales como nunca hubiera podido imaginar un pensador como José Enrique Rodó en 1900, fecha de la publicación de su *Ariel*, tan hostil con la cultura anglosajona del norte de América.

Y esas nuevas relaciones entre la América Latina y la América que habla inglés precipitan un vuelco de los imaginarios literarios respectivos, un freno a los



nacionalismos culturales y a los viejos recelos políticos de los bloques subcontinentales antiguamente en contienda. La historia abandona sus maniqueísmos y comienza una recolonización muy *light*, consentida por las partes, casi acordada. La historia es otra y obliga a la literatura a ser también otra.

Quizá los ejemplos más diáfanos de esta nueva situación se encuentren en dos antologías⁶ y en un manifiesto de las nuevas generaciones narrativas latinoamericanas⁷.

Las antologías son las preparadas por los escritores y críticos chilenos Alberto Fuguet y Sergio Gómez: *McOndo*, Barcelona, Grijalbo-Mondadori, 1996; y por el mismo Fuguet y el boliviano Edmundo Paz Soldán: *Se habla español. Voces latinas en USA*, Miami, Alfaguara, 2000.

El manifiesto es el conocido como *Manifiesto Crack*⁸, leído por primera vez en agosto de 1996 en Ciudad de México, durante la presentación de cinco novelas que planteaban como consigna general huir de una literatura complaciente: *El temperamento melancólico*, de Jorge Volpi; *Memoria de los días*, de Pedro Ángel Palou; *Si volviesen sus majestades*, de Ignacio Padilla; *La conspiración idiota*, de Ricardo Chávez Castañeda, y *Las rémoras*, de Eloy Urroz.

Estas nuevas propuestas conllevan nuevas relaciones culturales entre América Latina y Estados Unidos y han desnacionalizado y hasta descontinentalizado el discurso histórico de los pueblos americanos de habla española, y, por añadidura, su discurso literario, en complicidad abierta con la América anglosajona del norte. El crítico español Ignacio Echevarría (2010: 25), al aludir a algunas conclusiones del III Congreso de Nuevos Narradores Iberoamericanos, celebrado en Casa de América de Madrid en junio de 2010, habla de «la condición transnacional o extraterritorial de muchos de estos escritores».

Estamos ante un proceso de globalización de ambas Américas donde la cultura de la palabra rivaliza con la cultura de la imagen, del pop, del rock, del vídeo, del walkman —la sofisticada tecnología de la comunicación humana—, y, como sostiene el ensayista cubano Jorge Fornet (2007), en un luminoso trabajo sobre la existencia o inexistencia de una literatura latinoamericana, los escritores que se alinean

⁶ Habría una tercera antología, ridiculizadora de estas dos principales: la que propuso en 1996 el narrador chileno Roberto BOLAÑO en su formato de «diccionario de autores infames»: *La literatura nazi en América*, una de las parodias más divertidas de la historia real de la literatura latinoamericana, pero que solo se queda en eso, en su papel corrosivo.

⁷ Nada distinto parece suceder en el ámbito de la última poesía latinoamericana. La antipoesía de Nicanor Parra y el concretismo brasileño de principios de los años cincuenta del siglo xx, es decir, la antivanguardia del primero de esos movimientos y el intento de reposición de la vanguardia, del segundo, constituyen «la aceptación de un ciclo poético terminado: el ciclo del lamento-por-lo-que-fue la poesía occidental y la aceptación de lo que la poesía es en ese presente histórico», tal y como ha afirmado el poeta y crítico uruguayo Eduardo MILÁN (2007): *Pulir huesos. Veintitrés poetas latinoamericanos (1950-1965)*, Barcelona, Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, pp. 13-14. La poesía que cubre las décadas finales del siglo xx y primeras del xxi parece circular, según el mismo Milán, a partir de una vocación de exploración y adopción de los márgenes que aquellos momentos poéticos radicales —la antipoesía y el concretismo— relegaron.

⁸ Cfr.: *Manifiesto Crack*, *Lateral. Revista de Cultura*, México, núm. 70, octubre de 2000.

en esa dirección son «post-todo: post-moderno, post-*yuppie*, post-comunismo, post-*babyboom*, post-capa de ozono. Aquí no hay realismo mágico; hay realismo virtual».

Los nuevos espacios de la creación literaria ya no están confinados en los estados-nación o en las naciones-estado, ni en el deseable subcontinente federalizado soñado por Bolívar, sino que se inscriben en los marcos imprecisos de la cultura pop, del ciberespacio, la blogosfera, la mentalidad abierta de las grandes migraciones.

La historia, como vemos, ya es otra. La literatura, en consecuencia, también. La ansiada voluntad integradora fomentada por Bolívar, primero, recuperada luego por Martí y más tarde con lo que supuso la Revolución Cubana de 1959, y los viejos nacionalismos literarios del siglo XIX de la América Latina, han sido desplazados por esta nueva manera de ver las cosas jalonada por las antologías y el manifiesto mencionados y por poéticas narrativas de autores que van por su cuenta y algunos de los cuales han sido analizados por el mismo Jorge Fornet en el trabajo aludido, entre ellos, el chileno Pedro Lemebel, el costarricense Carlos Cortés, el colombiano Héctor Abad Faciolince, autor de una novela, *Basura* (2000), una suerte de réplica inteligente al Gabriel García Márquez de *Cien años de soledad*, o el siempre inquietante, original y tristemente desaparecido Roberto Bolaño. El auge cobrado por la literatura femenina durante las últimas décadas merecería capítulo aparte.

La calidad literaria de estos escritores latinoamericanos del siglo XXI está por calibrar en toda su dispersa dimensión, pero su concepción de la historia particular del subcontinente del que proceden y de la historia del mundo al que pertenecen, es muy distinta a la de los escritores que independizaron América en el siglo XIX de los fórceps del Imperio español.

Los siglos no han pasado en balde. Más que de la certeza, madre de todos los aniquilamientos creativos, como han propuesto los escritores del *Crack*, hoy esa literatura del siglo XXI nace de la duda, hermana mayor del conocimiento.

Esa literatura se mueve, como nos ha aclarado Claudio Magris (2008: 33), con quien nos gustaría terminar, en esa era «posmoderna, global y sofisticada, que transforma tecnológicamente el mundo a ritmos vertiginosos, pero duda si podrá darle un sentido».

RECIBIDO: agosto de 2012. ACEPTADO: octubre de 2012.



REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

A) MONOGRAFÍAS

- ANDERSON, Benedict (1993): *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*, traducción de Eduardo L. Suárez, México, FCE, 4.ª reimp.
- BERLIN, Isaiah (2000): *Vico y Herder. Dos estudios en la historia de las ideas*, edición de Henry Hardy y traducción de Carmen González del Tejo, Madrid, Cátedra.
- BOLAÑO, Roberto (1996): *La literatura nazi en América*, Barcelona, Seix Barral.
- BOLÍVAR, Simón (1981): *Discursos, proclamas y epistolario político*, edición preparada por M. Hernández Sánchez-Barba, Madrid, Editora Nacional, 3.ª ed.
- FOLGER, Robert y Leopold STEPHAN (eds.) (2010): *Escribiendo la Independencia. Perspectivas postcoloniales sobre la literatura hispanoamericana del siglo XIX*, Madrid, Iberoamericana Vervuert.
- GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel (1989): *El general en su laberinto*, Madrid, Mondadori.
- MAGRIS, Claudio (2001): *Utopías y desencanto. Historias, esperanzas e ilusiones de la modernidad*, traducción de J. A. González Sainz, Barcelona, Círculo de Lectores.
- (2008): «En el camino de don Quijote», en *El infinito viajar*, traducción de Pilar García Colmenarejo, Barcelona, Anagrama.
- Manifiesto Crack* (2000): *Lateral. Revista de Cultura*, México, núm. 70, octubre.
- MENTON, Seymour (1993): *La nueva novela histórica de la América Latina, 1979-1992*, México, Fondo de Cultura Económica.
- PAZ, Octavio (1986): «El cuerpo del delito», en *Sombras de obras. Arte y literatura*, Barcelona, Seix Barral, 2.ª ed.

B) PARTES O CAPÍTULOS DE MONOGRAFÍAS

- DÍAZ-CABALLERO, J. (1997): «Ángel Rama y la crítica de la transculturación (Última entrevista)», en MORAÑA, Mabel (ed.), *Ángel Rama y los estudios latinoamericanos*, Universidad de Pittsburgh, ILI, pp. 325-348.
- OVIDO, José Miguel (1997): «García Márquez en el laberinto de la soledad», en *Quinientos años de soledad. Actas del Congreso Gabriel García Márquez*, Universidad de Zaragoza, Colección Trópica, 3, Anexos de Tropelías, p. 73.

C) ARTÍCULOS EN PUBLICACIONES EN SERIE

ECHEVARRÍA, Ignacio (2010): «Rostros sin espejo», *El Cultural, El Mundo*, Madrid, 2-8 julio, p. 25.

FORNET, Jorge: «Y finalmente, ¿existe una literatura latinoamericana?», *La Jiribilla. Revista de Cultura*, La Habana, Año VI, sábado 9 de junio de 2007.

FUENTES, Carlos (2004): «Tres encuentros con el Rey Midas», *El País*, Madrid, 11 de julio, p. 6.

ROJO, Grínor (2008): *Discursos/prácticas*, Universidad de Chile, núm. 2, (Sem. 1), p. 95.



EL NACIMIENTO DEL DISCURSO CINEMATOGRAFICO A PARTIR DEL TEXTO LITERARIO: GRIFFITH Y POE

Francisco Jiménez Calderón
Universidad de Extremadura

RESUMEN

El presente trabajo refleja los procedimientos que empleó David Wark Griffith, pionero del cine, para dar forma al discurso cinematográfico de sus películas a partir de su recurso a ciertos relatos de Edgar Allan Poe. En concreto, se comparan los filmes *The Sealed Room* (1909) y *The Avenging Conscience* (1914) con los textos *The Cask of Amontillado* (1846), *The Tell-Tale Heart* (1843) y el poema *Annabel Lee* (1849). En el proceso de comparación surgen con claridad las estrategias narrativas de Griffith, muchas de ellas claves para el cine posterior, y también se enriquece el análisis de las obras de Poe, cargadas de sutilezas visuales.

PALABRAS CLAVE: literatura y cine, David Wark Griffith, Edgar Allan Poe.

ABSTRACT

This article explores the procedures used by David Wark Griffith, pioneer of the cinema, when shaping the cinematographic discourse of his movies. We will focus on Edgar Allan Poe's contribution, specifically, the movies *The Sealed Room* (1909) and *The Avenging Conscience* (1914), which are compared with the stories *The Cask of Amontillado* (1846), *The Tell-Tale Heart* (1843) and the poem *Annabel Lee* (1849). Through the comparison, Griffith's narrative strategies, which many were essential in later cinema, arise clearly, and the analysis of Poe's works, filled with visual subtleties and nuances, is enriched.

KEY WORDS: literature and cinema, David Wark Griffith, Edgar Allan Poe.

Desde sus inicios, el cine no ha dejado de recurrir a los productos literarios para elaborar sus realizaciones. Existen, para ello, varios procedimientos (*vid.* Peña Ardid 1996 y Sánchez Noriega 2000), que van desde la adaptación directa de una obra literaria al cine hasta referencias más marginales de textos literarios en las películas; en este último caso, debe hablarse de «intertextualidad», es decir, de la presencia de un texto, el literario, dentro de otro «texto», el cinematográfico¹. De cualquier forma, todas estas estrategias consistentes en el recurso a la literatura forman parte del proceso de, por así decir, construcción del discurso fílmico, esto es, la manera en que un cineasta dispone los elementos que conforman la narración cinematográfica. Para acercarse al estudio de este proceso, se hace necesario un ejercicio de «arte



comparado», una aproximación que permita considerar las películas a partir de los dos discursos narrativos, cine y literatura, que participan en su confección.

En estas líneas nos remontamos, precisamente, a los primeros tiempos del arte cinematográfico; en concreto, al cine de David Wark Griffith (1875-1948), considerado el primer gran renovador de la narración fílmica. Para llevar a cabo sus propuestas, Griffith recurrió con asiduidad al ámbito literario, y se valió, entre otros muchos escritores, de la figura de Edgar Allan Poe (1809-1850). La relación entre Griffith y Poe debe ser considerada a partir de tres filmes: el primero de ellos, *Edgar Allan Poe* (1909), lleva el nombre del literato y consiste en un recreación libre de su vida, con referencias al poema *The Raven*; el segundo, *The Sealed Room* (1909), incorpora el final de la trama de *The Cask of Amontillado* (1846); y el tercero, *The Avenging Conscience* (1914), está construido a partir del relato *The Tell-Tale Heart* (1843) y del poema *Annabel Lee* (1849).

Se trata, por tanto, de analizar la utilización que Griffith llevó a cabo del material literario de Poe para dar forma a sus películas, que tanto influirían en la narrativa cinematográfica posterior. Para ello se considerarán únicamente los dos últimos filmes mencionados, en tanto que no es propósito de estas líneas disertar en torno a la biografía de Poe. Por otra parte, además del estudio comparado de las películas y de los textos, debe tenerse en cuenta la condición de Griffith y de Poe de precursores en sus respectivas actividades: este en la consolidación del género del cuento y aquel en la del cortometraje de ficción. Nos encontramos, en definitiva, con un pionero que, en modo alguno por casualidad, recurre a otro pionero para el nacimiento, la formación y el afianzamiento de su arte.

1. SOBRE LA PROSA DE EDGAR ALLAN POE

Aunque el género del cuento es conocido desde antiguo —piénsese, por ejemplo, en la tradición oriental o en autores como Bocaccio o Chaucer—, es Edgar Allan Poe² quien le otorga su consistencia moderna (cf. Stern en Poe 1977: 549-567). Dicha consistencia se refleja, fundamentalmente, en la autonomía del cuento, en su posibilidad de constituir, por sí solo, un universo único e independiente, lejos de las colecciones de otras épocas que organizaban los relatos en torno a una acción

¹ La intertextualidad es un concepto amplio, pues existen muchas formas de inclusión de un texto dentro de otro. Además, dado que el término contiene la palabra «texto», no sería estrictamente válido para el cine, si bien suele utilizarse en el ámbito cinematográfico sin mayor conflicto; acaso un término como «interdiscursividad» sería más objetivo, como también sugieren MARCHESI y FORRADELLAS (1989: 218; *vid.* también Estébanez CALDERÓN 1996: *sub voce* «intertextualidad»). En relación con ello, hemos de aclarar que preferimos el término «discurso», en lugar de «lenguaje», «relato» o «texto», para referirnos al procedimiento cinematográfico, pues nos parece más acorde con la expresión fílmica. Acerca del asunto, *vid.* STAM, BURGOYNE y FLITTERMAN-LEWIS (1999) y MITRY (1990).

² Acerca de la vida y la obra de Poe, la bibliografía es amplísima. Entre las últimas publicaciones aparecidas, puede consultarse MARTYNKEWICZ (2005). Para los fragmentos de las obras de Poe, se ha utilizado la edición de STERN (1977).

general. Poe, desde la conciencia de su oficio, coloca al cuento a la altura de la novela, y describe, en varios textos, los ingredientes básicos del género que el escritor debe manejar:

The ordinary novel is objectionable, from its length, for reasons analogous to those which render length objectionable in the poem. As the novel cannot be read at one sitting, it cannot avail itself of the immense benefit of *totality*. Worldly interests, intervening during the pauses of perusal, modify, counteract and annul the impressions intended. But simple cessation in reading would, of itself, be sufficient to destroy the true unity. In the brief tale, however, the author is enabled to carry out his full design without interruption. During de hour of perusal, the soul of the reader is at the writer's control (Poe 1977: 566).

Con tales indicaciones narrativas, no es de extrañar que Poe se convirtiera en uno de los referentes del pionero cine de Griffith. Convencido de la fuerza del relato corto, el escritor desarrolló una técnica basada en el objetivo del texto, en el efecto que el relato debía dejar al lector. En torno a ese efecto, Poe organiza el resto de los elementos del relato, desde la presentación de las circunstancias que lo provocan hasta el camino que conduce a él.

Al margen de la claridad y utilidad de sus procedimientos narrativos, la prosa de Edgar Allan Poe consta de otros elementos que, con certeza, la convierten en idónea para la adaptación cinematográfica. Se trata de un prosa razonablemente aglutinadora: proporciona descripciones ambientales, con tal precisión que casi pueden adivinarse los planos fílmicos que las sustentan, y no desdeña la sensibilidad poética; obsérvese el comienzo de *The Fall of the House of Usher*, que, además, incluye unos versos escritos por el personaje de Usher:

During the whole of a dull, dark, and soundless day in the autumn of the year, when the clouds hung oppressively low in the heavens, I had been passing alone, on horseback, through a singularly dreary tract of country; and at length found myself, as the shades of the evening drew on, within view of the melancholy House of Usher. I know not how it was; but, with the first glimpse of the building, a sense of insufferable gloom pervaded my spirit. I say insufferable; for the feeling was unrelieved by any of that half-pleasurable, because poetic, sentiment, with which the mind usually receives even the sternest natural images of the desolate or terrible. I looked upon the scene before me —upon the mere house, and the simple landscape features of the domain —upon the bleak walls —upon the vacant eye-like windows —upon a few rank sedges —and upon a few white trunks of decayed trees— with an utter depression of soul which I can compare to no earthly sensation more properly than to the after-dream of the reveler upon opium —the bitter lapse into every-day life— the hideous dropping off of the veil.

Repárese en las alusiones al ámbito visual, con términos como «view», «glimpse», «the mind usually receives even the sternest natural images» o «upon the vacant eye-like windows». Y es que, en toda la parte inicial del relato, el narrador mira, describe su mirada y se interroga acerca de la sensación que le produce lo que ve. Incluso se permite introducir un lago en la escena y referir el reflejo de todas las



imágenes contempladas que aparecen invertidas, incurriendo, curiosamente, en un anticipo del reflejo de la literatura que supondrá el cine.

Esta insistencia en los detalles visuales facilita, sin duda, el traslado de las palabras de Poe a la pantalla, en tanto que dibujan, en muchas ocasiones, imágenes de manera muy perceptible. De un modo parecido al que emplea el narrador de *The Fall of the House of Usher*, el protagonista de *The Pit and the Pendulum* inicia sus narraciones describiendo lo que ve:

I was sick —sick unto death with that long agony [...]. Yet, for a while, I saw; but with how terrible an exaggeration! I saw the lips of the black-robed judges [...]. I saw that the decrees of what to me was Fate, were still issuing from those lips. I saw them writhe with a deadly locution. I saw them fashion the syllables of my name.

De nuevo como en una premonición, Poe relaciona explícitamente la imagen con la palabra, pues el protagonista ve decretos, ve frases, ve sílabas. Las impresiones de la mirada del reo, por otra parte, se mantienen durante el resto del relato.

Pero, además de las propias percepciones visuales del narrador, el escritor se recrea con frecuencia en juegos y dobles sentidos visuales, como en *The Gold-Bug*, cuyo entramado se desarrolla a partir de un pergamino en el que, según se mire por una cara o por otra, puede vislumbrarse un escarabajo o una calavera. En *The Oval Portrait*, el inicio del relato recuerda al de *The Fall of the House of Usher*. El protagonista describe minuciosamente los espacios de la casa en la que acaba de entrar, y detalla el mobiliario de la habitación en la que pasará la noche. Por otra parte, y también en relación con los dos relatos mencionados, en esta narración son fundamentales los reflejos, la otra cara de ciertas imágenes: el lago en *Usher*, el pergamino en *The Gold-Bug* y el retrato oval que devuelve la mirada al protagonista. En *The Oval Portrait*, además, también hay espacio para el «metarrelato», pues el protagonista, como en *Usher*, al leer cierta historia, convierte al lector en doblemente lector. Por último, *The Oval Portrait* implica una reflexión acerca de cómo lo real, al pasar al reflejo, desaparece, si bien estas consideraciones, aplicables también al acto de hacer cine, parecen ir más allá de las pretensiones de Griffith al adaptar las obras de Poe. Son también frecuentes en el escritor las descripciones paisajísticas, como ya se ha visto en *Usher* y como se aprecia también, al modo casi de planos cenitales, en *The Balloon-Oax*, y es este un aspecto que, en cierta medida, comparte con el cine de Griffith (cf. Mottet 2004).

Así, la prosa de Edgar Allan Poe presenta, entre sus características, dos peculiaridades que la convierten en propicia para su reflejo en el medio cinematográfico. En primer lugar, aporta descripciones que inciden en las imágenes y enfatiza, en ocasiones, el mismo acto de mirar a través de juegos visuales y de las percepciones del narrador. Y, en segundo lugar, posee una estructura narrativa, con etapas bien medidas, que podía adaptarse certeramente a las filmaciones de los inicios cinematográficos. Todo ello debió de ser advertido por David Wark Griffith cuando reflexionaba acerca de las maneras de hacer cine.

2. SOBRE EL CINE DE DAVID WARK GRIFFITH

Un examen no muy profundo de los primeros filmes de Griffith revela de inmediato que el recurso a fuentes literarias era fundamental para el realizador³. Griffith no lo ocultaba, y era consciente, imbuido como estaba en la etapa primitiva del cine, de que, con cada película inspirada en una obra literaria, llevaba a cabo un ejercicio de adaptación, un proceso que implicaba un cambio de código, de discurso artístico:

I may take another man's basic idea, but I must be permitted to develop it according to my own conceptions. This is my art... whatever poetry is in me must be worked out actual practice. I must write in my own standards (*apud* Madeira y Oliveira 2004: 1).

La conciencia de oficio que demuestra Griffith con estas palabras es innegable, y recuerda a la que exhibía Poe en las declaraciones citadas en el apartado anterior. Además, alude indirectamente al terreno literario mediante la expresión «idea básica de otro hombre», que adapta siempre según sus propias estrategias. En relación con ello, la afirmación más conocida de Griffith con respecto a las innovaciones narrativas que su cine presentaba quizá sea la relacionada con Charles Dickens. Para justificar el uso de procedimientos que iban más allá de la distribución lineal del argumento, el cineasta se sentía legitimado por sus precedentes literarios:

—How can you tell a store jumping about like that? The people won't know what is about.

—Well —said Mr. Griffith—, doesn't Dickens write like that (*apud* Madeira y Oliveira 2004: 3).

Sin duda, Griffith advirtió que, *mutatis mutandis*, todos los recursos narrativos que ofrecía la literatura podían ser importados por el cine. De hecho, la perspicacia narrativa del cineasta es, tal vez, su cualidad más destacada por los estudiosos. En relación, precisamente, con la literatura de Dickens, Sergei Eisenstein, en su texto, ya clásico, «Dickens, Griffith y el cine en la actualidad» (1942), lleva a cabo valiosísimas consideraciones acerca de las maneras de filmar de Griffith. Desde su inicio, el texto establece un vínculo directo entre los procedimientos de ambos creadores:

«La olla lo empezó...».

Así abre Dickens su *El grillo en el hogar*.

«La olla lo empezó...».

¡Nada podría estar más lejos de las películas! Trenes, vaqueros, persecuciones... ¿y *El grillo en el hogar*? «¡La olla lo empezó...!» Aunque, por extraño que parezca, también las películas estaban hirviendo en esa olla. A partir de aquí, de Dickens, de la novela

³ Acerca del cine de Griffith, la bibliografía continúa aumentando; *vid.*, como obras de referencia, MOTTET (1984), BRUNETTA (1987), GUNNING (1994) y MARZAL (1998), en las que pueden encontrarse diferentes puntos de vista en torno a la relación de Griffith con sus fuentes literarias.

victoriana, brotan las primeras tomas de la estética fílmica norteamericana, ligada para siempre al nombre de David Wark Griffith (Eisenstein 1986: 181).

Así, mediante la confrontación de ambas artes, Eisenstein llega a la consideración del cine como discurso propio:

[El cine se concibe] como un medio para *hablar*, un medio para comunicar ideas, comunicarlas mediante un lenguaje fílmico especial, mediante una forma especial de *discurso* fílmico (Eisenstein 1986: 225-226)⁴.

La definición de Eisenstein, sin embargo, depende en exceso del procedimiento del montaje, de acuerdo con el concepto cinematográfico que Griffith manejaba. La narrativa cinematográfica, como más modernamente se ha demostrado, depende igualmente de la disposición de las imágenes en cada uno de los planos de un filme. Al respecto de ello, y muy en relación con las consideraciones de Eisenstein, Company-Ramón juzga fundamental aplicar una perspectiva estructural a los procesos de construcción del discurso fílmico, perspectiva a la que, a propósito del recurso a Poe, pretendemos aproximarnos aquí:

Quizá el principal equívoco suscitado por las novelas de Griffith («yo hago novelas en cuadros») estribé en entenderlas únicamente —pese a su concreción— bajo el aspecto temático. Si puede hablarse, con mayor o menor licitud, de cierto *dickensianismo* en la obra de Griffith, no es menos cierto que las similitudes con el gran novelista inglés son de índole estructural (Company-Ramón 1987: 20)⁵.

En cualquier caso, la contribución de Griffith al desarrollo de la narrativa cinematográfica resulta incuestionable⁶, y la literatura funcionó, en ese sentido, como punto de partida en muchas ocasiones. Así, el cineasta, en pocos años, había ya recurrido a los tres principales géneros literarios: *For Love of Gold* (1908) fue una adaptación de la novela *Just Meat*, de Jack London; *The Heart of O'Yama* (1908) partió de la pieza teatral *Tosca*, de Victorien Sardou; y con *After Many Years* (1908) se adaptó el poema *Enoch Arden*, de Alfred Lord Tennyson. Griffith no dejó de acudir a la literatura en ningún momento de su carrera, y, aunque no fue lo más frecuente,

⁴ La cursiva es del original.

⁵ Company, además, somete a análisis dos obras de Griffith (*The School Teacher and the Waif* [1912] y *The Lonely Villa* [1909]) para reflexionar en torno a los cambios en los puntos de vista del relato, cambios que considera, en cierto modo, insalvables en la adaptación fílmica, lo cual repercute inevitablemente en la peculiaridad de la narración cinematográfica.

⁶ No obstante, deben tenerse en cuenta las circunstancias en las que se desarrolló el cine de esa época, y que permitieron, e incluso pudieron provocar, las innovaciones de Griffith. Sobre ello, *vid.* GUNNING (1994), especialmente el capítulo «Mastering New Narrative Forms within an Industry in Conflict» (57-84).

trasladó a la pantalla obras de algunos de los grandes escritores de la literatura universal, como Shakespeare, Tolstoi, Maupassant o Balzac⁷.

A través de ese camino, Griffith acudió muy pronto a Poe, en 1909, con la filmación de su biografía —libremente adaptada—, primero, y con el aprovechamiento de un pasaje de *The Cask of Amontillado*, después. La culminación vendría en 1914 con *The Evening Conscience. Thou Shalt Not Kill*.

3. *THE CASK OF AMONTILLADO Y THE SEALED ROOM*

El relato *The Cask of Amontillado* es la historia de una venganza. El narrador, llamado Montresor, refiere los pasos que siguió para vengarse de un personaje que, según declara, lo había injuriado en varias ocasiones. Tal personaje, Fortunato, es muy aficionado al vino, sobre el que posee profundos conocimientos. Montresor, como cebo, le pide que acuda a su casa para catar un barril de amontillado que acaba de recibir. Pero, en lugar de conducir a Fortunato a la bodega, Montresor lo lleva a una cripta y, en un descuido, lo encadena a una roca. Después, Montresor ciega la puerta de la cripta con ladrillos y mortero y deja allí a su injuriador, que grita desesperado.

La primera diferencia entre el relato de Poe y el filme de Griffith reside en el argumento. Al cineasta debió de atraerle la idea y la ejecución de la venganza, pero necesitó trazar una acción según sus propios códigos narrativos, para lo cual se sirvió, en gran parte, de la trama de *La Grande Betreche*, de Balzac. La historia de Griffith comienza con la presentación de uno de sus protagonistas, un rey, que da instrucciones para modificar una habitación destinada a su esposa, y se propone sellarla para que sólo contenga una entrada. Entra en escena, entonces, la reina, que es recibida con alegría por el rey, quien le muestra las reformas de la habitación. Sin embargo, en cuanto el rey vuelve la espalda, se ve a la reina coqueteando con uno de los músicos del séquito, y, cuando se marcha, sus besos y abrazos confirman que son amantes. Pero el rey vuelve inesperadamente, y sospecha al ver a la reina y al músico a solas. Entonces, entre la confusión de la entrada de todo el séquito, susurra algo a uno de sus sirvientes, que abandona la sala y vuelve a entrar poco después pronunciando unas palabras que obligan a salir al rey y a los demás personajes. De nuevo, la reina y el músico quedan a solas, y se trasladan a la habitación que el rey había sellado. El rey vuelve sigilosamente, se asoma con discreción a la estancia y comprueba que

⁷ Al margen del recurso a obras o autores consagrados, el cine de Griffith bebió abundantemente de fuentes como el teatro popular o el melodrama del siglo XIX, si bien el análisis de tal proceso desborda las pretensiones del presente estudio. Para una visión profunda del asunto, *vid.* los trabajos de FELL (1977), que matiza la deuda literaria de las primeras producciones cinematográficas, asociadas también a ciertos procesos de la época (en relación con lo expuesto por GUNNING [1994]); y BROOKS (1995), quien, además de aportar referencias explícitas al cine de Griffith en relación con el melodrama (fundamentalmente en su «Preface»), documenta la presencia del género en la tradición literaria a la que el propio Griffith había recurrido. En una línea similar, incluso con mayor atención al cine de GRIFFITH (*vid.* pp. 148-167 y 349-370), se sitúa el estudio de LANDY (1991).

sus sospechas eran ciertas. Entonces, en un primer arrebato, toma su espada, pero se detiene y piensa en otro tipo de venganza. Al poco, ordena a varios obreros que sellen la única puerta que queda en la habitación. Cuando los amantes deciden salir, se dan cuenta de lo ocurrido, y el rey celebra su venganza desde el otro lado.

Mediante la comparación de los argumentos se advierten ya diferencias nítidas entre ambas propuestas. En primer lugar, la venganza resulta más fría, más cruel, en la historia de Poe, en tanto que se trata de una venganza calculada: todas las acciones del vengador son premeditadas, y éste sella la habitación con extrema frialdad. Por un momento, parece que el protagonista sentirá arrepentimiento, pero se trata de un engaño de Poe, pues la angustia se debe a la humedad: «My heart grew sick; it was the dampness of the catacombs that made it so». En Griffith, sin embargo, la venganza es algo menos premeditada, pues el rey, en principio, piensa en vengarse con su espada, aunque, finalmente, decide que el castigo sea encerrar a los amantes en la habitación⁸. Además, el motivo de la venganza es presentado de manera diferente en cada obra: al no aparecer especificado —se habla sencillamente de injurias e insulto— en Poe, la venganza resulta más desproporcionada que en el filme de Griffith, donde se escenifica a las claras el adulterio. No obstante, la película no es menos cruda que el relato, y lo supera en un punto: muestra a los personajes asfixiándose mientras el rey ríe desde fuera de la sala, mientras que en Poe no se dan detalles de la muerte de Fortunato, quien simplemente es abandonado por Montresor.

La comparación entre ambas obras resulta aún más interesante si se desciende a los procedimientos narrativos. Griffith se dejó seducir por el tema, la venganza, y por el motivo, el encierro de los culpables en una habitación sellada, en una cripta para vivos. Pero, como él mismo afirmaba, su procedimiento consistía en adaptar una idea —literaria, en este caso— a sus esquemas narrativos. Así, una diferencia fundamental reside en el narrador. En *The Cask of Amontillado* es el vengador quien narra la historia, en consonancia con la costumbre de Poe de conceder al narrador un papel en el relato. A Griffith, de acuerdo con las características del cine mudo, tal condición le habría resultado difícil, y, en *The Sealed Room* y en la mayoría de sus películas, dispone de un narrador omnisciente que se manifiesta mediante los intertítulos, redactados en tercera persona, y también a través del montaje y las imágenes. Así, el espectador dispone de más información que los personajes, pues asiste a todas las escenas que componen y que dan significado a la historia: contempla el adulterio que el rey desconoce y la venganza que los amantes ignoran.

El planteamiento de la historia es también diferente. Poe se centra exclusivamente en el desarrollo de la venganza, al margen de sus motivos, que ya se han producido. No hay, por tanto, preámbulos, y los personajes son presentados de un

⁸ El motivo se halla en otros relatos de Poe, aunque de manera más explícita, como enterramiento en vida. Ocurre en *The Fall of the House of Usher*, cuando, al creerla muerta, se encierra a la hermana del protagonista en una cripta; y en *The Premature Burial*, donde se dan detalles de varios enterramientos a personas que aún vivían. Por otra parte, aunque el sellado de la habitación aparece también en el relato de Balzac, la ejecución y el efecto de la venganza acercan más la película al cuento de Poe, según argumentamos más abajo.

modo muy sencillo: uno, el narrador, quiere vengarse del otro, Fortunato. Griffith, sin embargo, emplea un planteamiento narrativo clásico, y presenta una situación inicial cuya armonía se rompe por un factor determinado, el adulterio, en consonancia con la fuente de Balzac. El personaje del rey debe reparar el desequilibrio, y elige la venganza. En la película, por tanto, existen tres partes nítidamente diferenciadas, mientras que Poe prescinde de las dos primeras y desarrolla la última, la reparación del daño. En ese sentido, y ahí reside otra diferencia entre ambos relatos, en *The Cask of Amontillado* es fundamental el concepto del engaño, que no es necesario en *The Sealed Room*, donde el rey aprovecha la distracción de sus víctimas.

Las características que, según el narrador de *The Cask of Amontillado*, debe poseer toda venganza, también se manifiestan en la película de Griffith, y es en tal punto donde ésta conecta más directamente con aquél. Para que la venganza sea completa, afirma el narrador, el vengador debe quedar impune y la víctima debe saber quién perpetra la venganza. Así ocurre en la historia de Poe, en la que Fortunato contempla como Montresor aísla la cripta sin que exista posibilidad de que el vengador sea castigado por ello. También en la de Griffith, donde, al descubrir la puerta sellada, la reina y el músico pueden comprender sin dificultad la venganza del rey, quien, por su posición, cabe suponer que quedará a salvo de represalias —de hecho, ordena sacrificar a los obreros que han sellado la puerta.

Varios aspectos más coinciden en ambas narraciones. El contexto, por ejemplo, es festivo en ambos casos: carnaval en las calles y fiestas en el palacio —quizá los esponsales de los reyes—, respectivamente. En segundo lugar, ambos creadores introducen elementos premonitorios. En Poe, Montresor, aprovechando el carnaval, conduce a Fortunato a las bodegas ataviado con un antifaz y una capa negra, y las bodegas, en realidad, son criptas y catacumbas: todo ello anticipa la muerte del personaje; además, Montresor muestra, bromeando acerca de la masonería, una paleta de albañil a Fortunato, con lo que anuncia el método de la ejecución sin que, lógicamente, su víctima sospeche nada; por último, la venganza se muestra también en el escudo y en el lema de la familia Montresor, *Nemo me impune lacessit*. En Griffith, la historia comienza con las reformas que el rey lleva a cabo en la habitación para la reina, y se muestra el proceso de sellado de las ventanas, presagio del desenlace. También presentan los dos relatos momentos de suspense. El narrador de *The Cask of Amontillado* lo afirma explícitamente: «You, who so well know the nature of my soul, will not suppose, however, that I gave utterance to a threat. *At length* I would be avenged». La cursiva es del original, y es una manera de indicar al lector que debe llegar al final para conocer el desenlace de la historia; la bajada hacia las bodegas, además, alimenta el suspense. En cuanto a *The Sealed Room*, el suspense se concentra en dos momentos antagónicos: en el primero, los amantes casi son sorprendidos por el rey; en el segundo, el rey no debe ser descubierto por los amantes mientras los obreros ciegan la entrada. Por otra parte, las dos historias comparten cierta carga irónica. La ironía es un aspecto muy frecuente en la prosa de Poe. En *The Cask*, se manifiesta en el brindis que los personajes realizan camino de las bodegas: «I drink —he said— to the buried that repose around us», dice Fortunato, y responde Montresor «And I to your long life». En *The Sealed Room*, la ironía es menos incisiva, y se relaciona con la estructura circular que solían tener las películas de Griffith: la habitación que

con tanto cuidado preparaba el rey para su amada acaba siendo la tumba de esta, y mediante el mismo procedimiento que se mostraba al inicio, el sellado de la entrada.

Por último, debe repararse en el tratamiento que se hace en ambas historias del deleite del vengador. Poe adopta un punto de vista de fuera adentro, es decir, desde la posición de Montresor, quien, alumbrando con una antorcha, se asoma al interior de la cripta para observar a Fortunato. Tal y como Poe lo describe, el pasaje casi toma la forma de un plano cinematográfico: «The wall was now nearly upon a level with my breast. I again paused, and holding the flambeaux over the mason-work, threw a few feeble rays upon the figure within». En *The Sealed Room*, el rey se asoma varias veces a la habitación mientras se construye el muro, pero la imagen está tomada desde dentro. Es decir, aunque en los dos relatos hay contemplación por parte del vengador, los puntos de vista son distintos: uno en Poe, los dos en Griffith.

En definitiva, las ideas fundamentales del relato de Poe se trasladan al filme de Griffith. El encierro en una habitación tiene lugar para vengar una afrenta, el vengador queda impune y los vengados son conscientes. Pero los términos de la venganza no son los mismos. Griffith muestra la afrenta cometida, y la venganza funciona prácticamente como castigo justificado⁹. Poe, sin embargo, se recrea en el mismo acto de la venganza y en su consecución, sin dejar claras sus causas. Ello se refleja en los procedimientos narrativos. Griffith, de acuerdo con la etapa en que se encuadra su cine, dispone un relato clásico con tres partes, de modo que la venganza funciona como consecuencia y reparación del conflicto. Poe, en su dominio del relato corto, incide en el suspense y en el ambiente fúnebre para enfatizar la venganza, verdadera protagonista de la narración.

4. THE TELL-TALE HEART, ANNABEL LEE Y THE AVENGING CONSCIENCE

El último proyecto en el que Griffith recurre explícitamente a Poe es *The Avenging Conscience*, que lleva el subtítulo de *Thou Shalt Not Kill*, «no matarás». En los cinco años que transcurrieron desde *The Sealed Room*, Griffith había desarrollado numerosos recursos narrativos que convirtieron sus filmes en más extensos, más complejos y, en consecuencia, más interesantes. Así, *The Avenging Conscience* resulta de la combinación de dos obras de Poe, el relato *The Tell-Tale Heart* y el poema *Annabel Lee*, e incorpora, en el desarrollo de ambos textos, numerosos aspectos que serían claves para el cine posterior.

En primer lugar, el recurso a las obras de Poe no procede, en este caso, de la adaptación, muy libre, por otra parte, en *The Sealed Room*, como ya se vio. Para

⁹ Una lectura arriesgada del filme podría sugerir cierta rebeldía por parte de la reina, que se ve privada, en cierto modo, de libertad. Piénsese que el rey prepara la habitación para ella sellando las ventanas. La habitación, de este modo, representaría una jaula, tal y como se explicita en el desenlace. El adulterio, por tanto, funcionaría como rebelión. Sobre la rebelión femenina en Griffith, *vid.* MERRITT (2004: 20).

este filme, Griffith recurre a la intertextualidad, pues las referencias a los textos son explícitas. Pero comencemos por los argumentos. *The Tell-Tale Heart* es la historia de un asesinato que, a diferencia de *The Cask of Amontillado*, carece de motivo. El narrador, autor del crimen, se expresa de forma extraña, nerviosa, e insiste en que no está loco, lo cual hace pensar que, efectivamente, lo está, pues su acto bordea la psicopatía. Las razones que aduce para matar al viejo al que odia se refieren, fundamentalmente, a la forma de su ojo, que lo enerva y lo estremece. Así, el protagonista narra la manera en que durante siete noches observa al viejo, vecino suyo, mientras duerme. La octava, con un ruido, el viejo despierta, y el asesino, estático durante más de una hora mientras el viejo se estremece de terror, acaba por culminar su crimen. Desmiembra, entonces, el cuerpo del anciano y lo oculta bajo el suelo de madera. La policía, avisada por un vecino que ha oído ruidos, acude e interroga al asesino, que cree oír los latidos del corazón muerto bajo el suelo y acaba confesando, acosado por el remordimiento o el temor. En cuanto a *Annabel Lee*, es un breve poema de amor. El poeta, en primera persona, describe el amor que él y Annabel Lee sienten, en una región junto al mar, un amor que está por encima de los ángeles y los demonios. Una noche, un viento procedente de una nube heló la vida de Annabel, pero el poeta la siguió amando, pues la luna y las estrellas le traían su imagen y sus ojos, y duerme todas las noches junto a su sepulcro.

Como decíamos, el traslado de ambas historias a la pantalla por parte de Griffith es complejo. El filme comienza con una escena que muestra a un bebé, que acaba de nacer, cuya madre ha muerto en el parto. Un intertítulo informa de que el tío del niño se hace cargo de él, lo cría y fomenta su carrera. Pero el joven se enamora de una chica y descuida sus obligaciones, algo que el tío desaprueba¹⁰. El protagonista, entonces, se ve obligado a dejar a la chica, pero, finalmente, toma la decisión de matar a su tío para heredar su fortuna y volver con su amada. Estrangula, pues, a su tío y esconde el cadáver en el hueco de la chimenea, que tapa con ladrillos. Pero un amigo del tío sospecha y contacta con un detective, quien acaba interrogando al joven. Éste, consumido por el remordimiento y con alucinaciones en las que ve a su tío acusándolo, se derrumba durante el interrogatorio y confiesa. Después, trata de escapar, pero, al verse rodeado, se ahorca en un cobertizo. La chica, al descubrir lo sucedido, se arroja por un precipicio. Pero, entonces, el joven despierta y descubre que todo ha sido un sueño. Abraza a su tío, se reúne con la chica y en un intertítulo se afirma que su carrera es un éxito.

Es momento de aclarar cómo se manifiestan los textos de Poe en *The Avenging Conscience*. En el caso de *Annabel Lee*, el poema sirve de decorado a la historia de amor entre los protagonistas, pues, de hecho, la chica se llama Annabel. Así, en varios

¹⁰ Podría existir cierta correspondencia con la biografía de Poe, a la que ya recurrió Griffith en la película que lleva por título el nombre del escritor. Poe, en efecto, tuvo fuertes desavenencias con su padre adoptivo, que no apoyó muchas de sus decisiones, incluida una relación amorosa que no se concretó, entre otras cosas, porque las cartas del escritor a su amada fueron interceptadas. En *The Avenging Conscience*, el tío dice a la chica —mediante un intertítulo— que es una mujer demasiado vulgar para su sobrino.



momentos del filme se introducen, mediante intertítulos, fragmentos del poema, de manera que Griffith ilustra directamente las palabras de Poe. Al primer pasaje, por ejemplo, en el que se describe el amor que sienten el poeta y Annabel Lee, le sigue un plano del protagonista y la chica paseando juntos. Otros pasajes se reflejan con nitidez, como el que se refiere a la nostalgia que siente el poeta las noches de luna y estrellas; en este caso, se alternan planos de la chica asomada a la ventana de su dormitorio, desde donde observa el cielo de la noche, con planos del joven, que piensa en ella. Por último, y por detener la relación, el mar, muy presente en el poema, aparece en la escena del suicidio de la chica, que, de ese modo, encuentra su sepulcro junto al mar, como señalan los versos. El desenlace, sin embargo, es diferente: no se trata de mostrar la nostalgia del amante, sino el sacrificio de la amada al encontrar muerto a aquél, un tanto al modo de *Romeo y Julieta*. En cualquier caso, la historia de amor se traza a través de la oportuna aparición de los pasajes del poema, aunque Griffith modifica el argumento en razón de los acontecimientos generales de la película.

Por lo que respecta a *The Tell-Tale Heart*, puede considerarse el origen del deseo del protagonista de matar a su tío, si bien la referencia al relato aparece antes de la desaprobación del tío. En una de las primeras escenas, el joven lee un libro en su escritorio, del que se muestra la primera página. En ella se lee nítidamente *The Tell-Tale Heart* y las primeras líneas del relato. Se muestra, además, la cubierta del libro, en la que aparece un retrato de Poe. Existe, por tanto, un juego entre la palabra y la imagen, como si el cineasta declarase al espectador que va a contemplar el relato de Poe. En efecto, el protagonista acabará matando a un anciano, ocultando su cadáver en la casa y confesando porque cree oír el latido de su corazón. Pero, como ahora se verá, las variaciones entre el relato y el filme son numerosas, de modo que la referencia literaria funciona como inspiradora de la acción del protagonista, como preludeo de los acontecimientos. Es decir, Griffith provoca que el reflejo del relato sea explícito, y pretende llamar la atención sobre sus procedimientos cinematográficos. Un detalle resulta muy revelador al respecto: recuérdese que el asesino de *The Tell-Tale Heart* encontraba enervante el ojo de su víctima, que describía como «the eye of a vulture —a pale blue eye, with a film over it». Pues bien, el anciano de la película lleva puesto un parche, lo cual constituye todo un gesto por parte de Griffith: al tapan el ojo, declara que cambiará el motivo del asesinato y, por tanto, el argumento. Es decir, el cineasta advierte de la transformación del código, del paso del discurso literario al cinematográfico, precisamente a través del ojo, siendo el cine un arte visual, sobre todo en la etapa muda. Según lo dicho, el relato de Poe sirve doblemente de inspiración, tanto a Griffith para su película como al protagonista para su crimen. Pero, efectivamente, Griffith, consciente de que su medio de expresión es otro, introduce variaciones. Y, curiosamente, en algunos de esos cambios se acerca la película a la referencia anterior, la de *The Cask of Amontillado*.

En primer lugar, Griffith dispone, como ocurría con *The Sealed Room*, tres grandes etapas para la película, y en la primera, la que corresponde a la exposición de las circunstancias en que se sitúan los personajes, el cineasta se ve en la necesidad de introducir un motivo que lleve al conflicto, a la parte central del relato. Si a Poe le basta con algo tan simple como «I made up my mind to take the life of the old man, and thus rid myself of the eye forever», Griffith necesita una causa sólida que

explique el comportamiento de los personajes. Es decir, necesita que su narración sea lógica, de acuerdo con la etapa inicial de la expresión cinematográfica. De este modo, los instintos psicópatas del protagonista de *The Tell-Tale Heart* con sustituidos por el móvil de la ambición por la herencia y por el deseo de recuperar a la amada. En la introducción del motivo y la secuenciación de los hechos, por tanto, la película tiene más que ver con *The Cask of Amontillado* que con *The Tell-Tale Heart*, y ello se refuerza con el recurso al engaño por parte del asesino, pues, para elaborar su coartada, escribe una nota falsa que obliga a su tío a salir de la casa y ser visto en dirección a una colina. Otro detalle más remite a *The Cask of Amontillado*: el cadáver no es ocultado bajo el suelo, sino que es introducido en una estancia cuya entrada sella el asesino. Por último, en la tercera parte de la película, la de la reparación del conflicto, el cineasta no se conforma con la muerte de los protagonistas, sino que introduce un interesantísimo recurso, el del sueño, que puede entenderse también como una reflexión cinematográfica, la constatación de que la película es una obra de ficción; con la conversión de la historia en un sueño, Griffith distancia al espectador de la acción, muy cruda, por otra parte. Se trata de otra suavización con respecto a los planteamientos de Poe.

No en todo, sin embargo, se aleja Griffith del relato de Poe. Dos aspectos son paradigmáticos en este sentido: el tema de la locura y la escena de la delación. Respecto del primero, en Poe se manifiesta desde los pasajes iniciales, y el escritor adapta la narración al carácter del protagonista, que se expresa de forma extremadamente nerviosa, por momentos entusiasta y entre risas, y a veces desesperada. El propio acto del narrador revela su desequilibrio, así como su empeño en demostrar que no está loco: «but why *will* you say that I am mad?». En la película de Griffith, el tema de la locura es menos evidente, pues, como se dijo, el protagonista cuenta con motivos para cometer su crimen. O, mejor dicho, se trata de una locura transitoria que se manifiesta, no antes del asesinato, sino después, cuando, a causa del remordimiento, el personaje comienza a tener visiones de su difunto tío y acude a un sanatorio porque «his nervous break down»; compárese el texto del intertítulo con las primeras palabras del relato de Poe: «True! —nervous— very, very dreadfully nervous I had been and am». En cuanto a la escena de la delación, Griffith coloca en ella toda su prematura maestría y, anticipando prácticamente a Hitchcock y recordando al célebre interrogatorio de *Crimen y castigo*, la reviste de una fuerte tensión. Los nervios del joven, acosado por las visiones, se acrecientan con el sonido y el movimiento del péndulo del reloj de pared y por los golpecitos regulares que el detective da en la mesa con su lápiz; todo ello, según reza un intertítulo, suena «like the beating of the dead man's heart». En ese momento, Griffith, de acuerdo con la estructura circular de sus películas, regresa al comienzo del relato de Poe, donde el narrador afirma que «I heard all things in the heaven and in the earth. I heard many things in hell», pasaje que se reproduce en un intertítulo y que Griffith recoge en imágenes, pues muestra visiones de Dios, Cristo y demonios que tiene el personaje, quien, fuera de sí, acaba confesando. Es en ese punto donde Griffith vuelve a alejarse de Poe, pues el asesino intenta escapar y muere, como su amada, aunque todo acaba por ser un sueño.

Una última cuestión se refiere a la condición del narrador: Griffith sigue huyendo del narrador-protagonista y continúa con el omnisciente, aunque in-



introduce en este filme —ya lo había hecho en otros— puntos de vista subjetivos, es decir, muestra la imagen que un determinado personaje observa, y abundan también los primeros planos. Sin embargo, como decimos, las imágenes dispuestas sugieren un narrador que posee toda la información sobre la historia y la traslada a los espectadores.

En definitiva, aunque Griffith no altera su planteamiento narrativo general, la conciencia cinematográfica que posee en *The Avenging Conscience* le permite jugar con la fuente literaria de un modo mucho más rico que en *The Sealed Room*. En este caso, Griffith es capaz de ser fiel y distanciarse del relato de Poe al mismo tiempo, y encuentra mayores correspondencias entre el texto y la imagen.

5. CONCLUSIONES

Todo lo dicho demuestra la necesidad de Griffith de disponer una lógica en el planteamiento del relato, que desarrolla mediante relaciones de causa y efecto. Necesita, por tanto, motivos para las acciones de los personajes, y no acepta los actos completamente irracionales que Poe adopta sin mayor conflicto. Por ello, incluso en *The Avenging Conscience* se acerca más, desde el punto de vista narrativo, a *The Cask of Amontillado* que a *The Tell-Tale Heart*, pues introduce un móvil para el crimen, una estratagema para su realización e incluso se aprovecha del motivo de la habitación sellada.

Las historias de Poe, en definitiva, sugieren a Griffith argumentos y temas variados, como la venganza, el adulterio o la ambición, pero el cineasta deja muy claro que debe adaptar el relato a sus esquemas narrativos. Ello tiene que ver con la etapa primitiva del cine en que se encuadran sus películas. Poe, siendo pionero en su género, no lo era en su arte, la literatura, cuya tradición estaba entonces más que consolidada. Griffith es pionero de todo un arte, de un medio de expresión cuyos recursos descubría el cineasta con cada filmación que realizaba. Así, Griffith se vio en la necesidad de establecer, antes que nada, la lógica de la narración, la sucesión de los hechos, el camino que desarrollaba los temas de la película, de modo que no corrió los riesgos que la prosa de escritores como Poe le podría haber sugerido. Este hecho provoca que, en ocasiones, el texto de Poe sea más «cinematográfico» que la película de Griffith, como ocurre con pasajes como el de *The Cask of Amontillado*, donde se adivina el plano en la mirada de Montresor hacia la cripta alumbrando con la antorcha, o el de *The Tell-Tale Heart*, en el que el asesino observa al viejo desde la puerta y alumbrando con la linterna su ojo abierto; curiosamente, el hecho de proyectar luz, además, recuerda a la proyección cinematográfica. En los filmes de Griffith, la cámara se mantiene fija, aunque poco a poco el cineasta va descubriendo recursos como el del primer plano y el punto de vista subjetivo, que se mezcla con la perspectiva del narrador omnisciente. El movimiento de cámara, pues, no tiene lugar, frente al *travelling* que sugiere, por ejemplo, la bajada a la cripta en *The Cask of Amontillado*. Si existe más paralelismo en la creación del suspense, sobre todo en *The Avenging Conscience*, cuya escena de la confesión alcanza un clima de tensión admirable, y supone un reflejo muy logrado del desenlace del relato de Poe. En

cualquier caso, no cabe duda de la influencia del escritor en el desarrollo artístico del cineasta, quien, gracias al modelo literario, fue introduciendo los procedimientos básicos del cine moderno.

RECIBIDO: septiembre de 2011. ACEPTADO: septiembre de 2012

BIBLIOGRAFÍA

- BROOKS, Peter (1995): *The Melodramatic Imagination: Balzac, Henry James, Melodrama, and the Mode of Excess*, New Haven y Londres: Yale University Press.
- BRUNETTA, Gian Piero (1987): *Nacimiento del relato cinematográfico*, Madrid: Cátedra.
- COMPANY-RAMÓN, Juan Miguel (1987): *El trazo de la letra en la imagen. Texto literario y texto fílmico*, Madrid: Cátedra.
- ESTÉBANEZ CALDERÓN, Demetrio (1996): *Diccionario de términos literarios*, Madrid: Alianza.
- EISENSTEIN, Sergei (1986): *La forma del cine*, Madrid: Siglo XXI.
- FELL, John (1977): *El film y la tradición narrativa*, Buenos Aires: Tres Tiempos.
- GUNNING, Tom (1994): *D. W. Griffith and the Origins of American Narrative Film. The Early Years at Biograph*, Urbana: University of Illinois Press.
- LANDY, Marcia (1991): *Imitations of Life. A Reader of Film & Television Melodrama*, Detroit: Wayne State University Press.
- MADEIRA, Maria João y Luís Miguel OLIVEIRA [coords.] (2004): *D. W. Griffith*, Lisboa: Cinemateca Portuguesa.
- MARCHESE, Angelo y Joaquín FORRADELLAS (1989): *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*, Barcelona: Ariel.
- MARTYNKEWICZ, Wolfgang (2005): *Edgar Allan Poe*, Madrid: Edaf.
- MARZAL, José Javier (1998): *David Wark Griffith*, Madrid: Cátedra.
- MERRITT, Russell (2004): «Os Biographs de Griffith para os anos 90», en Maria João MADEIRA y Luís Miguel OLIVEIRA [coords.], *D. W. Griffith*, Lisboa: Cinemateca Portuguesa, 15-22.
- MITRY, Jean (1990): *La semiología en tela de juicio (cine y lenguaje)*, Madrid: Akal.
- MOTTET, Jean [ed.] (1984): *David Wark Griffith. Etudes sous la direction de Jean Mottet*, París: L'Harmatan.
- MOTTET, Jean (2004): «As Paisagens Griffithianas», en Maria João MADEIRA y Luís Miguel OLIVEIRA [coords.], *D. W. Griffith*, Lisboa: Cinemateca Portuguesa, 134-181.
- PEÑA ARDID, Carmen (1996): *Literatura y cine: una aproximación comparativa*, Madrid: Cátedra.
- POE, Edgar Allan (1977): *The Portable Poe*, Kingsport: The Viking Portable Library (edición de Philip van Doren Stern).
- SÁNCHEZ NORIEGA, José Luis (2000): *De la literatura al cine. Teoría de la adaptación*, Barcelona: Paidós.
- STAM, Robert, Robert BURGOYNE y Sandy FLITTERMAN-LEWIS (1999): *Nuevos conceptos de la teoría del cine: estructuralismo, semiótica, narratología, psicoanálisis, intertextualidad*, Barcelona: Paidós.

CUERPO Y LUGAR EN EL PROVINCIANISMO DE CLAUDIO RODRÍGUEZ*

Ching Yu Lin
Universidad Católica Fu Jen

Mamá, no vuelvas a ocultarme la tierra
Ésta es mi condición.
Y mi esperanza.

Antonio GAMONEDA

RESUMEN

Claudio Rodríguez, poeta zamorano de la promoción de los años 50, compone sus versos mientras camina por los pueblos castellanos de España. Su temperamento humilde y diligente también se refleja en el pensamiento poético del provincianismo, que proporciona el conocimiento sublime acerca del ser y la tierra. Indagaremos en la concepción del lugar aplicada por Claudio Rodríguez en su poética a la hora de enfrentarse a los fenómenos actuales del urbanismo y la glocalización. Partiendo de una mirada contemplativa del campo y de la zona rural, se produce una suerte de elogio utópico a la ciudad Zamora, esbozada con su cuerpo errante y alma elevada. Por consiguiente, los versos claudianos encierran un espíritu protector del espacio del que se sirve el poeta para defender los valores de la cultura primigenia.

PALABRAS CLAVE: Claudio Rodríguez, Zamora, provincianismo, cuerpo, lugar.

ABSTRACT

Claudio Rodríguez, a Spanish poet featured in the promotion of the 50s, composed his verses walking on foot through the Castilian villages of Spain. His humble and diligent temperament also reflects on the poetic thought of provincialism, which provides the most sublime knowledge about the Being and the land. This study issues the concept of place applied by Claudio Rodríguez in order to face the current phenomena of urbanism and glocalisation. Based on certain contemplative scenes of the countryside and rural areas, a sort of utopian praise is produced on the city of Zamora outlined with his body and soul. Therefore, the Claudian verses enclose the protective spirit of the place that the poet obtains firmly to defend the values of primitive culture.

Key words: Claudio Rodríguez, Zamora, provincialism, body, place.

En la poesía española de los años cincuenta y sesenta, surgió un enfrentamiento iniciado por la Escuela de Barcelona en contra del ámbito poético madrileño. No cabe duda de que ambos círculos se ven diferenciados por el origen geográfico. Para



los poetas del ámbito madrileño, la poesía podría ser entendida como una forma de comunicación de acuerdo con la *Teoría de la expresión poética* de Carlos Bousoño. Asimismo, otra experiencia poética, producida por el deseo cognoscitivo, como la del conocimiento, interviene en la interpretación del sentido de la escritura lírica de esa época. El círculo cultural catalán, en su línea cosmopolita, argumenta que la poesía castellana carece de sentido y proyección internacional. De este modo, el llamado provincianismo aparece como otro nombre usado para delimitar distinciones ideológicas y artísticas de ambos círculos poéticos.

En lo que concierne al provincianismo que se les atribuye a los poetas provincianos, así como Antonio Gamoneda, José Ángel Valente, Claudio Rodríguez y otros, hemos de entender el concepto del lugar, a través del que los poetas recitan versos anecdóticos, al mismo tiempo que establecen su intimidad con el mundo. ¿Acaso el provincianismo se refiere simplemente al afecto nostálgico que uno siente hacia su propia tierra natal? Además, cabe preguntarse de qué manera los «poetas del campo» presentan una epifanía en la que se observa, más allá de la naturaleza contemplada o la corporalidad espiritualizada dentro de lo «local», una terminología esencial con la que se puede profundizar en el estudio de la obra poética. Sin duda alguna, la poesía de Claudio Rodríguez sería paradigmática, puesto que representa de manera notable el provincianismo poético. Este, ajeno al horizonte limitado del lugar, viene a ampliar la visibilidad del espacio hacia lo universal y hacia una dimensión omnipresente y liberal en la que el poeta canta sus palabras al lugar. Así, me propongo analizar sus versos en relación con dos temas fundamentales: el cuerpo y el lugar, los cuales configuran la idiosincrasia del provincianismo poético, considerada por el círculo catalán como un género menor por carecer de elementos internacionales.

Existe, en efecto, una mitología desmitificada y accesible en el provincianismo poético de Claudio Rodríguez. El objetivo principal de este estudio reside en desentrañar el significado que lo local adquiere en la escritura de nuestro poeta. Además, nos intriga conocer en qué sentido el cuerpo se ve integrado en la noción de «glocalización», término adecuado para interpretar su pensamiento ideológico. ¿De qué manera se ilustra el «cuerpo voluntario» dentro del lugar? Estas cuestiones pretenden ayudar a comprender la poesía claudiana, y especialmente, el concepto de lo local, tan particular como universal.

1. HACIA EL CONCEPTO DE LUGAR

Claudio Rodríguez menciona en más de una ocasión su hábito de caminar por toda la ciudad. Estas caminatas también enriquecen su escritura puesto que simbólicamente nos dan a conocer la aspiración a avanzar continuamente hacia lo más puro, lo más sencillo y lo más sublime, como se manifiesta en *Don de la ebridad*: «Siempre la claridad viene del cielo» (Rodríguez 2009: 13). Siendo el *flâneur*

* La autora agradece el respaldo financiero brindado por el Consejo Nacional de Ciencias de Taiwán a través del proyecto NSC 100-2410-H-030-069-.

castellano, anda por una ciudad con el mismo entusiasmo que el de Unamuno, autor de *Andanzas y visiones españolas*. A pesar de recorrer un espacio limitado, Claudio Rodríguez insiste en andar a ritmo pausado por las ciudades castellanas para lograr un conocimiento más profundo acerca de su tierra y hogar. Y es precisamente este acto el que corresponde a la manifestación unamuniana: «No corro cuando puedo ir al paso, a pie, y enterándome del camino» (Unamuno 88). La aspiración a contemplar el camino sin apresurarse simboliza al mismo tiempo el deseo de subir, elevarse, de aproximarse al lugar utópico que el poeta no puede encontrar sino mediante el movimiento perpetuo del cuerpo.

Ahora bien, es necesario aclarar en qué consiste el concepto del lugar claudiano. De entrada, se ha de mencionar la denominación de «campo», aplicada por el poeta a los campos de diversas regiones de España, sobre todo, de Castilla. En realidad, se divide en dos categorías, una es el entorno rural con que se perfila un paisaje campesino; la otra, lo provinciano, que se refiere al elemento característico de pequeñas capitales de provincia. Por lo que atañe a la primera, el poeta sostiene que el nacimiento de su obra poética se inspira en el carácter campesino, como la poesía de la naturaleza mencionada por los tratadistas del siglo XVIII (Cañas 27). Desde la perspectiva poética dieciochesca, se destaca el tópico de la «enargía», que en griego significa la evidencia y la claridad, a la búsqueda de imágenes y descripciones vivas, simples y naturales que se manifiestan en objetos, acciones, costumbres y pasiones (Luzán 249). Evidentemente, el pensamiento poético con el que Claudio Rodríguez describe varias escenas campestres coincide con el de los poetas del siglo XVIII. En cuanto a la segunda categoría de lo provinciano, podría ser interpretada como *rus in urbe* en el sentido del *hábitat* humano, en vez de en el sentido del escenario arquitectónico (Rodríguez de la Flor 88)². No se puede negar el hecho de que la cultura cosmopolita se va expandiendo hacia la rural con propósitos lucrativos. Ese «*hábitat* humano mayoritario» de la urbanidad se sobrepone al minoritario del campo, infiltrándose en él y ejerciendo su influencia sobre él.

Sería más pertinente adoptar la terminología de lugar que la de espacio, puesto que esta se construye en términos más funcionales que líricos, mientras aquella se establece en sentido antropológico (Augé 86-87)³. En otras palabras, el lugar es donde uno excava los tesoros de la humanidad, prestando más atención a las palabras enigmáticas proferidas por el alma del lugar que a la indicación explícita. Buena prueba de ello es

² En su valioso estudio crítico sobre la poética de la provincia de Claudio Rodríguez, señala que en *rus in urbe* se realiza una paradoja de que el campo se vive desde la ciudad de provincias.

³ En su excelente obra titulada *Los no-lugares*, Marc Augé indica que el espacio se ve designado en el lenguaje ya estereotipado de las instituciones de viaje, como por ejemplo, «espacio de ocio» y «espacio de juego». Entre el espacio y el viajero se atisba una relación ficticia en que el individuo se siente como espectador sin que la naturaleza le importe verdaderamente. En suma, «el espacio del viajero sería así el arquetipo del no lugar» (Augé 91). A nuestro entender, la noción de espacio se desarrolla en forma sistemática en aras de conseguir la eficacia y la especificación. El lugar, por el contrario, encierra en sí mismo los espectáculos contemplados por el pasajero, que se encuentra inmerso en busca de lo entrañable y lo correlativo. Por ello, se podrían iniciar algunos discursos relevantes a través del trayecto, así como los genealógicos, arqueológicos y escenográficos.



el recorrido descrito en el poema de Claudio Rodríguez, «Calle sin nombre»: «Oigo la claridad nocturna y la astucia del viento / como sediento y fugitivo siempre. Pero, ¿dónde está, dónde / ese nido secreto de alas amanecidas / de golondrinas?» (Rodríguez 2009: 303). En el poema, la calle por la que pasa el sujeto poético también lo dirige a un lugar íntimo, a la par que lo incita a buscar el origen de una felicidad teñida de nostalgia. El lugar, en definitiva, es el mundo particular y universal del poeta.

A continuación, otras denominaciones vienen a explicitar la noción de lugar, así como las del campo, lo local y lo provinciano, oponiéndose a las de la ciudad. La ciudad encierra una mitología sobre la globalización, considerada como homogeneidad y universalidad. Según el estudio sociológico de Roland Robertson, la globalidad y la localidad son relativas. Una comunidad rural es local en relación a una determinada región de sociedad, en tanto que otra sociedad puede ser tenida por local en relación a un área civilizadora (Robertson 270). Y esto responde al dictamen unamuniano: «Todo pedazo de espacio es infinito dentro de sí» (Unamuno 88). Así, dada la complejidad para definir un territorio, bien sea mayor o menor, finalmente en nuestra modernidad se hace borrosa la frontera entre lo local y lo global, que acaba convirtiéndose en el constructo denominado «glocalización», usado estratégicamente en el actual mercado comercial y consumista a partir de los años ochenta.

En este sentido es relevante formular la siguiente pregunta con respecto a la escritura poética de Claudio Rodríguez, ¿de qué manera se desarrolla la noción de lugar de la que la glocalización forma parte actualmente? A medida que se va extendiendo la globalidad, el espacio, despojado de su heterogeneidad, pasa a adoptar esa tendencia universalista. Ante el umbral de la homogeneidad, lo local ya no es lo específico en el mundo, sino más bien un lugar donde «brilla la presencia del universo entero» (Prieto de Paula 52)⁴.

Añádase a lo anterior el que el proceso sobrehistórico o psichistórico rige este fenómeno. En la ciudad el hombre civilizado se ve obligado a aguantar tantas fatigas, una de ellas es la de sondear la historia (Zambrano 201), con la finalidad de crear otra historia del porvenir mejor que la pasada. No obstante, la ciudad no solo sirve para contar la historia, sería un lugar en el que uno se mira a sí mismo, consciente de algo inmutable subyacente a la misma escena, pese al movimiento incansante del mundo entero. Obsérvese la manifestación del poeta en «Zamora, ciudad sin años» (1960). El ensayo comienza con cuatro versos: «Cruz de mayo / Campo y cántico / Hacia la vieja infancia / de la ciudad sin años» (Rodríguez 2011: 87). En el poema la denominación de «campo» vuelve a aparecer, junto a la de la ciudad. El campo claudiano conlleva esencialmente el significado de la «casa», repleta de las memorias remotas de la infancia y de la adolescencia. Se nos permite llevar la ciudad al campo y traer el campo a la ciudad, como lo expresó Unamuno: «cuando una casa ha abrigado

⁴ Prieto de Paula hace hincapié en la importancia del «reducido mundo pastoril moderno» de Claudio Rodríguez, destacando que la naturaleza caracterizada en su composición lírica no es una faceta del mundo; es el mundo. Pese a la «poesía de la naturaleza» clasificada en el género estético claudiano, más allá de la escenografía ruralista del costumbrismo, el terruño provinciano trae consigo una alabanza interna con la que el poeta alcanza la verdad, otra forma de identificación afirmada respecto al mundo.

generaciones de hombres acaba por hacerse algo campestre» (Unamuno 33). Esto equivale a decir que la ciudad de Claudio Rodríguez, llena de serenidad, nobleza y fertilidad, es precisamente la que simboliza lo campestre.

En el ensayo de «Zamora, ciudad sin años», después del poema mencionado, Claudio Rodríguez incide sobre el tema en este término: «Esta piedra no es muda» (Rodríguez 2011: 87). La piedra cuenta todo lo ocurrido sin traicionar a su alma honesta, por lo que una verdadera ciudad se construye con las «piedras blancas», que viene a «dejar el fondo sin légamo»⁵ (Zambrano 200). Es como un espejo que no puede ser silencioso, acompañando al poeta andariego en su caminar por el terruño. Además, el material de piedra, utilizado en la construcción arquitectónica, aumenta tanto la sensibilidad hacia el entorno y la tierra como la laboriosidad de los habitantes, que construyen las casas y se encuentran en una experiencia corporal realizada de acuerdo con las experiencias espaciales⁶.

Es necesario precisar lo que significa el lugar en el que emerge el «don de la ebriedad». Este, lejos del sistema jerárquico y de criterios funcionales, se centra en una afirmación expresiva ante todo lo que incurre en la hostilidad generada por el poder antagonico existencial. Diríamos que el lugar conceptualizado por nuestro poeta zamorano no es lo que le influye para tomar cierta postura u horizonte con respecto a la formulación del paisaje. Más bien, es la filosofía de la fiesta la que invita a superar categorías, como lo subraya el poeta: «nada está arriba ni abajo, todo nos pide igualdades o aproximadas interpretaciones hacia un punto central común, que manifiesta su secreta existencia mediante la realización armónica con él» (Rodríguez 1963: 7).

A esto hay que añadir la teoría de la fiesta que propone Josef Peiper, filósofo alemán, para explicar esta cuestión. Lo festivo consiste en una forma básica del culto cristiano, «la realización de un asentimiento expresado, como alabanza, glorificación, acción de gracias referido a toda realidad y a toda existencia» (Peiper 49). Por consiguiente, la fiesta se basa en reconocerla como tal y, seguidamente, en la alegría que se le concede a uno, convencido de que «todo lo que existe es bueno y es bueno que

⁵ Recordemos que en el poema titulado «La calle sin nombre», en *Casi una leyenda* (1991), Claudio Rodríguez sugiere que el paso que dejamos por la calle debería ser tan decisivo y limpio como el agua: «La calle se está alzando. ¿Y quién la pisa? / Hay que dejar que el paso, como el agua, / se desnude y se lave» (RODRÍGUEZ 2008: 304). Dicho argumento responde al símbolo de la piedra blanca del que se vale en el ensayo de María Zambrano.

⁶ Merece citar la obra más representativa de Richard SENNET, *Carne y piedra: el cuerpo y la ciudad en la civilización occidental*. El autor sostiene que «las relaciones espaciales de los cuerpos humanos determinan en buena medida la manera en que las personas reaccionan unas respecto a otras, la forma en que se ven y escuchan, en si se tocan o están distantes» (SENNET 19). A lo largo de la historia de ciudades, desde la antigua Atenas hasta la moderna Nueva York, se puede observar el individualismo fortalecido por la hegemonía metropolitana en el que todo lo multicultural y lo particular se ven sometidos a las pretensiones individualistas. El espacio urbano contrarresta la acción de recorrer del cuerpo humano, disminuyendo la capacidad de experimentación interna. Por ello, surge el fenómeno invertido en que se requiere la gran velocidad con la que uno se mueve desde un espacio urbano. «Ahora las personas se trasladan con rapidez, especialmente hacia estos territorios periféricos, y dentro de los mismos, cuyos fragmentos sólo comunican por automóviles» (388-389).



exista» (Peiper 36). Con esta afirmación, Claudio Rodríguez va marcando el lugar donde mezcla la inmanencia y la evolución sin prejuicio. En su poesía inventa la arcadia en la que se pronuncian las palabras «claras» con lucidez. Y en esto coincide la manifestación de la utopía junto a la ucronía en que el poeta contribuye a algo que no podemos encontrar más que increíble, la epifanía de las cosas aparecidas en lo circunstancial (Pardo 65). Por lo tanto, el canto al espacio ya no sirve de defensa contra el poder urbano, sino más bien para revelar el lugar universal, purificado y reconocido, que no es sino la realidad actual.

Consciente de que estamos ante una urbanidad potencial, desde un cierto lugar periférico el poeta llega a observar todo lo visible. Lo anuncia el poema «Voz sin pérdida», incluido en *El vuelo de la celebración*:

Su oscuridad, su vuelo
a ras de tierra, como el del vencejo
o a medio aire como el de la alondra,
su ronquera nocturna, y este viento de marzo
entre tu voz, y la ciudad, y el tráfico... (Rodríguez 2009: 284)

Combinando las características urbanas y las campesinas o naturales, se percibe cierta aglomeración escenográfica sin que una preceda a la otra. El poeta no se encuentra sometido al antagonismo sistemático entre ambos espacios. Diríamos que su voz siempre se matiza con el quiasmo en el que el sentido de la visión se une con el sentido de lo visible. El ser cuenta constantemente cualquier visión en la que se ve a sí mismo sin recurrir a la hostilidad. En este sentido, la noción del quiasmo que señala Mario Ramírez nos proporciona una mejor comprensión al respecto. El que haya para el sujeto un espectáculo significa que ve desde un cierto lugar (Ramírez 107). En otras palabras, no es sino la cuestión de un reflejo inmanente que proyecta el devenir de la Historia mediante una visibilidad interna de la que el cuerpo forma parte. Por consiguiente, el poeta no realiza ninguna recriminación agresiva, a pesar de que ante sus ojos se está construyendo una ciudad en un medio campesino.

El lugar de Claudio Rodríguez connota una filosofía procedente de la sociología rural. Dentro del espacio campesino se fusionan el mundo ultramoderno y el arcaico con la finalidad de mostrar la tesis de la fiesta de Peiper. Quizá también sea una plataforma en la que lo familiar de la realidad campesina es evidente, pero no por ello mismo es conocido (Lefebvre 61). Partiendo de dicha dialéctica, se le añade al poeta la misión de iluminar el lugar en su corazón, acercándose a lo inmóvil y haciendo visible lo desconocido de una tierra aparentemente conocida.

2. ZAMORA, CIUDAD DEL CUERPO Y ALMA

A lo largo de la lectura de la poesía claudiana, es extremadamente significativo indagar en su estética particular en la descripción emocional de su localidad, Zamora, donde se ubica el *flâneur* castellano que suele versificar andando por el río Duero, por las mesetas, calles, castillos y muros. Zamora, sin ninguna duda, se considera la localidad que produce la supuesta realidad campesina. Cabe pregun-

tarse cómo se presenta la ciudad en sus versos de acuerdo con la noción del lugar mencionada anteriormente. ¿Es simplemente una imagen de la añoranza del propio poeta o también se insinúa la fractura del tiempo a la que él mismo aspira? Aparte de ello, nos intrigan la representación de una provincia tan rebosante de lucidez como ésta y su idiosincrasia, inextricablemente unida a la de Claudio Rodríguez, expresada en su afán por subir hasta la cumbre de nuestra tierra. Leamos los versos en el poema titulado «Incidente en los Jerónimos»: «[...] Y veo / la crestería en luz de la esperanza / arriba, arriba siempre» (Rodríguez 2009: 114). ¿De qué modo se puede interpretar su aspiración a ascender al cielo para contemplar el paisaje provinciano? ¿Acaso Zamora representa una visión elevada y metafísica que permitiría alcanzar el tesoro del conocimiento con el que suele soñar? Son cuestiones esenciales que vamos indagando en este apartado del estudio.

En sus obras, esta ciudad de provincia se caracteriza por ciertos elementos luminosos. En repetidas veces, valiéndose de la luz del amanecer y el crepúsculo, se iluminan los paisajes, ambientados con un tinte de esperanza. En *Don de la ebriedad* (1953), obra poética galardonada con el Premio Adonais, Rodríguez se manifiesta en los siguientes términos:

Si tú la luz te la has llevado toda,
¿cómo voy a esperar nada del alba?
Y, sin embargo —esto es un don—, mi boca
espera, y mi alma espera, y tú me esperas,
ebria persecución, claridad sola (Rodríguez 2009: 13-14)

Se encuentra a la espera de la luz cada vez que pasea por un rincón incógnito del alma, persiguiendo al don de la claridad y de la embriaguez y, a continuación, trayendo el don a la ciudad (Marinas 41). En el momento en que la luz penetra en la ciudad contemplada, el cuerpo errante se ve fusionado con el territorio, de ahí la solidaridad permanente. Lo muestra acertadamente el siguiente pasaje:

Solo la luz aún tierna pasea estas calles que dan al Duero, al campo, calles que son surcos de la patria. Y, mientras sube de esta tierra una gran calma a juntarse con la que baja del cielo, no existe el adiós porque aquí todo es presente; no hay pasado, ni porvenir porque aquí todo es eternidad. (Rodríguez 2011: 88)

La metáfora de «surcos» de la patria referida a las calles de la ciudad cobra un gran sentido por su transición de la individualidad a la colectividad. Esta se va generando al ritmo de aquella, así como los recorridos y los paseos a pie. En su creación poética, Claudio Rodríguez se inspira mayoritariamente en el conocimiento vivo de la geografía y la inmersión, como consecuencia de realizar los tres actos: contemplación, comunicación y participación. El poeta confiesa así: «Conozco regiones de España (sobre todo, Castilla) recorridas a pie. Y me fijo en esta anécdota porque creo, aunque parezca una tontería, que el ritmo del andar ha influido en el ritmo de alguno de mis poemas» (Núñez 4). También añade que la geografía viene a esbozar una suerte de fraternidad palpitante con los pueblos. He aquí un fragmento que lo puede mostrar :



Claro está que no puedo reproducir dichas sensaciones, pero sí aclarar que mis primeros poemas brotaron del contacto directo, vivido, recorrido, con la realidad de mi tierra, con la geografía y con el pulso de la gente castellana, zamorana. (Rodríguez 1990: 14)

Se podría profundizar en la interpretación de ese contacto con la realidad de la tierra, puesto que tanto la geografía castellana como la gente zamorana simbolizan una de las piedras con las que se va construyendo el lugar del alma de Claudio Rodríguez, que entabla un diálogo con la roca que es guiado por sus pasos (Juliá 127). Dicho de manera más concreta, la geografía indicada en sus versos no se limita a una mera ciudad de provincia. Más bien, se alude a una dimensión utópica con la que él mismo acierta a comunicarse. Zamora, la ciudad del alma, representa efectivamente el mundo espiritual de la utopía, en el cual coexisten la hospitalidad y la igualdad.

El término de la utopía, acuñado por Tomás Moro (1478-1535), deriva del griego «*ou*» (no) y «*topos*» (lugar). Así, se define como «no lugar» o «país de ninguna parte», correspondiente a la palabra latina «*nusquam*». Pero, no obstante, dado el prefijo homofónico de «*eu*», también significa un «buen lugar», atribuido a un mundo alternativo que llega a superar los defectos del mundo actual mediante su construcción idealista intelectual⁷. Aparte de ello, la utopía encierra un estado beatífico que todavía no ha llegado, mejor dicho, que es inaplicable e improbable de materializar (Cantarrero Abad 112). Así, no se denomina la utopía si se pretende traducir a la realidad.

Por lo que se refiere a la concepción de la utopía en la poesía claudiana, hemos de aclarar que se basa en una respetuosa historicidad de la que se desprende una «visión panteísta del mundo» (Sevillano Montaña 157). Y es este ángulo el que abarca el requisito fundamental de la contemplación apasionada, al igual que las pasiones humanas destacadas por el pensador filosófico del siglo XVIII Charles Fourier. No obstante, la geografía de un deseo no se debe al fanatismo humano por cierto lugar, sino que más bien proviene del espíritu de unidad con el que se concilian los seres humanos alejándose de cualquier dogmatismo. Por ende, la ciudad castellana, la del alma, se presenta de manera metafísica e ilimitada para dejar constancia de una identidad firme junto al cuerpo ocupado en un llamado espacio rural y en reflexiones microscópicas.

La visión panteísta dentro de la pequeña provincia se caracteriza por una «hierofanía» (Carpio 95), que se define como la manifestación de lo sagrado, que conduce a la Verdad. En la ciudad descrita por Claudio Rodríguez se muestra la epifanía a través de los objetos contemplados por el sujeto poético, sin quedarse atrapado por ellos. Conviene citar unos versos del poema titulado «Ciudad de meseta», recogido en *Alianza y condena* (1965) para explicitar la vinculación entre el espacio santo y la representación corporal. El poema comienza con una referencia

⁷ La utopía consiste en la proposición de un modelo alternativo, de manera que el valor del discurso no estriba en su característica viable o inviable. Sirviéndose del idealismo racionalista, el proyecto ideal pasa a significar una visión opuesta al fenómeno de la sociedad existente, hasta el punto de ser una suerte de predicación en la que las situaciones actuales resultan condenables por yuxtaposición sarcástica.

al motivo por el que se escoge el tema de los lugares familiares de antaño. «Como por estos sitios / tan sano aire no hay pero no vengo / a curarme de nada. / Vengo a saber qué hazaña / vibra en la luz, qué rebelión oscura / nos arrasa hoy la vida» (Rodríguez 2009: 173). Así, se sabe que el yo pasea por esos lugares no para sanar, sino con la intención explícita de recalcar el sentido verdadero del «habitar» a los moradores. ¿En qué consiste el primero? No se refiere al acto de ocupar por parte del ser humano, sino más bien al de construir, al igual que el vivir. Basta con retomar la propuesta que Heidegger nos ha proporcionado desde la perspectiva filosófica. El lugar del hombre no es sino un ámbito configurado tanto por el comportamiento como por la mentalidad del hombre (Heidegger 12). Con esta pretensión ontológica, el verso de «nos arrasa hoy la vida» destaca precisamente nuestra manera disfuncional de habitar sin que lleguemos a enterarnos de sus consecuencias.

El mismo poema continúa con una percepción de los cambios actuales y al mismo tiempo alenta la aceptación de la diversidad.

Aquí ya no hay banderas,
ni murallas, ni torres, como si ahora
pudiera todo resistir el ímpetu
de la tierra, el saqueo
del cielo. Y se nos barre
la vista, es nuestro cuerpo
mercado franco, nuestra luz vivienda
y el amor y los años
puertas para uno y para mil que entrasen. (Rodríguez 2009: 173)

Anteriormente la ciudad se construyó con piedras para defenderse y protegerse de catástrofes, bien sean naturales, bien causadas por el hombre. Hoy en día se deja de modificar la geografía, prueba de una apertura de la comunicación humana, atravesando las fronteras de lugar. Además, partiendo del «mercado franco», como metáfora del cuerpo humano, hospitalario e inmenso, nos vamos adentrando en su visión panteísta. Tal vez sea irónica, pero alusiva, la inserción de uno de los territorios más acertados para representar la modernidad y el urbanismo como es el mercado.

La ciudad provinciana de Zamora, en efecto, no es la que se presenta, ni la que se sitúa en un lugar fijo, sino más bien la que se va ampliando y se va alzando hasta llegar a una atmósfera utópica que incita al poeta a acceder a otro «espacio de pensar». ¿Acaso esta utopía no es la que refleja tanto la crisis del lugar como la «crisis del saber» (Bastons 542)⁸? Claudio Rodríguez pone al descubierto ese punto ciego que sus compatriotas acaban pasando por alto la importancia del «habitat»,

⁸ En su excelente trabajo, Miguel Bastons proporciona ciertas ideas extremadamente significativas y reflexivas acerca de la estrecha vinculación entre el ser humano y la organización espacial. Dado el desarrollo del funcionalismo urbanístico, que da lugar a la apreciación del espacio físico, creemos que la «proximidad», que nos aporta la metrópoli contemporánea, está a nuestro alcance. Paradójicamente, «la ciudad une y, a la vez, separa físicamente» (BASTONS 543), puesto que organizar el espacio físico es lo mismo que establecer limitaciones. Y esto podría devenir en una crisis del acto de habitar.



la espacialidad del hombre y la quintaesencia de un lugar para habitar. El poema indica que la proximidad física parece la última función que queda en el espacio de vivir: «El temor, la defensa, / el interés y la venganza, el odio, / la soledad: he aquí lo que nos hizo / vivir en vecindad, no en compañía» (Rodríguez 2009: 174). El lugar restringido al que se refiere, se puede entender como lugar de dominio, otra forma del espacio de poder en el que «la libertad de uno mismo acaba donde empieza la del otro» (Bastons 547). Y esta consideración se podría extender a la reflexión de la filósofa política alemana Hannah Arendt de que las necesidades privadas terminan de implicarse en la esfera social y pública (Arendt 42), como consecuencia de arrasar lo entrañable de una morada humana. Así, por desgracia, nos volvemos prisioneros de la falsa espacialidad uniforme y represiva.

Vale la pena reflexionar sobre qué es lo que quería representar el poeta mediante el espejismo de lo local provinciano, una esperanza de posibilitar la «total entrega renovada» y «la patria al campo abierto» (Rodríguez 2009: 175). En resumidas cuentas, se puede llegar a la conclusión de que la ciudad de Zamora o cualquier ciudad castellana se presenta como cuerpo, destinado a recorrer todos los territorios con libertad verdadera sin distinción de «planos» derivados de los «planes» interesados, de ahí una «Historia en carne viva» (Rodríguez 2011: 89). También la ciudad de Zamora marca su impronta en el borrador del alma de Claudio Rodríguez donde también se expone el alma humana.

3. ESPÍRITU PROTECTOR DEL ESPACIO

El ansia de libertad que manifiesta Claudio Rodríguez contiene una sacralización humilde. Ajeno a la figura del bohemio, el sujeto poético desempeña un papel de protector por medio de sus discursos corográficos versificados. La versificación se considera como el instrumento más eficaz para conservar las culturas letradas, de las que carecen los pueblos. La imagen libresca acierta a elaborar axiologías en el patrimonio local (Verdesio 378). En líneas generales, se puede sostener que los habitantes del campo no piensan ni articular ninguna palabra dado su aislamiento geográfico. El pensamiento poético de Claudio Rodríguez sería todo lo contrario. Así lo explica: «Mi único anhelo, en realidad, es que mi poesía sea natural (no directa, o realista, o simbólica, etc.), de acuerdo con lo que puedo hacer y con lo que estoy viviendo» (Rodríguez 1963: 91). La naturaleza no se refiere a la carencia del conocimiento ni al vacío de la civilización. Mejor dicho, la idiosincrasia de la naturaleza reside precisamente en el acto de revelar y el de versar sobre el «lugar de la certeza poética»⁹.

⁹ Dionisio Cañas señala que la poesía se pone en «lugar de la certeza poética». ¿En qué consiste la denominada certeza poética? El crítico comenta que «el poema es lo que de algún modo conserva los restos del instante poético como la epifanía, revelación y momento de la verdad» (CAÑAS 1984: 83). En concreto, el lugar del poeta, que no dispone del tiempo, viene a iluminar lo que posiblemente preexista y lo que se prevea. Dentro del lugar se recoge la verdad epifánica, cuya quintaesencia quizá no sea precisa para la mayoría de nosotros, los contempladores actuales.

Una de las características más destacadas de la poética claudiana es que se ratifica con firmeza la misión que va a cumplir a lo largo de su trayectoria creativa. La modestia, junto a su prurito ascensional, configura una postura esencialmente humana mediante la que el poeta zamorano establece un recinto de recogimiento, de manera que repite los siguientes versos en un poema de *Don de la ebriedad*: «Sólo por una vez que todo vuelva / a dar como si nunca diera tanto» (Rodríguez 2009: 25). Entretanto, a pesar de la bendición de la luz celestial que se manifiesta a menudo en su poesía, el poeta no oculta el temor ante un cuerpo que puede perder el juicio en un momento dado y avanzar sin rumbo. Se trata del hecho de que llegará un día en que el cuerpo no pueda resistir la permanente repetición y circularidad de la vida. Por ello, en el poema titulado «Viento de primavera» nos advierte lo siguiente:

[...] Y nos aligera
la vida, y un destello generoso
vibra por nuestras calles. Pero sigue
turbia nuestra retina y la saliva
seca, y los pies van a la desbandada,
como siempre. [...] (Rodríguez 2009: 160)

En nuestro territorio, por nuestras calles, se canta el poema con un aire de milagro, insinuando que la salvación está a nuestro alcance, en forma de «destello generoso» que continúa alumbrando el lugar natural e íntimo.

Hablando del estado sagrado que caracteriza su poesía, hay que subrayar, en palabras de Dionisio Cañas: «Claudio es un poeta de lo sagrado, no de lo religioso institucional; de la solidaridad con el hombre, no de la militancia partidista y sectora» (Cañas 1988: 51). Lo sagrado reside tanto en la bondad del espacio como en la buena voluntad del poeta de proteger el lugar. Sirviéndose de términos religiosos en su escritura, como el de salvación y redención, combina lo espiritual de la religiosidad y lo material del mundo. En este sentido, es el lugar el que le ofrece al poeta el impulso de cultivar una tierra llena de bendiciones. «Suena la sed del espacio» (Rodríguez 2009: 244) y, seguidamente, se va explorando la idea de que la respiración de la tierra y de su propio cuerpo al vagar configuran el permanente anhelo por ese lugar simbólico en el que la redención tiene lugar.

Ahora bien, desde el punto de vista de la sacralización, ¿de qué manera se salva el poeta a sí mismo, al tiempo que protege la espiritualidad local y la verdad reflejada en la tierra utópica? El esfuerzo por despertar en los lectores esta conciencia de una tierra espiritualizada nos daría la clave para descifrar los versos del poeta. El árbol espiritual de la localidad, en efecto, va creciendo al tiempo que el agricultor dedica toda su energía a labrar el terreno. El sujeto poético se salva por haber pisado los surcos con la frente sudorosa, en busca de la verdad. El siguiente poema lo muestra con acierto:

Ritual arador en plena madre
Y en pleno crucifijo de los campos,
¿tú sabías?: llegó como en agosto
los fermentos del alba, llegó dando



desalteradamente y con qué ciencia
de la entrega, con qué verdad de arado. (Rodríguez 2009: 25)

En esta estrofa se emplean dos palabras religiosas: «ritual» y «crucifijo». La realización de faenas cotidianas y rutinarias está impregnada de sacralidad. Por lo tanto, se afirma: «El primer surco de hoy será mi cuerpo» (Rodríguez 2009: 33). Del cuerpo se sirve para enriquecer el paisaje reflexivo actual que viene a aquejar al hombre. Muy consciente de que los seres humanos estamos degradando el entorno rural, la voz poética sabe que lo único que podría contribuir a frenar esta degradación es dar voz a la fuerza primitiva de la corografía.

El espíritu protector del poeta hacia el patrimonio local parece involucrar tanto una conciencia moral como una «praxis de la fidelidad al lugar» (Rodríguez de la Flor 83). La primera se debe a unos ruidos que suenan ininterrumpidamente en sus oídos, como el ruido del río Duero. La segunda proviene del hecho de que el poeta habita en esta tierra que va transformándose en silencio. «Al ruido del Duero», uno de los poemas más estudiados por sus críticos, evoca el deseo de alejamiento, que Claudio Rodríguez confiesa, aunque también sea una suerte de confesión en nombre de aquellos viajeros que partieron por razones personales. Quizá los paisajes en torno a la comarca les sean tan familiares que ya no poseen nada de particular para ellos. He aquí los primeros versos del poema en los que no pasa desapercibido el murmullo del río por todas partes:

Y como yo veía
que era tan popular entre las calles
pasé el puente y, adiós, dejé atrás todo.
Pero hasta aquí me llega, quitádmelo, estoy siempre
oyendo el ruido aquel y subo y subo,
ando de pueblo en pueblo, pongo el oído (Rodríguez 2009: 82)

Joaquín González Muela opina que el epíteto de «popular» con el que se califica al Duero podría hallar otro sinónimo más concreto, como el de «populachero» (González Muela 70). Con todo, recordemos la vertiente más significativa de su poética, la filosofía de la acogida, que no se expresa en términos tan negativos como este a la hora de despedirse de su pueblo. El ruido es popular por la cotidianidad y rutina en la que viven los habitantes de la localidad. Así, se representa una normalidad vital en la que uno procura buscar algo peculiar. A lo largo del recorrido, el ruido del Duero sigue sus pasos, al tiempo que hace su aparición el ruido de la conciencia moral y finalmente, se advierte a sí mismo que no se puede rechazar esta llamada que sale desde dentro de su alma: «Oíd cómo hemos tenido día tras día / tanta pureza al lado nuestro, en casa, / y hemos seguido sordos» (Rodríguez 2009: 83). Al regresar, toma conciencia del valor de la vida rural, despertándose en él la conciencia moral, que «consiste en estar abierto al impulso de la naturaleza y estar en sintonía con ella a través de uno mismo» (Sorel 122). Gracias al impulso de la naturaleza, insiste en ser fiel a su río Duradero.

Pese a la voluntad sagrada que lo lleva a mostrar el «buen lugar» provincialismo, el poeta defiende lo primigenio desde la visión de la antropología cultural, sin

por ello arremeter contra las nuevas construcciones de cementos, ni siquiera se enfada por la degradación medioambiental. En este sentido, conviene aplicar a nuestra tesis la interpretación de la «realidad ética», resaltada por los estudiosos de las culturas somatológicas actuales, tras haber mencionado anteriormente la conciencia moral involucrada en la creatividad lírica de Claudio Rodríguez. Sería más convincente dotar al espíritu protector claudiano de una corporalidad viva y sensible, cuya denominación reconocida es *Leib*. A esta, que obviamente contradice la de *Körper*, dimensión del cuerpo anatómico, se recurre en antropología para indicar el frenético culto al cuerpo que está en boga en el desarrollo tecnológico y moderno. No se niega el hecho de que seamos cada día más ignorantes del valor ético del cuerpo vivo, que es uno de los medios más eficaces para mostrar el afecto hacia los varios *topos*. Disponiendo del conocimiento de la realidad ética, uno se acerca a las realidades de los demás, de ahí la «actitud socorrente» (Zubiri 235) con la que se establece contacto cognitivo con la tierra.

Sin lugar a dudas, el poeta pretende cumplir la misión intelectual de proteger el patrimonio humano a su propia manera tras haber descubierto la ternura y la vulnerabilidad de lo auténtico. ¿Cómo se toma la medida para conservar nuestra herencia histórica? En comparación con el «efecto patrimonio» (Lipovetsky 80) de la actualidad, el de multiplicar los espectáculos y entretenimientos, como por ejemplo, museos, lugares de monumentos categorizados, el recurso del que se sirve Claudio Rodríguez es el recuerdo nostálgico de la infancia. Detengámonos en la lectura de una parte del poema titulado «Oda a la niñez»:

Una verdad se ha dicho sin herida,
sin el negocio sucio
de las lágrimas,
con la misma ternura con que se da la nieve.
Ved todo es infancia.
La fidelidad de la tierra,
La presencia del cielo insoportable
que se nos cuela aquí [...] (Rodríguez 2009: 209-210)

El patrimonio de la localidad provinciana se ve recogido mediante una vuelta a la inocencia de la niñez. Tal vez a esto se añade la «protección emocional asociada a la maternidad» (LaFollette Miller 345). El patrimonio local no ostenta sus posesiones, ya que lo realmente monumental es intangible, de ahí que el poeta se formule la siguiente pregunta:

[...] ¿Qué este mercado
por donde paso ahora,
los cuarteles, las fábricas, las nubes,
la vida, el aire, todo,
sin la borrasca de nuestra niñez
que alza ola para siempre? (Rodríguez 2009: 208-209)

La fidelidad a la tierra le permite al poeta recobrar un pedazo del terreno de la añoranza, a la vez que indica la «levedad» simbolizada por la tierra y el cuerpo,



que se van perdiendo paulatinamente. Digamos que el espíritu protector se evidencia a la sombra de un canto corpóreo, como si fuese un espejo brillante en el que se revelan los claroscuros de los valores humanos a la hora de convivir en nuestros lugares existenciales.

CONCLUSIÓN

En el fondo de nuestro espacio glocal, los lugares provincianos, zonas rurales y hogares campesinos son clasificados como sitios utilizables con fines lucrativos, por lo que el poder urbano pretende asimilarlos para crear un espacio uniforme. Este fenómeno se corresponde con lo que señala Clifford Geertz: «Como la nostalgia, la diversidad ya no es lo que era» (Geertz 81). El urbanismo dirige el proceso de expansión para aniquilar al enemigo de la otredad cultural, que puede obstaculizar el desarrollo posmoderno. Por esta razón, la cuestión más controvertida es la pérdida del «lugar propio» que trae consigo una constante extensión de los no-lugares. En última instancia, paradójicamente, los habitantes no gozan de un hábitat propio, sino que pueblan un espacio ensimismado y solitario.

El provincianismo de Claudio Rodríguez, aparte de conceptualizar un mapa topográfico simbolizado por su propio cuerpo, dinámico e impetuoso, responde fundamentalmente al ser encarnado en la poesía. La ciudad de Zamora, que siempre aparece distinta bajo sus pies, se identifica con todos los lugares provincianos rebosantes de cultura antigua y de historia pasada. El poeta no deja de buscar más allá, un lugar más vivo y remoto. En Zamora, ciudad sin años, tierra de cumbres, se diluyen tanto el alma como el cuerpo del caminante poeta. Merced al movimiento corporal, lo material, por muy pesado que sea, finalmente revela lo trascendente y lo sublime a su conocimiento. Entre las piedras y los muros, los monumentos espirituales estarán siempre para recordar a los seres vivos que no vivan con el pasado muerto.

La poesía de Claudio Rodríguez dispone de una altura desde la que nos volvemos cada vez más humildes e indulgentes. Sus cantos corpóreos, destinados a proteger el provincianismo, no constatan el desequilibrio del medio ambiente ni la apoteosis de la naturaleza. En realidad, intenta dejar constancia de sus vivencias inextricablemente unidas a la conciencia ética y moral, al mismo tiempo que nos hace una pregunta significativa: ¿Dónde está el lugar en el que cuaja nuestra identidad y en el que nos damos cuenta de nuestra insignificancia e impotencia? Tal vez aún no hayamos encontrado la respuesta.

RECIBIDO: mayo de 2012. ACEPTADO: julio de 2012.

BIBLIOGRAFÍA

- ARENDDT, Hannah (1993): *La condición humana*. Barcelona: Paidós.
- AUGÉ, Marc (2000): *Los no-lugares. Espacios del anonimato: Una antropología de la sobremodernidad*. Barcelona: Gedisa.
- BASTONS, Miquel (1994): «Vivir y habitar en la ciudad». *Anuario filosófico* 27.2: 541-556.
- CANTARERO ABAD, Luis (2007): «Realidad y deseo: La utopía y el sentido de la historia». *Studium. Revista de humanidades* 13: 109-122.
- CAÑAS, Dionisio (1984): *Poesía y percepción*. Madrid: Hiperión.
- (1988): *Claudio Rodríguez*. Madrid: Júcar.
- CARPIO, Alberto (2011): «Ciudad de meseta: alianza en campo abierto». *Aventura. Revista anual del Seminario Claudio Rodríguez* 3: 94-103.
- GEERTZ, Clifford (1996): *Los usos de la diversidad*. Barcelona: Paidós.
- GONZÁLEZ MUELA, Joaquín (1973): *La nueva poesía española*. Madrid: Alcalá.
- HEIDEGGER, Martín (1992): «Construir, habitar, pensar», en *Chillida, Heidegger, Husserl. El concepto de espacio en la filosofía y la plástica del siglo XX*, Universidad del País Vasco: EHU.
- JULIÁ, Ester (2011): «Utopía de luz proyectada. Proyección de la obra poética de Claudio Rodríguez en otros lugares». *Aventura. Revista anual del Seminario Claudio Rodríguez* 3: 118-129.
- LAFOLLETTE MILLER, Martha (2008): «Childhood, Gender, and Religion in the Poetry of Claudio Rodríguez: A Dialogic Response to Francoist Discourse». *Hispania* 91.2: 342-351.
- LEFÉVRE, Henri (1978): *De lo rural a lo urbano*. Barcelona: Península.
- LIPOVETSKY, Gilles (1993): «Cultura de la conservación y sociedad posmoderna». *La cultura de la conservación*, Madrid: Fundación Banesto, 77-95.
- LUZÁN, Ignacio de (1977): *La poética*. Ed. Russell P. Sebold, Barcelona: Labor.
- MARINAS, Miguel (2011): «La civilidad del poeta». *Aventura. Revista anual del Seminario Claudio Rodríguez* 3: 28-45.
- MORO, Tomás (1979): *Utopía*. Barcelona: Imprenta Juvenil.
- NÚÑEZ, Antonio (1966): «Encuentro con Claudio Rodríguez». *Ínsula* 234: 4.
- PARDO, José Luis (2011): «Como una bombilla temblorosa». *Aventura. Revista anual del Seminario Claudio Rodríguez* 2: 62-71.
- PEIPER, Josef (2006): *Una teoría de la fiesta*. Madrid: Rialp.
- PRIETO DE PAULA, Ángel Luis (1989): *La llama y la ceniza*. Salamanca: Universidad de Salamanca.

- RAMÍREZ, Mario (1994): *El quiasmo*. México: Universidad de San Nicolás del Hidalgo.
- ROBERTSON, Roland (2003): «Globalización: tiempo-espacio y homogeneidad-heterogeneidad», en Juan Carlos MONEDERO (coord.). *Cansancio de Leviatán: problemas políticos de la mundialización*. Madrid: Trotta, 261-284.
- RODRÍGUEZ, Claudio (1963): «Unas notas sobre poesía», en Francisco RIBES (ed.). *Poesía última*. Madrid: Taurus.
- (1990): «A manera de un comentario». *Desde mis poemas*. Madrid: Cátedra.
- (2009): *Poesía completa*. Barcelona: Tusquets, 2009.
- (2011): «Documentales. Zamora, ciudad sin años (1960) y Zamora, tierras de cumbre (1961)». *Aventura. Revista anual del Seminario Claudio Rodríguez* 3: 87-90.
- RODRÍGUEZ DE LA FLOR, Fernando (2009): «Glocal, Claudio Rodríguez y la poética de la provincia». *Aventura. Revista anual del Seminario Claudio Rodríguez* 2: 82-113.
- SENNET, Richard (1997): *Carne y piedra: el cuerpo y la ciudad en la civilización occidental*. Madrid: Alianza.
- SOREL, Andrés (2009): «Caminando en silencio y buscando sus palabras». *República de las letras* 112: 75-90.
- SEVILLANO MONTAÑA, Alberto (2011): «Miguel Hernández y Claudio Rodríguez: poesía y utopía». *Aventura. Revista anual del Seminario Claudio Rodríguez* 3: 144-161.
- UNAMUNO, Miguel de (1964): *Andanzas y visiones españolas*. Madrid: Espasa-Calpe.
- VERDESIO, Gustavo (1996): «Memoria colectiva y ciudad letrada en *Recuerdos de provincia*». *Revista de estudios hispánicos* 30.3: 375-392.
- ZAMBRANO, María (1982): *España, sueño y verdad*. Barcelona: Edhasa.
- ZUBIRI, Xavier (1986): *Sobre el hombre*. Madrid: Alianza.



ENTRE TOLEDO Y BERLÍN. LAS CRÓNICAS LITERARIAS DE MÁXIMO JOSÉ KAHN (1927-1936)

Mario Martín Gijón
Universidad de Extremadura

RESUMEN

En este trabajo se analizan los ensayos y artículos de crítica literaria de Máximo José Kahn (1897-1953), escritor judío, autor de una interesante obra prácticamente olvidada. En sus artículos para revistas literarias alemanas como *Der Querschnitt* y *Die literarische Welt* y españolas como *La Gaceta Literaria*, *El Sol* o *Luz*, Kahn fue un mediador entre culturas, dando a conocer las obras más destacadas de la literatura alemana, en un momento especialmente brillante de esta.

PALABRAS CLAVE: Máximo José Kahn, literatura española, literatura alemana, crítica literaria

ABSTRACT

In this paper we analyse the literary critical work by Máximo José Kahn (1897-1953), a Jewish writer with a valuable but forgotten literary production. In his literary chronicles, published in German journals like *Der Querschnitt* and *Die literarische Welt*, or Spanish like *La Gaceta Literaria*, *El Sol* or *Luz*, Kahn played the role of a mediator between cultures, introducing to his public some of the most significant works of the German literature, in one of its most brilliant periods.

KEY WORDS: Máximo José Kahn, Spanish literature, German literature, literary criticism.

Entre los escritores españoles exiliados en 1939, uno de los casos más excepcionales es el de Máximo José Kahn, escritor judío nacido en Fráncfort del Meno en 1897, que decidió emigrar a España en 1921, donde se casó y estableció en una antigua mansión toledana. En 1934, a raíz de la llegada de los nazis al poder, adoptó la nacionalidad española y dos años más tarde fue nombrado, en plena guerra civil, cónsul de la República Española en la ciudad griega de Salónica, que por entonces contaba con la más importante colonia de judíos sefarditas. Tras la derrota de la República, Kahn se exilió en México y posteriormente en Argentina, donde sus pertenencias española y alemana fueron remplazadas por una recuperación de su identidad judía, dentro de la cual fue autor de una amplia obra ensayística y novelesca, que ha



recibido cierta atención por parte de la crítica¹. Sin embargo, es menos conocida la labor de difusión que Kahn llevó a cabo, durante casi quince años, de la literatura alemana en España y, en menor medida, de la literatura española en Alemania, y que probablemente no tenga parangón en unos años de anhelos europeístas y de elevación de la cultura española que iba a sufrir un brutal corte a raíz de la guerra civil.

ESPAÑOL EN ALEMANIA, ALEMÁN EN ESPAÑA

Kahn, que había llegado a España en 1921, al tiempo que aprendía con rapidez y amplitud prodigiosas el idioma castellano y devoraba la literatura actual de su nuevo país, con el entusiasmo del neófito y valiéndose de una inventada condición de corresponsal del *Berliner Tageblatt*, no dudó en escribir a Federico García Lorca para pedirle «alguna prueba, hasta ahora inédita, en prosa o verso, sea capítulo de novela, parte de una composición, poema o algo de crítica y al mismo tiempo, si mi pretensión no le parece exagerada, en algunas frases su autobiografía»², o a través de Gómez de la Serna, una vez publicado, un ejemplar del *Romancero gitano* que Kahn esperaba «con vivísimo interés»³.

En 1925, Kahn y su esposa viajaron por unos meses a Alemania. Entre otras ciudades, visitaron Leipzig, donde contemplaron una exposición de Gustav Wolf sobre motivos meridionales, como «retratos de viejos árabes, de judíos marroquíes, de bellas mujeres andaluzas, pordioseros levantinos». Ya entonces, en la propia Alemania, Kahn se interesaba por cualquier destello de cultura española, mientras que en España seguía con puntualidad la actualidad artística y literaria alemana, en un trayecto pendular, un vaivén que será constitutivo de su compleja personalidad.

Hombre que gozaba de la soledad pero que sabía comportarse con exquisita cordialidad en sociedad, Máximo José Kahn conoció en Madrid a Ernesto Giménez Caballero, quien había venido de Estrasburgo, con gran afán de colaborar en el proyecto de europeización cultural de España que también impulsaba Ortega y Gasset. El inquieto madrileño, que se convertiría en uno de los más importantes agitadores culturales de la época, vio en Kahn un colaborador interesante y lo invitó a participar en *La Gaceta Literaria* desde sus inicios, dando noticias de la actualidad literaria alemana, en una revista que tenía una marcada vocación cosmopolita. Las colaboraciones de Kahn se centrarían inicialmente en dos secciones: «Escaparate

¹ Véase Jacobo Israel GARZÓN, «Redescubriendo a Máximo José Kahn a los cuarenta años de su partida», *Raíces*, 17 (1993), pp. 27-36; Leonardo SENKMAN, «Máximo José Kahn. De escritor español del exilio a escritor del desastre judío», *Raíces*, 27 (1996), pp. 44-52; Mario MARTÍN GIJÓN, «Máximo José Kahn, un escritor de tres exilios», *Clarín*, 88 (julio-agosto de 2010), pp. 47-52.

² Carta desde Toledo, 2 de noviembre de 1924. Fundación García Lorca.

³ Carta de Gómez de la Serna a García Lorca, 30 de junio [de 1928]. Citada por Ian GIBSON, *Federico García Lorca. 1, De Fuente Vaqueros a Nueva York (1898-1929)*, Barcelona, Grijalbo, 1985, p. 549.

de libros» de novedades literarias alemanas, y «Postales alemanas», donde repasaba brevemente la trayectoria de algún escritor alemán.

Dentro de la primera de las secciones, Kahn fue prácticamente el único redactor sobre «Libros alemanes». La mayoría de sus reseñas puede agruparse en cuatro categorías: libros de viajes, biografías, libros sobre arte y novelas.

En cuanto a los libros de viajes, la atención prestada a estos puede relacionarse con un cierto interés folclorista presente en *La Gaceta Literaria* y especialmente en su director, quien por aquellos meses publicó su original libro *Los toros, las castañuelas y la Virgen*. Interesaba lo que los centroeuropeos dijeran sobre la cultura española, aunque fuera en libros tan mediocres como *O'Spanien!*, del periodista judío Alfred Kerr, redactor del *Berliner Tageblatt*. Kahn justificaba la elección de este trivial libro de viajes, «no por creerlo el mejor que se ha escrito sobre España, pero sí por el más vivido»⁴. Otros libros similares reseñados por Kahn son *Barcelona*, de Gertrud Richert, historiadora del arte que residió en la capital catalana entre 1920 y 1934⁵, o el libro *Basken, Stiere, Araber. Ein Buch über Spanien und Morokko* de Kasimir Edschmid, cuyo sensacionalismo le disgusta y que le hace advertir al autor que «para hacerse patria en un país desconocido no basta tenerle cariño. España es una tierra severa, arisca, poco comunicativa. Hay que luchar con ella muchos años. A muchos de sus galanes se niega hasta la muerte»⁶. Más recomendable le parece el libro *Spanische Städte* del historiador Oskar Juergens⁷, de quien elogia como, frente al desprecio que muchos alemanes tenían en la época hacia las culturas del sur de Europa, se había identificado con las costumbres y manera de vivir de los españoles, y en su libro se había esforzado por demostrar «cuánto genio, talento, paciencia y saber se empleó para enlazar la vieja cultura con la vida moderna».

La mayor parte de las reseñas fueron, como es natural, sobre literatura alemana, especialmente sobre narrativa. Rara vez incursionó Kahn en la crítica teatral o de poesía. Pero en cuanto a novela, tanto en sus noticias de *La Gaceta Literaria* como, más adelante, en la prensa diaria, Kahn demostró un agudo olfato crítico, dando la primera noticia en España de obras fundamentales de la literatura del siglo xx. Así, fue el primero en reseñar la novela *El castillo* de Franz Kafka, cuya primera edición acababa de aparecer, incompleta y de manera póstuma, en 1926, acompañada de *El proceso*. Kahn, a la luz de la condición judía de Kafka, interpreta que «el proceso y el castillo son las dos formas de apariencia de la divinidad (en el sentido de la Kabba-

⁴ «Libros alemanes. Alfred KERR: *O' Spanien!*». *La Gaceta Literaria*, 2 (15 de enero de 1927), p. 4.

⁵ «Libros alemanes. Gertrud RICHERT: *Barcelona*». *La Gaceta Literaria*, 16 (15 de agosto de 1927), p. 4.

⁶ «Libros alemanes. Kasimir EDSCHMID: *Vascos, toros, árabes*. Un libro sobre España y Marruecos», *La Gaceta Literaria*, 18 (15 de septiembre de 1927), p. 4.

⁷ «Libros alemanes. Oskar JUERGENS: *Spanische Staedte*. Su desarrollo y formación arquitectónica», *La Gaceta Literaria*, 26 (15 de enero de 1928), p. 4.

la): Juicio y Perdón»⁸. Frente a las opiniones negativas de Ortega y Gasset o Ramón Tenreiro en la *Revista de Occidente*, Kahn opinaba que «*El castillo* pertenecerá a las obras eternas de la literatura»⁹.

También se ocupará en varias ocasiones de los hermanos Mann, Thomas, pero sobre todo Heinrich Mann, uno de los predilectos de Kahn, quien glosa por ejemplo su novela *Mutter Marie*, llamando la atención sobre la importancia del «polígono de la personalidad» de los personajes, especialmente de la monja protagonista, y señala la consistencia de la trayectoria de Heinrich Mann, sin experimentos ni deslices, calificándolo como «el mayor, el más resistente trabajador entre los escritores alemanes contemporáneos», comparándolo con un «maestro fundidor de campanas» pues «mejora, pulimenta y agudiza mientras escribe»¹⁰. Kahn también informó sobre las publicaciones de narradores más tradicionales, como Josef Ponten, amigo de Thomas Mann y autor de éxito en su época, de quien reseña *Die letzte Reise* (1926)¹¹, o Rudolf G. Binding, con su *Reitvorschrift für eine Geliebte* (1924)¹², autores ambos actualmente prácticamente olvidados, a lo que contribuyó su acercamiento a los nazis.

Además de estas reseñas, Kahn crearía una sección de «postales alemanas», dedicada a autores especialmente destacados, y que se abre con una «postal» sobre Hermann Hesse, con motivo de su cincuenta aniversario¹³, de quien destaca su novela *Siddhartha* (1922), de la cual elogia su estilo poético, que por entonces no había sido tan aceptado, y que para Kahn, ha traído a la literatura alemana «más claridad, más sonido, más resplandor. Como una lluvia ha caído sobre ella, haciéndola para nuestros ojos, nuestra nariz, nuestra boca refrescante». Muy diferente es la «postal alemana» dedicada al dramaturgo expresionista Georg Kaiser, según Kahn el más «elegante» de los escritores alemanes de entonces, quien pasa a continuación a revelar los secretos de esta elegancia, como el estilo «telegráfico» o la transparencia, que consiste en centrar cada obra sobre un tema abstracto, como el sacrificio, en el caso de *Die Bürger von Calais* o lo grotesco en *Der Zentaur*¹⁴.

La buena acogida que estas «postales» tuvieron, hizo que Kahn fuera invitado a colaborar en el semanario argentino *Caras y caretas*, popular revista ilustrada de Buenos Aires¹⁵, donde publicó su artículo «Un escritor que odia los viajes», sobre el

⁸ «Libros alemanes. Franz KAFKA: *El castillo*». *La Gaceta Literaria*, 17 (1 de septiembre de 1927), p. 4.

⁹ Véase R.M. TENREIRO, «Franz Kafka.- *Der Prozess*. Verlag Die Schmiede. -Berlín, 1925.- *Schloss*. Kurt WOLFF VERLAG.- München, 1926», *Revista de Occidente*, 48 (junio de 1927), pp. 385-389.

¹⁰ «Un libro de Mann». *La Gaceta Literaria*, 30 (15 de marzo de 1928), p. 5.

¹¹ «Libros alemanes. Joseph PONTEN: *El último viaje*». *La Gaceta Literaria*, 10 (15 de mayo de 1927), p. 4.

¹² «Libros alemanes. Rudolf G. BINDING: *Instrucciones de montar para una amante*». *La Gaceta Literaria*, 11 (1 de junio de 1927), p. 4.

¹³ «Postales alemanas. Herman Hesse cumple cincuenta años». *La Gaceta Literaria*, 14 (15 de julio de 1927), p. 5.

¹⁴ «Postales alemanas. Georg Kaiser», *La Gaceta Literaria*, 19 (1 de octubre de 1927), p. 5

¹⁵ «Un escritor que odia los viajes», *Caras y caretas*, Buenos Aires, 1517 (29 de octubre de 1927), p. 44.

novelista Alfred Döblin. En el estilo de este texto influyó la famosa serie de «manías de los escritores» publicada por Giménez Caballero en *La Gaceta Literaria*. Kahn compara ingeniosamente la apariencia física de Döblin y la potencia de su prosa, y lo describe como «un titán que vive en su cueva entre rocas, muy a gusto, y que no deja sus montañas, porque las camas de hotel del extranjero le resultan cortas».

Gracias a Máximo José Kahn, la literatura alemana tuvo una presencia importante en *La Gaceta Literaria*, y su punto álgido fue con motivo de la exposición «El libro alemán en España», organizada en el Palacio del Retiro y de la que se dio amplia cuenta en el número del primero de mayo de 1928, para el cual Kahn escribió el ensayo «El libro alemán contemporáneo»¹⁶, en el que pasaba revista a la recepción de la cultura alemana en España. Kahn comenzaba destacando la escasa difusión de la literatura alemana, lo que achaca a dos factores sociológicos: «El primero consistía en no haber enseñanza general del idioma, y el segundo en ser demasiado caro, en comparación con el libro español». Sin embargo, «las dos circunstancias han cambiado», por haberse introducido el alemán en muchos institutos españoles, y por haber reducido sus precios las editoriales germanas. Con optimismo algo exagerado, Kahn profetiza, respecto a poetas como Rainer Maria Rilke o Stefan George, que «el creciente conocimiento del idioma alemán en España hará posible el saborear en la lengua original las creaciones de estos dos genios de la lírica alemana». En la segunda parte de su artículo repasa las novedades literarias más notables, destacando la aparición de la *Traumnovelle* del austriaco Arthur Schnitzler, de quien dice que «cada vez nos acaricia más el arte suave de Schnitzler, que sabe disolver en hilos finísimos, graciosos, la erótica pesada»¹⁷.

El acercamiento al fascismo de Giménez Caballero provocó el distanciamiento con Kahn, quien como otros escritores abandonaría *La Gaceta Literaria*, una publicación en la que se había encontrado muy a gusto, en consonancia con el inicial espíritu cosmopolita de Gecé, cuyo estilo personal le influyó. Así, su sección de «Postales alemanas» tiene un indudable parentesco con las «Visitas literarias» del madrileño, y una concepción de la literatura apta para hacerla llegar al público de la *Gaceta*, cuyos lectores más asiduos, según José-Carlos Mainer «estarían en la veintena o la treintena de su edad, habitarían en ciudades y se encuadrarían en la clase media profesional, universitaria o administrativa»¹⁸.

Kahn realizó una labor similar de intermediario cultural, pero en un sentido inverso, como difusor de la literatura española para el público alemán, en el semanario berlinés *Die literarische Welt*, dirigido por Willy Haas, y que alcanzó la enorme tirada de 20.000 ejemplares. La revista, fundada en 1925, gracias a la iniciativa del editor Ernst Rowohlt, había sido uno de los modelos para *La Gaceta Literaria*, por su vocación cosmopolita y de actualidad. En ella se publicaron textos de la mayoría

¹⁶ «El libro alemán contemporáneo». *La Gaceta Literaria*, 33 (1 de mayo de 1928), p. 2.

¹⁷ Este artículo de Kahn, que tan elogioso panorama dibujaba para la difusión de la cultura alemana en España, fue reproducido en el anuario *Das Deutsche Buch*, 7 (1927), p. 12.

¹⁸ José-Carlos MAINER, «Notas sobre *La Gaceta Literaria* (1927-1932)». *Anthropos*, 84 (mayo 1988), p. 40.

de los grandes escritores del momento, desde Paul Valéry o Marcel Proust a James Joyce o T.S. Eliot, incluyendo por supuesto a la práctica totalidad de los escritores que ocupaban el centro del campo literario alemán. Haas era, como Giménez Caballero, algo inexperto cuando asumió la dirección de la revista, pero suplió esta falta de experiencia con entusiasmo y cierto gusto por la provocación¹⁹. No extraña que ambos, durante un tiempo, mantuvieran correspondencia, y que el escritor madrileño fuera entrevistado por el alemán sobre la situación literaria en España en 1928²⁰.

Las breves colaboraciones de Kahn se enmarcaron en una sección de crónica literaria internacional donde dominaban ampliamente las novedades sobre literatura francesa e inglesa, pero que incluyó, de tarde en tarde, una sección titulada «*Aus Spanien*» [Desde España] y que firmó invariablemente el corresponsal de Toledo.

Kahn comenzó estas breves reseñas en 1927, en unos años en que el interés por la cultura española se había despertado en Alemania merced a las traducciones de autores como Ortega y Gasset, Gómez de la Serna o Miguel de Unamuno. Estas reseñas, en su brevedad, son significativas del estilo literario que apoyaba Kahn, así como de los escritores que él quería dar a conocer en Alemania. Kahn, quien como veremos mantenía una relación de admiración y cierta dependencia hacia Ortega y Gasset, reseñó puntualmente la colección «*Vidas españolas del siglo XIX*», impulsada por el filósofo madrileño²¹, y también apoyaría a los innovadores escritores de la «novela nueva», partidarios de una concepción autónoma y apolítica de la literatura, en una época en la que comenzaba a imponerse una definición comprometida del intelectual, a la que Kahn se sentía ajeno. Así, después de haber elogiado *Cazador en el alba*, de Francisco Ayala²², destacaría, junto a la aparición de *Elucidario de Madrid*, de Gómez de la Serna, dos novelas de sus amigos Benjamín Jarnés y Esteban Salazar Chapela, con unos elogios que cada vez resultaban más escasos en España: «Benjamín Jarnés acaba de publicar el volumen completo de sus *Escenas junto a la muerte*. Este libro es una de las creaciones más extraordinarias de la literatura española moderna [...] Salazar y Chapela, en su novela *Pero sin hijos*, hace una contribución increíblemente significativa al surgimiento de una ideología española moderna»²³. El atento observador que era Kahn registró puntualmente la aparición del primer número de la revista argentina *Sur* que, contando con las firmas de Ortega y Gómez de la Serna, no podía sino suscitar los mejores augurios, a los que apuntaba también su cuidadoso diseño: «En Buenos Aires ha aparecido el primer número de la costosa, pero magistralmente presentada revista *Sur*, que pretende reflejar la cultura y literatura internacionales. En primera línea cuenta con los mejores escritores españoles (Ortega

¹⁹ Véase Willy HAAS, *Die literarische Welt. Erinnerungen*, Múnich, Paul List Verlag, 1960, pp. 162-198.

²⁰ «Die literarische Situation in Spanien. Gespräch mit Giménez Caballero», *Die literarische Welt*, (15 de junio de 1928), p. 1.

²¹ «Aus Spanien» *Die literarische Welt*, VII, 3 (16 de enero de 1931), p. 2.

²² «Aus Spanien». *Die literarische Welt*, VII, 27-28 (3 de julio de 1931), p. 2.

²³ «Aus Spanien». *Die literarische Welt*, VIII, 3 (15 de enero de 1932), p. 2. Las traducciones son mías.

y Gasset, Gómez de la Serna, etc.) entre sus colaboradores. *Sur* está atractivamente ilustrada y se publicará cuatro veces al año»²⁴.

Sin embargo, la gran admiración que Kahn sentía hacia Ortega, parece haberse visto relativizada, a raíz de su toma de posición por la República, según puede inferirse del tono irónico con el cual informó de esta a sus lectores alemanes: «Ortega y Gasset ya no es sólo el líder espiritual de España, sino también el líder político; aunque sea sin moverse del escritorio»²⁵. Con la discreción rayana en lo timorato que cuidaba de preservar, Kahn da cuenta asimismo del primer libro fascista de Giménez Caballero, con tal apoliticismo que da una falsa idea de su contenido, aparentando considerar la conversión fascista de su antiguo amigo como una simple estrategia para llamar la atención: «Ernesto Giménez Caballero, cuya *Gaceta Literaria* ha desaparecido recientemente, publica un libro, *Genio de España*, en el que intenta presentar la misión espiritual de España. Siempre propenso a los gestos de *outsider*, acusa a Ortega y Gasset de haber tomado las riendas equivocadas»²⁶.

Pero aunque se esforzara por excluir la política de sus reseñas literarias, esta iba finalmente a hacerse ominosamente presente. *Die literarische Welt*, foro de libertad de pensamiento, con un toque de escepticismo liberal y cosmopolita, era poco grata a los nacionalsocialistas que, pocos meses después, tomaban el poder. Willy Haas, odiado por su condición de judío, tuvo la suerte de no estar en su casa cuando las S.A. vinieron a registrarla un día después del incendio del Reichstag y tuvo que tomar el camino del exilio, hacia Praga. La revista quedó en manos de un nuevo director, quien proclamó ostentosamente que la revista quedaba depurada del «bolchevismo judío» y sería orientada en el sentido de la nueva Alemania. En pocas semanas, la revista perdió las tres cuartas partes de sus abonados, y es que, como declararía Willy Haas sin disimular su orgullo, «no se podía hacer, de un lector de *Die literarische Welt*, un nacionalsocialista»²⁷.

Otra revista en la que colaboraría Máximo José Kahn sería la berlinesa *Der Querschnitt*, dirigida por Hermann von Wedderkop y que alcanzó una tirada de veinte mil ejemplares en su período de máximo esplendor, entre 1928 y 1929²⁸. Por su apertura cosmopolita, su elitismo y su estilo lúdico, *Der Querschnitt* ha sido juzgada como la revista más representativa del Berlín de los años veinte²⁹, que combinaba las colaboraciones de los escritores de vanguardia más conocidos (Proust, Joyce, Kafka, Hemingway), con una especial atención a las bellas artes (con reproducciones de pintores como Picasso, Chagall, Kandinsky) y una gran abundancia

²⁴ «Aus Spanien». *Die literarische Welt*, VII, 18 (1 de mayo de 1931), p. 2.

²⁵ «Aus Spanien». *Die literarische Welt*, VII, 26 (26 de junio de 1931), p. 2.

²⁶ «Aus Spanien». *Die literarische Welt*, VIII, 38 (16 de septiembre de 1932), p. 8.

²⁷ Haas, *op. cit.*, p. 198.

²⁸ Curiosamente, Wedderkop caería, como Giménez Caballero, bajo la fascinación de Mussolini, a quien dedicaría una entrevista, por lo que los responsables de la casa editorial Ullstein, propietaria de la revista, decidirían sustituirle por Victor Wittner al frente de la redacción.

²⁹ Peter de Mendelssohn, *Zeitungsstadt Berlin*, Fráncfort del Meno, Ullstein, 1982, pp. 321-323.



de fotografías sorprendentes o exóticas. Dentro de esta revista, Máximo José Kahn sería el encargado de traducir los textos de autores españoles, como Azorín, Ortega y Gasset o, sobre todo, Ramón Gómez de la Serna (el escritor español preferido de los ambientes vanguardistas berlineses³⁰), así como de conseguir las colaboraciones para el número especial que la revista berlinesa dedicó a la literatura española en 1926, y que contó con textos de Ortega y Gasset, García Lorca, Jarnés, Pérez de Ayala, Giménez Caballero y Luis Araquistain, entre otros³¹. Kahn también escribiría varios artículos sobre costumbres españolas, el último de ellos en enero de 1933³², fecha nada casual, pues *Der Querschnitt* se plegó rápidamente al nuevo orden nazi, y cesó de contar con la colaboración de su especialista en España, excluido por su condición de judío.

UN PERIODISTA LIBERAL DURANTE LA REPÚBLICA: *EL SOL, CRISOL, LUZ, DIABLO MUNDO*

Poco después de comenzar a colaborar en *La Gaceta Literaria*, Máximo José Kahn había iniciado su participación en la sección de «Libros» que se publicaba en *El Sol*, dos veces por semana, los jueves y domingos. Gracias a Kahn, el lector de este diario iba a tener una información inusitadamente detallada sobre el campo literario alemán, mucho más extensa que la dedicada a otras literaturas extranjeras. Así, la sección «Actualidad literaria en el extranjero» sería prácticamente alemana. En estas colaboraciones vemos un crítico que seguía con rigor y minuciosidad la evolución de la literatura alemana, gracias a sus contactos con editoriales alemanas, que le enviaban puntualmente ejemplares de las últimas novedades.

Como hiciera también en *La Gaceta Literaria*, Kahn reseñó puntualmente los libros alemanes que versaban sobre España, sobre todo desde el punto de vista histórico, con biografías como la de Felipe II de Reinhold Schneider³³, o la de Godoy, a cargo de Hans Roger Madol³⁴. Pero también en estas breves noticias de actualidad,

³⁰ Véase: AZORÍN, «Ein Hidalgo». *Der Querschnitt*, VI, 4 (abril 1926), pp. 276-277; Ricardo BAEZA, «Die Oliven von Majorka». *Der Querschnitt*, VI, 10 (octubre 1926), pp. 771-774; José ORTEGA Y GASSET, «Der Deutsche und der Spanier». *Der Querschnitt*, VI, 11 (noviembre 1926), pp. 844-849; José ORTEGA Y GASSET, «Hypertrophie der Wappen». *Der Querschnitt*, IX, 8 (agosto 1929), pp. 539-541; Ramón GÓMEZ DE LA SERNA, «Schwindel». *Der Querschnitt*, IX, 11 (noviembre 1929), pp. 776-777; Ramón GÓMEZ DE LA SERNA, «Greguerías». *Der Querschnitt*, X, 2 (febrero 1930), pp. 90-92; Ramón GÓMEZ DE LA SERNA, «Greguerías». *Der Querschnitt*, X, 7 (julio 1930), pp. 436-437; Ramón GÓMEZ DE LA SERNA, «Vor dem Goldfischglas». *Der Querschnitt*, XI, 6 (junio de 1931), p. 402.

³¹ Véase *Der Querschnitt*, VI, 4 (abril 1926),

³² «Spanischer Knigge», *Der Querschnitt*, XIII, 1 (enero 1933), p. 52.

³³ «Libros. Felipe II. Schneider, Reinhold. *Philip II oder Religion und Macht*». *Luz. Diario de la República*, 7 de mayo de 1932, p. 2.

³⁴ «Libros. Godoy. Madol, Hans Roger. *Godoy*». *Luz. Diario de la República*, 2 de junio de 1932, p. 2.

casi telegramáticas, Kahn apuntó la aparición de novelas importantes, como *Sin novedad en el frente*, de Remarque:

De todas partes surgen libros sobre la guerra y de la guerra, malos y buenos. Acaba de publicarse una novela de Erich Maria Remarque, que, si no nos engañan todas las señas, será la novela clásica de la guerra europea para las generaciones futuras. Como título lleva aquellas frases simples y estoicas que tantas veces se leyeron en las notas oficiales: *Im Westen nichts neues* («En el Oeste, nada nuevo»), y tras las que se ocultaban miseria, sufrimiento, martirio³⁵.

También daría la primera noticia de la publicación de *Alexanderplatz*, la magna obra de Döblin sobre la vibrante vida de Berlín: «Alfred Döblin ha publicado su primera novela actual. Se titula 'Alexanderplatz', y da una visión insuperablemente exacta de los barrios bajos de Berlín y de sus existencias pintorescas y picarescas»³⁶. Pocos meses después se daba noticia del gran éxito de la novela, que «lleva trazas de ser pronto el *Cantar de los Cantares* del proletariado alemán»³⁷. Otras obras fundamentales de aquellos años de las que dio noticias serían el ensayo de Sigmund Freud *El malestar en la cultura*, o *El hombre sin cualidades* de Robert Musil, «obra [...] que 'sin acción' estudia el problema de situación y posibilidad del hombre inteligente y de cultura»³⁸.

Kahn, por tanto, tuvo una posición, aunque modesta, reconocida en *El Sol*, y especialmente apreciada por los editores alemanes, que podían ver reseñados sus libros en el diario español de mayor prestigio. Sin embargo, un conflicto muy ajeno a Kahn y que, aunque larvado largamente tuvo un desenlace inesperadamente rápido, lo obligaría a abandonar la redacción de este diario, junto a la mayoría de sus redactores. Ya desde mediados de 1927, los comentarios de opinión aparecidos en *El Sol* habían ido marcando su distanciamiento respecto a la dictadura. Tras la caída de Primo de Rivera, ante la falta de reformas significativas, el diario comenzó a mostrarse cada vez más crítico hacia el propio Alfonso XIII. Al negarse su propietario, Nicolás María de Urgoiti, a rectificar su línea, los accionistas monárquicos de La Papelera Española forzaron su marcha y la de Félix Lorenzo, quien había dirigido el diario desde su nacimiento, y a los que acompañaron muchos de sus redactores, entre ellos Kahn, quien se sumó a quienes, sólo diez días después de marchar de *El Sol*, sacaban a la calle *Crisol*, subtítulo «periódico trisemanal», y en cuya primera página, en un artículo titulado «Los que hacen *Crisol*», figuraba «Kahn» entre los «colaboradores y redactores». Pero *Crisol* no era sino una solución transitoria hasta lanzar *Luz*, subtítulo «Diario de la República», que comenzó a publicarse el 7 de enero de 1932 y marcaba una clara continuidad respecto a aquel. Kahn publicó diez artículos en *Crisol* y casi un centenar en el diario *Luz*. En su nueva etapa en diarios

³⁵ «Actualidad literaria en el extranjero. Alemania». *El Sol* (10 de marzo de 1929), p. 2.

³⁶ «Actualidad literaria en el extranjero. Alemania». *El Sol* (29 de diciembre de 1929), p. 3.

³⁷ «Actualidad literaria en el extranjero. Alemania». *El Sol* (17 de agosto de 1930), p. 2.

³⁸ «Actualidad literaria en el extranjero. Alemania». *El Sol* (7 de diciembre de 1930), p. 2.

marcadamente republicanos, el autor mantendría su mismo tono apolítico, reseñando obras de muy distinta índole.

Así, Kahn daría cuenta también de varios libros que se ocupaban de estudiar la religión católica, y especialmente su relación con el poder político, como *Der Vatikan als Thron der Welt* de Joseph Bernhart³⁹, *Orbis Catholicus* de J.B. Malina⁴⁰, o la voluminosa obra de Fülöp-Miller, *Macht und Geheimnis der Jesuiten*⁴¹. En cuanto a la cuestión del comunismo y de la URSS, que tan gran atracción suscitaba para muchos españoles en la época, Kahn reseñó algunas obras relacionadas, siempre con un cierto distanciamiento. Por ejemplo, destaca la aparición de *Geschichte des Bolschewismus* del filósofo marxista de origen judío Arthur Rosenberg que, frente al ángulo «romántico-burgués» con el que la mayoría de sus coetáneos percibían la experiencia rusa, enseñaba «cómo juzgar el comunismo desde la distancia de la imparcialidad»⁴², o la novela *Eine Frau erlebt den roten Alltag* de Lili Koerber, que le llama la atención por el poder del «magnetismo politicofilosófico», que no deja indiferente ni siquiera a «los que eternamente dudamos». Kahn mantendría este escepticismo también después de la toma del poder de los nazis, por ejemplo en su reseña titulada «Teología política» sobre *Der Nationalismus in der Sowjetunion*, de Hans Kohn, de quien discrepa de que las democracias puedan aprender nada de «esa fuerza milagrosa del comunismo»⁴³. Fiel al liberalismo y convencido, pese a sus imperfecciones, de las ventajas de una democracia liberal como la de la República de Weimar, Kahn mostró asimismo sus prejuicios, muy extendidos en la Europa de la época, frente al capitalismo norteamericano, como puede verse en sus reseñas de *Die dritte Eroberung Amerikas* de Alfons Goldschmidt, donde define «la célebre libertad americana» como «el permiso de adquirir millones o morir de hambre, según las respectivas circunstancias»⁴⁴; de una biografía del magnate Rockefeller, al que califica de «ladrón sagrado»⁴⁵; o frente a la primera biografía alemana de George Washington, donde habla del «caos de los Estados Unidos» y de la «situación penosa» de este país⁴⁶.

Asimismo reseñaría algunas memorias de personalidades especialmente relevantes para él, como los fragmentos autobiográficos de Heinrich Heine recopilados y

³⁹ «Libros. El Vaticano. Bernhart, Joseph. *Der Vatikan als Thron der Welt*». *Luz. Diario de la República*, 7 de febrero de 1933, p. 2.

⁴⁰ «El orbe católico. Malina, J.B. *Orbis Catholicus*». *Luz*, 5 de febrero de 1932, p. 2.

⁴¹ «Notas críticas. Historia. Fülöp-Miller, René. *Macht und Geheimnis der Jesuiten*». *El Sol* (24 de enero de 1930) p. 2.

⁴² «Libros. El comunismo a vista de pájaro. Rosenberg, Arthur. *Geschichte des Bolschewismus*. Koerber, Lili. *Eine Frau erlebt den roten Alltag*». *Luz. Diario de la República*, 16 de diciembre de 1932, p. 2.

⁴³ «Teología comunista. Kohn, Hans. *Der Nationalismus in der Sowjetunion*». *Luz. Diario de la República*, 17 de marzo de 1933, p. 2.

⁴⁴ «Revista de libros. Viajes. Goldschmidt, Alfons. *Die dritte Eroberung Amerikas*». *El Sol* (26 de abril de 1930) p. 2.

⁴⁵ «Libros. El hombre más rico del mundo. Winkler, John K. *John D. Rockefeller*». *Luz. Diario de la República*, 16 de noviembre de 1932, p. 2.

⁴⁶ «Libros. Cómo nacieron los U.S.A. Reinhardt, Walther. *George Washington*». *Luz. Diario de la República*, 15 de octubre de 1932, p. 2.

comentados por Herbert Eulenberg, y que Kahn aprovecha para hacer un elogio de un escritor con el que se sentía identificado por muchas razones: «Mitad alemán, mitad francés, mitad cristiano, eran libres de nacionalismo su cuerpo y su alma». Según Kahn, «para nosotros es el gran espíritu libre que preparó el liberalismo moderno»⁴⁷.

Pero la mayoría de estas reseñas están dedicadas a novelas, en unos años brillantes para la narrativa alemana, en la que, más allá de las figuras gigantescas de Franz Kafka, Robert Musil o Thomas Mann, había una pléyade de novelistas innovadores que transformaron para siempre la literatura alemana. Así, el austríaco Hermann Broch, de quien Kahn reseña su gran trilogía *Die Schlafwandler*. De Kafka reseñará la publicación póstuma de *La muralla china*, donde «se declara en toda su integridad el dualismo sobrehumano de Kafka que, si fuera comprendido por la Humanidad, otorgaría equilibrio a nuestro caos»⁴⁸.

En general, las elecciones de Kahn muestran un gusto elitista y así, al igual que sucediera en sus reseñas para *La Gaceta Literaria*, los autores de izquierda, por no hablar de la literatura proletaria, están ausentes en su crítica. Por el contrario, algunos de los autores a los que mayores alabanzas tributara, se destacarían pronto como voceros del nacionalsocialismo, por ejemplo el austríaco Karl Heinrich Waggerl, de quien reseñó su novela *Schweres Blut* [*Sangre pesada*] elogiando su tradicionalista descripción de la vida de los campesinos, a quienes compara con «brazos musculosos que dominan el movimiento humano a fuerza del 'tempo' divino arraigado en su sangre en forma de lentitud creativa»⁴⁹. Kahn intentó, mientras le fue posible, mantener un juicio ecuánime en cuestiones estéticas, aun cuando se trataba de sus enemigos ideológicos. Así, *Die Geächteten* [*Los reprobados*], el libro autobiográfico de Ernst von Salomon, donde este habla de su participación en el asesinato de Walther von Rathenau, lo califica como el «primer libro bueno, qué digo bueno, excelente, que salió del campamento nacionalista en los últimos años»⁵⁰. Kahn afirmaba que este libro ayudaría «a comprender ciertas facetas ignotas del alma alemana». Unas facetas que, lamentablemente, enajenarían definitivamente a Kahn de su patria de nacimiento. Y es que Kahn seguía sintiéndose unido a la cultura alemana, mostrando incluso, en algunas ocasiones, reflejos nacionalistas, como en su positiva reseña del libro propagandístico *4.000 Jahre bezeugen Danzigs Deutschtum* [*4.000 años atestiguan la germanidad de Danzig*] de Franz Steffen, que afirmaba la pertenencia de la disputada ciudad a Alemania y respecto a la que Kahn, llevado de exaltado patriotismo, se afirma convencido de que «la verdadera estructura cultural de Danzig debe aplastar en su día las arbitrarias construcciones políticas sobre las que se erigió». Muy lejos estaba Kahn entonces de suponer que sería el nazismo

⁴⁷ «Revista de libros. Memorias. Herbert, Eulenberg. *Heinrich Heine, Memoiren*». *El Sol*, 16 de agosto de 1929, p. 2. Años después, Kahn traduciría la biografía de Heine escrita por Max Brod (1945).

⁴⁸ «La herencia de Kafka». *Crisol*, 16 de octubre de 1931, p. 2.

⁴⁹ «Libros. La novela de la sangre. Waggerl, Karl Heinrich». *Schweres Blut. Luz. Diario de la República*, 6 de mayo de 1932, p. 2.

⁵⁰ «Crítica literaria. El asesinato de Rathenau. Von Salomon, *Die Geächteten*». *Crisol*, 1 de octubre de 1931, p. 2.

alemán el que no sólo aplastaría esas «arbitrarias construcciones políticas», sino que enarbolaría el germanismo de Danzig para iniciar la mayor contienda de la historia y el exterminio de los judíos europeos.

De hecho, diríase que Kahn creía imposible que los nazis llegaran al poder, y en sus reseñas apenas hay menciones a la amenaza que se cernía sobre la República de Weimar, e incluso después del 30 de enero de 1933 diríase que hubiera intentado ignorar sus repercusiones, hasta que por fin expresó su malestar, de manera muy sutil, al reseñar la novela *Der Scharlatan* [*El charlatán*] de Hermann Kesten, que inicia con un elogio a la Alemania que él conoció, y que ya veía cómo iba desapareciendo bajo los pasos agigantados de la bota nazi:

La Alemania prenatal-socialista fue, como se verá a lo largo de la Historia, uno de los países más notables de la época moderna. Mucho más internacional que cualquier otra cultura [...]. El rasgo más característico de la vieja Alemania consistió en la solicitud con que admitía todas las convicciones, todos los experimentos y todos los proyectos. El juicio sobre el resultado de esa coacción singular lo pronunciarán generaciones futuras; nosotros no habremos de hacer más que registrar la impresión que ejerció sobre nuestros ánimos el tumulto de aquellas libertades de acción⁵¹.

Para entonces, tras la prohibición de partidos políticos y las primeras acciones orquestadas contra la comunidad judía, resultaba evidente que una nueva etapa se abría para la patria de Kahn, cuya dirección apenas se podía intuir. La elección del libro, más que por la novela en sí, publicada en 1932, resulta significativa por su autor. Kesten, de religión judía, se había exiliado al llegar los nazis al poder y, de hecho, *Der Scharlatan* había sido de los primeros libros en ser pasto de las infames hogueras nazis. Kahn destaca cómo Kesten ridiculiza, aunque con amargura, a quienes se sienten imbuidos del «deber de salvar el mundo». Entre otras obras de narradores exiliados, Kahn reseñaría poco después *Paradiese des Teufels* de Balder Olden, igualmente exiliado nada más tomar los nazis el poder⁵².

Hacia finales de 1932, Máximo José Kahn, quien había mantenido hasta entonces separadas sus identidades judía y alemana, comenzó a atreverse a manifestar sus intereses como judío en unas páginas en las que hasta ahora sólo había ejercido como difusor de la cultura alemana. Así, al reseñar el primer volumen de la magna obra del historiador Elias Auerbach, *Wüste und gelobtes Land. Geschichte Israels von den Anfängen bis zum Tod Salomons*, llama la atención sobre las aportaciones del pueblo judío a la civilización, pues «la historia primitiva del pueblo de Israel interesa a todas las culturas por haber modelado esta tribu el dios monoteísta de nuestra era, por haber inventado [...] el alfabeto y por haber

⁵¹ «Los últimos días de la vieja Alemania. Kesten, Hermann. *Der Scharlatan*». *Luz. Diario de la República*, 24 de mayo de 1933, p. 9.

⁵² «Libros. Paraísos del diablo. Olden, Balder. *Paradiese des Teufels*». *Luz. Diario de la República*, 28 de agosto de 1933, p. 10.

sido los primeros hombres que vivieron conscientemente la historia, su propia historia»⁵³. Poco después, comentaba la biografía del pensador judío Uriel da Costa, escrita por el también judío Josef Kastein⁵⁴ y la novela *Der jüdische Krieg* de Lion Feuchtwanger. Ya después de la toma del poder por los nazis, Kahn reseñará la colosal *Weltgeschichte des jüdischen Volkes* de Simon Dubnow, una obra en diez volúmenes, con 5.500 páginas, de entre las que resalta las dedicadas a «los movimientos espirituales de los judíos españoles» y a las «aportaciones judaicas a la vida espiritual de España y del mundo»⁵⁵.

La desaparición del diario *Luz* en septiembre de 1934 puso fin a las crónicas literarias alemanas de Kahn, quien también colaboró en la revista *Diablo Mundo*, semanario fundado por Arturo Soria y dirigido por Corpus Barga, de breve duración y que, como recuerda Nigel Dennis, pretendía mantener «el espíritu liberal e independiente, antipartidista, que había guiado a *El Sol*, la Agrupación al Servicio de la República, *Crisol*, *Luz*...» (1983, 15). Kahn colaboró en este semanario con un artículo titulado «El José faraónico y la masacre de los armenios» donde reseñaba dos novelas, *El joven José*, segunda entrega de la tetralogía *José y sus hermanos* de Thomas Mann, y *Los cuarenta días del Musa Gagh* de Franz Werfel⁵⁶. Esta segunda novela narra la resistencia de un grupo de armenios ante el genocidio llevado a cabo por el Imperio Otomano. Kahn ve una «relación subterránea» entre ambas novelas, y siente cercana a los judíos la tragedia de los armenios, «lucha desesperada entre un pequeño pueblo inteligente y una gran nación poseída de fanatismo».

Seguramente las noticias que le llegaban sobre el progresivo acoso y marginación a los que se veían sometidos los judíos alemanes fueron el elemento decisivo para Kahn a la hora de pedir, en 1933, después de doce años de residencia en Toledo, la nacionalidad española, que obtuvo tras no pocas reticencias, en marzo de 1934, en una época en la que, viendo imposible el regreso a su país, sometido al fanatismo hitleriano, decidió integrarse ya definitivamente en la cultura española, frecuentando la tertulia que organizaba Concha de Albornoz y a la que solían acudir María Zambrano, Rosa Chacel y su esposo, Timoteo Pérez Rubio, a veces Francisco Ayala o el pintor Gregorio Prieto y, en ocasiones especiales, Luis Cernuda⁵⁷. Esta habría sido la vida que habría querido mantener Kahn, y que parecía estar en camino de afianzar, cuando logró por oposición una de las

⁵³ «Libros. La Biblia engarzada en la Historia. Auerbach, Elías. *Wüste und gelobtes Land. Geschichte Israels von den Anfängen bis zum Tod Salomons*». *Luz. Diario de la República*, 9 de diciembre de 1932, p. 2.

⁵⁴ «Libros. Dos libros hebraicos. Kasten, Josef. *Uriel da Costa*. Feuchtwanger, Lion. *Der jüdische Krieg*». *Luz. Diario de la República*, 28 de diciembre de 1932, p. 2.

⁵⁵ «Libros. Historia universal del pueblo judío. Dubnow, Simon. *Weltgeschichte des jüdischen Volkes*». *Luz. Diario de la República*, 20 de febrero de 1933, p. 2.

⁵⁶ «El José faraónico y el masacre de los armenios». *Diablo Mundo*, 7 (9 de junio de 1934), p. 8.

⁵⁷ Véase Antonio RIVERO TARAVILLO, *Luis Cernuda. Años españoles (1902-1938)*, Barcelona, Tusquets, 2008, p. 321.

tres plazas convocadas de intérpretes-informadores del Patronato Nacional del Turismo⁵⁸. Plaza merecida, sin duda, pues pocas personas podrían ser más aptas para dar a conocer a los foráneos las virtudes de Toledo y que abría un horizonte optimista y plácido que se vería brutalmente quebrado meses después, con el estallido de la guerra civil española.

RECIBIDO: octubre de 2011. ACEPTADO: noviembre de 2011



⁵⁸ Según aparece reflejado en *ABC*, 26 de marzo de 1936, p. 33.

PROPUESTAS PARA UNA HISTORIOGRAFÍA DE LA LINGÜÍSTICA DE BASE HERMENÉUTICA

Miguel Á. Perdomo-Batista
Universidad de Las Palmas de Gran Canaria

Para el profesor Vicente Marrero Pulido,
con gratitud y reconocimiento.

RESUMEN

En este trabajo tratamos de formular algunos principios que sirvan para orientar la actividad historiográfica en el ámbito de la lingüística. Partiendo de un enfoque hermenéutico, proponemos un marco metodológico que tiene como referencias el fenómeno de la intertextualidad y el análisis del discurso.

PALABRAS CLAVE: historiografía de la lingüística, filología, discurso, siglo XVIII.

ABSTRACT

In this work we try to establish some principles to guide historiographical activity in the field of linguistics. Based on an hermeneutic approach, we propose a methodological framework that has as references the phenomenon of intertextuality and discourse analysis.

KEY WORDS: linguistic historiography, philology, discourse, 18th century.

1. OBJETIVOS Y MODELOS DE LA HISTORIOGRAFÍA DE LA LINGÜÍSTICA

Cualquier reflexión teórica sobre la historiografía de la lingüística plantea, en primer lugar, una pregunta sobre la naturaleza de lo histórico y sobre la realidad de la lingüística, es decir, plantea cuestiones de carácter epistemológico que afectan tanto a la historiografía como a la lingüística, aunque a veces no se repare en esta exigencia. Como estos problemas son demasiado amplios y complejos para abordarlos aquí, nos conformaremos con seguir las propuestas de algunos investigadores cuyos trabajos son ampliamente reconocidos. Tal es el caso de Pierre Swiggers (2009: 68), que afirma lo siguiente.

Por *lingüística* entiendo el *corpus* global de conocimientos y reflexiones en relación con el fenómeno (antropológico) del *lenguaje* y el hecho (histórico) de las *lenguas*. Por *historiografía* (de una disciplina) entiendo el proceso de descripción y de comprensión de los productos así como del quehacer que constituyen y caracterizan la (historia de la) disciplina en cuestión. Concebida de tal modo, la historiografía abarca una prosopografía de autores [...] y una documentación (bio)bibliográfica

[=*epihistoriografía*], y, principalmente, una descripción (analítica y sintética) combinada con una interpretación. Tanto la descripción como la interpretación pueden, y suelen, tomar formas diferentes, según el objeto y el período descritos, según el tipo y la cantidad de materiales a disposición del historiador, y según la perspectiva y la metodología adoptadas por este último.

Así pues, para Swiggers (2009: 70) la tarea del historiógrafo consiste «en describir, interpretar y explicar (segmentos de) la historia de la lingüística». Y añade después (p. 71) que en la naturaleza final del producto historiográfico influyen de forma decisiva tres factores.

- 1) El «formato de la exposición»: «secuencial» (narrativa), «tópica» (por temas o problemas) o «combinatoria» (centrada en las relaciones entre el contexto y las ideas).
- 2) La «intencionalidad del historiógrafo», en virtud de la cual se pueden distinguir varios tipos de historiografía: «taxonómica o clasificadora, polémica o apologetica, teleológica, exegético-crítica».
- 3) Los diferentes «perfiles» cognitivos de la historiografía, que están condicionados por la naturaleza del objeto, la documentación disponible y los intereses y aspiraciones del historiógrafo. Estos componentes permiten clasificar las producciones historiográficas en cuatro categorías:

(i) una historiografía *atomística* (presentación analítica de acontecimientos y hechos en la historia de la lingüística);

(ii) una historiografía *nocional-estructural* (análisis estructural de conjuntos de ideas, de tipos de aproximaciones en la historia de la lingüística);

(iii) una historiografía *arquitectónico-axiomática* (descripción y análisis de la estructura lógica de teorías y modelos como sistemas de axiomas y enunciados);

(iv) una historiografía *correlativa* (estudio de relaciones entre teorías y de las correlaciones entre puntos de vista en lingüística y el contexto socio-cultural, político, institucional).

Como puede advertirse, Swiggers no hace una exposición crítica de los diferentes tipos de historiografía que muestre las ventajas y limitaciones de cada uno, ni señala los criterios sobre los que podría basarse tal crítica.

E.F.K. Koerner (2007: 17-24) ha distinguido cuatro formas de escribir la historia de la lingüística según las distintas motivaciones de los historiadores. La primera modalidad corresponde a lo que él denomina *compendios*, y consisten en llevar a cabo una recapitulación de los avances de una escuela, una corriente o una época con la convicción de que ya se ha alcanzado el objetivo deseado. Otra clase de historias de la lingüística es la denominada *propagandística*, pues suponen un intento por parte de sus autores de impugnar las doctrinas dominantes hasta el momento. En su empeño por demostrar la superioridad de las nuevas ideas frente a los avances previos, reescriben la historia mostrando que los planteamientos anteriores eran insuficientes o claramente inadecuados. Se trata de historias propagandísticas cuando no sesgadas, caracterizadas por la voluntad de mostrar una clara ruptura con el pasado. El tercer tipo lo conforman



las historias *distanciadas*, cuyo mejor ejemplo acaso sea la obra de Arens. Estas historias suponen el reconocimiento y la valoración de una importante tradición lingüística que aún puede aportar ideas interesantes. El cuarto tipo corresponde a lo que Koerner (2007: 24) denomina *historiografía de la lingüística*, y es definido por él en los siguientes términos:

[...] un cuarto tipo [...] esto es, el de presentar nuestro pasado lingüístico como una parte integral de la propia disciplina y, al mismo tiempo, como una actividad fundada sobre principios de investigación bien definidos que puedan rivalizar, en términos de solidez del método y rigor de aplicación, con los de la propia lingüística. Este cuarto tipo, ahora normalmente denominado «historiografía lingüística», o más propiamente, la Historiografía de la Lingüística, exige que la Historia de la Lingüística no se convierta en una mera ciencia auxiliar de la disciplina, sino que asuma una función comparable a la de la historia de la ciencia para los científicos de la naturaleza.

Adviértase que Koerner no solo reclama el estatuto científico de la disciplina, sino su valor heurístico para la lingüística. Su crítica de los diferentes tipos de historia (historias compendio, propagandísticas y distanciadas) es doble: en cuanto a sus objetivos, a menudo extralingüísticos o inapropiados para orientar el desarrollo de la lingüística partiendo de las experiencias del pasado; en cuanto a su método, pues raramente se plantean cuestiones de este tipo. Y, en efecto, a partir de los años setenta del siglo pasado se empezó a sugerir la necesidad de que la historia de la lingüística se cuestionara sus fundamentos epistemológicos y metodológicos. Tales fundamentos aún no se han establecido de forma general, aunque desde los años ochenta en adelante se han ido perfilando algunas líneas de trabajo, habitualmente adoptando métodos o ideas de otros campos, y singularmente de la historia de las ideas y de la historia, filosofía y sociología de la ciencia.

En el ámbito de la historia de las ideas, ha sido el mismo Koerner el que ha propuesto el concepto de «clima de opinión» para estudiar el ambiente intelectual del período en el que ciertas ideas han surgido y han sido aceptadas o rechazadas. La aplicación de este concepto, tomado del historiador estadounidense Carl Lotus Becker, supone que es necesaria la «reconstrucción del clima intelectual» de un período determinado para entender las ideas y las obras de tal período. A pesar de su utilidad, consideramos que el alcance de este concepto para entender el contexto en el que surge una teoría es limitado, porque también es necesario tener en cuenta factores de distinta naturaleza.

Se han señalado otros presupuestos metodológicos que pueden orientar la investigación historiográfica: alternancia centro-periferia¹, matriz disciplinar (se supone que determinados desarrollos son favorecidos por la propia configuración epistemológica de

¹ El examen de la alternancia del protagonismo entre los centros de irradiación y las periferias en el desarrollo de la historia de la lingüística ha sido aplicado por Hans-Josef NIEDEREHE (2002) al estudio de la lingüística española.

Al margen de la utilidad de estas categorías, estamos de acuerdo con Niederehe cuando afirma (ibíd.) que «no hay lingüística unitaria ni un marco teórico homogéneo para estudiar todas las facetas y todos los fenómenos que ofrece el lenguaje humano aunque algunos lo pretendan». Lo que existe, añadimos

una disciplina), continuidad frente a discontinuidad, evolución o revolución, corriente principal y corriente secundaria o semioculta, orientación teórica frente a orientación práctica. Swiggers (2009: pp. 71-72 y n. 23 y 24) ha insistido en la importancia que tiene para la historiografía de la lingüística el análisis y la definición de los conceptos de «metahistoriografía». Distingue entre «conceptos de interpretación evolutiva» (tradicción, innovación, cambio, recurrencia, continuidad, progreso, regreso, transformación/conversión), y «conceptos de descripción de contenidos» (teoría, modelo, paradigma). Pero, por las razones ya señaladas, estos conceptos tienen para nosotros un valor secundario, pues aunque pueden resultar útiles en la búsqueda de hipótesis, no pueden sustituir a la interpretación de los hechos y a su explicación. Una aplicación en otro sentido de cualquiera de esos principios negaría el propio carácter dialéctico que pretenden contener. Debe tenerse en cuenta también que el empleo de conceptos y categorías que no están suficientemente definidos y delimitados puede plantear otros problemas, como ha señalado Koerner (1996: 62 y 96). Por lo demás, se discute la existencia de categorías en la historia y si el material histórico es conceptualizable o solamente intuible.

Respecto de las aportaciones de la historia y la filosofía de la ciencia, quizá sea el concepto de «paradigma» de Kuhn (1975) el que haya tenido más éxito. Pero, al tratarse de un concepto de la filosofía de la ciencia moderna, la noción de paradigma debe aplicarse con cuidado en el ámbito de la lingüística. La dificultad estriba en aplicar este concepto a épocas anteriores al siglo XIX, pues nos obligaría a definir qué entendemos por científico en cada momento para evitar la incoherencia derivada de un uso anacrónico del término.

En resumen, podemos decir que, más allá de algunos principios de carácter general, no se puede inferir un marco teórico y metodológico a partir de las aportaciones de la historia de las ideas y de la sociología, filosofía e historia de la ciencia². Tales principios muestran la necesidad de considerar tanto los factores externos, de carácter sociológico, como los internos, de naturaleza epistemológica, al escribir la historia de la lingüística. También se advierte la conveniencia de evitar los problemas y las incoherencias que podrían derivarse del uso indeterminado o anacrónico de ciertas nociones y categorías.

2. EL ENFOQUE HERMENÉUTICO DE LA HISTORIOGRAFÍA DE LA LINGÜÍSTICA

Como hemos señalado, en el trabajo de Swiggers (2009) no se establecen los criterios sobre los que podría basarse una crítica de las diferentes tendencias historiográficas. No obstante, tanto de sus definiciones como de las de Koerner (2007)

nosotros, es una historia de la lingüística que los comprende todos. De ahí la necesidad de la historia de la lingüística para una comprensión global de la disciplina.

² Las aportaciones de estas disciplinas a la historiografía de la lingüística han sido examinadas más detenidamente por KOERNER (1996).

puede inferirse que la historiografía de la lingüística no debe renunciar a la crítica ni a la comprensión de los productos historiográficos. El propio Swiggers (2004: 114, 116 y 117-118) ha señalado que la historiografía de la lingüística se interesa por «el estudio de todos los testimonios y testigos relacionados con el abarcamiento del lenguaje y las lenguas, e investiga a través de textos descriptivos y teóricos las ideas lingüísticas en su contexto social, cultural y político-económico». Y añade que el historiógrafo debe «reflexionar también sobre el (posible) condicionamiento de estas ideas», además de preguntarse cómo se han originado y divulgado los conocimientos lingüísticos y qué forma «expositiva» han adoptado. En nuestra opinión, las exigencias expuestas por Koerner y Swiggers señalan a la hermenéutica como uno de los marcos teóricos más adecuados para la historiografía de la lingüística. Y, en efecto, Xavier Laborda Gil (2011: 54) incluye a Koerner y Swiggers en lo que él denomina historiografía «contextual y hermenéutica».

Laborda distingue tres etapas en el desarrollo de la historiografía de la lingüística. La primera corresponde al período fundacional, iniciado por Vilhelm Thomsen con la publicación en 1902 de su *Historia de la lingüística*. La segunda etapa, que está muy relacionada con el estructuralismo, habría comenzado con la publicación por Maurice Leroy en 1964 de *Las grandes corrientes de la Lingüística*, y con ella se iniciaría un período fecundo para la historiografía de la lingüística. En esta etapa habría que incluir, entre otros, a Robins, Tagliavini y Coseriu. Finalmente, el último período, el que corresponde a la historiografía «contextual y hermenéutica», habría comenzado en los años noventa, y en él habría que situar las obras de Sylvain Auroux, Konrad Koerner, Pierre Swiggers, John Joseph o Vivien Law. Esta nueva etapa se caracteriza, según Laborda, por «el énfasis en la metodología y en una perspectiva compleja del pensamiento lingüístico». Laborda señala que «cada etapa ha aportado logros y se ha adaptado a los cambios de la propia lingüística», pero reconoce que la nueva perspectiva permite un enfoque más complejo de los problemas y la posibilidad de superar algunos de las dificultades tradicionales de la historiografía de la lingüística.

Y, en efecto, un perspectiva hermenéutica puede preservarnos de los peligros que comporta la aplicación de categorías que no han sido suficientemente definidas y que, además, solo pueden tener un valor heurístico secundario en la búsqueda de hipótesis explicativas, pues, de lo contrario, corremos el riesgo de falsear inadvertidamente la realidad o de situarnos en un marco meramente apriorístico y deductivo en el que los mismos instrumentos terminan por convertirse en hipótesis autoverificadas. En puridad, la mera reconstrucción racional de carácter «presentista», que es otro de los «riesgos» de la historiografía, no constituye un discurso histórico. Y otro tanto podría decirse de la aplicación inopinada de conceptos y nociones procedentes de la filosofía y de la historia de las ideas, con lo cual se consigue hacer filosofía del lenguaje o «historia intelectual», pero no precisamente historiografía de la lingüística. Uno de los ejemplos más claros es el intento de explicar la lingüística dieciochesca mediante la adscripción de autores, obras e ideas a las distintas corrientes de pensamiento de la época (empirismo, racionalismo, etc.). En este sentido, y tras comparar la gramática empirista de John Wilkins (*An Essay towards a Real Character and a Philosophical Language*, 1668) con la racionalista de Lancelot y Arnauld (*Grammaire générale et raisonnée*,

1660), Laborda Gil (1981) ha señalado que la dicotomía empirismo-racionalismo es insuficiente para caracterizar ambas obras, pues hay elementos de las dos tendencias en ambas, y en ambas se combinan con otro no menos importante: la tradición³.

Quisiéramos señalar que las nuevas tendencias de la historiografía de la lingüística parecen advertirnos de un cambio epistemológico en la lingüística, como se habrá advertido en la propia definición de la disciplina hecha por Swiggers, con la que naturalmente se puede estar en desacuerdo. En todo caso, conviene tener en cuenta que no planteamos la posibilidad de que la «nueva» historiografía de la lingüística haya modificado el estatuto de la lingüística, sino más bien lo contrario, es decir, que aquella existe precisamente porque se ha operado un cambio epistemológico en la disciplina. La tendencia que Swiggers denomina «historiografía correlativa» es la que nos parece más adecuada a sus propias definiciones de lingüística e historiografía de la lingüística, pues es la que comprende y permite integrar todos los aspectos por él señalados: prosopografía, documentación, descripción e interpretación. Desde luego, es la perspectiva que nos parece más apropiada para el estudio de las ideas sobre el lenguaje en las etapas anteriores al surgimiento de la lingüística «moderna»⁴.

Es precisamente la necesidad de interpretar y «comprender» los productos historiográficos la que nos sitúa en el ámbito de la hermenéutica. Pero no se trata aquí de la hermenéutica entendida en un sentido ontológico, es decir, como actividad esencial del ser humano en tanto que está obligado a dar sentido a su existencia⁵. Tampoco nos referimos a la hermenéutica textual de la tradición filológica, aunque muy frecuentemente nos sirvamos de ella. Nos interesa la hermenéutica en su dimensión epistemológica y metodológica, es decir, como respuesta a los problemas que plantea la comprensión de un autor y de su obra en relación con su época. Pensamos que si el sentido es atribuido históricamente, su investigación puede poner al descubierto los procesos históricos mediante los cuales tal atribución ha sido efectuada. El enfoque hermenéutico parece adecuado para este propósito, pues se parte de los datos históricos de la realidad que se trata de comprender, pero, al mismo tiempo, y a través de un proceso circular, se interpretan tales datos y se les da sentido. Como puede suponerse, este enfoque hermenéutico tiene una dimensión textual y discursiva.

³ Respecto de las limitaciones del método seguido por algunos estructuralistas para historiar las ideas sobre el lenguaje en el siglo XVIII, puede verse también Miguel Á. PERDOMO-BATISTA (2011a: 1, 35-40).

⁴ Un buen ejemplo podemos hallarlo en la compilación editada por Victoriano GAVIÑO RODRÍGUEZ y Fernando DURÁN LÓPEZ (2010), que plantean un enfoque muy acertado de la filología española del siglo XVIII. En el ámbito de la historiografía de la lingüística, es la primera vez que advertimos una investigación *global* de la filología dieciochesca con un criterio historiográfico comprensivo que supere la descripción historicista, la confusión entre la historiografía de la lingüística y la historia de las ideas, y la tendencia, de origen estructuralista, a identificar la historia de la disciplina en un período determinado con la colección de los tópicos y los argumentos más comunes sobre el lenguaje en esa misma etapa. Por el contrario, la obra trata de estudiar orgánicamente una serie de manifestaciones que durante el siglo XVIII estuvieron muy relacionadas.

⁵ En este contexto resulta inexcusable una referencia a la obra de Hans-Georg GADAMER (1994-1997).

Respecto del estudio de las relaciones de intertextualidad en la historia de la lingüística, resulta muy interesante el trabajo de Gerda Haßler (2002: 561-562) sobre los «textos de referencia». Esta investigadora parte de la noción de «serie de textos», definidos como «un conjunto de textos individuales, impresos o manuscritos, que tratan del mismo tema en la misma rama epistemológica o sin metodología declarada, pero con el mismo objetivo y en condiciones comparables». Además del objetivo común de los textos, sus autores pueden haber tenido relación de forma inmediata o por carta, o haber compartido otro tipo de vínculos (pertenencia a academias o sociedades, etc.). Haßler distingue entre «series de textos metodológicas y series de textos pragmáticas». Las primeras siguen el mismo paradigma y utilizan muchas veces la misma terminología. Las segundas «se preocupan de un problema común, suficientemente diferenciado dentro de un campo de investigaciones más amplio, sin seguir una metodología común». Haßler añade que todo texto puede situarse en el cauce en el que confluyen un tipo de discurso y una serie de textos, y que el historiador debe estudiar ambos para comprender en qué aspectos reside la singularidad del texto en cuestión. Cuando, por distintos motivos, un texto ha llegado a ser el representante típico de una serie y se considera el punto de partida de un discurso, podemos considerarlo un texto de referencia. En realidad, todo texto de referencia podría considerarse también como un texto serial, y de este modo estaríamos afirmando el carácter dinámico de la historia de la lingüística, pues a través del estudio serial se traspasa el horizonte de la obra de un solo investigador.

«Muchas veces —añade Haßler— en los textos de los autores menores que la historia monumental no ha puesto al mismo nivel que los autores canónicos, se reconocen las causas y las direcciones posibles de los procesos que, sin este trabajo serial, se pueden observar solamente en sus resultados». Acudiendo a los textos olvidados es posible corregir la imagen demasiado simple que tenemos de ciertas cuestiones. Swiggers (2004: 125) también ha señalado el valor heurístico de aquellas fuentes que «muy a menudo se consideran como *marginales*».

Creemos que los conceptos de serie de textos, series metodológicas y pragmáticas y texto de referencia pueden resultar muy útiles para la historiografía de la lingüística. En definitiva, y frente al uso de ciertos conceptos o categorías que podrían conducirnos a un tipo de estudio formalista y estático, el trabajo textual se muestra como una alternativa y como una herramienta conceptualmente útil para la historiografía de la lingüística⁶. Una alternativa en todo caso necesaria, porque, siendo una disciplina de índole histórica, ha de tener un carácter esencialmente textual. Como señala P. Swiggers (2009: 68), «la descripción historiográfica se basa en

⁶ Parece oportuno recordar las palabras de KOERNER (1996: 64): «Da la casualidad que creo que algunas versiones históricas son más ciertas que otras; el empleo de datos históricos y la evidencia textual para establecer que la interpretación particular de un documento tiene alguna validez no son el resultado de una fantasía del historiador».

la constitución de un *corpus*» cuya extensión puede ir desde una obra particular de la producción de un autor, a un conjunto más o menos amplio de textos delimitados geográfica, histórica o temáticamente. Salvio Martín Méndez (2009: 51-53) también señala que las series textuales remiten a un corpus, e incluye la «serie discursiva» entre las unidades de estudio del análisis del discurso junto con la cláusula, el texto y el discurso, definido por él como una «unidad pragmática-discursiva». Afirma, además, que «la evidencia con la que trabaja el historiador, como el analista del discurso, es siempre discursiva [...] y se encuentra agrupada en series». Como se habrá advertido, la confluencia de la orientación hermenéutica de esta investigación con el interés por la intertextualidad nos ha conducido a un enfoque metodológico que tiene como referencia el análisis del discurso.

2.2. EL ANÁLISIS DEL DISCURSO

En efecto, si definimos el discurso como una «práctica social que implica una relación dialéctica entre un evento discursivo particular y la situación, la institución y la estructura social que lo configuran»⁷, se advierten enseguida las conexiones entre hermenéutica y análisis del discurso. La relación dialéctica que se da entre discurso, instituciones y prácticas sociales es similar a la que se da entre las partes y el todo en el ámbito de la interpretación hermenéutica, pues «el discurso es socialmente constitutivo» al tiempo que «está socialmente constituido». Podría decirse que el análisis hermenéutico de las prácticas y significados sociales y de la historia del conocimiento finalmente deviene análisis del discurso. Como podría decirse que el interés por el estudio de la finalidad social de los usos lingüísticos convierten al análisis del discurso en una hermenéutica del habla en sentido general. Una hermenéutica que estudia la finalidad de la creación cultural del conocimiento. Naturalmente, el análisis del discurso puede centrarse en las cuestiones más propiamente lingüísticas y comunicativas o en los aspectos sociales e históricos de la creación del discurso⁸. La adopción de esta perspectiva centrada en los aspectos sociales e históricos de la creación de los discursos aproxima la historiografía de la lingüística a la historia cultural del conocimiento, que estudia los procesos de creación, legitimación, institucionalización e instrumentalización del conocimiento⁹.

⁷ Tomamos la definición de Helena CALSAMIGLIA BLANCAFORT y Amparo TUSÓN VALLS (1999: 15), que citan a Fairclough y Wodak.

⁸ En el trabajo de PERDOMO-BATISTA (2011a), por ejemplo, los textos no se examinan desde el punto de vista morfosintáctico o léxico-semántico, sino desde una perspectiva global que tiene en cuenta el contenido, la base pragmática y las relaciones de interdiscursividad de los eventos discursivos. Respecto de la filología dieciochesca, señala que las apologías del español y de las letras hispanas en los textos y paratextos (prólogos y dedicatorias) de las obras filológicas a menudo tienen una dimensión pragmática de valor epistemológico, es decir, sirven como justificación epistemológica de la propia obra; y otro tanto sucede con el discurso sobre la decadencia de las letras o del idioma.

⁹ Si se quiere tener una idea general de la situación de los estudios sobre el discurso en España, pueden consultarse las *Actas del I Congreso Internacional de Análisis del Discurso* en CASADO VELARDE y M.^a

3. PERSPECTIVAS DE LA HISTORIOGRAFÍA DE LA LINGÜÍSTICA

Como se sabe, desde los años 70 del pasado siglo pueden distinguirse dos tendencias en los estudios sobre el discurso: la escuela francesa de análisis del discurso y lo que luego se conocería como análisis crítico del discurso. La primera, representada por Michel Pêcheux y Dominique Maingueneau entre otros, se interesa por las relaciones sistemáticas de ciertas regularidades lingüísticas de los textos con las prácticas sociales y los actores que los han producido, es decir, con sus condiciones sociohistóricas de producción. Algunas de las aportaciones teóricas de esta corriente, como el concepto de polifonía, la clasificación de las relaciones de intertextualidad, el estudio de los géneros discursivos y el análisis léxico del discurso, por ejemplo, pueden resultar muy útiles a la historiografía de la lingüística en el estudio de las relaciones entre obras y autores y en el estudio de la historia de las ideas lingüísticas. La otra tendencia, representada por Teun A. van Dijk, Ruth Wodak y otros, está más interesada por el análisis de las relaciones de poder en una coyuntura determinada. Ambas corrientes presentan diferencias teóricas y terminológicas, pero coinciden en la definición del discurso como una relación entre una superficie textual y las condiciones extralingüísticas que la hicieron posible.

Pues bien, en relación con el interés de la escuela francesa de análisis del discurso por el análisis léxico de los textos, se han venido desarrollando en las últimas décadas los estudios lexicométricos o de estadística textual. Estos estudios se apoyan en las técnicas estadísticas desarrolladas por la Escuela Francesa de Análisis de Datos. El Análisis Estadístico de Datos Textuales comprende diferentes procedimientos que consisten en el recuento de las ocurrencias de las unidades verbales y la aplicación de algún análisis estadístico al resultado. Bénédicte Pincemin (2010) utiliza los términos *textometría* y *logometría* para referirse a la lexicometría actual. Señala que esta disciplina propone el estudio de corpus de textos digitalizados mediante la aplicación de métodos estadísticos. Estos procedimientos cuantitativos se articulan con otros de carácter cualitativo¹⁰. El estudio de los fenómenos lingüísticos de un corpus mediante instrumentos textométricos se inscribe al mismo tiempo en la lingüística de corpus y en la textometría. En nuestra opinión, los instrumentos y las técnicas empleadas por la estadística textual pueden resultar muy útiles en la investigación historiográfica¹¹. Y otro tanto puede decirse del empleo de corpus informatizados, que permiten la búsqueda automática de palabras en los contextos en que aparecen. El ejemplo más evidente es el de Internet y, particularmente, *Google books* (<[---

Victoria ROMERO GUALDA \(2006\). Pueden consultarse también la página web del Grupo de Análisis del Discurso de la Universidad de Navarra \(GRADUN\), la del Grupo de Estudios del Discurso \(GED\) de la Universidad Pompeu Fabra y la de Instituto de Lengua, Literatura y Antropología \(ILLA\) del CSIC.](http://</p></div><div data-bbox=)

¹⁰ PINCEMIN (2010) examina las relaciones de la textometría con la *semántica interpretativa*.

¹¹ Para tener una idea del desarrollo de los estudios de textometría, puede consultarse la página web de la revista *Lexicometrica*, en la que también puede hallarse un enlace a las actas de JADT (Jornadas Internacionales de Análisis Estadístico de Datos Textuales).

books.google.com/>). Los programas informáticos de concordancias permiten extraer listas de palabras acompañadas de su contexto, buscar palabras clave en un texto y realizar un análisis comparativo con las palabras de un corpus que sirve de referencia.

En cuanto a los estudios críticos del discurso, Van Dijk (2010) ha presentado últimamente un foque al que denomina «análisis crítico epistémico del discurso». Afirma (p. 169) que si el principal objeto de los estudios críticos del discurso es la forma en que se reproduce el poder (y el abuso del poder) a través del discurso, y teniendo en cuenta que el discurso es el principal instrumento para crear el conocimiento, es necesario examinar también cómo interviene el conocimiento en la creación del discurso. Se trata de examinar «cómo se manipula el conocimiento para ejercer control sobre el discurso, o cómo se manipula el conocimiento de los hablantes a favor de los intereses de los grupos de poder» (p. 180). Puede decirse, por tanto, que este enfoque plantea una crítica del discurso fundada en un análisis epistemológico del conocimiento que le sirve de base. Los conceptos de «modelo mental» y «modelo contextual», empleados por Van Dijk (pp. 171-173) para explicar cómo comprendemos y producimos los discursos, y las estrategias de gestión del conocimiento que señala (pp. 180-184), que son el objeto de estudio del análisis crítico epistémico, pueden resultar muy útiles para la historiografía de la lingüística y también para la lingüística aplicada (por ejemplo, para la enseñanza de la lengua y para la traducción y la mediación intercultural).

Van Dijk (2010: 185-186) reclama para el análisis crítico epistémico el estudio de los géneros y las estrategias discursivas que permiten gestionar el conocimiento socialmente, y señala, entre otras, las «fuentes de conocimiento oficial» (entre las que figuran diccionarios y enciclopedias), los libros de texto y los «géneros discursivos científicos de todo tipo» (y entre ellos los artículos científicos y divulgativos¹²). En este sentido, el análisis del discurso puede ser un instrumento útil para la tarea crítica y hermenéutica de la historiografía de la lingüística, y puede contribuir a esa reflexión sobre los fines y los métodos que Habermas reclama para toda ciencia que se considere crítica (cit. por Mario de la Fuente García, 2001-2002: 409).

Pero no es solo el análisis crítico epistémico el que afirma la necesidad de reflexionar sobre la propia actividad académica y sobre las repercusiones sociales de cualquier investigación (y, naturalmente, también la investigación lingüística). En realidad, esta exigencia se halla presente en los diversos enfoques del análisis del discurso, y está relacionada con la dimensión ética de la lingüística y la filología¹³.

¹² Partiendo de las investigaciones de Hyland y Swales, VAN DIJK (2010: 184-185) enumera los rasgos que caracterizan las estrategias discursivas empleadas comúnmente en los artículos científicos.

¹³ Véase, por ejemplo, lo que afirma VAN DIJK (2010: 179) sobre el análisis crítico del discurso: «Esta clase de investigación se asienta sobre una ética explícita, fundada en última instancia sobre la base de los derechos humanos universales y los criterios de legitimidad derivados de ella».

Para refutar a quienes acusan al análisis crítico del discurso de tendencioso (político), Van Dijk aduce que toda actividad académica y científica es social y, por lo tanto, política; y que el análisis crítico del discurso solo formula explícitamente su posición, al contrario de otros estudios del discurso pretendidamente objetivos e implícitamente políticos. Citado por MARIO DE LA FUENTE GARCÍA (2001-2002: 413).

Se trata de examinar, por ejemplo, cómo afectan al desarrollo de la propia disciplina ciertos discursos de poder que favorecen u obstaculizan determinadas líneas de investigación; se trata de examinar también las consecuencias sociales de esas orientaciones. En este sentido, la historia del cambio científico en la disciplina parece *rastreable* a través del análisis del discurso. Así pues, suponemos que los cambios científicos en la lingüística son ellos mismos hechos de discurso. En el ámbito de la historiografía de la lingüística, podemos proponer dos líneas de investigación muy generales. Una trataría de examinar las relaciones del análisis del discurso (en el nivel comunicativo) con la filosofía del lenguaje y la hermenéutica. Se pretende explorar la dimensión filosófica y hermenéutica del discurso y sus consecuencias para la filología y la lingüística. La otra se interesaría por el efecto de los discursos de poder en el desarrollo científico de la disciplina, pues puede suponerse que la lingüística no es inmune a ciertos contenidos políticos e ideológicos, sobre todo en los ámbitos institucionales¹⁴.

Terminaremos con una última reflexión. En un trabajo muy reciente, y a partir sobre todo del examen de la obra historiográfica de Umberto Eco, Xabier Laborda Gil (2011) se ha planteado cuáles son los rasgos de la nueva historiografía. Laborda presenta un decálogo (p. 81) del que quisiéramos destacar los siguientes puntos.

4. [El historiador] Concibe la historia como una dimensión de obras abiertas y como un proceso interpretativo.
5. No es un especialista de la historiografía, sino que la cultiva como extensión de otras investigaciones.
6. Aplica los estudios históricos a diversos ámbitos de la lingüística, sobre los que proyecta una perspectiva histórica.
7. Desarrolla la historia de la lingüística como exploración científica y no como justificación de su modelo teórico.
8. Sus estudios tratan de cuestiones que afectan a los paradigmas epistemológico, gramatical, discursivo y metodológico de la historiografía.

Como puede advertirse, las propuestas de Laborda tienen una dimensión crítica y hermenéutica. Pero quizá lo más significativo se halle en los puntos 5º, 6º y 7º, en los que la historiografía de la lingüística parece trascender su estatuto de ciencia auxiliar de la lingüística para convertirse en un método de indagación lingüística. En efecto, la historiografía de la lingüística se propone como una forma de abordar ciertos problemas específicos de la lingüística, y no solo como un método para historiar la lingüística. Respecto de la Historia de la Lengua, por ejemplo, el análisis del discurso en sus dos niveles, el textual y el comunicativo, tal vez nos permita superar, integrándolos, el inmanentismo de la gramática histórica y las interpretaciones de carácter sociolingüístico. En todo caso, parece evidente que una

¹⁴ Véase, por ejemplo, el trabajo de Susana RODRÍGUEZ BARCIA (2010), en el que se examina la pervivencia del «estereotipo panhispánico católico» en los diccionarios publicados por la Real Academia entre 1770 y 1843. Puede consultarse también un artículo de Isabel GÓMEZ DÍEZ (2004), en el que la autora examina cómo influyen ciertos movimientos e ideas de la Posmodernidad en las concepciones y las formulaciones teóricas recientes de la lingüística.



parte del cambio lingüístico solo puede explicarse en la historia, y, por lo tanto, al menos en el nivel propiamente discursivo, es decir, el que corresponde al discurso como un proceso comunicativo global y no solo como un producto, el análisis del discurso podría aportar datos muy significativos. Las investigaciones sobre el efecto de ciertas tradiciones discursivas (modalidades discursivas) en la evolución del idioma y las propuestas de algunos investigadores parecen apoyar esta hipótesis¹⁵. Así pues, ya no se trata de las posibilidades de la historiografía de la lingüística, sino de las posibilidades de cierta lingüística de carácter historiográfico.

RECIBIDO: noviembre de 2011. ACEPTADO: enero de 2012.

BIBLIOGRAFÍA

- ALBA JUEZ, Laura (2002): «Consideraciones sobre algunos aspectos y problemas del análisis del discurso», en *Epos*, núm. 18, pp. 297-308.
- ARENS, Hans (1975): *Lingüística: sus textos y su evolución desde la Antigüedad hasta nuestros días*, Madrid: Gredos, 2 vols.
- BREVA-CLARAMONTE, Manuel (2002): «La lógica interna como método historiográfico. Su aplicación a la *Minerva* (1587) del Brocense», en Miguel Ángel ESPARZA TORRES, Benigno FERNÁNDEZ SALGADO y Hans-Josef NIEDEREHE (eds.), *Estudios de historiografía lingüística: Actas del III Congreso Internacional de la Sociedad Española de Historiografía Lingüística* (Vigo, 7-10 de febrero de 2001), Hamburgo: Helmut Buske, t. 1, pp. 25-34.
- BORREGUERO ZULOAGA, Margarita, Alicia LÓPEZ LÓPEZ, Álvaro Octavio de TOLEDO HUERTA, Xosé A. PADILLA GARCÍA y Lola PONS RODRÍGUEZ (2006): «Aportaciones del análisis del discurso a la historia de la lengua», en Manuel Casado Velarde, Ramón González Ruiz y María Victoria Romero Gualda (coords.), *Análisis del discurso: lengua, cultura, valores: Actas del I Congreso Internacional*, Madrid: Arco Libros, vol. 2, pp. 2.441-2.450.
- CABRÉ I CASTELLVÍ, M.^a Teresa (1989): «Entrevista a Dominique Maingueneau», en *Caplletra: revista internacional de filología*, núm. 7, pp. 73-81.
- CALSAMIGLIA BLANCAFORT, Helena y Amparo TUSÓN VALLS (1999): *Las cosas del decir. Manual de análisis del discurso*, Ariel: Barcelona.

¹⁵ Véanse, por ejemplo, los trabajos de Johannes KABATEK (2003 y 2004) o el informe presentado por Margarita BORREGUERO *et al.*, (2006) en el I Congreso Internacional de Análisis del Discurso, celebrado en la Universidad de Navarra en 2002.

- CASADO VELARDE, Manuel, Ramón GONZÁLEZ RUIZ y María Victoria ROMERO GUALDA (eds.) (2006): *Análisis del discurso: lengua, cultura, valores: Actas del I Congreso Internacional* (Universidad de Navarra, Pamplona, noviembre de 2002), Madrid: Arco Libros, 2 vols.
- CASTRO CUENCA, Jesús y Francisco José ARANDA PÉREZ (1991): «El análisis del discurso. Una metodología para el estudio de la historia social en la edad moderna», en Santiago CASTILLO (coord.), *La historia social en España: Actualidad y perspectivas, Actas del I Congreso de la Asociación de Historia Social* (Zaragoza, septiembre de 1990), Madrid: Siglo XXI, pp. 65-86.
- DIJK, Teun A. van (2010): «Discurso, conocimiento, poder y política. Hacia un análisis crítico epistémico del discurso», *Revista de Investigación Lingüística*, vol. 13, núm. 1, 167-215.
- *Discurso en Sociedad*, Página web de Teun A. van Dijk [en línea]. <<http://www.discursos.org/index.html>>. [Consulta: 29 de octubre de 2011].
- DORTA, Josefa, Cristóbal CORRALES y Dolores CORBELLA (eds.) (2007): *Historiografía de la lingüística en el ámbito hispánico. Fundamentos epistemológicos y metodológicos*, Madrid: Arco Libros.
- FUENTE GARCÍA, Mario de la (2001-2002): «El análisis crítico del discurso: una nueva perspectiva», *Contextos*, XIX-XX/37-40, 2001-2002, pp. 407-414.
- GAVIÑO RODRÍGUEZ, Victoriano y Fernando DURÁN LÓPEZ (eds.) (2010): *Gramática, canon e historia literaria. Estudios de filología española entre 1750 y 1850*, Madrid: Visor Libros.
- GADAMER, Hans-Georg (1994-1997): *Verdad y método*, Salamanca: Sígueme, 1994^a, vol. II; 1997^a, vol. I.
- GED, GRUPO DE ESTUDIOS DEL DISCURSO [en línea]. Grupo de Estudios del discurso (GED), Departamento de Traducción y Filología, Universidad Pompeu Fabra. <<http://www.upf.edu/df/research/groups/xarxa/es/presentacion/estudios/>>. [Consulta: 31 de marzo de 2011]. El GED coordina la Red de Estudios del Discurso, que incluye diez grupos de investigación. Puede obtenerse más información en la misma página.
- GRADUN, GRUPO DE INVESTIGACIÓN DE ANÁLISIS DEL DISCURSO DE LA UNIVERSIDAD DE NAVARRA [en línea]. GRADUN, Universidad de Navarra. <<http://www.unav.es/centro/analisisdeldiscurso/>>. [Consulta: 27 de octubre de 2011].
- GÓMEZ DíEZ, Isabel (2004): «El discurso de la lingüística en la postmodernidad: análisis del discurso del Diálogo de Diversidad lingüística, sostenibilidad y paz en el Fórum Universal de las Culturas de Barcelona 2004», en *Language Design*, 6, pp. 161-171.
- HASSLER, Gerda (2002): «Textos de referencia y conceptos en las teorías lingüísticas de los siglos XVII y XVIII», en Miguel Ángel ESPARZA TORRES, Benigno FERNÁNDEZ SALGADO y Hans-Josef NIEDEREHE (eds.), *Estudios de historiografía lingüística: Actas del III Congreso Internacional de la Sociedad Española de Historiografía Lingüística* (Vigo, 7-10 de febrero de 2001), Hamburgo: Helmut Buske, t. II, pp. 559-586.
- HURTADO VALERO, Pedro Manuel (2001): «Nuevos fundamentos epistemológicos para la historiografía lingüística: su aplicación a la lingüística española», en Marina A. MAQUEIRA RODRÍGUEZ, María Dolores MARTÍNEZ GAVILÁN y Milka VILLAYANDRE LLAMAZARES (coords.), *Actas del II Congreso Internacional de la Sociedad Española de Historiografía Lingüística* (León, 2-5 de marzo de 1999), pp. 563-572.
- ILLA, INSTITUTO DE LENGUA, LITERATURA Y ANTROPOLOGÍA [en línea]. CSIC. <<http://www.illa.csic.es/es/content/an%C3%A1lisis-del-discurso>>. [Consulta: 22 de enero de 2012].
- JADT, JOURNÉES INTERNATIONALES D'ANALYSE STATISTIQUE DES DONNÉES TEXTUELLES. <<http://lexicométrica.univ-paris3.fr/jadt/index.htm>>. [Consulta: 21 de enero de 2012].

- KABATEK, Johannes (2003): «Tradiciones discursivas y cambio lingüístico». Texto presentado en el seminario *Nuevos enfoques en la lingüística histórica*, organizado por José Luis Girón Alconchel, Soria, julio de 2003. Archivo en PDF [en línea]. *Textos y materiales sobre tradiciones discursivas*, web de Johannes Kabatek, Departamento de Filología Románica de la Universidad de Tubinga. <<http://www.kabatek.de/discurso>>. [Consulta 27 de octubre de 2011].
- (2004): «Algunas reflexiones sobre tradiciones discursivas». Archivo en PDF [en línea]. *Textos y materiales sobre tradiciones discursivas*, web de Johannes Kabatek, Departamento de Filología Románica de la Universidad de Tubinga. <<http://www.kabatek.de/discurso>>. [Consulta 27 de octubre de 2011].
- KOERNER, E.F.K. (1996): «Problemas persistentes de la historiografía lingüística», *Analecta malacitana: Revista de la Sección de Filología de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Málaga*, vol. 19, núm. 1, 1996, pp. 41-66.
- (2007): «La historiografía de la lingüística. Pasado, presente, futuro», en Josefa DORTA, Cristóbal CORRALES y Dolores CORBELLA (eds.), *Historiografía de la lingüística en el ámbito hispánico. Fundamentos epistemológicos y metodológicos*, Madrid: Arco Libros, pp. 15-56.
- KUHN, Thomas S. (1975): *La estructura de las revoluciones científicas*, Madrid: Fondo de Cultura Económica.
- LABORDA GIL, Xavier (1981): *Racionalismo y empirismo en la lingüística del siglo XVII. Port-Royal y John Wilkins*. Tesis doctoral dirigida por Jesús Tusón Vals. Barcelona [en línea]. Departamento de Lingüística General, Universidad de Barcelona. <<http://www.tesisenred.net/TDX-0920104-113747/>>. [Consulta: 19 de octubre de 2011].
- (2002): «Historiografía Lingüística: veinte principios del programa de la investigación hermenéutica», *Revista de investigación lingüística*, vol. 5, núm. 1, 2002, pp. 179-208.
- (2011): «La Lingüística y el historiador perfecto», en *Círculo de lingüística aplicada a la comunicación*, núm. 46, pp. 51-90.
- LEBART, Ludovic, André SALEM y Mónica BÉCUE-BERTAUT (2000): *Análisis estadístico de textos*, Lleida: Milenio.
- LEXICOMÉTRICA, REVUE ELECTRONIQUE [en línea]. <<http://lexicometrica.univ-paris3.fr/thema/thema3.htm>>. [Consulta: 26 de diciembre de 2011].
- MARTÍN MENÉNDEZ, Salvio (2009): «Historiografía lingüística y análisis del discurso: las relaciones necesarias», *RAHL: Revista Argentina de Historiografía Lingüística*, vol. 1, núm. 1, 2009, pp. 50-66.
- MAINGUENEAU, Dominique (1980): *Introducción a los métodos de análisis del discurso: problemas y perspectivas*, Buenos Aires: Hachette.
- MAINGUENEAU, Dominique y Patrick CHARAUDEAU (dir.) (2005): *Diccionario de análisis del discurso*, Buenos Aires: Amorrortu.
- NIEDEREHE, Hans-Josef (2002): «La lingüística española en el contexto internacional: influencias y dependencias» [en línea]. Estudios de Lingüística del Español (ELiEs), RedIris (Ministerio de Industria, Turismo y Comercio). <<http://elies.rediris.es/elies16/Niederehe2.html>>. [Consulta: 28 de octubre de 2011]. Artículo publicado originalmente en Mauro Fernández Rodríguez, Francisco García Gondar y Nancy Vázquez Veiga (eds.), *Actas del I Congreso Internacional de la Sociedad Española de Historiografía Lingüística* (A Coruña, 18-21 de febrero de 1997), Madrid: Arco Libros, 1999, pp. 91-108.
- PALMER, Richard E. (2002): *¿Qué es la hermenéutica? Teoría de la interpretación en Schleiermacher, Dilthey, Heidegger y Gadamer*, Beatriz Domínguez Parra (trad.), Madrid: Arco Libros.

- OTAOLA OLANO, Concepción (1989): «El análisis del discurso: introducción teórica», en *Epos: Revista de filología*, núm. 5, pp. 81-98.
- PERDOMO-BATISTA, Miguel Á. (2011a): *Filología e Ilustración en España: el discurso sobre la decadencia en las letras españolas del siglo XVIII*. Tesis doctoral inédita dirigida por Antonio Manzanares Pascual y presentada en la Universidad de Las Palmas de Gran Canaria el 19 de septiembre de 2011. Depósito de Tesis de la Biblioteca General de la ULPGC, Campus de Tafira.
- (2011b): «El enfrentamiento de Mayans e Iriarte a propósito de las gramáticas latinas», *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios latinos*, vol. 31, núm. 2, pp. 355-388.
- (2011c): «La ascensión de los Iriarte. A propósito de la relación entre políticos y literatos en la España del absolutismo borbónico», *Philológica Canariensis*, núm. 16-17, 2010/2011, pp. 193-220.
- PINCEMIN, Bénédicte (2010): «Semántica interpretativa y textometría», en *Tópicos del Seminario*, núm. 23, pp. 15-56.
- PINEIRA-TRESMONTANT, Carmen (1991): «Análisis de los discursos del Rey Juan Carlos», en Christoph Strosetzki, Jean-François Botrel y Manfred Tietz (eds.), *Actas del I encuentro Franco-Alemán de Hispanistas* (Mainz, 9-12.3.1989), Frankfurt am Main: Vervuert Verlag, pp. 348-367.
- (1995): «Técnicas informáticas de análisis del discurso — Aplicación a textos periodísticos», en *Manual de Periodismo*, Las Palmas de Gran Canaria: Universidad de Las Palmas de Gran Canaria y Prensa Ibérica, cap. IX, pp. 223-249.
- RASTIER, François (1993): «Complejidad semántica y contexto», en *Estudios de lingüística*, núm. 9, pp. 25-42.
- (2005): *Semántica interpretativa*, México: Siglo Veintiuno.
- (2008): «Discurso y texto», *Literatura y Lingüística*, núm. 19, pp. 295-300.
- RODRÍGUEZ BARCIA, Susana (2010): «Una patria, una religión. Consolidación del estereotipo nacional católico en los diccionarios de la RAE (1770-1843)», en Victoriano GAVIÑO RODRÍGUEZ y Fernando DURÁN LÓPEZ (eds.), *Gramática, canon e historia literaria: Estudios de filología española entre 1750 y 1850*, Madrid: Visor Libros, pp. 349-372.
- SWIGGERS, P. (2004): «Modelos, métodos y problemas en la historiografía de la lingüística», en Cristóbal CORRALES ZUMBADO, Josefa DORTA LUIS, Dolores CORBELLA DÍAZ et al., (eds.), *Actas del IV Congreso Internacional de la Sociedad Española de Historiografía Lingüística* (La Laguna, 22-25 de octubre de 2003), Madrid: Arco Libros, vol. 1, pp. 113-146.
- (2009): «La historiografía de la lingüística: apuntes y reflexiones», *RAHL: Revista Argentina de Historiografía Lingüística*, vol. 1, núm. 1, 2009, pp. 67-76.
- WODAK, Ruth y Michael MEYER (eds.) (2003): *Métodos de análisis crítico del discurso*, Barcelona: Gedisa.



FRASEOLOGÍA DEL MALDECIR EN EL *VOCABULARIO DE REFRANES* Y *FRASES PROVERBIALES* DE GONZALO CORREAS*

Carmela Pérez-Salazar
GRISO. Universidad de Navarra

RESUMEN

Este trabajo revisa las características gramaticales y de contenido de las expresiones que contienen una maldición halladas en el *Vocabulario de refranes y frases proverbiales* de Gonzalo Correas, en contraste con los rasgos que la imprecación adopta en el discurso libre en el Siglo de Oro. Refranes y fórmulas que transmiten el deseo del mal conforman un corpus generoso y heterogéneo; aun así, en el repertorio de Correas, excepcionalmente rico y fiel a la realidad oral de su tiempo, es posible descubrir esquemas sintácticos constantes y contenidos recurrentes.

PALABRAS CLAVE: español clásico, fraseología, refranes, maldición.

ABSTRACT

This chapter analyzes the grammatical and content features of the cursing expressions included in Gonzalo Correas' *Vocabulario de refranes y frases proverbiales*, in contrast to the characteristics adopted by non-phraseological cursing discourse in the Spanish Golden Age. The proverbs and formulae which convey the desire of evil constitute an abundant and heterogeneous corpus. In spite of this, the detection of constant syntactic schemes and recurrent contents becomes possible in Correas' repertoire, which is exceptionally rich and linked to the oral reality of its time.

KEY WORDS: classical Spanish, phraseology, proverbs, curse.

1. INTRODUCCIÓN

Refranes, paremias, frases hechas, sentencias, modismos, locuciones, colocaciones y otros términos, todos ellos designativos de secuencias pluriverbales, testimonian la abundancia denominativa y conceptual que recorre el dominio fraseológico¹, fruto de la generosa atención que las unidades fraseológicas han recibido. Son constantes las referencias al incremento que han experimentado los estudios sobre Fraseología en España desde la década de los años 90², enriquecidos con la incorporación paulatina de nuevas perspectivas de análisis (Montoro del Arco 2006: §5). Me permito destacar, en concreto, la relevancia de la reflexión histórico-

lingüística, que, además de analizar los procesos de fijación formal y de transformación semántico-pragmática (objetivos imprescindibles para el conocimiento de entidades constituidas en la diacronía), descubre y describe expresiones fijas (o bien, variantes o significados ya perdidos) pertenecientes al universo fraseológico de tiempos más o menos remotos (Echenique 2003)³.

No es mi intención reflexionar aquí sobre las propiedades de las unidades que constituyen el objeto de la Fraseología o sobre las denominaciones que han recibido; tampoco lo es analizar las propuestas acerca de los límites de esta disciplina científica o el ámbito al que pertenecen los refranes (Fraseología o Paremiología), objetivos extensa y rigurosamente cumplidos⁴. Me propongo prestar atención, en estas páginas, a algunas expresiones incluidas en un repertorio excepcional, el *Vocabulario de refranes y frases proverbiales* de Gonzalo Correas —en concreto, las relacionadas con la maldición (o deseo explícito del mal ajeno)— para descubrir las características de esta forma de agresión verbal tal como se manifiesta en el contexto fraseológico auri-secular⁵, y presentar una tipología de la fraseología maldiciente que contiene la obra.

2. ¿POR QUÉ LA MALDICIÓN?

La sociedad española de los siglos XVI y XVII es injuriente, difamadora y maldiciente. Así se observa en las fuentes literarias, que recrean generosamente agresiones verbales, y en las no literarias, que dan cuenta del comportamiento social y de las sanciones impuestas por tales delitos, y que incluso recogen literalmente insultos, pullas, vituperios o imprecaciones, todos ellos característicos del intercambio oral⁶.

* Este trabajo se ha realizado en el marco del proyecto de investigación *Autoridad y poder en el Siglo de Oro. Segunda fase. Programa Jerónimo de Ayanz. Gobierno de Navarra*.

¹ Véase SCANDOLA (2006) para una revisión histórica de la terminología fraseológica en los diccionarios de español. Sobre problemas terminológicos y conceptuales, ver MONTORO DEL ARCO (2006: 31-33) y GARCÍA-PAGE (2008: 16-20).

² Para comprender el recorrido que ha realizado la investigación fraseológica durante este tiempo, basta comparar las palabras introductorias de CORPAS PASTOR (1996) y HERNANDO CUADRADO (2010). HERNANDO CUADRADO (2010: 12-36) destaca las aportaciones de Wotjak, Martínez Marín, Ruiz Gurillo, Corpas Pastor y García-Page en el desarrollo de los estudios sobre fraseología española.

³ Presenta esta autora objetivos y pautas metodológicas indispensables para el estudio diacrónico de las UFS. Años después, Vicente LLAVATA (2010: 34-35) se refiere también a la importancia de esta perspectiva, y ofrece testimonios de su vitalidad actual.

⁴ Remito, para estas cuestiones, a CASARES (1992 [1950]: 185-204), RUIZ GURILLO (1997: 45-48), MONTORO DEL ARCO (2006: 23-70), GARCÍA-PAGE (2008: 15-81), HERNANDO CUADRADO (2010: 18-26), y MANERO (2011: 82-92).

⁵ ANSCOMBRE (2010: 18-20) y Manero (2011: 93-94) reclaman análisis lingüísticos para el refrán. Bosque (1982) defiende y demuestra que las unidades de la «lengua literal» cotidiana se rigen por su propio código gramatical.

⁶ Baste la mención de una obra de inminente publicación, *Los poderes de la palabra. El insulto en la cultura hispánica del Siglo de Oro* [PÉREZ-SALAZAR, TABERNERO y USUNÁRIZ (eds.) 2013], en la que se analiza el impropio en el período áureo desde las perspectivas histórica, literaria y lingüística.

En un trabajo reciente, he tenido la oportunidad de revisar algunas manifestaciones de la maldición en fuentes literarias de los siglos xv a xvii (Pérez-Salazar 2013). Ello me ha permitido reconocer los rasgos semánticos, sintácticos y pragmáticos que adquiere la expresión verbal del deseo del mal ajeno en español clásico, y, al mismo tiempo, descubrir que ciertas estructuras y preferencias léxicas habían generado secuencias recurrentes: expresiones como *el diablo te lleve*, *válate la landre*, entre otras, que funcionan como enunciados independientes, o fórmulas como *maldita sea* —que, además, es constituyente de enunciado— transitan en los textos áureos entre el valor literal (la transmisión estricta del acto de habla «maldición»⁷) y la abstracción pragmática.

Los repertorios fraseológicos y paremiológicos contemporáneos a las fuentes examinadas incorporan, efectivamente, fórmulas que contienen maldiciones, y descubren un riquísimo universo de frases proverbiales relacionadas con la imprecación⁸. Parecía, pues, conveniente ampliar el estudio de las posibilidades expresivas del deseo del mal en español clásico con el análisis del caudal fraseológico⁹.

3. EL VOCABULARIO DE CORREAS

Es bien conocida la proliferación de frases proverbiales en el Siglo de Oro, vinculada con la dignificación de la cultura popular, ese «relampagueante brotar de la lengua popular», en palabras de Zamora Vicente (2001: 12). Desde la publicación, en 1508, de los *Refranes que dicen las viejas tras el fuego*, obra atribuida al Marqués de Santillana, las compilaciones de refranes se suceden ininterrumpidamente en la España de los siglos xvi y xvii¹⁰. El empleo de refranes es, además, un recurso constante en las producciones literarias ya desde el período medieval¹¹. Así, en palabras de Avalle-Arce¹²:

Parece como si el habla española ha vivido atestada de refranes desde siempre, y la literatura, como suele, se ha plegado a dicha realidad histórica. Esto es lo que caracteriza el habla de Ribaldo, el escudero del *Caballero Cifar*, la de tantas dueñas que pululan por el *Corbacho* [...] la de la señora vieja epónima de *La Celestina*, y tantos otros ejemplos que puede brindar un rápido vistazo a la historia literaria.

⁷ Me referiré, exclusivamente, a la maldición en el sentido de ‘imprecación’ o ‘deseo explícito del mal ajeno’, y no, por tanto, en los de ‘difamación’ o ‘injuria’. Véase LOUREDA (2003: 53-55, 63-65 y 93-97).

⁸ Además de CORREAS (*Vocabulario*), HERNÁN NÚÑEZ (Refranes o proverbios).

⁹ Los elementos del discurso repetido son, según COSERIU (1991: 115), supervivientes de la diacronía en la sincronía.

¹⁰ CANTERA y SEVILLA (2005: 37-40); HERNANDO CUADRADO (2010: 55-58).

¹¹ Sería imposible mencionar todos los trabajos que analizan la presencia de refranes en la literatura del Siglo de Oro. Cito solo algunos sin ánimo de exhaustividad —GATES (1947), MORREALE (1957), GARCÍA YEBRA (1997), GONZÁLEZ MARTÍN (1997), QUILIS (2006)— y remito a SEVILLA y CANTERA (2002: 79-127).

¹² Prólogo, en COLOMBI, (1989: ix).



La elección del *Vocabulario* de Correas para este trabajo se justifica por las características excepcionales —ya señaladas— de esta obra¹³; a la generosidad del corpus, hay que añadir la heterogeneidad de las secuencias que incorpora y el respeto a la versión popular: «Correas registra las unidades fraseológicas [...] tal como se oían en la calle y en los campos, sin tratar de corregirlas o mejorarlas [...], sin retoques, respetando plenamente su condición oral» (Casado y Varo 2009: 90-91)¹⁴.

4. LAS UNIDADES FRASEOLÓGICAS. TIPOLOGÍA DE LAS SECUENCIAS QUE CONTIENEN UNA MALDICIÓN EN EL VOCABULARIO

La denominación de unidades fraseológicas se aplica, como es sabido, a combinaciones de palabras formalmente estables y habitualmente institucionalizadas. La bibliografía especializada discrimina, en el continuo fraseológico, distintas secuencias según su entidad y fijación. Atendiendo a la clasificación que propone Corpas (1996: 51-52), cabe hablar de *colocaciones y locuciones* (unidades que no constituyen actos de habla autónomos) y *enunciados fraseológicos* (que sí constituyen actos de habla —*ibidem*: 133-134—); en estos últimos, se distinguen las *fórmulas rutinarias* (de significado social, discursivo o expresivo —como las que aquí interesan—), y las *paremias* (de significado referencial, entre ellas los *refranes*¹⁵).

El repertorio de Correas, organizado por el autor en dos partes que incorporan separadamente refranes y frases proverbiales, acoge, sin embargo, secuencias múltiples: «sentencias, adagios, máximas, aforismos [...] muletillas, fórmulas estereotipadas, disparates, giros curiosos, chistes, pullas, matracas, juramentos, maldiciones, etc.» (Vocabulario: xi). Aun así, las expresiones relacionadas con la maldición se pueden reducir a dos tipos esenciales: refranes que contienen el deseo de un mal y fórmulas optativas que no constituyen refranes¹⁶.

Valga recordar que el *Vocabulario* de Correas, «tesoro de sabiduría popular» según el prologuista de la edición académica, Miguel Mir, dista de ser una mera compilación¹⁷: el autor da cuenta de variantes, o explica el significado de las secuencias que registra, descubre la motivación, o incluso informa de cuestiones gramaticales (en adelante, señalo en cursiva los comentarios de Correas):

¹³ Véase TABERNERO (2006: 1741-1743) sobre la atención que ha recibido el Vocabulario y sobre la asistematicidad que caracteriza este repertorio.

¹⁴ En CORREAS, *Vocabulario*: xi, Jammes repara en esta heterogeneidad y en el respeto del autor a la realidad oral.

¹⁵ Utilizaré indistintamente los términos *paremia* y *refrán*, como hace COMBET (1996). Sobre términos y conceptos paremiológicos, véanse COLOMBI (1989: 4-7), CORPAS PASTOR (1996: 132-169), ANSCOMBRE (1997: 44-52 y 2007: 18-32), HERNANDO CUADRADO (2010: 25), y MANERO (2011: 82-95).

¹⁶ Cito los testimonios del *Vocabulario* por la edición de Combet.

¹⁷ *Vocabulario*: xiii (cito por la edición de Combet). Véase TABERNERO (2006: 1747-1749) para la información enciclopédica que aporta Correas en su obra.

- (1) Molinillo, casado te veas, que así rabeas. *También «Casado te veas, molino». Alegoría para mozo inquieto.*
- (2) Mal haya carbón de haya. *Hecho por consonancia.*
- (3) Monacillo que tanto responde, llévele el diablo que nunca más torne. *Maldición a respondones que hacen réplicas y enfadan al superior.*
- (4) El invierno es ido y el verano venido; mal haya quien bien nos hizo. *Contra el desagradecido. Que en faltando la necesidad, luego está en la mano el desagradecimiento.*
- (5) Ovejita de Dios, el diablo te tresquile. *Contra hipócrita*
- (6) San Juan es venido, mal haya quien bien nos hizo; o mal haya quien bien os hizo. *De segunda manera son palabras del amo; de la otra, de los mozos ingratos; porque entonces se despiden los mozos, olvidados del bien que recibieron.*

4. I. REFRANES QUE CONTIENEN UNA MALDICIÓN

Figuras como Erasmo de Rotterdam, Valdés, Juan de Mal Lara, Cervantes o Covarrubias se refieren, precisamente en el período áureo, al origen popular y anónimo de los refranes (González Martín 1997: 281)¹⁸, que brotan de la experiencia, y apuntan la brevedad, el valor metafórico y el contenido sentencioso como características de estas entidades.

El interés científico ha ido perfilando otras peculiaridades en la caracterización del refrán, que se presenta como un texto tradicional, polifónico, breve y autónomo, de estructura equivalente o superior a la frase, que transmite una verdad de carácter general. Se consideran prototípicos, pero no esenciales, rasgos como la rima, la estructura bimembre, el ritmo e incluso la idiomatización¹⁹.

No existe, en todo caso, acuerdo unánime en la definición y caracterización del refrán, como tampoco una denominación única²⁰. Atendiendo, no obstante, a las propiedades en las que los autores se muestran coincidentes, analizaré en estas páginas expresiones fraseológicas textualmente autónomas de estructura oracional y con sentido lógico completo, y que transmiten una creencia o sabiduría que, en lo que a este trabajo respecta, ha de estar relacionada con el deseo del mal. De la pertenencia de las entidades aquí analizadas al imaginario tradicional popular del Siglo de Oro da cuenta su inclusión en el repertorio de Correas²¹.

¹⁸ A los orígenes culto y popular atribuidos, respectivamente, a proverbio y refrán se refieren ANSCOMBRE (1997: 44) y HERNANDO CUADRADO (2010: 40:42).

¹⁹ CASARES (1992 [1950]: 192-194), ZULUAGA (1980: 200-203), LÁZARO (1980: 219-226), CORPAS PASTOR (1996: 148), GARCÍA YEBRA (1997: 14), ANSCOMBRE (1997: 45-53).

²⁰ Una revisión rigurosa en MANERO (2011: §II).

²¹ Según he podido comprobar, la mayor parte de los refranes registrados por Correas se encuentran también en los *Refranes y Proverbios en romance* de HERNÁN NÚÑEZ.



4.1.1. Aspectos gramaticales y estilísticos

Si bien, ocasionalmente, hay refranes para maldecir en los que solo intervienen elementos nominales, y que por tanto, en ausencia de un verbo en subjuntivo y de otros recursos modalizadores, no manifiestan gramaticalmente el valor desiderativo:

- (7) Piedra, y niebla, y coz de yegua
- (8) Lóbado molido, y plomo derretido²²,

la mayor parte constituyen oraciones de predicado verbal, simples o, más frecuentemente, complejas (cfr. infra)²³. El verbo único —o el de la cláusula principal— está en presente de subjuntivo, como corresponde a las construcciones optativas que formulan el deseo como de realización probable. Solo dos de las paremias del repertorio se encuentran en imperfecto:

- (9) Mal hubiese el caballero que sin espuelas cabalga,

advertencia que registra, en presente, Sebastián de Horozco en su *Libro de los proverbios glosados (Proverbios)*: «Maldito sea el caballero que cabalga sin espuelas»²⁴, y

- (10) Mal hubiese la falda / de mi sombrero / que me quita la vista / de quien bien quiero,

seguidilla, anota Correas, de la que incluye una variante en presente en el mismo repertorio:

- (11) ¡Oh, mal haya la falda de mi sombrero, que me quita la vista de quien bien quiero!

Es destacable la ausencia absoluta de partículas modalizadoras. Elementos como *que*, *quién*, *a(n)sí*, *ojalá*, *ya*, habituales para la formulación de la optatividad en el español del siglo XVII²⁵, no tienen cabida en los refranes (cfr. infra sobre las fórmulas optativas).

Sin embargo, algunos modelos de imprecación constantes en el discurso libre están presentes en el dominio paremiológico: así, basados en el deseo del mal genérico y de la maldición misma respectivamente, *mal haya* (el más frecuente) y *maldito sea* intervienen en buena parte de las paremias construidas sobre un predicado verbal.

²² Correas anota, para ambos, su empleo como maldiciones.

²³ Así pues, los refranes que contienen una maldición no se ajustan a la tendencia nominal de otros refranes, que anotan LÁZARO (1980: 231-232) y GARCÍA YEBRA (1997: 15).

²⁴ Son las palabras que pronunció el Cid cuando fracasó en su persecución de Bellido Dolfos. Esta frase, señala Horozco, quedó «por proverbio y aun para aviso que ninguno pudiendo cabalque sin espuelas» (Proverbios: 37).

²⁵ CONGOSTO MARTÍN (2006: 597-606), PÉREZ-SALAZAR (2013: 224-226). No obstante, es más frecuente la maldición sin partículas.

Existen, pues, dos esquemas prototípicos: *mal haya*, con verbo predicativo; *maldito sea*, con estructura pasiva²⁶. Ambos comparten la mención, en primer término, del elemento significativamente más relevante en una imprecación, y conforman el modelo sintáctico más frecuente, el de una oración compleja que incorpora una proposición de relativo²⁷:

- (12) Mal haya el amigo que lo fue del padre y no lo es del hijo
- (13) Mal haya el ave que en su nido no cabe
- (14) Maldito sea el hombre que fía en el hombre

Solo excepcionalmente se altera este esquema en el orden de elementos o en la estructura sintáctica, bien para anticipar al destinatario del mal (como en 15 y 16 —cfr. infra—), o bien para introducir un primer miembro independiente y modalmente diverso (como en 17 y 18) y en ocasiones muy alejado de las nociones potencialmente relacionadas con la imprecación (19 y 20), que adquiere pleno sentido cuando se completa la secuencia:

- (15) Esa ave mal haya que en el nido caga
- (16) Ovejas de una puta, carneros de un ladrón, bien haya quien os guarda, mal haya cuyo sois
- (17) No fíes de los hombres, niña; ¡mal haya quien dellos fía!
- (18) Querer a quien no me quiere, ¡mal haya quien tal hiciere!
- (19) San Juan es venido, mal haya quien bien nos hizo
- (20) El invierno es ido y el verano venido; mal haya quien bien nos hizo

Siguiendo esa tendencia a representar léxicamente la acción de maldecir, el sustantivo *maldición* encabeza oraciones nominales de valor desiderativo, pero, sobre todo, participa en reflexiones de contenido enunciativo —todas coinciden, por cierto, en las mismas valoraciones— sobre la maldición:

- (21) Maldición al que bebió algo, o comió
- (22) Maldición, y pulgón, y potra, y sabañón²⁸
- (23) Maldición de puta vieja, no pega: [o] no comprende; [o] no va al cielo
- (24) Maldición de puta vieja, por do sale por ahí se entra
- (25) Maldición de vieja loca, en la lista de la toca
- (26) Maldiciones de putas viejas, no comprenden mis orejas y madejas

²⁶ Además, es posible observar en ocasiones la alternancia de una y otra como variantes. Así sucede, por ejemplo, con *Mal haya la espina que de suyo no espina, pica y aguija*, que en Núñez es *Maldita sea la espina...*

²⁷ Sobre aspectos sintácticos del refrán, véanse COLOMBI (1989: 26-35), LÁZARO (1980: 227-232), ANSCOMBRE (2007) y HERNANDO CUADRADO (2010: §4).

²⁸ En la edición de Combet el refrán concluye con la expresión «en tal compañero». Sin embargo, en nota 36 —señala el editor— Correas subraya «en tal kompañón», así que parece texto dudoso. En NÚÑEZ (*Refranes o Proverbios*), solamente aparece «Maldición, y pulgón, y potra, y sauañón».

Fuera de estos prototipos, otros refranes conforman un grupo heterogéneo, si bien mantienen una tendencia constante, aunque no imprescindible: la organización bimembre (además de la rima consonante o asonante).

Es destacable, además, la frecuente presencia de estructuras comparativas (en las que sí interviene el adverbio *ansí*):

- (27) Ansí andes en vano, como abrigo en verano
- (28) Ansí medre mi suegro, como la cama tras el fuego
- (29) Tal te veas entre enemigos, como pájaro entre niños

Atendiendo a los períodos sintácticos, algunos refranes constituyen oraciones simples de predicado verbal:

- (30) Mala boca peces coma

pero son más frecuentes las oraciones complejas (cfr. supra sobre la subordinación adjetiva):

- (31) Molinillo, casado te veas, que ansí rabeas,

y las compuestas por coordinación:

- (32) Dios le guarde el sayo, y lo demás lleve el diablo,

Si en los modelos arriba descritos se focaliza, mediante la anteposición, el segmento que representa léxicamente la maldición (*mal*, *maldito*, *maldición*, salvo en los casos señalados), en otros refranes se anticipa el destinatario del mal²⁹:

- (33) El buen hombre, al sol se seque
- (34) El que hace la soma, ése la coma
- (35) A la mujer casera, el marido se la muera
- (36) Monacillo que tanto responde, llévele el diablo que nunca más torne
- (37) A quien me engaña una vez, fáltele Dios, y ayúdele si dos
- (38) Esa ave mal haya que en el nido caga

Los sujetos que se proponen como agentes del mal, Dios o el diablo, varían su posición; pero solo Dios ocupa el comienzo absoluto (como en 39 y 40, pero obsérvese también 37):

- (39) Dios le dé salud a manchas, como perro perdiguero
- (40) Dios le guarde el sayo, y lo demás lleve el diablo
- (41) Monacillo que tanto responde, llévele el diablo que nunca más torne
- (42) Ovejita de Dios, el diablo te tresquile

²⁹ Canellada (CANELLADA y PALLARÉS 2001: 431) se refiere a la anteposición del elemento más importante en los refranes.

El deseo del mal se proyecta con frecuencia hacia un destinatario inespecífico en tercera persona, gramaticalmente reflejado en la ausencia de antecedente (en estructuras de relativo, como en 43 y 44), o bien de actualizador (45)³⁰, o en un singular genérico actualizado (46 a 48):

- (43) El que hace la soma, ése la coma
- (44) A quien me engaña una vez, fátle Dios, y ayúdele si dos
- (45) Mal haya cazador loco que gasta su vida tras un pájaro por matar otro
- (46) Mal haya el amigo que lo fue del padre y no lo es del hijo
- (47) Mal haya el bordón que dice mal de su romero
- (48) A la mujer casera, el marido se la muera,

pero otras veces adquiere una representación expresiva. Algunos nombres propios o comunes, a menudo realzados con recursos como los apreciativos o el morfema de género (56), y escogidos para rimar, se especializan en esta función: *Aguedita*, *Mariquita*, *Olalla*, *Sansón*, *monacillo*, *molinillo*, *ovejita*, *ave* o *pájara* se emplean (casi siempre como vocativos³¹) para referirse a un individuo cualquiera, presente o ausente:

- (49) Aguedita, y si te meas, al corral, maldita seas
- (50) Mariquita, ¿y ahí te meas? Al corral, maldita seas
- (51) Maldita seas, Olalla; ¡no has comido y bebes agua!
- (52) Muera Sansón, y cuantos con él son
- (53) Monacillo que tanto responde, llévele el diablo que nunca más torne
- (54) Molinillo, casado te veas, que así rabeas
- (55) Ovejita de Dios, el diablo te tresquile
- (56) Mal haya la pájara que en su nido caga

Es posible, por tanto, la presencia en los refranes de la segunda persona como destinataria del mal que se desea; siempre, por cierto, representada por un *tú*³² —cfr. infra sobre las fórmulas rutinarias— como ocurre también en los casos que siguen:

- (57) Ni más fea ni peor tocada, así se te vuelvan las pulgas en la cama
- (58) Así andes en vano, como abrigo en verano

³⁰ Uno de los rasgos que LÁZARO (1980: 230-231) señala entre las peculiaridades sintácticas de los refranes. También MANERO (2011: 105).

³¹ Las denominaciones expresivas abundan en los refranes. A la presencia de nombres propios para la rima se refiere LÁZARO (1980: 226-227). En algunos casos, como en el de Sansón, el nombre aporta además valor evocador. Véase MARTÍN VALBUENA (2008-2009) sobre el vocativo en el *Vocabulario* de Correas.

³² Igualmente sucede en el discurso libre: PÉREZ-SALAZAR (2013: 216-218).

4.1.2. Aspectos semánticos

Al refrán se le atribuye un valor sentencioso (Anscombe 2007 y 2010), un contenido didáctico que transmite una concepción del mundo característica de un tiempo y un lugar³³. Los aquí considerados contienen, en efecto, una doctrina: desear el mal, o un mal concreto, a aquel o aquello que representa una actitud, equivale a formular una condena o una advertencia, que, metafórica o literalmente expresadas, comunican un código de conducta válido para una mentalidad.

Literalmente, los refranes transmiten deseos de muerte, fealdad, desamor, enfermedad y daño físico, ausencia de Dios, favor del diablo o incluso matrimonio; pero, como corresponde a los modelos más frecuentes arriba mencionados, muchas paremias desean el mal genérico o la maldición misma. Conviene, en este punto, distinguir entre refranes que presentan un razonamiento completo —esto es, el deseo del mal encuentra un argumento en la misma secuencia³⁴—, que constituyen el grupo más numeroso, y refranes que solo comunican el deseo pernicioso.

Se observan, especialmente en el primer tipo, ciertas coincidencias: son varios los refranes (algunos constituyen variantes) que reprueban al desagradecido (59 a 64), al que habla en exceso por deslenguado o difamador (65 a 68), o al que desprecia lo suyo (69 a 71). Otros condenan la amistad perecedera (72), la hipocresía (73), el engaño (74); otros advierten de la confianza mal estimada o excesiva o del amor no correspondido (75 a 77), o de la distracción que desvía de un fin (78):

- (59) Mal haya el vientre que del bien recibido no le viene miente
- (60) Mal haya el vientre que del pan comido no se le viene miente
- (61) Mal haya vientre que del bien hecho no le viene miente
- (62) Mal haya vientre que del cielo no le viene miente
- (63) El invierno es ido y el verano venido; mal haya quien bien nos hizo
- (64) San Juan es venido, mal haya quien bien os hizo
- (65) Mal haya el bordón que dice mal de su romero. *Y al contrario*: mal haya el romero que dice mal de su bordón
- (66) Haga quien hiciere, calle quien lo viere, y mal haya quien lo dijere
- (67) Monacillo que tanto responde, llévele el diablo que nunca más torne (*maldición a respondones que hacen réplicas y enfadan al superior*).
- (68) Mala boca peces coma³⁵
- (69) Esa ave mal haya que en el nido caga

³³ Véase MANERO (2011: 114-116) para una reflexión sobre la agudeza, la gravedad y la moralidad de los refranes.

³⁴ No se trata, sin embargo, de argumentos razonados y desarrollados, sino de justificaciones del deseo del mal, que adoptan una estructura de sintagma nominal («ovejita de Dios»), o, más frecuentemente, una proposición de relativo especificativa con *que* («que tanto responde», «que del bien recibido no le viene miente») o una proposición de relativo introducida por *quien* («A quien me engaña una vez»).

³⁵ Si bien Correas presenta una lectura literal de este refrán: «maldición al que aborrece los peces», parece posible interpretar que maldice metafóricamente a los malhablados. En CANTERA y GOMIS (2007: s.v. boca) *mala boca* se interpreta como 'persona que habla mal de los demás'.

- (70) Mal haya la pájara que en su nido caga
- (71) Mal haya el ave que en su nido no cabe
- (72) Mal haya el amigo que lo fue del padre y no lo es del hijo
- (73) Ovejita de Dios, el diablo te tresquile. *Contra hipócrita*
- (74) A quien me engaña una vez, fátle Dios, y ayúdele si dos
- (75) No fíes del los hombres niña; ¡mal haya quien dellos fía!
- (76) Querer a quien no me quiere, ¡mal haya quien tal hiciere!
- (77) Mal haya quien a ruin mete en su casa
- (78) Mal haya cazador loco que gasta su vida tras un pájaro por matar otro

Más próximos a las fórmulas pragmáticas, en cuanto que necesitan un contexto ilocutivo en el que la imprecación adquiera sentido como acto verbal descortés, hay paremias que maldicen a un interlocutor presente o ausente (o a su madre), o también que precisan o incluso intensifican con procedimientos diversos (como la comparación o la adición) el mal que se desea, pero no explicitan el comportamiento o la causa que provoca la imprecación:

- (79) Mal haya la barca que acá te pasó³⁶
- (80) Así medre mi suegro, como la cama tras el fuego
- (81) Así andes en vano, como abrigo en verano
- (82) Dios le dé salud a manchas, como perro perdiguero
- (83) Dios le guarde el sayo, y lo demás lleve el diablo
- (84) Piedra, y niebla, y coz de yegua
- (85) Maldición y pulgón, y potra y sabañón
- (86) Siete lobos y la madre, y rabia que la mate
- (87) Ni más fea, ni peor tocada, así se te vuelvan las pulgas en la cama
- (88) Muera Sansón y cuantos con él son
- (89) Muera, muera, que hombre muerto no hace guerra

Unos y otros maldicen literal o metafóricamente. La idiomaticidad, señalaba arriba, se tiene como rasgo prototípico, pero no imprescindible, en los refranes (Madero 2011: 60-69 y 127). Los aquí considerados transitan entre ambos extremos, de modo que es posible establecer una tipología (Zuluaga 1980: 192-93).

Así pues, hay refranes en los que males y deseo están representados literalmente:

- (90) Haga quien hiciere, calle quien lo viere, y mal haya quien lo dijere
- (91) No fíes de los hombres, niña; ¡mal haya quien dellos fía!
- (92) Así medre mi suegro, como la cama tras el fuego;

refranes en los que el destinatario del mal (o la actitud que reproduce) se expresa metafóricamente o metonímicamente:

³⁶ En la edición digital de Zafra (CORREAS 2000) se explica la metáfora de la barca para referirse a la madre.



- (93) Mal haya la espina que de suyo no espina, pica y aguija
 (94) Mal haya vientre que del bien hecho no le viene miente
 (95) Mal haya la barca que acá te pasó
 (96) Mal haya el bordón que dice mal de su romero
 (97) Mal haya cazador loco que gasta su vida tras un pájaro por matar otro,

y refranes opacos, que transmiten una enseñanza que ha de ser decodificada en su contexto sociohistórico (en tales casos, puede ser imprescindible el auxilio del compilador):

- (98) El que hace la soma, ese la coma
 (99) Ovejita de Dios, el diablo te tresquile
 (100) Maldita la pila do pica el gallo y no la gallina (*es maldición al que maltrata la mujer*, explica Correas)

4.2. FÓRMULAS OPTATIVAS

Si hay un rasgo distintivo de la obra de Correas respecto de otros repertorios es, precisamente, la presencia de unidades fraseológicas que no constituyen paremias. Valga recordar que las denominadas *fórmulas rutinarias* (cfr. supra), pertenecientes al habla y determinadas por situaciones comunicativas, se caracterizan por su significado discursivo, social o, como en las que aquí interesan, expresivo, en tanto que el emisor desea algún mal al interlocutor o a una tercera persona³⁷.

Como señalaba arriba, la imprecación, entre otros tipos de agresión verbal, se manifiesta profusamente en español preclásico y clásico. No puede extrañar, por tanto, la extensa nómina de secuencias descorteses que incluyen una maldición de las que dispone el Siglo de Oro, y que encuentran lugar en las páginas del *Vocabulario*. La mayoría conserva su valor original, pero algunas han visto atenuado el contenido optativo, o incluso la malignidad³⁸, y han llegado a manifestar ironía, sorpresa o complicidad³⁹.

A falta de contexto que permita, en este análisis, apreciar los valores y matices que pueden transmitir, Correas aporta, también para estas secuencias, amplia y precisa información pragmática (incluyo en los testimonios todos los comentarios)⁴⁰. Así, determina las circunstancias de la enunciación:

³⁷ CORPAS PASTOR (1996: 170-75), HERNANDO CUADRADO (2010: 23).

³⁸ CORPAS PASTOR (1996: 182) lo describe como «oscurecimiento diacrónico de su significado denotativo primario».

³⁹ Véase BOSQUE (1982: 144-154) sobre la necesidad del nivel pragmático para la interpretación de las expresiones fijas.

⁴⁰ Las fuentes literarias muestran con claridad la especialización de ciertas secuencias, que pueden manifestar indignación, lamento o sorpresa PÉREZ-SALAZAR (2013: 212-215).

(1) Así las tenga v.m. como Catalina de León. *Dándose las buenas pascuas, o noches, se responde a esto con gracia maliciosa, torciendo el sentido de «las» en narices, como Catalina de León, que era una pescadora desnarigada, en Cádiz muy conocida.*

(2) Así se os guise la cena: así se te guise la cena. *Es como ironía deseando pena a alguno, y otro tal como hizo;*

o las relativas al destinatario:

(3) El toro se lo rompa. *Dícenlo por donaire a uno que sale con vestido nuevo. «El toro te la rompa»: la capa.*

(4) Mejor te cuelguen. *Al que sospechan no dice verdad.*

(5) Fuego de San Marzal. *Maldición, Más de ordinario a bestias y brutos,*

o se refiere al valor exacto de ciertas fórmulas, de manera que llega a establecer, por ejemplo, una jerarquía de maldiciones (cfr. infra): *airada, corregida, leve, sin rancor o entera, de valor irónico o de donaire.*

También señala posibles variantes léxicas o gramaticales:

(6) A malas lanzadas mueras. *Es maldición, y varía personas: A malas lanzadas yo muera si tal hiciere; o a malas puñaladas,*

o aporta recursos para intensificar:

(7) Y quién más le quiere que yo. *Añádese esto a maldición: «Quemado él sea, y quien más le quiere que yo». «Maldito tú seas, y quién más te quiere que yo».*

Desde el punto de vista gramatical, y tal como cabía esperar, predomina, en estas fórmulas, el molde oracional simple con verbo en subjuntivo. En las estructuras nominales, que carecen de una marca gramatical que informe del valor modal, el compilador aporta también indicaciones:

(8) Fuego de San Marzal. *Maldición, Más de ordinario a bestias y brutos*

(9) Zarazas. *Maldición a perros y otros animales, y pulla.*

Solo excepcionalmente intervienen partículas desiderativas, *que* y *ansí*⁴¹. Ahora bien, como en los refranes, el adverbio *ansí* se encuentra casi siempre en secuencias comparativas (molde sintáctico recurrente), en las que apunta a un segundo término explícito (10 y 11), o implícito (12). Obsérvese que, en este último caso, el adverbio se desvincula del valor comparativo y se aproxima al modal optativo, pero mantiene intacto el de la conexión deíctica (extratextual, tal como explica el mismo Correas en 13):

(10) Así ande, cual Zaga tras sus pellejos

(11) Así las tenga v.m. como Catalina de León

⁴¹ Sobre frecuencia y distribución textual de partículas desiderativas en textos de los siglos XVI y XVII, véase CONGOSTO MARTÍN (2006: 597-606).



(12) Así te echen de tu casa. *Comparación de violencia; y puede ser ironía.*

(13) Así se os guise la cena: así se te guise la cena. *Es como ironía deseando pena a alguno, y otro tal como hizo.*

Asimismo, el comparativo sintético *mejor*, de presencia excepcional, se aproxima más al valor modal:

(14) Mejor te cuelguen. *Al que sospechan no dice verdad.*

Igualmente déicticas, son frecuentes las fórmulas que incluyen un demostrativo en comienzo absoluto, destinado a señalar que el mal que se desea es el mismo que se ha recibido:

(15) Eso le venga. Eso me venga. Eso os venga, eso te venga. *Dícese a bueno y a mal fin.*

(16) Tal sea su salud. *Es maldición que se desea suceda al que lo hace.*

(17) Tal nos viniera. Tal me venga. *Cuando es cosa buena o cosa mala: «Tal te venga» también es pulla.*

(18) Tal te acontezca. *Cuando es cosa de pulla. «Tal me acontezca»: en cosas buenas.*

(19) Tal te veas. *Es pulla: que te veas como una preñada, o semejante cosa.*

(20) Tal te venga. *Cuando la cosa es mala; o pulla.*

(21) Tal te venga. *A cosa mala, como ser preñada. A vec[es], en bien.*

Otras fórmulas imprecatorias explicitan el mal, que tiende a presentarse en primer lugar. La variedad de malos deseos, a menudo reforzados con el adjetivo *malo*, incluye con frecuencia las landres —habituales entre las clases populares, según muestra la literatura áurea, y que generan todo un compendio de frases especializadas—; la muerte violenta o por condena, la enfermedad y el daño físico, o cualquier manifestación de la mala fortuna (Pérez-Salazar 2013: 218-223):

(22) Landre que te mate⁴². *Maldición.*

(23) Landre que te deje. *Maldición corregida. «Landre que te mate», entera*

(24) ¡Válate la landre!. *Maldición sin rancor*

(25) Mala landre te mate

(26) Mala landre te coma

(27) A malas lanzadas mueras. A malas puñaladas. *Maldición airada.*

(28) A malas lanzadas mueras. *Es maldición, y varía personas: A malas lanzadas yo muera si tal hiciere; o a malas puñaladas.*

(29) Véaste como otros en Peralvillo. *Pulla y maldición, por ahorcado de la Hermandad. Peralvillo está cerca de Ciudad Real, y es donde ajusticiaba la Santa Hermandad.*

(30) Mejor te cuelguen

(31) Así las tenga v.m. como Catalina de León

(32) Mala espina se te atraviese. *Maldición al que traga peces, si tose o le aborrece.*

(33) Mal año y mal mes para vos

⁴² Interpreto *que* como partícula indicadora de optatividad; así pues, se ha producido prolepsis del sustantivo *landre*. La anteposición del elemento más representativo de la maldición respecto de la partícula es frecuente en las imprecaciones, según he podido constatar.

(34) ¡Poca sal tú gastes, y esa en un güevo!

(36) El toro se lo rompa. *Dícenlo por donaire a uno que sale con vestido nuevo. «El toro te la rompa»: la capa.*

Cabe observar que para las referencias al interlocutor se emplea, en estas fórmulas, el pronombre *tú*; sin embargo, aunque excepcionales, también se encuentran *vos* (33) —posiblemente despectivo⁴³— y *vuesa merced* (31), que, si bien resulta incompatible con la descortesía, se explica porque la fórmula en la que se encuentra reproduce irónicamente la estructura de una secuencia empleada habitualmente para la cortesía, como anota el propio Correas:

(37) Así las tenga v.m. como Catalina de León. *Dándose las buenas pascuas, o noches, se responde a esto con gracia maliciosa, torciendo el sentido de «las» en narices, como Catalina de León [...].*

Por último, es también posible la intervención de la primera persona en fórmulas optativas, aparentemente maldiciones, que constituyen recursos expresivos del compromiso epistémico, esto es, están orientados a garantizar la verdad de lo que se dice⁴⁴. Obsérvese que, con frecuencia, estas fórmulas se insertan en un período condicional (casi siempre con prótasis negada). Esta estructura, por cierto, no se encuentra en otras maldiciones.

(38) No vea yo luz a la hora de mi muerte. Con esto algunos afirman su verdad, y con estótro: «No vea yo esta luz, si no es como digo».

(39) Que me maten si no fue así. Afirmando algo.

(40) Que me corten la cabeza. Que me corten las orejas. Cuando uno afirma o apuesta; y por donaire dicen: «Que me corten las orejas de los zapatos».

(42) Que me maten si no es Fulano ... si no fue ... o hizo ... o será tal cosa.

(43) A malas puñaladas y a traición yo muera, si no soy de Córdoba.

5. FINAL

Mencionaba, al comenzar estas páginas, que el español clásico posee un nutrido caudal de improperios y maldiciones. El dominio fraseológico refleja la misma riqueza: las paremias del *Vocabulario* de Correas que contienen una maldición constituyen un corpus generoso, y también las fórmulas generadas a partir de deseos perniciosos.

He presentado aquí algunas características, esencialmente lingüísticas, de los refranes que contienen maldiciones (estructura oracional; modo y tiempo verbales;

⁴³ En la comedia celestinesca, el tratamiento de *vos* se encuentra en las ofensas verbales. Ver HERRERO (2007: 352).

⁴⁴ La literatura del Siglo de Oro ofrece abundantes testimonios de este recurso (PÉREZ-SALAZAR 2013: 214-215).



intervención de partículas modalizadoras; ausencia de actualizador; orden de palabras; significado); los refranes ofrecen esquemas prototípicos, y presentan peculiaridades respecto de las imprecaciones del discurso libre.

Pero el *Vocabulario* incorpora, además de refranes, otras secuencias fraseológicas, y ofrece, en concreto, una relación extensa, y exhaustivamente descrita, de fórmulas desiderativas —analizadas también en estas páginas— que se han especializado en distintos valores. El repertorio de Correas es, pues, obra esencial, como se ha dicho⁴⁵, y lo es, obviamente, para el conocimiento de los recursos fraseológicos del Siglo de Oro; según he querido mostrar, se convierte, además, en guía indispensable para una adecuada interpretación de las fórmulas del maldecir pertenecientes al español áureo.

RECIBIDO: junio de 2012. ACEPTADO: junio de 2012.

BIBLIOGRAFÍA

- ANSCOMBRE, Jean Claude (1997): «Reflexiones críticas sobre la naturaleza y el funcionamiento de las paremias», *Paremia* 6: 43-54.
- ANSCOMBRE, Jean Claude (2007): «Hacia una clasificación lingüística de las formas sentenciosas», en G. CONDE TARRÍO (ed.), *Nuevas aportaciones al estudio de las expresiones fijas*, Fernelmont: EME, Proximités, 11-37.
- ANSCOMBRE, Jean Claude (2010): «Las formas sentenciosas: un fenómeno lingüístico», *Revista de Investigación Lingüística* 13: 17-43.
- BOSQUE, Ignacio (1982): «Más allá de la lexicalización», *BRAE* LXII: 103-158.
- CANELLADA, María José y B. PALLARÉS (2001): *Refranero español. Refranes, clasificación, significación y uso*, Madrid: Castalia.
- CANTERA ORTIZ DE URBINA, Jesús y Pedro GOMIS BLANCO (2007): *Diccionario de fraseología española. Locuciones, idiotismos, modismos y frases hechas usuales en español [su interpretación]*, Madrid: Abada Editores.
- CANTERA ORTIZ DE URBINA, Jesús y Julia SEVILLA MUÑOZ (2005): «Los refranes famosísimos en la paremiología», en F. DE LOS REYES GÓMEZ (ed.), *Refranes famosísimos y provechosos glosados. Edición facsímil de la de Burgos, Fadrigue de Basilea, 1509*, Burgos: Fundación Instituto Castellano y Leonés de la Lengua, 35-43.
- CASADO VELARDE, Manuel y FRANCISCO VARO PINEDA (2009): «Biblia y refranero español del Siglo de Oro: el Vocabulario de Correas», en *La Biblia en la literatura del Siglo de Oro*, Madrid-Frankfurt am Main: Iberoamericana-Vervuert, 87-103..

⁴⁵ TABERNEIRO (2006: 1741-42 y 1755) considera esta obra una «magnífica fuente de información léxica».

- CASARES, Julio (1992): *Introducción a la lexicografía moderna* [1950], Madrid: CSIC, 3ª ed.
- COLOMBI, María Cecilia (1989): *Los refranes en el Quijote: texto y contexto*, Mayland: Scripta Humanistica.
- COMBET, Louis (1996): «Los refranes: origen, función y futuro», *Paremia* 5: 11-22.
- CONGOSTO MARTÍN, Yolanda (2006): «Estructuras desiderativas en los siglos XVI y XVII», en J.J. DE BUSTOS TOVAR y J.L. GIRÓN ALCONCHEL (eds.), *Actas del VI CIHLE*, 1, Madrid: Arco/Libros, 1, 595-611.
- CORPAS PASTOR, Gloria (1996): *Manual de fraseología española*, Madrid: Gredos.
- CORREAS, Gonzalo (2000): *Vocabulario de refranes y frases proverbiales [1627]*, ed. de R. ZAFRA, Pamplona-Kassel: Universidad de Navarra-Edition Reichenberger-Ediciones digitales del GRISO.
- CORREAS, Gonzalo (*Vocabulario*): *Vocabulario de refranes y frases proverbiales (1627)*. Edición de Louis Combet, Madrid: Castalia, 2000.
- COSERIU, Eugenio (1991): «Técnica del discurso y discurso repetido», en *Principios de semántica estructural*, Madrid: Gredos, 113-118.
- ECHENIQUE, María Teresa (2003): «Pautas para el estudio histórico de las unidades fraseológicas», en J.L. GIRÓN ALCONCHEL, F.J. HERRERO RUIZ DE LOIZAGA, S. IGLESIAS RECUERO y A. NARBONA JIMÉNEZ (eds.), *Estudios ofrecidos al profesor J.J. De Bustos Tovar*, Madrid: Editorial Complutense, 545-560.
- FERNÁNDEZ SEVILLA, Julio (1985): «Consideraciones lexicológicas y lexicográficas sobre el Refranero», *Estudios románicos dedicados al Prof. Andrés Soria Ortega en el XXV aniversario de la Cátedra de Literaturas Románicas*, 1, Granada: Universidad de Granada, 89-99.
- GARCÍA PAGE, Mario (2008): *Introducción a la fraseología española. Estudio de las locuciones*, Barcelona: Anthropos.
- GARCÍA YEBRA, Valentín (1997): «Acto de Clausura». *Actas del I Congreso Internacional de Paremiología*, *Paremia* 6, 14-18.
- GATES, Eunice J. (1947): «Proverbs in the plays of Calderon», *Romanic Review* 38: 203-215.
- GONZÁLEZ MARTÍN, Vicente (1997): «El refrán en la literatura española de los siglos XVI y XVII», *Paremia* 6: 281-286.
- HERNÁNDEZ ALONSO, César (1995): «Aproximación al leguaje popular y vulgar de principios del siglo XVI a través de La lozana andaluza», en C. HERNÁNDEZ ALONSO (ed.), *La lengua española y su expansión en la época del Tratado de Tordesillas*, Valladolid: Sociedad V Centenario Tratado de Tordesillas, 21-38.
- HERNANDO CUADRADO, Luis Alberto (2010): *El refrán como unidad lingüística del discurso repetido*, Madrid: Escolar y Mayo.
- HERRERO RUIZ DE LOIZAGA, Francisco Javier (2007): «El insulto en la comedia celestinesca», en *Discurso y oralidad. Homenaje al Profesor José Jesús de Bustos Tovar*, Madrid: Arco/Libros, 349-365.
- HOROZCO, Sebastián de: (*Proverbios*): *Libro de los proverbios glosados [1570-1579]*, Kassel: Reichemberger, 1994.
- LÁZARO, Fernando (1980): «La lengua de los refranes: ¿espontaneidad o artificio?», en *Estudios de Lingüística*, Barcelona: Crítica-Grijalbo: 219-232.
- LOUREDA LAMAS, Óscar (2003): *Los nombres de los tipos de texto*, Pamplona: Euna.
- MANERO RICHARD, Elvira (2011): *Perspectivas lingüísticas sobre el refrán. El refranero metalingüístico del español*, Frankfurt am Main: Peter Lang.



- MARTÍN VALBUENA, Aida (2008-2009): *El vocativo en el Vocabulario de refranes y frases proverbiales de Gonzalo Correas*. Trabajo de investigación, Universitat Autònoma de Barcelona, Dipòsit digital de documents de la UAB.
- MONTORO DEL ARCO, Esteban Tomás (2006): *Teoría fraseológica de las locuciones particulares. Las locuciones prepositivas, conjuntivas y marcadoras en español*, Frankfurt am Main: Peter Lang.
- MORREALE, Margarita (1957): «Sentencias y refranes en los diálogos de Alfonso de Valdés», *Revista de Literatura* XII: 3-14.
- NÚÑEZ, Hernán (*Refranes o proverbios*): *Refranes o proverbios en romance. Edición crítica de Louis Combet, Julia Sevilla, Germán Conde y Josep Guia*, Madrid: Guillermo Blázquez, 2001, II vols.
- PÉREZ-SALAZAR, Carmela (2012): «*Mala landre te mate*. La maldición en la literatura española entre los siglos XV a XVII», en C. PÉREZ-SALAZAR, C. TABERNEO y J.M. USUNÁRIZ (eds.), 210-223.
- PÉREZ-SALAZAR, Carmela, Cristina TABERNEO y Jesús M. USUNÁRIZ (2013): *Los poderes de la palabra. El insulto en la cultura hispánica del Siglo de Oro*, Frankfurt am Main: Peter Lang.
- QUILIS MERÍN, Mercedes (2006): «'Palabras y plumas el viento las lleva': la fraseología en los diálogos de los hermanos Alfonso y Juan de Valdés», en J.J. DE BUSTOS TOVAR y J.L. GIRÓN ALCONCHEL (eds.), *Actas del VI CIHLE*, Madrid: Arco/Libros, II, 2027-2038.
- RUIZ GURILLO, Leonor (1997): *Aspectos de fraseología teórica española*, Valencia: Universidad de Valencia.
- SCANDOLA, Viviana (2006): «Revisión y análisis de la terminología fraseológica en los diccionarios bilingües y monolingües no académicos desde Nebrija hasta Gaspar y Roig», en J.J. DE BUSTOS TOVAR y J.L. GIRÓN ALCONCHEL (eds.), *Actas del VI CIHLE*, Madrid: Arco/Libros, II, 1717-1730.
- SEVILLA MUÑOZ, Julia y Jesús CANTERA ORTIZ DE URBINA (2002): *Pocas palabras bastan: vida e interculturalidad del refrán*, Salamanca: Diputación de Salamanca.
- TABERNEO, Cristina (2006): «Léxico y lexicografía del siglo XVII: en torno al *Refranero* de Correas», en J.J. DE BUSTOS TOVAR y J.L. GIRÓN ALCONCHEL (eds.), *Actas del VI CIHLE*, Madrid: Arco/Libros, II, 1741-1757.
- VICENTE LLAVATA, Santiago (2010): *Estudio de las locuciones en la obra literaria de Íñigo López de Mendoza*. Valencia: Universidad de Valencia.
- ZAMORA VICENTE, Alonso (2001): «Prólogo», en CANELLADA y PALLARÉS (2001): 11-13.
- ZULUAGA, Alberto (1980): *Introducción al estudio de las expresiones fijas*, Frankfurt am Main: Peter Lang.

WALLACE STEVENS Y ANTONIO COLINAS: POESÍA Y FILOSOFÍA, LOS DOS TÉRMINOS DE UNA RELACIÓN*

Santiago Rodríguez Guerrero-Strachan
Universidad de Valladolid

RESUMEN

El artículo analiza las relaciones que la poesía y la filosofía mantienen en dos poetas, en un principio disímiles, como son Wallace Stevens y Antonio Colinas. En sus ensayos Wallace Stevens afirma que la poesía es siempre superior a la filosofía, aunque para él la llamada poesía suprema es aquella que contiene un pensamiento filosófico. Para Stevens, la filosofía busca la verdad a través de la razón mientras que la poesía lo hace mediante la imaginación. Son dos caras de una misma realidad. La razón se expresa mediante proposiciones mientras que la imaginación medita. Por su parte, Antonio Colinas estudia las relaciones entre pensamiento y poesía. Para Colinas filosofía y poesía participan del desvelamiento del misterio. El poeta es aquel encargado de interpretar esa segunda realidad. Entiende que existe una incompatibilidad entre razón y poesía, pero no entre poesía y reflexión. Ese interés por la reflexión le lleva a adentrarse en tres ámbitos: la mística, el Romanticismo y la filosofía de María Zambrano. Para Colinas la poesía es un método de conocimiento.

PALABRAS CLAVE: Wallace Stevens, Antonio Colinas, poesía, filosofía.

ABSTRACT

The article investigates the relations between poetry and philosophy in the works of two poets quite distant at first sight: Wallace Stevens and Antonio Colinas. In his essays, Stevens affirms that poetry is always superior to philosophy, and he calls supreme poetry to that poetry which contains a philosophical thought. Philosophy seeks truth by means of reason whereas poetry makes use of the imagination. They are, however, the two sides of the same coin. Reason expresses itself through propositions while imagination ponders. Antonio Colinas dedicates some essays to analyse the relations between thought and poetry. For Colinas, both philosophy and poetry take an active role in the unveiling of mystery. The poet is the person who interprets the second reality. Reason and poetry are incompatible, though poetry and reflection are not. His interest in reflection leads him to study mysticism, Romanticism and María Zambrano's philosophy, three fields in which he sees the working of poetry and thought.

KEY WORDS: Wallace Stevens, Antonio Colinas, poetry, philosophy.

Wallace Stevens y Antonio Colinas son dos autores cuyas obras, en un principio, parece que no compartan nada. El norteamericano vivió y escribió en la primera mitad del siglo XX, siendo parte importante del movimiento llamado *Modernism* en



los países anglófonos; el español, en la segunda mitad, durante la Posmodernidad. Una mirada más detenida, sin embargo, nos revela algunos puntos comunes: los dos manifiestan un interés muy marcado por el Romanticismo, los dos evolucionan hacia un lenguaje poético esencial o, por no continuar con la enumeración, consideran que las relaciones entre poesía y filosofía son cardinales.

En este artículo quiero comparar un punto central dentro de las poéticas de ambos escritores: las relaciones entre poesía y filosofía, y el sentido que para ambos tiene. En algunos de los ensayos que escriben, delinean una teoría de las relaciones entre filosofía y poesía. Aunque ya hay bibliografía sobre el tema, en ningún caso nadie ha comparado las ideas de ambos escritores y, por la misma razón, no se han visto las similitudes, la influencia que Stevens pudo ejercer en Colinas y el sentido profundo que tiene la relación entre filosofía y poesía (Alonso 1997: 77; 2000: 116; Casado 1985: 197; Eeckhout 2007: 103-117; Pearce 1965: 121-142). Pretendo estudiar cómo conciben dicha relación y cuál es su sentido. Aunque no es mi intención llevar a cabo un estudio de las influencias del norteamericano en el leonés, sí que creo necesario señalar que Stevens era un poeta conocido e influyente en los años 70 (Castellet 2001: 39), justo cuando Antonio Colinas estaba iniciando su carrera (Prieto de Paula 1996: 143). Es importante señalar también la diferencia en cantidad de los estudios dedicados a la relación entre filosofía y poesía en la obra de Stevens y en la obra de Colinas. Esto supone que en la obra del norteamericano hay zonas que han sido estudiadas en profundidad y que en el español apenas han sido exploradas. Espero que ello no sea un obstáculo a la hora de interpretar la obra del segundo.

En el artículo prestaré atención a los ensayos: «The Figure of the Youth as Virile Poet», «A Collect of Philosophy» y «El sentido primero de la palabra poética». También atenderé en el caso del español al desarrollo histórico de la relación entre los dos términos que ha tenido lugar en la tradición literaria española en los siglos XIX y XX pues dicho análisis ayudará a entender el sentido profundo que la relación adquiere para Colinas.

La importancia que la filosofía tiene en sus respectivas obras queda aclarada en algunas cartas que escribieron. Stevens afirma en una que envió a Bernard Heringman en 1949: «I have never studied systematic philosophy and should be bored to death at the mere thought of doing so» (Stevens 1966: 636). Unos años antes, en 1945, sin embargo, había escrito a Julio Rodríguez Feo: «A world of creation is one of the areas, and only one, of the world of thought and there is no passion like the passion of thinking which grows stronger as one grows older» (Stevens 1966: 513). A ello debe añadirse lo que Ragg afirma certeramente: «What Stevens made of philosophy is most noticeable in his expression of an abstract vocabulary, albeit a rhetoric essentially jettisoned in his late career as the poet absorbed the consequences of abstraction» (3). Stevens reflexiona sobre el hecho filosófico y el literario, pero además se esfuerza por crear un vocabulario poético de raigambre filosófica con el

* Este artículo forma parte del proyecto de investigación «El lenguaje de las vanguardias: una nueva identidad poético-visual» (SA 012A10-1) financiado por la Junta de Castilla y León.

que poder hacer su obra y explicarla posteriormente. En este artículo me centraré en la reflexión que hace sobre las relaciones entre ambas parcelas del saber, pues ya Edward Ragg se ha ocupado de manera parcial de la construcción de un vocabulario filosófico que permitiera a Stevens escribir su poesía (2010).

Por su parte, Colinas, en la carta que no envió a María Zambrano, dice: «puede hablarse de sabiduría al hablar de tu persona y de tu obra: en esta se funden poesía y razón. En seguida, ante esa confluencia de dos formas de conocimiento aparentemente contrarias, enfrentadas, surgen como hogueras dos nombres en la noche de las ideas humanas: Hölderlin, Leopardi» (Colinas 298). Retengamos por el momento el desdén hacia la filosofía como saber sistemático y quedémonos con el pensamiento como actividad y como modo de estar en la vida (del cual la vida y la obra de María Zambrano son un ejemplo).

En 1951 Stevens dicta una conferencia en la Universidad de Chicago que titula «A Collect of Philosophy» y que no llega a publicar. Es posterior en algunos años al ensayo capital sobre las relaciones entre filosofía y poesía, «The Figure of the Poet as Virile Youth», y contiene algunas afirmaciones interesantes que, analizadas al principio, arrojan luz sobre el anterior ensayo. Afirma Stevens que hay ideas filosóficas que son poéticas y pone como ejemplo la idea de infinitud de universo (1997: 850-51). En seguida señala la objeción que le hizo Jean Wahl, para quien lo poético depende de la mente de quien piensa en las ideas. No existen ideas intrínsecamente poéticas o no poéticas. Es la propia persona, poeta o lector, quien las dota de determinadas características. A esto opone Stevens el argumento de que las ideas son poéticas si dan vida a la imaginación, es decir, centra lo poético en el efecto que causa (1997: 851). También diferencia en el mismo ensayo entre escritura poética de los filósofos, que, por ejemplo, sería la de Platón, Friedrich Nietzsche o Henri Bergson y el modo poético de pensar filosóficamente (1997: 852). Los poetas y los filósofos con frecuencia piensan del mismo modo; aún más, se expresan de igual manera. Ambos utilizan figuras retóricas, ejemplos ilustrativos, paralelismos. La distancia entre un filósofo poeta y otro que no lo es, es la misma que media entre un compositor y un intérprete de música. Nos encontramos con niveles de pensamiento o de visión que son poéticos mientras que otros no lo son (Stevens 1997: 856). Es importante señalar que Stevens iguala pensamiento y visión. Si en las cartas comenta a sus amigos que su interés radica en el pensamiento, en la conferencia da una vuelta de tuerca al establecer la igualdad entre ambos términos.

No le interesa a Stevens ni una escritura filosófica que sea poética ni una poesía que sea filosófica (1997: 853-54). La poesía suprema para Stevens es la poesía que contiene pensamiento (*poetry of thought*), que entiende como poesía para la cual el poeta ha elegido un tema filosófico (1997: 854). Así, el poema no ha de contener ideas filosóficas expuestas de un modo sistemático, ni ha de ser la exposición de una idea filosófica. Su interés primero residiría en lo poético de la escritura.

En «The Figure of the Youth...», Stevens compara filosofía y poesía. La filosofía es la visión oficial del ser, mientras que la poesía es la visión no oficial (Stevens 1997: 666-67). Para el norteamericano la filosofía busca la verdad a través de la razón mientras que la poesía lo hace mediante la imaginación, como señala Carroll (1987: 23-24). Hay que tener cuidado y no equiparar estas ideas con otros pares



como realidad e imaginación o abstracto y real. Filosófico no quiere decir abstracto ni tampoco ideal, al igual que imaginación no implica inconcreción. La idea tiene una función poética más que filosófica (Doggett 1966: 203), y por ello mismo tiene un componente ficcional tan fuerte. Esto se entiende mejor a la luz de la idea, que comentaré más tarde, de que la filosofía es también un modo de la ficción. Sobreviene aquí el problema de la abstracción, tan central en su poesía que suele ir unida a la idea de poesía filosófica, sobre todo en su expresión. Como Leggett apunta, en Stevens abstracción no significa un estilo aforístico y generalizador (Leggett 1987: 18), entre otras razones porque como Doggett ha señalado, la poesía de Stevens proviene siempre de un fondo fenomenológico (en el sentido de que es de un modo u otro experiencia del poeta) que se expresa desde un centro y que comprende todos los cambios del yo poético (Doggett 1966: 202-ss). Lo expuesto admite matices dependiendo de la época de la escritura stevensiana en que nos fijemos. En su primera etapa, cuando está bajo el influjo de la poesía pura de Mallarmé, la importancia de la experiencia es menor; conforme pasan los años y se interesa por la poesía de lo común, aumenta el elemento fenomenológico.

En el ensayo Stevens se apresura a señalar que la búsqueda de la verdad a través de la razón o de la imaginación es una idea muy común (Stevens 1997: 668). Algo de cierto hay en ello pues en la carta a Heringman dice que la filosofía puede ser un sustituto de la ficción (Stevens 1966: 636). Hay una incoherencia sutil entre las afirmaciones que hace Stevens en la carta, en los ensayos y en la poesía que escribió, pues la diferencia que subraya en el ensayo desaparece en la carta y en su obra poética. Que la filosofía pueda ser el sustituto de la ficción significa que en realidad la filosofía es también un modo de la ficción. Pierde así su carácter de instrumento de búsqueda de la verdad científica para acomodarse a un entendimiento pragmático de la literatura. No es de extrañar que afirme entonces que poesía y filosofía se encuentran en el mismo plano. No son dos tipos de verdades; antes bien, solo son las dos caras de una misma realidad (Stevens 1997: 676). Señala en «A Collect...» que en gran medida la poesía es una cuestión de percepción, y que los problemas derivados de la percepción poética son muy parecidos a aquellos desarrollados por la filosofía (1997: 858). Lo que caracteriza a la verdad poética es el acuerdo con la realidad que realiza la imaginación y en la que intervienen las emociones y la personalidad del poeta, tal y como afirma en «The Figure of the Youth...» (1997: 676). Casi al final de dicho ensayo, Stevens añade un último matiz al concepto de verdad poética. Esta está relacionada con los hechos. Es, según él, la verdad del hecho (1997: 681-82). Ahora bien, el hecho incluye todo aquello que es real y todo aquello que proviene de la imaginación. Así pues, la verdad poética es aquella relacionada con los objetos reales que no pueden distinguirse de los objetos creados por la imaginación. Como señala Pearce: «the Imagination may be defined as at once the use which the Reason makes of the material world and the use which the material world makes of the Reason» (1965: 142). La interrelación establecida entre mundo real e imaginación imposibilita una separación nítida de ambos conceptos. El uno no existe sin el otro. Esto abre la puerta a una concepción de la imaginación que, sin dejar de ser romántica —al menos en su origen—, va más allá. La imaginación es, como veremos, una potencia activa y pasiva al mismo tiempo.



La idea de la filosofía como ficción es lo que llama la atención de Stevens. A pesar de la igualdad que ha propuesto, es consciente de las diferencias. Sabe que una idea que pueda satisfacer a la razón y a la imaginación establece un punto de partida y otro de llegada. Lo importante aquí es la distinción que establece de las funciones de razón e imaginación. La razón se expresa mediante proposiciones mientras que la imaginación medita (Stevens 1997: 668). Parece indicar que a la filosofía le corresponde una actitud activa: la búsqueda de la verdad mediante proposiciones verificables y falsables, mientras que a la poesía le corresponde una actitud pasiva: la reflexión acerca de lo que esa idea es o lleva aparejada. Según Bevis, cuando Stevens habla de meditación, se refiere a un estado mental de inacción (1988: 11). La mente se deja llevar por los estímulos externos, en este caso concreto por la idea que la ha asaltado. La distinción entre actividad y pasividad abre perspectivas nuevas sobre la función del poeta y sobre la naturaleza de la poesía. Si la poesía es meditativa, es comprensible que en poemas como «Anecdote of the Jar» el poeta como tal desaparezca del escenario desde el momento en que el poema comienza. Por otro lado, la actividad meditativa, considerada en su acepción más común, conduce a Stevens a escribir una poesía reflexiva que se aleja de lo lírico o de lo narrativo para centrarse en la exposición de un pensamiento filosófico, como por ejemplo es el caso de «The Auroras of Autumn» (Carroll 1987: 11).

Seguidamente Stevens expone que la poesía buena ha de satisfacer a la razón y a la imaginación en igual medida. La imaginación no tiene que ver en todas las ocasiones únicamente con la poesía. Como señala J. Hillis Miller: «all his work is an attempt to explore the endless variable perspectives from which reality can be viewed by the imagination» (1965: 225). Como señala Bevis, a partir de los años 30 la razón y la imaginación vienen a ser lo mismo en Stevens (1988: 146). En *The Necessary Angel*, oponiéndola a la fantasía coleridgeana, Stevens define la imaginación en los siguientes términos: «the will, as a principle of the mind's being, striving to realize in knowing itself» (Stevens 1997: 648). Esta, muy cercana a su concepción romántica, crea la realidad mediante la observación y aislamiento de todas las facetas de la última. En contra de lo que William Bevis expone, lo que diferencia a la razón de la imaginación es el carácter eminentemente meditativo de esta. No hay oposición entre imaginación y meditación, sino entre imaginación meditativa y razón. En Stevens la imaginación puede ser activa, en su vertiente romántica, o pasiva, en su tendencia tomada de la filosofía oriental, como Bevis señala. Así lo afirma Stevens en el ensayo «The Figure of the Youth...»: «The imagination never brings anything into the world but that, on the contrary, like the personality of the poet in the act of creating, it is no more than a process» (Stevens 1997: 680). La imaginación, pues, como receptora, aunque su función no sea completamente pasiva pues la idea de proceso implica un grado de acción, siquiera sea mínimo. La realidad, mediatizada por la personalidad del poeta, crea la obra poética.

Así, el poema habrá de satisfacer el intelecto crítico y activo, y el meditativo y pasivo, entendiendo que la filosofía, o pensamiento como prefirió llamarlo Stevens, es el intelecto crítico y la imaginación es el intelecto crítico y activo, y también el pasivo y meditativo.

En la sección 5 de «The Figure of the Youth...», Stevens acomete la diferenciación entre poesía y filosofía mediante el subrayado de las diferencias entre el filósofo y



el poeta. Como señala Eeckhout, nunca desaparece del todo el antagonismo que se da entre filosofía y poesía, ni siquiera en los momentos en que pareen estar más unidos (2007: 115). Aquella es en términos básicos la diferencia entre la enunciación de un acontecimiento y la creación del mismo. El filósofo enuncia el hecho, el poeta lo crea (Stevens 1997: 677-678). Más adelante, al poner el énfasis en la existencia y en la alegría de vivir («the poet says that, whatever it may be, *la vie est plus belle que les idées*»), añade un matiz de gozo vital y de irracionalidad en un sentido muy determinado (Stevens 1997: 678). Lo importante no son las ideas sino la existencia; la experiencia, y no su análisis. Aquí el poeta es superior al filósofo. El gozo surge del acuerdo entre el poeta y el mundo radiante en el que vive, aspecto este que es totalmente desconocido para el filósofo. Cobra un sentido diferente, más matizado, la afirmación que había hecho páginas atrás cuando dice que filósofo y poeta buscan dos partes distintas de un todo (Stevens 1997: 676). Una es la parte luminosa y gozosa de la vida, mientras que la otra es aquella de quien cree que el mundo es un pastiche y no una creación original. La parte del poeta es la del mundo de la imaginación. Con la imaginación el hombre puede disfrutar, no así con el mundo de la razón. La filosofía existe mientras el hombre percibe una discordancia esencial entre la realidad y la imaginación. Por otro lado, cuando esa concordancia se da, la necesidad de metafísica desaparece (Stevens 1997: 679).

En «A Collect...» añade algunas otras diferencias. Da por sentado que hay puntos comunes entre filosofía y poesía, pero le interesan los divergentes (Stevens 1997: 861-862). Al poeta y al filósofo los une el hábito de crear conceptos, mientras que el uso de los mismos los separa. Dicho hábito muestra un deseo de integración que es también un deseo de orden. Ahora bien, lo que los separa es el tipo de integración que cada cual busca (Stevens 1997: 862). Para el filósofo basta la integración por sí misma, para el poeta esta ha de satisfacer alguna cualidad que posea: su capacidad de introspección, su poder evocador o la apariencia que posea ante la imaginación, por ejemplo. Para el primero la integración ha de ser decisiva; para el segundo, efectiva. Otra de las diferencias se refiere a las demostraciones de cada una de las esferas del conocimiento. En el caso de la filosofía, es deliberada; por el contrario, la de la poesía es fortuita; eso sí, se refiere en este caso al momento anterior al del encuentro de su tema. Una vez que el poeta halla su tema, todo es ya deliberado pues rige una lógica interna idéntica a la de la filosofía (Stevens 1997: 863). Una de las diferencias más importantes que analiza concierne a la esfera de cada disciplina. La del filósofo es solo metafísica; la del poeta es la de la experiencia propia, o como el propio Stevens lo dice: «The poet's native sphere is the sphere of which du Bellaywrote: 'my village... my own small house...'» (Stevens 1997: 863). Para el primero lo universal, para el segundo lo particular. El poeta es representado como un hacedor: «the poet's native sphere, to speak more accurately, is what he can make of the world» (Stevens 1997: 863). Su esfera es aquella en la cual puede modelar el mundo. Así como el filósofo busca las razones y principios del mundo, el poeta dedica sus afanes a crearlo, aunque su creación no sea *ex nihilo* y sea siempre una recreación a partir de algo ya dado, una interpretación del mundo desde su experiencia, que proviene de su personalidad como poeta (concepto este el de la personalidad que aclararé más tarde).

La diferencia entre poesía y filosofía reside no tanto en las capacidades intelectuales que cada una requiere ni en el uso que les dan filósofos y poetas, sino

en el fin propio de las actividades. Para el filósofo el fin último es negativo, pues es un reconocimiento de su incapacidad de crear algo («the end of the philosopher is despair») (Stevens 1997: 668), mientras que el fin del poeta es positivo; su tarea es un reconocimiento de que puede conseguir una vida plena que satisfaga a la imaginación. Así las cosas, no es de extrañar que afirme que en algunos casos la poesía puede ser superior a la filosofía. Para el filósofo el fin último, según lo expone en «A Collect...», radica en el descubrimiento del mundo, que él sabe nunca será total. También en la misma conferencia, Stevens regresa al asunto de la superioridad de una de ellas. Los poetas tienen como instrumento la imaginación. Los filósofos no tienen solo a la razón. En muchos casos sus conceptos son el resultado del trabajo de una imaginación que es la misma que utilizan los poetas. Pone como ejemplo la idea de Dios, idea recurrente en toda la conferencia. Casos así en que imaginación y razón trabajan de consuno son para Stevens superiores a cualquier otro (Stevens 1997: 865). Para el poeta, sin embargo, el fin último es la celebración del mundo aunque sepa que esta no será total. Para el filósofo importa el presente y el pensamiento; para el poeta, el presente y la imaginación, como señala en «The Figure of the Youth...» (Stevens 1997: 684). La unión es propia de los filósofos, no de los poetas, sugiere de manera bastante clara en el ensayo, al igual que viene a decir que los términos importantes son pensamiento e imaginación y no filosofía y poesía. El cambio epistemológico que se produce como consecuencia del cambio terminológico es enorme y abre la posibilidad de una comprensión más matizada de las relaciones entre filosofía y poesía. Hubo que esperar hasta los años 50 del siglo xx para que Stevens revelara a sus lectores dicha matización; en realidad hubo de esperar él hasta esos años para elaborarla.

En uno de los momentos más misteriosos del ensayo, Stevens habla de la necesidad de encontrar un centro a la poesía ya que no es posible una definición porque la poesía es metamorfosis (Stevens 1997: 670). Nada es estable porque el yo poético no lo es, y este es el centro de la poesía. En consecuencia, el filósofo y el poeta pueden quedarse en nada. En el caso del filósofo esa nada conlleva el fracaso y en el caso del poeta es un triunfo: «If the philosopher comes to nothing because he fails, the poet may come to nothing because he succeeds» (Stevens 1997: 670). «Comes to nothing» tiene varios significados, entre los cuales me permito destacar el de la llegada a la meditación más elevada y, por tanto, a la aniquilación del yo poético. Esto, sin embargo, entra en franca contradicción con la afirmación posterior de que la poesía es el resultado de la personalidad del poeta. La personalidad del poeta es la fuerza que procura vida a la poesía. Es la personalidad el centro de que habla Stevens. Al ser algo variable, no es posible una definición única de poesía, por eso es metamorfosis (Stevens 1997: 670-71). Como bien señala Carroll, el poeta es creador y criatura. Crea las imágenes porque estas son engendradas en él en el espacio que él habita (Carroll 1987: 28). De ahí que la imaginación no solo sea una fuerza activa sino que además sea una fuerza receptora, tal y como he señalado con anterioridad.

Ahora bien, las consecuencias que se derivan son importantes para la poética de Stevens. Como afirma Carroll: «Poetry does not pretend to give an incontrovertible, factual account of supreme beings and supreme truths, but it does seek to figure forth man's own experience» (1987: 26). La poesía no busca la verdad científica,



por así decirlo; para ella lo importante es la experiencia del poeta. Encuentra aquí el lector la importancia de la personalidad del poeta, pues por mucho que la imaginación tenga un aspecto receptor, la elaboración posterior del poeta condicionará la obra de arte. No hay que entender, sin embargo, esto como un simple trasvase de experiencias a la poesía. Como expresión de la vida propia, la poesía es inferior a la filosofía; por el contrario, si la poesía basada en la vida logra elevarse, el resultado es superior. En lo que puede parecer otra vuelta de tuerca, Stevens afirma que el artista no se encuentra separado de su obra. Tampoco afirma la identidad total. Habla de correspondencia entre órdenes de mentes y formas poéticas. Aquí radica en verdad la personalidad del poeta.

Prosigue Stevens el análisis del campo en que actúa la poesía. Esta busca explicar el mundo y para ello centra su atención en la vida cotidiana (*the poetry of normal life*). Esta poesía de la vida normal, como bien señala Carroll, tiene como temas la personalidad del poeta y las relaciones del mismo con la sociedad y la política (1987: 19). Contrapone el orbe filosófico al poético. La persona, abrumada por la verdad filosófica, vuelve su atención hacia la poética. En este cambio presta atención a los hechos que se encuentran más allá del rango normal de la sensibilidad humana (Stevens 1997: 680). El resultado es un exaltación de la inteligencia. A esto llama Stevens elevación poética, que es parecida a la elevación mística aunque al mismo tiempo distinta por carecer de objeto transcendente.

Llegado a este punto, el objeto de discusión ha variado. Si hasta ahora se trataba de ver las relaciones entre poesía y filosofía, a partir de este momento Stevens emprende el análisis de las relaciones entre el filósofo y el poeta. El paso de la obra al creador supone que tiene en cuenta la inserción histórica de cada poeta y cada filósofo. A ello se añade una advertencia fundamental. El poeta ha de estar atento ante lo que son dobles falsos del poeta: los filósofos poéticos y los poetas filosóficos (Stevens 1997: 677).

Stevens termina el ensayo con una reflexión sobre el poeta y la imaginación. Es una suerte de esbozo de ensayo sobre el recorrido de su poesía. En dicho repaso hará aquello que le indique la imaginación. No le queda otro remedio si desea continuar como poeta, pues la poesía es la imaginación de la vida (Stevens 1997: 684). Una vez más Stevens une vida y poesía, y una vez más muestra un aliento cercano al determinismo poético. El poeta lo es porque no le queda otra opción. Vive en la imaginación, y la imaginación de la vida reina sobre él y sobre los lectores. La diferencia entre estos y él la encontramos en su deseo de ser poeta y de ofrecerse a la hija del Minotauro, y no en la intensidad de la experiencia (Stevens 1997: 685). A esto hay que añadir, como señala Ragg, que no hay descanso para quien entra en el laberinto de lo irreal («the labyrinth of the *'unreal'*»), que es, por cierto, la imaginación de la vida. El poeta del que habla en el ensayo representa la identidad elusiva de la imaginación (Ragg 2010: 128). Acaba, pues, Stevens con un regreso a los mitos griegos y a una religión pagana que se entendía a principio del siglo xx, y también ahora, como un hecho cultural que proporcionaba una cobertura trascendental sustituta de cualquier religión verdadera. Al mismo tiempo, el mito era un modo filosófico anterior al descubrimiento del logos filosófico que lo reemplazó. Es el modo anterior a Sócrates que Nietzsche reivindica en su ensayo sobre la filosofía griega, *El nacimiento de la tragedia*.

Por su parte, Antonio Colinas establece las relaciones entre pensamiento y filosofía como el tema principal de su ensayo «El sentido primero de la palabra poética». El interés que le mueve es el conocimiento global de la existencia. Esta tiene tres sentidos: el poético, el científico y el sagrado (Colinas 2008: 17). Para Colinas ciencia y poesía participan del desvelamiento del misterio (Alonso 2000: 123). Además, el hombre dispone de la razón, herramienta con la cual reflexiona acerca de esas tres facetas (Colinas 2008: 17). Así pues, el mundo se estructura en torno a esos tres puntos, y la razón puede entrar en relación con cualquiera de ellos. Ha de notarse la ausencia del término filosofía y de la polivalencia de la razón que no la restringe el poeta únicamente al ámbito de la ciencia. A ello hay que añadir que, para Colinas, lo que determina al ser humano es el misterio. Este es un término que abarca mucho más que la mera religión, al igual que lo sagrado también es más amplio que esta. *Misterio* es sinónimo de *segunda realidad*, concepto que utiliza al referirse a cuestiones de poética. El poeta es aquel encargado de interpretar esa segunda realidad. No es de extrañar entonces que traiga a colación a Anthony Shaftesbury, quien llamaba al poeta *segundo Hacedor* (Colinas 2008: 18). Resulta interesante observar que el poeta leonés utiliza el mismo término que Stevens (*hacedor*) para referirse al poeta. Ambos coinciden en que la labor del poeta es hacer un mundo y ambos están de acuerdo en la naturaleza derivada del mismo. Colinas subraya el grado segundo al calificar al poeta como segundo hacedor en la creación mientras que Stevens se limita a indicar que el mundo creado por aquel tiene su origen en la experiencia del poeta. El poeta de Stevens crea a partir de la experiencia, el de Colinas interpreta la realidad. En ambos casos hay una mediación de la conciencia del yo del poeta, mediación que es, en gran medida, meditativa.

Para Colinas, pensamiento y poesía no son términos enfrentados. Antes bien, los dos son modos distintos de abordar una misma realidad, que se encuentra inserta en el misterio y que da sentido trascendente a las personas. El punto de partida de la elaboración teórica lo toma de los escritores románticos, o al menos de un modo de entender el Romanticismo, cuya presencia es muy acusada en el leonés (Alonso 1997: 74), y que se divulgó en España a finales de los años setenta y principio de los ochenta y cuya máxima expresión se halla en *El sentido primero de la palabra poética* y en *El Héroe y el único* de Rafael Argullol (1990a) (Perojo y Rodríguez 2002: 217-228). Por resumirlo, hay una continuidad histórica entre la Antigüedad griega (entendida en su vertiente trágica, representada por *El nacimiento de la tragedia*), el Renacimiento y el Romanticismo, como señala Puerto (Puerto 1997: 50). Esto viene a decir Argullol en su libro ya citado (1990a) y también en la introducción que escribe para la antología *Zibaldone de pensamientos* de Giacomo Leopardi (Argullol 1990b). Colinas, muy interesado por la lírica italiana y muy especialmente por Leopardi, cuenta también con la tradición española que observa una continuidad en la poesía británica de raigambre meditativa que unía poesía y filosofía. Por ceñirme al siglo xx, Miguel de Unamuno es el primero en exponer tal idea. Ya en «Credo poético» dice: «Piensa el sentimiento, siente el pensamiento» (Unamuno 1999: 13), verso que recogerá Colinas en «Notas para una nueva poética» (Colinas 2008: 141). Al escribir sobre su poesía a Pedro Jiménez Induláin, Unamuno le confiesa: «Tengo la pretensión de que mi poesía aporta algo a las letras españolas de hoy [...] En cuanto al fondo se parece a los mu-

sings ingleses, a la poesía meditativa inglesa, la de Wordsworth, Coleridge, Browning, etc» (García Blanco 1954: 16). A él le sigue Luis Cernuda, quien se cuida mucho de calificar a los poetas ingleses como meditativos, pero de quienes dice: «Algo que también aprendí de la poesía inglesa, particularmente de Browning, fue el proyectar mi experiencia emotiva sobre una situación dramática, histórica o legendaria [...] para que así se objetivara mejor, tanto dramática como poéticamente» (Cernuda 1991: 405). Es José Ángel Valente quien, años más tarde, da la clave interpretativa en su ensayo agudamente titulado «Luis Cernuda y la poesía de la meditación». Valente establece la línea que va desde Unamuno hasta él pasando por Cernuda. Observa Valente la continuidad literaria que se da entre Unamuno y Cernuda (Valente 2008: 136-ss). Comenta el desconocimiento que el primero tenía de la poesía metafísica inglesa y que Cernuda, por el contrario, conoce de primera mano. Se apoya para ello Valente en el influyente libro de Louis L. Martz *The Poetry of Meditation* (1955). Explica la tesis del autor: «el eje de la práctica meditativa es la combinación del análisis mental con la volición afectiva; tal combinación es lo que ha hecho posible, según Martz, esa 'mezcla particular de pasión y pensamiento'» (Valente 2008: 139). La alusión velada al objetivo correlativo eliotiano en la frase de Cernuda pone a Valente sobre aviso de lo que Cernuda calla, y que no es sino la interpretación moderna que Eliot hizo de los poetas ingleses del siglo XVII y que Cernuda aprende de él (Rodríguez Guerrero-Strachan 2007: 145-147). Por esa capacidad de leer con agudeza que tenía, Valente incluye a Cernuda en la línea arriba esbozada y lo sitúa en un puesto distinguido. Le siguen en la segunda mitad del siglo XX, el mismo Valente y Jaime Gil de Biedma. Los dos vieron en Cernuda al maestro, los dos se interesaron por el Romanticismo, y los dos leyeron y asimilaron el mencionado libro de Louis L. Martz *The Poetry of Meditation*. Como señala Blasco, los dos son preclaros exponentes de la tendencia metafísica en poesía que ha atravesado el siglo XX (Blasco 2003: 22). Como se puede observar, en la propia poesía española del siglo XX Colinas pudo encontrar modelos que le animaran a pensar las relaciones entre filosofía y poesía.

Colinas entiende la palabra poética como un hecho de cultura en el sentido antropológico. Es una necesidad humana y no algo que surge como adorno. Hay que entender que la palabra poética esencial es aquella tal y como se concibió en un principio, y que, por tanto, puede adoptar formas muy diferentes, sobre las cuales nada dice el poeta leonés. Este se limita simplemente a distinguir entre pensamiento, o acto debido al hombre, y palabra poética, o acto debido a los dioses (Colinas 2008: 20). Enseguida añade que tal división es falaz pues las relaciones entre poesía y pensamiento son múltiples y a veces difíciles de percibir. Una de las más importantes es la que tiene lugar con el concurso de la armonía (Colinas 2008: 20-21). Tal concepto lo entiende como aquel estado que la lucha de contrarios engendra. Resulta curioso que utilice ese vocablo y no otro cuando a continuación afirma la superioridad de la poesía sobre la razón, y la ruptura del pensamiento racional que la poesía efectúa al elegir vías irracionales o asistemáticas. En realidad rechaza la razón que no deja espacio para nada más. Entiende que existe una incompatibilidad entre razón y poesía, pero no entre poesía y reflexión (Colinas 2008: 21). Esto es muy interesante porque aquí plantea Colinas el campo del ensayo. No le interesa la filosofía como exposición sistemática de unas ideas o saberes, sino que su campo de

trabajo es la meditación sobre temas trascendentes. La filosofía propia de Immanuel Kant, G.F.W. Hegel o René Descartes no tiene verdadera relación con la poesía por la propia naturaleza de cada disciplina. Por el contrario, el pensamiento se acerca a la filosofía presocrática. Es en esta donde sabe que puede haber una relación fructífera entre las dos. Prueba del interés que esto despierta en él es el hecho de que haya dedicado a la filosofía iniciática, por ejemplo, los libros *Noche más allá de la noche* (1981) o *Jardín de Orfeo* (1988), y artículos como «Una lectura de *El hombre y lo divino*» (Colinas 2008: 322-332) o «Antonio Machado: dudas de hoy, poesía de siempre» (Colinas 2008: 146-157).

Colinas busca un espacio intermedio entre la pura reflexión y el puro sentimiento (Colinas 2008: 23). Aboga por una poesía en que a la expresión del yo lírico se una el principio que mueve a la filosofía. De esta toma aquello que la origina: las preguntas que dan origen a la ontología y a la metafísica, pero descarta el procedimiento, que se centra en la exposición sistemática. Como bien señala Alonso, la poesía de Colinas integra las preguntas de todos los campos que asaltan al hombre (Alonso 2000: 124). La poesía conduce a un cierto grado de enajenación o de exaltación que imposibilita la razón. Dicha exaltación es lo que Colinas denomina *plenitud* (Colinas 2008: 21). Así no es de extrañar la selección de autores que lleva a cabo. En Parménides, Juan de la Cruz, Novalis y Antonio Machado ve a los practicantes de una poesía que une pensamiento y sentimiento poético (Colinas 2008: 23).

Una vez que ha explicitado su poética, Colinas pasa a desarrollar la función de la palabra poética. Esta es un medio de conocimiento entendiendo por tal la «profundización en el misterio de la existencia» (Colinas 2008: 24). La palabra poética, por un lado, revela y, por el otro, une al hombre con el Todo. Es en esta unión donde el poeta hace las preguntas, las cuales podrán tener o no respuestas. El conocimiento poético, pues, no es científico ni racional. Parte de la experiencia, se interna en la zona de la meditación y surge como una revelación y como conocimiento cordial que aúna la mirada del poeta y el uso de la memoria a través de la vía afectiva que es matizada por la inteligencia y la reflexión (Puerto 1997: 52). Está más cerca de lo sagrado que de lo científico. Además de revelar, la poesía, mediante la vía meditativa, pone al hombre en contacto con el cosmos. Y gracias a ello le descubre otra realidad distinta y trascendente, una realidad enraizada en la sabiduría perenne (Colinas 2008: 25). Hay cuatro características, según Colinas, que unen a los autores que ha mencionado y a otros, que aun sin haber sido nombrados, pueden incluirse dentro del grupo de poetas que escriben una poesía donde la meditación desempeña un papel importante. La primera es la unión de la palabra poética con una experiencia personal interior y exterior. La segunda es la unión de poesía y pensamiento con la consiguiente anulación de barreras entre los géneros literarios. La tercera es la asimilación a la heterodoxia, literaria, religiosa o filosófica. Por último, en ellos se ven aunadas filosofía, religión, arte y ciencia (Colinas 2008: 26). Es, en el fondo, la unión del hombre con el Todo: el sueño del romántico de vivir una vida plena, en armonía con el Universo y en el que las capacidades humanas estén desarrolladas al máximo, como Argullol expuso en *El Héroe y el único*.

Hay tres momentos en los que Colinas ve ese deseo de conocimiento inspirado. El primero es la mística, el segundo es el Romanticismo en el que poesía



y pensamiento se unen, y el tercero es el caso de María Zambrano, filósofa que se dedicó a elaborar un pensamiento más cercano a la poesía meditativa que a la filosofía sistemática (Colinas 2008: 27). De la filosofía que esta escribió dice en «La llamada de María Zambrano»:

Esta apuesta de María Zambrano por lo que está, según sus palabras, *más allá*, es lo que verdaderamente sustenta su *razón poética*. Este calificativo — poética — ya nos lleva directamente no sólo a la admiración y a la fidelidad que esta autora sintió hacia la poesía y hacia los poetas, sino también a reconocer que, para ella, la poesía es una forma esencial de conocimiento y valoración de la realidad (Colinas 2008: 316).

En su detenido análisis de la obra de la filósofa, Colinas da cuenta y ejemplo de lo que para él es la unión entre pensamiento y poesía que, al fin, va más allá. Zambrano, en la interpretación de Colinas, deshace la condena platónica al poeta, y así logra situarlo al mismo nivel que el filósofo (Colinas 2008: 30). A partir de aquí, Zambrano lleva a cabo una labor de equiparación de poesía y filosofía. La poesía es «la verdadera Historia», cita el poeta (Colinas 2008: 31). Al mismo tiempo la poesía es intemporal porque su realidad es lo que hay pero también lo que no es aún o ya no es. El poeta se mantiene siempre en espera en señal de su afán de universalidad. Para el poeta la poesía es una forma de conocimiento total que busca la plenitud del origen, aquel en que el hombre aún no había caído (31).

Stevens mantiene una pose antiintelectualista al desdeñar cualquier acercamiento sistemático. Colinas, por su parte, toma el camino de lo vivencial, que aunque no lo diga manifiestamente el poeta americano, es también el que él toma. No mantienen una uniformidad en los términos que escogen. Curiosamente en un primer momento los dos prefieren *poesía y filosofía*, pero en el transcurso de sus ensayos, cambian *filosofía* por *pensamiento*, a veces por *razón*, y añaden el de *imaginación* con una amplitud tan grande que abarca tanto las creaciones filosóficas (en un sentido no ortodoxo del término, como ya he señalado) como las poéticas. Hay que resaltar, pues, el interés de ambos poetas por el pensamiento. Esta sutil distinción entre filosofía y razón o pensamiento (*thinking* en palabras de Stevens) plantea el problema de las relaciones entre filosofía y poesía en sus justos términos. Filosofía en ambos casos quiere decir ánimo introspectivo y meditativo con el propósito de escribir una poesía en la que el pensamiento desempeñe un papel fundamental sin que por ello los rasgos propios de la escritura poética desaparezcan o tengan una importancia menor. Los dos se declaran poetas en primer término. Los dos además coinciden en acercar el pensamiento a lo visionario y hacer de él un pensamiento inspirado, poético, alejado de la aridez expositiva de la filosofía. Este hunde una de sus raíces de manera muy evidente en el Romanticismo (que es, por supuesto, el Romanticismo tal y como se interpretó a inicios del siglo xx y en su segunda mitad) y otra de ellas en el pensamiento oriental.

RECIBIDO: diciembre de 2011. ACEPTADO: septiembre de 2012

BIBLIOGRAFÍA

- ALONSO, Luis Miguel (1997): «La originalidad creadora de Antonio Colinas», en *El viaje hacia el centro. (La poesía de Antonio Colinas)*, Madrid: Calambur: 71-90.
- (2000): *Antonio Colinas, un clásico del siglo XX*, León: Universidad de León.
- ARGULLOL, Rafael (1990a): *El Héroe y el único*, Barcelona: Destino.
- (1990b): «Introducción. Una lectura del Zibaldone», en Giacomo LEOPARDI *Zibaldone de pensamientos*. Barcelona: Tusquets.
- BEVIS, William W. (1988): *Mind of Winter. Wallace Stevens, Meditation, and Literature*, Pittsburgh: University of Pittsburgh Press.
- BLASCO, Javier (2003): «Unamuno, poeta metafísico», en Javier BLASCO PASCUAL, Pilar CELMA y Ramón GONZÁLEZ (eds.), *Miguel de Unamuno: poeta*, Valladolid: Universidad de Valladolid: 117-158.
- CARROLL, Joseph (1987): *Wallace Stevens' Supreme Fiction: A New Romanticism*, Baton Rouge: Louisiana State University Press.
- CASADO, Miguel (1985): «La espiral fragmentaria de Antonio Colinas», en *Esto era y no era. Lectura de poetas de Castilla y León, 1*, Valladolid: Ámbito: 175-207.
- CASTELLET, José María (ed.) (2001): *Nueve novísimos poetas españoles*, Barcelona: Península.
- CERNUDA, Luis (1991): «Historial de un libro», *La Realidad y el Deseo (1924-1962)*, Madrid: Alianza: 381-420.
- COLINAS, Antonio (2008): *El sentido primero de la palabra poética*, Madrid: Siruela.
- DOGGETT, Frank (1966): *Stevens' Poetry of Thought*, Baltimore: The John Hopkins University Press.
- ECKHOUT, Bart (2007): «Stevens and Philosophy», en John SERIO (ed.), *The Cambridge Companion to Wallace Stevens*, Cambridge: Cambridge University Press: 103-117.
- GARCÍA BLANCO, Manuel (1954): *Don Miguel de Unamuno y sus poesías: estudio y antología de textos poéticos no incluidos en sus libros*, Salamanca: Universidad de Salamanca.
- LEGGET, B.J. (1987): *Wallace Stevens and Poetic Theory: Conceiving the Supreme Fiction*, Chapel Hill, N.C.: University of North Carolina Press.
- MILLER, J. Hillis (1965): «Wallace Stevens' Poetry of Being», en Roy HARVEY PEARCE y J. HILLIS MILLER (eds.), *The Act of the Mind. Essays on the Poetry of Wallace Stevens*. Baltimore: The John Hopkins University Press: 143-162.
- PEARCE, Roy Harvey (1965): «Wallace Stevens: the Lesson of the Master», en Roy HARVEY PEARCE and J. HILLIS MILLER (eds.), *The Act of the Mind. Essays on the Poetry of Wallace Stevens*, Baltimore: The John Hopkins University Press: 121-142.

- PEROJO ARRONTE, María Eugenia y Santiago RODRÍGUEZ GUERRERO-STRACHAN (2002): «Two Approaches to British Romanticism in Spain: Rafael Argullol and Gabriel Albiac», *Literary Research/Recherche Littéraire* 19.37-38: 217-228.
- PRIETO DE PAULA, Ángel L (1996): *Musa del 68. Claves de una generación poética*, Madrid: Hiperión.
- PUERTO, José Luis (1997): «Antonio Colinas: la poesía como itinerario de purificación», en *El viaje hacia el centro. (La poesía de Antonio Colinas)*, Madrid: Calambur: 41-70.
- RAGG, Edward (2010): *Wallace Stevens and the Aesthetics of Abstraction*, Cambridge: Cambridge University Press.
- RODRÍGUEZ GUERRERO-STRACHAN, Santiago (2007): «Multiple Voices, Single Identity. The Reception of T.S. Eliot in Spain», en Shyamal BAGCHEE and Elisabeth DAUMER (eds.), *The International Reception of T.S. Eliot*, Londres: Thoemmes: Continuum: 141-153.
- STEVENS, Wallace (1966): *Letters of Wallace Stevens*, (ed.) Holly STEVENS. Berkeley: University of California Press.
- STEVENS, Wallace (1997): *Collected Poetry and Prose*, (eds.) Frank KERMODE y Joan RICHARDSON, Nueva York: The Library of America.
- UNAMUNO, Miguel de (1999): *Obras completas, IV*, Madrid: Biblioteca Castro.
- VALENTE, José Ángel (2008): «Luis Cernuda y la poesía de la meditación», en Andrés SÁNCHEZ ROBAYNA (ed.), *Ensayos. Obras completas, II*, Barcelona: Círculo de Lectores: 132-144.



DESDE LAS RUINAS HASTA LA NOVELA: ENTREVISTA A JUAN GOYTISOLO

Ferdinando Guadalupi
Universidad de Trento

El exiliado de aquí y allá (2008) es la última novela de Juan Goytisolo, el final de la parábola descrita por la vida y la poética del escritor español. Un trayecto unitario pero no especular, y de extrema coherencia. Para poder comprender del todo los desarrollos de la ensayística y de la narrativa más recientes es preciso seguir este recorrido desde su origen con el fin de considerar elecciones biográficas que muchas veces han llevado a repercusiones a nivel creativo; pero a veces es también al contrario: decisiones poéticas pueden haber influenciado movimientos biográficos sucesivos. Después de una primera producción que seguía las reglas del realismo social, perfeccionada y afinada hasta un cierto grado de manierismo, Goytisolo, gracias a algunas experiencias vitales —entre las que se hallan sus viajes al sur de España y al norte de África— y seguida de profundos estudios sobre la literatura española, especialmente la obra cervantina, acelera drásticamente su propia evolución formal. Esto sucede a partir de *Señas de identidad* (1966), primera novela de la «Trilogía de Álvaro Mendiola» (que no fue al principio imaginada como tal) y culmina con *Reivindicación del conde don Julián* (1970), segunda novela del ciclo. En el curso de la trilogía el lector puede asistir a progresivas *desposesiones*, realizadas por un protagonista que comparte con el autor muchas instancias biográficas, las cuales conducen al mismo a *desprenderse* definitivamente de sus propias raíces culturales, muchas de las cuales proceden de una familia de la burguesía española y de un país víctima de un régimen totalitario, pero al mismo tiempo verdugo de sí mismo.

Después de cinco años de silencio narrativo y de la que habría tenido que ser la última experiencia novelesca de Goytisolo, *Telón de boca* (2003), *El exiliado...* continúa un discurso que una novela publicada en 1982, *Paisajes después de la batalla*, había dejado suspendido. El protagonista de la novela es un individuo «sospechoso», reprobable y abyecto, o así nos lo describe el narrador. En su habitación aislada en un edificio de la rue Poissonnière en París, pasa su tiempo recogiendo y transcribiendo recortes de periódicos y escribiendo anuncios pedófilos y de pornografía pedófila para enviarlos y, en seguida, leerlos en el diario *Libération*: es el material que constituye la base de la novela misma, junto a fragmentos de dos artículos escritos por el mismo autor y aparecidos en *El País* en los años antecedentes a su publicación. El cuento

construye entonces un diálogo autobiográfico configurado, según las palabras del autor mismo, como una «autobiografía deliberadamente grotesca». Aún hay más: conformemente a las teorías sobre la novela expuestas por el filólogo ruso Mijail Bajtin, interiorizadas y reelaboradas, Goytisolo crea una forma ejemplar de polifonía novelesca en el sucederse y compenetrarse de las voces de autor, personaje y narrador, elementos distintos de un único ser fragmentado, reflejado perfectamente por los rasgos microtextuales del mismo cuento. Además, recogiendo y catalogando fragmentos de diarios, el protagonista-autor parece intentar concluir un papel que ya había sido empezado —e interrumpido por la muerte del autor— más de un siglo antes por los dos copistas Bouvard y Pecuchet. En efecto, en el epígrafe de la novela se encuentra una cita precisamente de la obra del escritor francés, queriendo con esto acabar su personal «mapa universal de la idiotez». Las únicas salidas del protagonista de *Paisajes...* son «vagabundeos» por las calles del Sentier, el barrio multiétnico en el cual vive, y constituyen la expresión de la natura de *flâneur* del protagonista-autor. De hecho, la novela es, ante todo, «una lectura de la ciudad de París», hecha después de la lectura crítica del ensayo de Walter Benjamin dedicado a Charles Baudelaire. Se podría describir entonces una *re-lectura* (palabra esencial para Goytisolo) de la ciudad moderna baudelairiana, del choque padecido por una muchedumbre que se vuelve multiétnica y multicultural. Este proceso estaba todavía en sus inicios al tiempo de la publicación de la novela. El valor potencial de *Paisajes* encuentra expresión (y se va realizando) en la actualidad con la inminente implosión del modelo de la metrópoli europea, destinada a un futuro *mestizo* y *meteco*. Utilizando un aforismo de Karl Kraus —autor que aparece, no por azar, como epígrafe a *El exiliado...*—, *Paisajes...* es para la posteridad (para nosotros, hoy) una concha acercada a la oreja para «oír la música de un océano de barro». Es la razón por la cual he querido concentrar la presente entrevista en esta novela: algunas veces lo he conseguido; a veces, de otra manera, he escuchado simplemente las palabras de un autor capaz de extender sus reflexiones más allá de la evolución formal de la novela, hasta proponer nuevas rutas para una inminente y necesaria reinterpretación de la realidad.

Juan Goytisolo es —cosa infrecuente— un autor capaz de interiorizar sus propias lecturas y de reelaborarlas luego de manera muy creativa. *Creación y crítica* son términos fundamentales para poder comprender bien su vida y su poética, y para entender perfectamente aquel «árbol de la literatura» que se configura como un gran punto de referencia en el camino comparativo trazado por él mismo.

Hablé con Juan Goytisolo el viernes 5 de agosto de 2011 en Tánger, donde suele pasar los meses veraniegos.

Ferdinando Guadalupi: Su poética ha reflejado a menudo acontecimientos importantes pertenecientes a su biografía, claramente o de manera indirecta, pero —especialmente a partir de *Señas de identidad*—, *ficcionalizada* y llevada a un ámbito lúdico. Mucha influencia tuvieron sus encuentros con algunas personalidades. A pesar de mis esfuerzos de investigación bibliográfica, mi actualización más reciente se remonta al año 1996 gracias a Abdelatif Ben Salem, que ha completado la «Cronología» anteriormente redactada por usted. ¿Cómo resumiría estos últimos

quince años? ¿Ha sentido alguna vez la exigencia de escribir un nuevo capítulo de sus memorias?

Juan Goytisolo: No, las doy enteramente por concluidas. No me gusta el género autobiográfico. Lo hice por una razón: para explicar un poco el porqué escribía y luego el porqué del cambio de escritura a partir de *Señas de identidad* y *Don Julián*. Entonces me parecía necesario explicar eso, pero ya creo que mi obra aparecida después de *Don Julián* no necesita explicación alguna y entonces ya no tengo por qué hacer comentarios.

F.G.: Y los últimos años han sido tranquilos...

J.G.: Bueno, esto se puede leer al trasluz en mis novelas y ensayos, es decir, no voy a insistir más en el género autobiográfico. Lo dejé atrás. Ahora además hay un problema añadido, y es que cada vez interesa más la vida del autor que su obra. Nos enteramos, por estas biografías que salen, que tal escritor que escribió unas novelas magníficas en realidad era muy cruel con su esposa, o que se acostaba con su sobrina (*risas*). Cosas que yo no veo que añaden al conocimiento de la literatura. Pero es así.

F.G.: Tengo la sensación, leyendo algunos de sus discursos oficiales, que usted ha llegado a un...

J.G.: Nunca he hecho discursos oficiales. Conferencias... (*sonríe*).

F.G.: Bueno, conferencias. Usted ha aprovechado tales ocasiones para vehicular su pensamiento y elucarlo de manera comprensible para todos. ¿Se siente todavía radical como en el pasado, sin hablar, como hicieron algunos, de anarquismo? Después de que su país ha mostrado interés en su obra, ¿tiene usted confianza en la capacidad de la gente que vive allí de entenderle, o al menos de tener curiosidad por lo que su literatura podría significar?

J.G.: No, allí hay un fenómeno particular. Recientemente leí un artículo de Mario Vargas Llosa en *El País* que era muy interesante a este respecto. Hay un retroceso imparable en la lectura. Es decir, lo que antes se aplicaba únicamente a la poesía —es decir, la poesía requería un lector atento, un público reducido, etc.—, se está extendiendo a lo que yo entiendo por *novela creativa*. Antes había una diferencia muy clara entre lo que era la novela de consumo y la novela de creación. En la época en que yo trabajaba en la editorial Gallimard, se publicaba la mejor literatura del mundo, pero al mismo tiempo había colecciones muy populares, de *noir*, novela policial, etc. Es decir, que un sector cubría las necesidades del otro. Pero ahora hay muchas editoriales que ya sólo quieren publicar libros de rentabilidad inmediata, y entonces transforman los que son productos comerciales en textos literarios, supuestamente. Por ejemplo, tenemos el caso de algunos escritores de enorme éxito que no tienen la menor calidad literaria, pero que están en la Academia, se les presenta como grandes autores, e incluso hay un ilustre académico que dijo que «los mejores libros son los que más se venden».

F.G.: Hablemos ahora de *Paisajes después de la batalla*. Después de la evolución del personaje de Álvaro Mendiola en la trilogía a él dedicada, ha escrito *Makbara*,



una novela que es también un amplio poema oral; luego regresó a la centralidad del personaje protagonista en *Paisajes*. ¿Cuáles han sido las motivaciones que están en la base de la escritura de *Paisajes*?

J.G.: Es una lectura de la ciudad de París. Es decir, yo siempre he comentado: de no haber sido escritor hubiera sido urbanista. La lectura de los planos de las ciudades me encanta, soy un animal urbano. Hay cuatro o cinco ciudades en el mundo que me apasionan y París me llamó la atención. Yo he tenido el privilegio de vivir en un barrio, el Sentier, en el límite del *12ème* y *10ème arrondissement* hasta la Gare du Nord y Barbès. Toda esa zona me ha procurado una educación que ninguna universidad me podía proporcionar, es decir, el descubrimiento de la variedad humana, de la variedad de culturas. Hay franceses, hay árabes, judíos, armenios, turcos, paquistaníes, bueno, de todo. Paseaba por este barrio, en la época en que escribía. Soy un paseante. Dentro el género definido por Walter Benjamin hablando de Baudelaire, precisamente de los pasajes cubiertos que describía Baudelaire y sobre los que ha escrito Benjamin, imaginaba el asombro de los que construyeron estos pasajes viendo que están habitados por gentes que vienen de otros continentes. Puedo pasear y estoy de repente en Turquía. Luego camino doscientos metros más y estoy en Paquistán y en la India. Esto es un privilegio, es un *espacio en movimiento*, y yo quería dar cuenta de eso. Claro, *Paisajes* es un retrato de París totalmente distinto del París descrito sobre todo por los autores extranjeros que hablaban siempre del Quartier Latin, Montparnasse, las zonas más elegantes, Champs Elisées o Place de l'Étoile, y presenta otro París que nadie quería ver en aquel momento. Y bueno, era también parodiar la alta cultura francesa por la nueva cultura que se estaba gestando, que es la cultura de los inmigrantes. La transformación, por ejemplo, del poema de Aragón *Elsa mon amour* en el morabito L'Sa Monammù tenía que entrar de alguna manera en el juego de Bajtin de la parodia de la alta cultura por la baja cultura, que se transforma a su vez en alta cultura con otras percepciones, con otros propósitos. Y era para mí —digamos— un desafío el escribir esto, y sabía que iba a ser muy mal comprendido, especialmente en París. Cuando salió el libro, la redactora del mejor semanario literario comentó el asunto a unos amigos míos y dijo exactamente: «Pour qui se prend-il pour parler de Paris de cette façon?». Una reacción de indignación. Yo creo que todo lo que aparece en el libro se ha ido convirtiendo en realidad. Es un libro muy profético. Es decir, desde los atentados absurdos a la islamofobia, todo se ha ido realizando. El cambio climático, todas las fantasías del personaje, se han ido cumpliendo.

F.G.: ¿Cómo se imagina el Sentier y la metrópoli europea dentro de treinta años?

J.G.: Ahora, desde hace años, no voy. He vuelto a París, voy allí y he asistido a las transformaciones continuas del barrio, pero no puedo seguirlos. Lo que he visto es que el fenómeno se acentúa, aunque en otros sentidos. Ha habido una reacción totalmente absurda en la época en que era la alcaldía de Giscard, es decir, una especie de limpieza étnica, y muchas personas de origen magrebí, por ejemplo, que vivían allí, fueron sacadas a las *banlieues*. Con lo cual crearon guetos, y estos jóvenes, chicos y chicas, que estaban integrados dentro de esta mescolanza del barrio, de repente se



sentían discriminados, lejos de la ciudad en la que habían crecido. Allí empezaron los problemas de toda la rebelión de *banlieues*. Venía cantado allí. Aparecen a raíz del episodio del negro que se quema en la estación. Es decir, todo esto se veía venir. Nunca me han interesado los barrios altos, sino otras zonas sociales. Siempre he citado esta frase de Élie Faure que me parece absolutamente genial: «La espiritualidad, la creatividad, no se ha aportado nunca de los dogmas ni de los concilios ni de los sistemas, sino de las entrañas de la vida en creación y movimiento». No se puede definir mejor de dónde surge la fuerza creadora del arte.

F.G.: En *Paisajes* hay una buena dosis de onirismo. De todas formas, es considerable también la dimensión de ruptura de las fronteras entre verosimilitud e inverosimilitud. ¿Cuándo se para la verosimilitud y empieza la perspectiva onírica del protagonista? ¿Qué diferencia hay entre la acción del personaje en territorio verosímil y en territorio onírico?

J.G.: La creación de lo verosímil es siempre una respuesta al canon de la novela, de la gran novela del siglo XIX. Yo respeto muchísimo y soy un gran lector de las grandes novelas francesas y rusas del siglo XIX y de *La Regenta* en España, pero esto yo creo que ya está hecho. Reiterarlo ya no tiene el menor interés desde el punto de vista artístico. Es decir, ahora, por ejemplo, en España todo son novelas sobre la guerra civil, y todos intentan recrear la verosimilitud, y es muy interesante en función de las fotografías de la época, pero son para mí una pérdida de tiempo total, porque todo esto responde a algo que ya está dicho y hecho y que no tiene el menor interés. Ahora hay autores que nos amenazan con tetralogías. Seis novelas sobre la guerra civil... En *Las semanas del jardín* aparece la guerra civil. Está allí, pero dentro de una propuesta literaria totalmente distinta. Es un hilo, pero allí está. Los narradores van construyendo y deconstruyendo personajes, pero la guerra civil está allí.

F.G.: En *Paisajes* se pueden observar técnicas típicas del postmodernismo. ¿Se siente usted un autor postmoderno? ¿Cómo se relaciona con el postmodernismo?

J.G.: Son definiciones que yo no acabo de entender. Yo he pensado siempre que hay una modernidad que circula a lo largo del tiempo, y una cosa es lo actual y otra es lo moderno. Por ejemplo, el último jefe de estado español legítimamente elegido, que era el presidente de la república Manuel Azaña, tenía una reflexión sobre esto, es decir, sobre la diferencia entre modernidad y actualidad. Lo actual hoy no lo será mañana, ni era lo actual de ayer. Correr detrás de la actualidad, que es lo que vemos ahora, es siempre un condenarse a la caducidad. Mientras que la modernidad sí que circula, porque hay obras... Tomemos la literatura española. Hay grandes autores. A Lope de Vega no lo siento como un contemporáneo mío. A Calderón tampoco. En cambio, *La Celestina* sí; leo *La Celestina* y me reconozco; el autor es un contemporáneo mío. También el autor de *La lozana andaluza*, otra maravilla. Yo fui el primero en dar un curso en EEUU sobre *La lozana andaluza*. Cuando daba cursos en la New York University, un colega español me denunció al *chairman*, diciendo que estaba dando un curso pornográfico. ¡Esto en EEUU en el año 1972! Vea los prejuicios que había. Y es una obra absolutamente moderna, una obra maestra... Todo lo que he escrito ha sido como un diálogo con lo que yo llamo

el *árbol de la literatura*, es decir, con el Arcipreste de Hita en *Makbara*, con Góngora en *Don Julián*, con...

F.G.: ... Flaubert?

J.G.: Con Flaubert en *Paisajes después de la batalla*, con San Juan de la Cruz en *Las virtudes del pájaro solitario*, etc. Es decir, siempre estoy buscando las raíces de la modernidad. Hice un viaje a Egipto y a Grecia con Monique Lange. Cuando estábamos en el Museo de El Cairo, y en Luxor y en Assuan, estábamos viendo continuamente Picasso y Giacometti. ¡Era impresionante! En cambio, llegas al arte griego y ves unas *venus* y unos *apolos* muy bonitos pero que no me dicen nada, son de otra época. En Roma me pasó lo mismo, es decir, con las estatuas romanas: hay algunas que son muy bellas pero no veo qué relación tienen con mi tiempo, mientras que sí la tienen en el caso del arte egipcio. Existen estos misterios que hacen que determinadas obras circulen a través del tiempo.

F.G.: Hemos hablado de Flaubert, entonces. *Paisajes* se abre con una cita de *Bouvard et Pecuchet* para especificar, como ha usted subrayado en un ensayo contenido en *Contra las sagradas formas*, la filiación flaubertiana de la novela. En aquel ensayo especifica también que Flaubert, durante los últimos años de su vida, se dedicó tan obstinadamente a esa novela que se identificó con sus propios protagonistas y sus antojos. ¿Puede ser una explicación a la necesidad de retomar el viejo personaje de *Paisajes...* para la escritura de *El exiliado de aquí y allá*? ¿Es un personaje al cual se siente especialmente ligado? ¿Le ocurre como al último Flaubert, cuya biografía está influenciada por sus personajes, o es más bien lo contrario?

J.G.: Bueno, yo soy un flaubertiano y tengo una gran admiración por *Madame Bovary* o *L'éducation sentimentale*, pero a mí lo que me interesa más de él es *Bouvard y Pecuchet*. *Bouvard y Pecuchet* es la novela más cervantina. Son inseparables, como Don Quijote y Sancho (*sonríe*). La verdad es que el humor de este libro para mí no tiene precio. Si un día me levanto de mal humor, cojo *Bouvard y Pecuchet* y, al cabo de tres minutos, estoy riendo, ya se me ha pasado el mal humor. Es un libro extraordinario porque ha desenmascarado los mecanismos del progreso y de la ciencia. Ahora tendría que haber alguien, por ejemplo, que hablara de este mundo, del mercado en que estamos viviendo. El otro día escribí un artículo en *El País* sobre las nuevas divinidades, que se llaman Moody's, Fitch o Standard & Poors: son los únicos que pueden conducir a la humanidad, a una pequeña parte de la humanidad, a un paraíso... «fiscal» (*ríe*). Habría que poner al descubierto toda esta trampa. De todas formas, la sensación de apocalipsis de *Paisajes después de la batalla* se acentúa ahora, y creo que lo que está pasando en el mundo es el final de un ciclo. Esto no puede continuar. Este capitalismo depredador y este casino global que se está burlando de la humanidad entera, ¿pueden prolongarse? Yo creo que no. Hace poco estaba leyendo a Ibn Jaldun, el gran historiador árabe. ¡En qué forma clara vio que estaba al final de un ciclo histórico, retratando la decadencia árabe, con unos gobiernos que se arrasaban, en realidades que no existían! Es como un análisis melancólico de toda la decadencia inevitable de un sistema de gobierno árabe que hasta la primavera de este año ha durado bastantes siglos. Cuando ves la especulación de ayer sobre la

deuda española y la deuda italiana, es alucinante. Son una gente que está jugando. Los gobiernos ya no mandan. Es un mercado absolutamente organizado en torno a la ganancia inmediata. La Celestina, cuando define la creación, dice «esta feria, este mercado». O sea: el mundo para La Celestina es una feria y un mercado. Es la visión que tenía el bachiller Fernando de Rojas, el mundo como una feria, como un mercado.

F.G.: En relación con la figura del protagonista de *Paisajes*, se habla de una «autobiografía lúdica». Es más, dentro de la misma novela usted mismo, o aquella instancia autorial supuestamente homónima del remoto e invisible escritor Juan Goytisolo, usa los términos «crónica burlona y sarcástica» y «autobiografía deliberadamente grotesca». Ben Salem cita luego aseveraciones tuyas que reconocen a Jean Genet como seguro punto de referencia por la creación del personaje del monstruo, me imagino que por la influencia del *Journal du voleur*. Por supuesto, he entendido que esta figura nació de diferentes situaciones. Le preguntaría cuáles fueron las inspiraciones en las que se basó para este personaje.

J.G.: Es una «autobiografía deliberadamente grotesca». El personaje vive en mi casa, en mi edificio, sale, recorre las calles que yo recorría, etc. Pero tiene una deformación, no sé cómo llamarla... *goyesca*. Además, interviene aquí el factor erótico del juego con las niñas y Alicia. Lo que quería era dar una visión de la complejidad del espacio urbano de París. De la misma manera que en *Makbara*, que es una lectura del espacio de la plaza Xemáa El-Fna y de otros lugares, allí es la estructura urbana de París.

F.G.: En uno de los fragmentos de *Paisajes* invita a leer de manera correcta a Marcuse. En el fragmento describe una revolución *disneyana* que se alienta en la cola afuera del cine Rex. ¿Quería, dando espacio a su imaginación novelesca, experimentar y referirse a las teorías de la escritura como onanismo? ¿Cómo se lee de manera correcta a Marcuse?

J.G.: Bueno, definir la escritura como onanismo... En Marrakech cuentan un chiste muy bonito. Es un niño que pregunta a su tío: «¡Tío! ¿Qué hacía con las manos la gente cuando no había móviles?». «Pues desgranaba rosarios.» «¿Y cuando no había rosarios?». «Se masturbaba» (*risas*). Pues si la escritura es una masturbación, bueno, es una forma de masturbación sublimada. ¿Por qué no? De todas formas, estas teorías no me han interesado.

F.G.: Muchas escenas de *Paisajes* se plantean en los alrededores del cine Rex y en el interior de un cine porno. ¿Qué relación tuvo con el cine, aparte de las conexiones con el neorrealismo que algunos vieron en sus primeras obras?

J.G.: Hasta *Señas de identidad*, lo que escribía seguía el modelo novelesco tradicional, que más o menos podía estar influido por el cine. Incluso una novela que se llama *La isla* en realidad es un guión de cine, lo preparé así. A partir de *Señas de identidad*, el cine dejó de interesarme. De hecho, es muy difícil que una película me interese. Es decir, una novela que se adapta fácilmente al cine para mí es muy mala señal porque quiere decir que es fácil reducir su trama. No se puede... Digamos, por ejemplo, *Citizen Kane* o *El acorazado Potemkin* o *La tierra tiembla*, incluso

Senso y ciertas películas de Fassbinder. Allí había una creatividad de la imagen. Pero el adaptar una novela... Mucha gente lo dice: «Yo escribo esta novela esperando que se adapte para el cine». Pero son cosas diferentes. Por ejemplo, ninguna novela mía se puede adaptar al cine.

F.G.: ¿Las primeras, tal vez?

J.G.: Las primeras sí. Pero para las otras, a partir de *Don Julián*, es imposible. Ninguna novela se puede adaptar. Conocí bastante a Luis Buñuel. Y nos había contado, a Carlos Fuentes y a mí, que le habían propuesto adaptar al cine *Under de Volcano*, la novela de Malcom Lowry. Es una novela tan extraordinaria, tan rica, que él dijo que la estuvo estudiando y que, en el mejor de los casos, dirían que había retratado la novela y siempre a un nivel inferior. Entonces decía con mucha gracia: «A mí me gusta mucho Galdós, porque tiene ideas muy buenas, pero es muy chapucero al trabajar». Trabajaba de prisa para ganar dinero. Entonces decía: «Me da a mí un margen de creación enorme pasarme la idea y a él le permite hacer algo nuevo. Adaptar una gran novela es imposible».

F.G.: Me parece ver en las «Reflexiones ya inútiles de un condenado» de *Paisajes...* el momento de mayor proximidad entre autor, narrador y protagonista. Una afirmación en primera persona que indica como su propio ideal literario al derviche errante sufi. Como autor, en *Contra las sagradas formas* habló usted de un «narrador-escriba» que «esboza su autorretrato». En la novela afirma luego que «el narrador no es fiable [...], no deja de engañarte un instante». ¿En quién tener confianza entonces? ¿En el autor cogido en el momento de la escritura de la novela misma?

J.G.: La literatura es el territorio de la duda. Di un curso sobre las *Mil y una noches* y me encanta Sherezade, que dice siempre «se cuenta que...», «se dice que...», pero luego hay una contradicción en lo que se dice, en lo que se cuenta. Es el territorio de la duda. Yo no creo en el Corán ni en la Biblia ni en la Torah ni en el Evangelio. Creo en las *Mil y una noches*, porque todo es dudoso. Y la novela no está para dar respuestas sino para plantear preguntas al lector, para que el lector se plantee nuevas preguntas. Todo el mundo da respuestas, todos los gobiernos, todos los partidos. Todos los sistemas dan respuestas. La mayor parte falsas, pero en fin, son respuestas. En cambio, hay que hacer preguntas.

F.G.: He considerado *La saga de los Marx* como el final lúdico de una vicisitud compositiva planteada en *Paisajes...* En la novela, la autobiografía grotesca parece mezclada con los hechos de un Karl Marx que tiene que enfrentarse con un mundo postmarxista. ¿Es esta una especie de alegoría de la desilusión vivida por usted mismo después de haber descubierto, desde hace mucho tiempo, que el realismo social que aplicaba al arte las teorías marxistas y engelsianas ya no era suficiente para describir la realidad? ¿O es más bien que el realismo, de cualquier tipo, ya no podía ser utilizado para describir la realidad?

J.G.: Yo tuve una experiencia. Viajé por la Unión Soviética en los años sesenta. Estuve dos veces invitado por la Unión de Escritores. Y allí me di cuenta de una cosa: de que aquello no podía funcionar. Porque era una experiencia continua:

te decían una cosa y veías exactamente lo contrario. Uno de los niños españoles de la guerra, es decir, alguien de mi propia edad que durante la guerra civil con otras familias republicanas fueron allí, tenía mucho sentido del humor y decía: «¿Qué diferencia hay entre un pintor impresionista, un pintor expresionista y un pintor realista socialista?», y decía: «El expresionista pinta lo que ve, el impresionista lo que siente y el realista socialista lo que oye». Era así exactamente. Allí lo vi todo con un cierto sentido del humor, no caí en una crónica anticomunista, sino que lo vi como un cierto retroceso y lo tomé con sentido del humor. Y allí vi el momento de la caída. Ponerme en los ojos de Marx y de la familia de Marx y ver lo que estaba pasando, para mí era muy divertido. La llegada de los albaneses a Bari, después a Francia, y, es impresionante, querían todos ir a Dallas, esto era cierto. Hubo un grupo al que instalaron en unos campamentos en Masif Central. ¡Fueron todos a pie hasta París, a la embajada americana, pidiendo un visado para Dallas! O sea, hay elementos de verdad: al final de la novela todos han llegado a Dallas, que forma parte del humor, pero la realidad estaba allí. En cuanto a los millonarios que aparecen, esto lo escribí en 1993, al comienzo de la era Yeltsin. Ahora se ha visto bien lo que son los oligarcas rusos. Tuve una prueba la última vez que estuve en Moscú cuando fui a Chechenia, en el año 1996. Estaba en el Hotel Metropole, reconvertido con dirección americana: para cualquier cosa tenías que pagar mucho dinero. «Mil dólares para futuras llamadas telefónicas», te pedían ya a la entrada del hotel. Luego —nunca lo olvidaré— en mi piso había unos músicos que tocaban música de Lully y de Rameau, música francesa del siglo XVIII, vestidos como en la época de Luis XVIII, y en el salón lo único que había eran guardaespaldas de jefes mafiosos que se veía que llevaban consigo una ametralladora... ¡Con la música de Lully! (*risas*). Si hubiese podido añadir un capítulo mejorado... Pero ya era tarde, ¡ya había escrito la novela! La realidad superaba la ficción.

F.G.: Después de la publicación de *Telón de boca* usted sostuvo que no escribiría nunca más obras de ficción. A pesar de eso, pocos años después publica *El exiliado de aquí y allá*, novela en la cual vuelven el protagonista y algunos matices de *Paisajes...* ¿Por qué sintió la necesidad de trabajar otra vez con «el monstruo» después de casi un cuarto de siglo? ¿Y por qué precisamente con él?

J.G.: Fue de acuerdo con las transformaciones que iba viendo. Yo creo que debería haber un hilo argumental, y el meter al monstruo no sé si fue un error, no estoy seguro. Dudo de mí mismo. Es decir, era una serie de textos que iba escribiendo sobre el tercer mundo, sobre los tiranos árabes; luego dos textos sobre Ben Ali en Túnez, sin mencionarlo. Y luego les busqué un hilo argumental. Yo no sé si esto es un error o no. Hay unos textos allí que me parecen muy reveladores de la época en la que estamos viviendo; por ejemplo, el buscar la fama siendo degollado ante las cámaras y el cazar unos momentos de gloria. Es lo que estamos viendo ahora. Es decir, este mundo es horroroso y, además, totalmente imprevisible. Cuando ocurrió lo de esta matanza de Noruega me acordé de que un compañero de clase, un señor, un viejo como yo, que hace cuatro meses en Barcelona estaba en un restaurante donde estaba yo también, se acercó y me dijo: «¡Mira! ¡Tú eres un loco, viviendo en estos países árabes, siempre con terroristas y atentados, mira lo que pasó en Marrakech!



¡Yo quiero vivir tranquilo, mi mujer y yo nos vamos este verano a los fiordos de Noruega!». Cuando hubo el atentado, me acordé inmediatamente de él y estaba a punto de reír, no por el horror del atentado, sino por este señor que buscaba la paz y la tranquilidad. El mundo en que vivimos es este.

F.G.: Se reconoce una sutil diferencia entre la risa provocada por Don Quijote y Sancho Panza, por Bouvard y Pecuchet, por los personajes de Rabelais, y la risa del «monstruo»: no es una comicidad inocente, es una comicidad sin ilusiones. Hay un estrecho vínculo con la actualidad y una realidad irónicamente extremada en las perversiones sexuales, en la pedofilia sarcásticamente referida a Lewis Carroll, en la revolución vista como postmarxismo y en la misantropía. A principios de siglo, era todavía posible una experiencia como la del soldado S'veik, pero desde la segunda posguerra hasta ahora la ironía se ha hecho cada vez más dura, feroz, satírica y desilusionada. ¿Piensa que hay un punto sin retorno para la inocencia cervantesca y rabelaisiana? ¿Hay más necesidad de inocencia o de sátira?

J.G.: Yo creo que en *Paisajes...* hay alguna condensación de toda la problemática urbana y mundial que el personaje está viendo. ¿Quién hablaba en 1982 del cambio climático? El personaje imagina ya que el nivel del mar ha subido, compra unos terrenos y ve la agonía de sus vecinos sumergidos en el mar, etc. Es decir, hay de todo. Me gusta mucho leer —soy muy curioso— anécdotas en los periódicos, las pintadas de las paredes, etc. Todo me estimula la creatividad. La última vez que estuve en México, fue una gozada para mí ver los alrededores del Zócalo, tan parecidos a los de la plaza de Marrakech y al mismo tiempo con inscripciones como... Una farmacia enorme que se llamaba «La Farmacia de Dios»: «Una farmacia enorme —yo pensé—, ¡con el tiempo que lleva y la cantidad de medicamentos que necesita, pues, una farmacia inmensa!» (*risas*). Y, por otra parte, alguien al otro lado había escrito en la pared un pensamiento que decía: «Cada día que amanece, el número de idiotas crece» (*risas*). Me parecía bastante acertado.

F.G.: Como escritor de ficción y crítico, ¿tendría usted más confianza en las aserciones sobre su poética de un autor-narrador o en los esfuerzos exegéticos autónomos de un crítico? ¿Y cuáles son las posiciones del escritor a las cuales referirse, las programáticas, las hechas con las obras en curso o las *ex post*?

J.G.: Siempre he dicho que el esfuerzo de la obra pertenece al autor y el resultado a todo el mundo, con excepción del autor. Es decir, una obra debe hablar por sí misma, obviamente si dice algo. Tuve una vez una experiencia en EEUU de un cursillo bastante especializado sobre mi obra, y de vez en cuando daban interpretaciones divergentes y me miraban a mí como para que yo diera razón a alguien. ¡Yo no tenía que hacerlo, esto no me corresponde a mí! Lo escrito estaba escrito y cada uno podía leer. Lo que pasa es que las lecturas cambian, cambian según la perspectiva. Proponía dar un curso, por ejemplo, sobre Cervantes, contratar a seis profesores que hicieran cada uno un enfoque distinto. Proponía Cervantes, pero podía proponer cualquier obra rica o cualquier novela moderna, por ejemplo *La Conciencia de Zeno*, o *Si una noche de invierno un viajero*. Y que cada uno diera un enfoque distinto: meramente lingüístico, pasar del adivinar el contexto a partir del

texto a estudiar el texto a partir del contexto, a una lectura marxista o a una lectura puramente evolutiva dentro del género. Y estaríamos hablando de cosas distintas hablando siempre del mismo libro. Es decir, siempre hay una variedad de enfoques: una obra rica admite una variedad de enfoques enorme.

F.G.: Una curiosidad: ¿qué libro está *releyendo* ahora?

J.G.: Acabo de leer ahora Diderot. He hecho un artículo sobre mi relectura de *Jacques el fatalista*, pero voy a leer *El Crítico* de Gracián, que no he leído desde hace muchos años. Porque esta es una de las cosas interesantes, es decir, cómo cambia la lectura con los años. Los libros que yo leí cuando tenía veinte años no son los que leo ahora, son otros, cambian según mi edad, mi experiencia. La lectura es distinta. Por ejemplo, leí *Guzmán de Alfarache*, la novela picaresca de Mateo Alemán, a los veinte y veintitantos años: ¡no entendí lo que leía! La releí hace diez o quince años y me di cuenta de que no había entendido nada. Con la experiencia de la censura inquisitorial, de los trucos de los cristianos nuevos para decir sin decir, todo eso, iba releyendo una novela de la que no me había enterado al leerla cuarenta años atrás.

F.G.: ¿Y es lo mismo con sus obras?

J.G.: No me releo... (*risas*).

F.G.: Pero ha modificado algunas de sus obras con la publicación de sus *Obras completas*...

J.G.: Bueno, lo que he hecho de estas *Obras (in)completas* es suprimir cosas. No he cambiado. Por ejemplo, en *Don Julián* hice un pequeño cambio porque la inspiración viene del poema del Lermontov, que es esta maldición gitana a Rusia cuando el Zar le manda al Cáucaso a matar chechenos. Entonces yo lo escribí basándome en una traducción francesa que era aproximativa. Un eslavista lo ha traducido ahora y entonces lo he mejorado. La traducción del poema del Lermontov es (*cita de memoria*):

*Adiós a ti del ruso sucia patria
nación de encomenderos y de esclavos.
Adiós esas guerreras azuladas.
Adiós al pueblo por ellas subyugadas.
Quizás yo, tras el Cáucaso erguido,
esconderme podré de tu tirano,
de sus ojos que todo lo escudriñan,
de su oído que nada escucha en vano.*

Una traducción maravillosa. Bueno, mi adaptación ahora ha sido (*siempre de memoria*):

*Adiós madrastra inmunda, España, país de siervos y señores. Adiós tricornios de charol,
adiós pueblo que los soporta. Quizás yo, tras el mar del estrecho, esconderme podré de tu
tirano, de sus ojos que todo lo escudriñan, de su oído que nada escucha en vano.*

Es decir, el único cambio que he hecho es mejorar el verso del Lermontov y adaptarlo. En los otros casos he cortado algún pasaje. Por ejemplo, en *La saga de los Marx* no, en *Las semana del jardín* he recortado cosas inútiles, en *Carajicomedia* he recortado bastantes páginas, en *Telón de boca* nada.

F.G.: Después de haber recorrido un viaje que le ha llevado, físicamente y en cuanto a poética, desde la España franquista y el realismo social hasta Marruecos y la cultura oral de los orígenes, ¿se siente como si hubiese llegado a una especie de meta? ¿Piensa que ha finalizado la empresa de Robinson Crusoe, o sea, haber creado, por necesidad, un mundo propio, refugio contra la hostilidad del exterior? ¿O siente como si hubiese cumplido un viaje idealmente homérico, un recorrido que pierde su significado si se piensa en el destino, pero que adquiere el más alto de los sentidos si es considerado en sí mismo?

J.G.: Bueno, en realidad mi vida ha sido una emigración constante, es decir, de España a París, de París a EEUU, de EEUU al interés por el mundo árabe, por Turquía, por Marruecos, que en gran parte me ha venido por mi estancia en París, digamos. No lo sé, uno no sabe nunca cuál es su propio destino, es el destino el que va trazando las cosas. La importancia de la oralidad... Todo lo que he escrito a partir de *Don Julián* —prácticamente enmarcado en *Don Julián*, en *Juan sin tierra*, en *Makbara*, sobre todo en *Las virtudes del pájaro solitario*, en *Telón de boca*— está todo escrito para ser leído en voz alta. Es a la vez prosa y poesía. Nada de prosa poética, que me horroriza, me parece espantosa, sino a la vez prosa y poesía. Existe lo que se llama la «oralidad secundaria» dentro del texto. Cuenta mucho para mí. Y la gestualidad, precisamente. Cuando estaba preparando el ensayo sobre el Arcipreste de Hita, entendí un episodio que nadie entendía viendo a un cuentista en la plaza Xemáa El-Fna que estaba contando algo parecido pero haciendo una serie de gestos. La gestualidad en la oralidad es importante, y quien lo captó muy bien también fue Diderot. En *Jacques el fatalista* siempre el lector interviene. Interviene y dice: «¿Bueno, y qué has hecho de la historia?». «¡No tengas prisa lector!», y al final no cuenta la historia. Es decir, siempre el lector está interviniendo de una forma muy creativa en la novela. Para mí la experiencia de la oralidad en la plaza fue muy importante. Ver cómo un episodio del *Libro de buen amor* cobraba su sentido viendo y escuchando a uno de los mejores cuentistas, que luego falleció, me ha hecho siempre tener un interés enorme por las culturas antiguas. Recuerdo haber leído, en un ensayo sobre los versos de Homero, que este era leído y adaptado al ritmo de la gente que lo estaba escuchando. Hay pasajes de mis novelas que están absolutamente escritos para leerlos en voz alta, con un ritmo muy preciso, muy marcado. Esto lo encontramos en Carlo Emilio Gadda, por ejemplo. No domino el italiano, pero intenté leer la *Via Merulana*, que es una maravilla. Está muy bien traducido al español. Cuando no entendía el texto en italiano recurría a la traducción española. Pero, claro, es un poco difícil, no es lo mismo que leer una novela italiana «normal». Para mí Calvino, Gadda y Svevo son los tres grandes italianos del pasado siglo.

RECIBIDO: junio de 2012. ACEPTADO: junio de 2012.

RECENSIONES

ÁNGEL MARTÍNEZ FERNÁNDEZ, *Epigrafés Polirrinías*, Athens: Hellenic Ministry of Culture and Tourism (Publications of the *Archaiologikon Deltion* No. 103), 2012, 266 pp. ISBN: 978-960-386-028-0.

Este libro ha sido editado por el Servicio de Publicaciones del TAPA (Dimosieumata tou Tameiou Archaiologikon Poron kai Apallotrioseon) del Ministerio de Cultura y Turismo de Grecia (Ypourgeio Politismou kai Tourismou tis Elladas) en su prestigiosa Colección de Anejos de *Archaiologikon Deltion* Número 103 (Dimosieumata tou *Archaiologikou Deltiou* 103; ISSN: 1108-1244). Como todas las publicaciones incluidas hasta ahora en esta ya amplia y bien conocida Colección en el campo de los estudios sobre el mundo griego antiguo, la publicación de esta obra destaca por la alta calidad científica de su contenido y por su excelente presentación tipográfica.

En la composición de la cubierta del libro, bastante lograda, aparece la fotografía de la Inscripción Número 1 del *corpus*, un caduceo de bronce del 475-450 a.C. consagrado a la diosa Hera, el cual se conserva actualmente en la Colección de George Ortiz en Nueva York (Número de Catálogo 129).

La obra es una cuidada edición crítica y un detallado estudio de un extenso *corpus* epigráfico local: las inscripciones de la antigua ciudad de Polirrenia en Creta Occidental. Este *corpus* consta de una inscripción votiva del s. V a.C., de 81 inscripciones de época helenística e imperial y de una inscripción cristiana, en total 83 inscripciones. A excepción de dos inscripciones escritas en latín, todas las demás inscripciones lo están en griego. En la parte final del libro se incluyen

un capítulo de láminas (Pinakes, pp. 203-260) y otro de mapas (Chartes, pp. 261-264). En el apartado dedicado a las láminas se recogen 164 figuras con fotografías en blanco y negro de una gran calidad y con facsímiles y copias de un buen número de las inscripciones estudiadas. De estas figuras, las siete primeras están dedicadas a la arqueología de la antigua ciudad de Polirrenia (pp. 205-207), las nueve siguientes se refieren a textos de inscripciones griegas que aluden a Polirrenia pero que no han sido encontradas en el emplazamiento de la antigua ciudad (pp. 207-212), y las 148 restantes corresponden a las inscripciones del *corpus* que son objeto de estudio en la presente obra (pp. 213-260).

El autor en su estudio de cada uno de los textos del *corpus* se ocupa con rigor de una serie de tareas, que podemos resumir de la forma siguiente: la lectura, basada en la autopsia de las inscripciones; la restitución en lo posible de las partes perdidas, en los casos en los que los textos se encuentran incompletos y por ello la restitución se hace necesaria; la interpretación de los textos, particularmente de sus aspectos más controvertidos; la datación, basada usual y fundamentalmente en la paleografía de las inscripciones, y, por último, la bibliografía existente para cada inscripción, tanto de las ediciones y de las supervisiones del texto si las hubiere, como de los posibles estudios o referencias a la inscripción correspondiente en cada caso. Pero conviene destacar que en este libro el estudio epigráfico de las inscripciones no se limita solamente al texto inscrito, sino que acertadamente Ángel Martínez analiza en cada inscripción el soporte epigráfico y el contexto. El análisis de los datos externos de la inscripción, de acuerdo con los avances metodológicos actuales

en el campo de la epigrafía griega, facilita ciertamente una mejor comprensión de los textos.

Aparte del estudio de la inscripciones del *corpus*, el cual constituye la parte central de la obra (pp. 67-183), en el libro se presenta además un Prólogo (pp. 15-18), la Bibliografía y Abreviaturas Bibliográficas utilizadas (pp. 19-27), una amplia Introducción (pp. 29-66) y unos detallados Índices (pp. 187-202), con los que se facilita enormemente el manejo de la obra. El Prólogo está precedido de un Prefacio (p. 13) a cargo de la arqueóloga griega Stavroula Markoulaki, directora de los lugares arqueológicos de Polirrenia y de Císamo, en Grecia.

Por lo demás, el presente estudio supone, entre otros aspectos que conviene destacar, un estímulo a la investigación en otros campos afines de las ciencias de la antigüedad. Señalemos uno de ellos. Por las fuentes documentales e historiográficas de las que disponemos actualmente, existen fundadas razones —como Ángel Martínez ha mantenido en otros estudios anteriores (véase, por ejemplo, «Notas sobre la historia de la antigua Polirrenia», *RFULL* 17, *Homenaje al profesor Rafael Muñoz*, 1999, 417-425)— para sustentar la hipótesis de que la antigua ciudad de Polirrenia

era una de las ciudades más importantes de Creta —y, en parte, de Grecia— en la época helenística e imperial. No obstante, dada la relativa escasez de excavaciones arqueológicas en el lugar de emplazamiento de esta antigua ciudad, esta hipótesis no ha podido ser confirmada en toda su verdadera dimensión. En este sentido, la publicación que en este libro se hace de las inscripciones de Polirrenia conservadas hasta ahora, entre las cuales se incluyen no pocas inéditas de gran interés, supone una significativa aportación digna de ser tomada en cuenta en los próximos años para un mejor conocimiento de la verdad histórica de esta antigua ciudad.

En resumen, esta obra de Ángel Martínez se sitúa, por derecho propio, dentro del ámbito de los estudios actuales sobre las inscripciones griegas antiguas, en el marco de un buen número de notables ediciones de *corpora* epigráficos locales aparecidas en los últimos años. Expresemos, pues, nuestra felicitación tanto al autor por su trabajo, como al Servicio de Publicaciones del Ministerio de Cultura y Turismo de Grecia por haber tenido el acierto de publicarlo.

Pascual MOLINA BARRETO



MARCOS MARTÍNEZ HERNÁNDEZ, *Sófocles. Erotismo, soledad, tradición*, Madrid, Ediciones Clásicas, 2011, 240 pp., ISBN: 84-7882-716-1.

La especialización del profesor M. Martínez en la obra de Sófocles es bien conocida en la bibliografía internacional sobre este tema. Desde su tesis doctoral titulada *La esfera semántico-conceptual del dolor en Sófocles. Contribución al estudio del vocabulario de los sentimientos en griego clásico*. I-II, Madrid 1981, leída en 1976, sus excelentes estudios sobre el trágico ateniense han sido frecuentes en revistas, congresos y libros especializados. Baste señalar, entre otros, los siguientes: «El campo léxico de los sustantivos de dolor en Sófocles. Ensayo de semántica estructural-funcional I», *Cuadernos de filología clásica* 13, 1977, pp. 33-112; «El campo léxico de los sustantivos de dolor en Sófocles. Ensayo de semántica estructural-funcional II», *Cuadernos de filología clásica* 14, 1978, pp. 121-169; «Las interjecciones de dolor en Sófocles», *Cuadernos de filología clásica* 15, 1978, pp. 73-136; «Sophocles erotikós (I): Aspectos eróticos en la vida y obra de Sófocles», en A. Garzya (ed.), *Idee e forme nel teatro greco. Atti del Convegno italo-spagnolo, Napoli 14-16 ottobre 1999*, Napoli 2000, pp. 321-332; «Sophocles erotikós (II): Fragmentos», en A. Pérez Jiménez, C. Alcalde Martín, R. Caballero Sánchez (eds.), *Sófocles el hombre, Sófocles el poeta. Actas del Congreso Internacional con motivo del xxv centenario del nacimiento de Sófocles (497/6 a. C. - 2003/2004)*, celebrado en Málaga, 29-31 de mayo de 2003, Málaga 2004, pp. 121-142; «¿Filoctetes precursor de Robinsón? El motivo de la isla desierta en Sófocles», en F.J. Pinilla García, S. Talavera Cuesta (coords.), *Charisterion, Francisco Martín García oblatum*, Universidad de Castilla-La Mancha 2004, pp. 289-308; «Super omnes est Sophocles poeta tragicus (Plinio el Viejo, *HN* xxxvii 40)», en A. Alvar Ezquerria (coord.), *Actas del XI Congreso Español de Estudios Clásicos*, vol. 1, Madrid 2005, pp. 141-152; «Sófocles en Plutarco», en M. Jufresa Muñoz (coord.), *Plutarc a la seva època, paidèia i societats. Actas del VIII Simposio Español sobre Plutarc (Barcelona, 6-8 de novembre de 2003)*, Barcelona 2005, pp. 85-100; «El mito de Filoctetes en el

teatro griego clásico», en J. Peláez y F.L. Roig (eds.), *Sófocles hoy. Veinticinco siglos de tragedia*, Córdoba 2006, pp. 63-85.

El campo de estudio al que pertenece dentro de la Filología Griega la obra que comentamos es de una larga y muy notable tradición. Entre los libros sobre Sófocles publicados desde el pasado siglo, existe una extensa relación de excelentes monografías que ejercieron una gran influencia en su momento y que incluso siguen siendo de una gran utilidad en nuestra época, por lo que no sin razón podrían ser llamados como libros esenciales en las investigaciones sofocleas. Tal es el caso, por ejemplo, de las monografías de G. Perrotta (*Sofocle*, Messina/Milan, 1935), T.B.L. Webster (*An Introduction to Sophocles*, Oxford 1936), H. Weinstock (*Sophokles*, Wuppertal 1948³), C.M. Bowra (*Sophoclean Tragedy*, Oxford 1939), K. Reinhart (*Sophokles*, Francfort 1947), C.H. Whitmann (*Sophocles: a study of heroic humanism*, Cambridge, Mass., 1951), A.J.A. Waldoock, (*Sophocles the Dramatist*, Cambridge 1951), V. Ehrenberg (*Sophocles and Pericles*, Oxford 1954), I. Errandonea (*Investigaciones sobre la estructura dramática de sus siete tragedias y sobre la personalidad de sus coros*, Madrid 1958), A. Maddalena (*Sofocle*, Torino 1959, 1963²), G. Germain (*Sophocle*, Paris 1969), R. P. Winnington-Ingram (*Sophocles: An Interpretation*, Cambridge 1980), Ch. Segal (*Tragedy and Civilization: An Interpretation of Sophocles* (Cambridge, Ma./London 1981), M. di Benedetto (*Sofocle*, Firenze 1983), K. Reinhardt (*Sophocles*, Traducido por H. Harvey y D. Harvey, Oxford 1991; original publicado en 1932). Muy notable es también la obra de J. Lasso de la Vega, *Sófocles*, editado por E. García Novo, F. García Romero, F. Hernández Muñoz y M. Martínez Hernández, Madrid 2003, donde los discípulos del profesor Lasso de la Vega recogen sus estudios de tema sofocleo.

Ahora bien, en el conocimiento de la tragedia sofoclea se han producido en las dos últimas décadas, en mayor o menor medida, novedosos enfoques metodológicos que nos han permitido significativos avances en el conocimiento de la obra de Sófocles. Recordemos en este sentido las destacadas obras de R. Minadeo, *The Thematic Sophocles*, Amsterdam 1994; A. Rodighiero, *La parola, la morte, l'eroe. Aspetti di poetica*



sofoleá, Padova 2000; M. Venuti, *Sofocle e la formazione nell'età tragica dei Greci*, Palermo 2003; J. Beer, *Sophocles and the Tragedy of Athenian Democracy*, Westport, Connecticut-London 2004; J. Jouanna, *Sophocle*, Paris 2007; A. L. Santamaría, *Implicaciones éticas de la Antígona de Sófocles. Una reflexión sobre el pensamiento trágico griego*, Madrid-México 2009. En otros casos el acercamiento a la obra sofoclea en la investigación actual sobre Sófocles se produce desde un aspecto específico, como el meritorio libro de G. Ceschi, *Il vocabolario medico di Sofocle. Analisi dei contatti con il Corpus Hippocraticum nel lessico anatomico-fisiologico, patologico e terapeutico*, Venezia 2009. No faltan tampoco los acercamientos a la obra de Sófocles desde perspectivas teóricas de movimientos actuales de vanguardia, como el libro de F. Söderbäck, *Feminist Readings of Antigone*, State University of New York 2010, donde se recogen once estudios y debates. A las destacadas obras mencionadas en esta relación de publicaciones recientes sobre Sófocles se debe añadir ahora el excelente estudio monográfico de M. Martínez, realizado con un gran rigor filológico, con un muy meritorio y logrado esfuerzo de síntesis y con una notoria claridad en la exposición de los temas.

Pasemos a continuación a ofrecer un breve resumen sobre el libro objeto de nuestro comentario. La publicación consta de un prólogo y de seis capítulos, los cuales son indicados con números romanos. En la parte que sigue al Prólogo, titulada «A modo de introducción» (pp. 15-32), se tratan, entre otras interesantes cuestiones, el xxv centenario del nacimiento del poeta ateniense (497/496 a. C.) y los congresos que se le dedicaron en España en el 2003, las siete obras conservadas, las traducciones completas al español de la obra sofoclea publicadas dentro del siglo xx, las aportaciones al estudio de Sófocles del prof. Lasso de la Vega, las publicaciones más recientes dedicadas al trágico ateniense.

En la segunda parte, «I. Erotismo» (pp. 33-116), el autor centra su exposición en el aspecto del erotismo, el cual se presenta en tres apartados: «1. Sófocles erótico I. Aspectos eróticos en la vida de Sófocles», «2. Sófocles erótico II. Fragmentos» y «3. Sófocles erótico III. Obras conservadas». Respecto al erotismo se intenta demostrar, como

indica el propio autor (p. 10), lo incorrecto que resulta el afirmar que la tragedia griega no fue un género especialmente erótico, como lo pudo ser la comedia. Por lo que se refiere a Sófocles, todas sus obras están impregnadas, a juicio del autor, de un cierto erotismo. Como M. Martínez señala (pp. 10-11), «Sófocles vivió el erotismo en su propia persona y lo reflejó en sus obras. El ciudadano Sófocles tuvo una intensa y agitada vida amorosa (padre de familia, su trato con heteras, contactos con jóvenes mancebos, etc.) ... Si del erotismo de su vida pasamos al de su obra fragmentaria, éste resulta más patente en su inmensa obra fragmentaria, en la que prácticamente se hace visible toda la gama de tópicos eróticos representativos de una literatura erótica ... Este erotismo resulta igualmente llamativo en sus siete tragedias conservadas completas». Parece oportuno señalar que el autor entiende con acierto por eros y por erótico todo lo que está relacionado con el amor en un sentido amplio, como el sexo, la pornografía y la obscenidad, pero también otros aspectos más espirituales y bellamente expresados. Por razones puramente metodológicas y de una mejor clasificación de la materia objeto de estudio, se distinguen tres modalidades eróticas: heterosexual (o de las relaciones hombre-mujer o mujer-hombre), homoerótica masculina (o de las relaciones hombre-hombre) y homoerótica femenina (o de las relaciones mujer-mujer).

Los aspectos eróticos en la biografía de Sófocles (Sófocles erótico I, pp. 35-46) se centran en cuatro apartados, a saber: a) testimonios referentes al homoerotismo y pederastia del autor, tomados de Cicerón (*De offic.* I, 40), Plutarco (*Pericl.* 8, 8) y Ateneo (*Deipn.* XIII, 603 y 604); b) cuatro citas de Ateneo (*Deipn.* XII, 582, 598 y 592, esta última cita con dos testimonios diferentes) que documentan la relación de Sófocles con heteras; c) un texto de Platón (*Rep.* 329a y ss.); d) varias noticias sobre la íntima relación de vino y amor en Sófocles.

En el análisis de los fragmentos relacionados con el erotismo (Sófocles erótico II. Fragmentos, pp. 47-70), M. Martínez sigue para la cita de los fragmentos la numeración de Radt y, en general, organiza los materiales según el trabajo de M.T. Casanello, *Lessico erotico della tragedia greca*, Roma 1993. Como una cuestión bibliográfica

de detalle de carácter secundario, respecto al *Frag.* 941, uno de los fragmentos eróticos más importantes de Sófocles, al que el autor dedica un riguroso análisis y ofrece la traducción al castellano, conviene añadir a la bibliografía recogida en el libro por el autor el reciente estudio de Maria Pia Pattoni, «La potenza di Afrodita. Sofocle fr. 941 R.: Testo e interpretazione», en G. Avenzzù (ed.), *Il dramma sofocleo: testo, lingua, interpretazione*, Stuttgart 2003, pp. 223-252. Los fragmentos eróticos estudiados en este apartado se distribuyen con buen criterio en varios capítulos: A) Los fragmentos que se refieren a Afrodita o a otras divinidades del amor, a saber: sobre la exaltación del poder extraordinario de Afrodita, el mencionado *Frag.* 941; Afrodita como diosa del placer, *Frag.* 361; Cipris e Hímeros (Deseo), *Frag.* 874; Afrodita como «Citea rica en frutos», *Frag.* 847; *Peithó* o la diosa de la Persuasión, *Frag.* 865. B) Menciones de Eros: *Frag.* 770, *Frag.* 816, y, dudoso, *Frag.* 684. C) Fragmentos que tienen que ver con el amor y el erotismo en su sentido más amplio, como *la condición de la mujer*, *Frag.* 583; *los juramentos de mujer*, *Frag.* 811; *la buena esposa*, *Frag.* 942; *el juego del cóttabos*, *Frag.* 537; *la relación amor-muerte*, *Frag.* 298; *incesto*, *Frag.* 247; *travestismo*, *Frag.* 769, dudoso; *desnudez*, *Frag.* 872; *castración*, *Frag.* 620; *homosexualidad*, *Frag.* 448, *Frag.* 619, *Frag.* 841, *Frag.* 863; *la enfermedad del amor*, *Frag.* 149, *Frag.* 680; *el tema de Helena*, *Frag.* 177; *el tema de Medea*, *Frag.* 546; *el tema de Putifar*, *Frag.* 679, *Frag.* 682; *las bodas de Peleo y Tetis*, *Frag.* 150, *Frag.* 618; *los amores de Zeus*, *Frag.* 269c, *Frag.* 345, *Frag.* 1127; *amor-ojos*, *Frag.* 157, *Frag.* 474, *Frag.* 1139; *fragmentos de tipo proverbial o gnómico* referidos en su mayoría

a mujeres, *Frag.* 64, *Frag.* 189, *Frag.* 356, *Frag.* 926, *Frag.* 943; D) *Vocabulario erótico*, donde se recogen 42 términos de los *Fragmentos* de Sófocles que se relacionan con el erotismo; E) *Conclusiones*.

La tercera parte, titulada «III. Soledad», consta de dos apartados: «4. El mito de Filoctetes en el teatro griego clásico» y «5. ¿Filoctetes precursor de Robinsón?: el motivo de la isla desierta de Sófocles». El autor analiza la soledad en la que se encuentran los héroes sofocleos, como Ayante, Antígona, Edipo y, de modo especial, Filoctetes.

En la cuarta parte, titulada «IV. Tradición», se incluye un apartado: «6. Sófocles en Plutarco». La quinta parte, «V. Varia», consta de los apartados: 7. «2500 años de Sófocles», 8. «Sófocles en La Laguna», 9. «Un libro esencial sobre Sófocles», 10. «Reseña de la *Electra* de Sófocles, de L. Gil». El libro finaliza con unas Referencias bibliográficas (225-240). Aquí se analiza la tradición de Sófocles, quien siempre gozó de la estima de las generaciones posteriores. M. Martínez estudia especialmente la presencia de Sófocles en Plutarco.

En suma, el libro *Sófocles. Erotismo, soledad, tradición* es una excelente monografía sobre tres aspectos diferentes y a su vez complementarios del trágico ateniense, que debe ser tenida en cuenta a partir de ahora entre los estudios sofocleos como una obra de obligada consulta. Solamente nos resta felicitar al autor, Marcos Martínez, y a Ediciones Clásicas y a su director y editor, el profesor Alfonso Martínez, por haber tenido el acierto de publicar este libro en su ya larga lista de buenas monografías sobre el mundo griego antiguo.

Ángel MARTÍNEZ FERNÁNDEZ

MÁRIO MATOS: *Postigos para o mundo. Cultura turística e livros de viagens na República Democrática Alemã*. Universidade de Minho: Edições Humus, 2010, 544 pp. ISBN: 978-989-8139-40-5.

El libro que aquí reseñamos es fruto del trabajo de Tesis doctoral que su autor, Mário Matos, defendió en el año 2007 en la Universidad de Miño. Ya el título subraya algunos aspectos interesantes del trabajo: en la segunda parte del título se informa, por un lado, del tema que se va a tratar e, incluso, se insinúa la perspectiva teórica desde la que se aborda el estudio al hablar de *libros de viajes* en lugar de *literatura de viajes*; por otro, la metáfora de la primera parte de su título, *Postigos para o mundo*, nos recuerda o, al menos, evoca el título de la obra *Las lenguas, ventanas que dan al mundo* del catedrático de la Universidad de Leipzig Gerd Wortjak, a quien el propio autor transmite su más sincero agradecimiento en la nota previa a su trabajo.

El libro está estructurado en cuatro grandes capítulos, a los que se suma un apartado final con las conclusiones globales —si bien es de agradecer que cada capítulo contenga al final un resumen con sus principales conclusiones— y el apartado bibliográfico. En la introducción (cap. 1), se pone al lector en antecedentes sobre los principales problemas teóricos y metodológicos que giran en torno a la literatura de viajes *lato sensu*, se indican también algunos aspectos importantes sobre la orientación teórica que su autor sigue en este libro y se explican los motivos que justifican la elección del tema, así como los criterios de selección del corpus de análisis. El autor fija como objeto de estudio el fenómeno del viaje y sus múltiples formas de representación en la RDA, que, de acuerdo con el profesor Ette, acomete desde un punto de vista transdisciplinar y policontextual. Entiende así la literatura de viajes como literatura en movimiento. Asimismo, se propone rellenar la laguna existente en torno al estudio de la producción y recepción de la literatura de viajes en la RDA. Tras la introducción, en el capítulo segundo, se traza un excelente estado de la cuestión que ofrece un panorama actual sobre las principales corrientes teóricas y metodológicas que se han acercado al estudio de la literatura de viajes, haciendo especial hincapié

en la bibliografía en lengua alemana. Las citas en alemán que enriquecen la obra y que son más abundantes a lo largo de este capítulo —aparte de su adecuación e interés para lo que se está narrando— vienen acompañadas de una traducción al portugués, lo que hace accesible al público de lenguas iberorrománicas los contenidos teóricos de investigadores alemanes de la talla de Brenner, Neubert o Ette, que tanto han descollado en el estudio de la literatura de viajes. Este estado de la cuestión tiene el mérito de ser de amena y fluida lectura no solo para el especialista en la materia sino para el iniciado. Este repaso resulta, a mi juicio, el mejor panorama que se ha hecho hasta el momento en las lenguas iberorrománicas de la literatura de viajes en lengua alemana. Y digo de lenguas iberorrománicas ya que es de fácil comprensión no solo para el hablante portugués sino para cualquier lector de lenguas romances. En él su autor no se limita a recuperar los distintos metadiscursos sobre la literatura de viajes, sino que propone un acercamiento crítico, poniendo en tela de juicio todos los puntos débiles que presentan los distintos enfoques teóricos y resaltando sus ventajas. También en esta parte el autor trae a colación la obra de otros estudiosos de lengua portuguesa que desconocía hasta el momento y cuyo estudio encuentro de lo más interesante. En este sentido me gustaría destacar los trabajos de Fernando Clara, a quien se le menciona en varias ocasiones a propósito de sus reflexiones sobre las dificultades de encontrar un encuadre teórico que aborde la gran diversidad de textos que caracteriza la literatura de viajes. Este repaso exhaustivo por las principales corrientes teóricas le permite llegar a conclusiones interesantes que repercuten en la metodología de su propio trabajo. Por un lado, y de acuerdo con la aproximaciones de tipo sociohistórico, representadas, sobre todo, por los trabajos de Wolfgang Griep, el autor llega a la conclusión de que los múltiples contextos extraliterarios influyen de forma decisiva en la producción y recepción de los propios textos de viajes (2010: 51). Por otra parte, ante la diversidad y heterogeneidad del género de la literatura de viajes se hace precisa una concepción policéntrica, un modelo policontextual que defiende y aplica en su trabajo. Para llevar a cabo este método es necesario analizar los puntos

de contacto, la intersección o la interfaz —para utilizar el término que usa el propio autor— entre las diferentes dimensiones y componentes de los textos de viajes. En el capítulo tercero, el autor desciende de estos aspectos más generales para acercarse al tema concreto que le ocupa, los libros de viajes durante la RDA, una verdadera *terra incognita*, a juzgar por la bibliografía existente hasta el momento. En este capítulo, el autor traza una panorámica de la historia del viaje en la RDA, clave para entender muchos de los aspectos que se mostrarán como característicos de estos textos en su corpus. Para entender el «enclimamiento del mundo», y la «relativização do exótico» del libro de viajes se hace necesario entender el contexto sociohistórico que dio cabida a todos esos libros de viajes que vieron la luz durante la RDA y que marcarán el rumbo que seguiría el libro de viajes. Resultan interesantes algunos de los aspectos que destaca el autor sobre el fenómeno del viaje en la RDA. Según explica, en un momento en que el mundo se hacía más accesible para el ciudadano de a pie gracias a la generalización del viaje, en la RDA se vivió una situación paradójica: la democratización del viaje que se vive en estos momentos y que fue fomentada también por el gobierno se vio frenada o más bien enfrentada a una clara restricción del espacio geográfico (2010: 161), limitada fundamentalmente a los países socialistas. Esto trajo como consecuencia que el proceso de relativización de lo exótico que el resto de los países industrializados ya estaba viviendo tardara más en llegar a la RDA, o que se retardara. Así lo expresa el autor:

[...] a política restritiva de viagem da RDA contribuiu, ao mesmo tempo, não só para uma ampliação, mas para uma espécie de *duplicação* da carga simbólica inerente à representação de países e culturas estrangeiras. Dito de outro modo, face à evidência das limitações geopolíticas do seu raio de mobilidade turística, para a generalidade da população da RDA o «paraíso longínquo» situava-se não somente a centenas ou milhares de quilómetros, em esferas culturais diferentes, mas, ao mesmo tempo, estava também logo ali ao lado, isto é, «do outro lado do muro» (2010: 163).

A lo largo de este capítulo se nos presenta la historia del turismo en la RDA y se describen

con detalle los distintos tipos de turismo (el turismo individualista, colectivo, internacional), sin olvidar las implicaciones que estas formas de turismo tuvieron tanto en la producción como en la recepción de los libros de viaje. Tal y como se mostrará en el análisis, los incisos históricos son fundamentales no solo para ubicar los textos en su contexto adecuado sino para entender muchas de sus características. El autor nunca pierde de vista el objetivo de su trabajo. Después de encuadrar el fenómeno del viaje en la RDA —tras repasar todos los factores extratextuales: sociales, históricos y políticos—, se aborda en el capítulo cuarto el análisis propiamente dicho de los libros de viaje, en el que Matos destaca la importancia no solo de los factores extratextuales ya mencionados sino también de las tradiciones y patrones literarios que se toman como modelo. En cuanto al corpus de textos elegido, el autor no pretende hacer un catálogo exhaustivo de todos los libros de viaje que se escribieron en la RDA, sino que elabora una selección de aquellos textos —casi doscientos libros— que, a su juicio, reflejan mejor las características de este género literario durante los años de la RDA. Y en este punto comienza el análisis pormenorizado de sus rasgos más importantes. El autor divide el corpus en dos grandes grupos: el primero se refiere a los libros de viajes que giran en torno al mundo socialista y el segundo recoge las referencias al mundo «al otro lado del muro». Sobre todo en las dos primeras décadas de existencia de la RDA, el primer grupo de textos se caracteriza por asumir una función de tipo instructivo en el sentido de que, junto a la clásica función lúdica o de entretenimiento propia del libro de viajes, se utiliza como «arma política». El gobierno se vale del libro de viajes como medio para internacionalizar el socialismo, para exaltar la Unión Soviética y generar así confianza en el recién creado estado. Por lo tanto, en las primeras décadas de la RDA el libro de viajes cumple con una función fundamentalmente propagandística en la que destaca la exaltación de la Unión Soviética, que se ilustra con una selección de textos sobre los primeros viajes de una delegación de artistas de la RDA al país soviético. Aparte de su glorificación, que empieza a decaer a finales de los años 60, otra de sus características es la exaltación de un «hombre nuevo», *leitmotiv* que caracteriza



los libros de viajes de la RDA hasta mediados de la década de los 60 (2010: 308). Cada uno de estos rasgos aparece ejemplificado con un gran número de textos en alemán y traducidos al portugués que ilustran muy bien los aspectos comentados. Otro punto muy interesante, y no tan usual en los estudios sobre literatura de viajes, es el relativo a las representaciones pictóricas que acompañan a los libros de viajes. El autor destaca el papel de la coexistencia de la palabra con la imagen pictórica o la fotografía como elemento constitutivo de muchos libros de viajes e incluye una selección de imágenes que evidencian algunos de sus rasgos propios. Para ello, el autor se vale del catálogo de una exposición dedicada al viaje a los países socialistas, en la que se expusieron cuadros y esculturas de importantes artistas de la RDA. El autor menciona también los distintos géneros textuales y se centra en el subgénero de las guías de viajes «á socialista» que, a partir de 1970, gozan de mayor popularidad en esta forma textual. El autor analiza concretamente guías sobre Checoslovaquia, el destino turístico más popular durante la RDA. Aunque —por razones obvias— la mayor parte de los libros de viajes a lo largo de la RDA está dedicado a los «países hermanos», el autor dedica también un apartado al estudio del segundo grupo de viajes en que dividió su corpus, esto es, al análisis de los textos de viajes sobre el mundo no socialista. En este caso, por motivos metodológicos necesarios —a nuestro juicio—, el autor seleccionó textos de viajes sobre una misma región, en este caso, París, y estudia las diferentes representaciones que

legaron sobre la capital francesa tres autores de la RDA, Rolf Schneider, Inge von Wangenheim y Heinz Czechowski.

Por último, culmina su obra con el capítulo llamado «A vi(r)agem pós-socialista», donde el autor recoge algunas reflexiones sobre las consecuencias que la caída de la RDA tuvo para el fenómeno del viaje. Se nos habla de la euforia inicial y la posterior decepción y desencanto que dejó su huella en los textos de esta época, de forma que la expresión de estos sentimientos queda plasmada en los textos con que se ilustran.

Cierra el libro una amplia, completa y actualizada bibliografía que destaca por su rigurosidad formal, extensión y actualidad.

La única objeción que cabría hacer en esta reseña no tiene tanto que ver con el libro en sí sino con la mala distribución editorial que, a nuestro juicio, ha dificultado su mayor difusión. Para el particular resulta complicado hacerse con un ejemplar del volumen y hasta el momento solo hemos encontrado una librería que lo tiene a la venta en su catálogo online (Librería Apolo bajo el enlace www.livapolo.pt). Esperamos que esta reseña contribuya a sacar a la luz en el mundo hispánico el gran interés de esta obra dentro de los estudios de literatura de viajes y a que, al menos, las bibliotecas españolas intenten hacerse con un ejemplar para sus fondos, por lo menos, aquellas vinculadas a todas las universidades que cuentan con grupos de investigación en esta dirección.

Elia HERNÁNDEZ SOCAS

CARMEN MEJÍA RUIZ (dir.): *Dos vidas y un exilio. Ramón de Valenzuela y María Victoria Villaverde*. Madrid: Editorial Complutense, 2011. Volumen 1 (libro), 318 pp. Volumen 2 (CD), 188 pp. ISBN: 978-84-9938-087-2.

En España estamos asistiendo, afortunadamente, a una época de revisión de los acontecimientos del pasado reciente, como lo son la Guerra Civil y el periodo de posguerra bajo la Dictadura franquista, amparada por la Ley de Memoria Histórica. A través de numerosos proyectos se pretende sacar a la luz la historia olvidada y ocultada durante el franquismo, como los testimonios de los supervivientes del bando derrotado y los exiliados.

El estudio que dirige Carmen Mejía Ruiz aborda la vida y la obra de dos escritores gallegos exiliados, Ramón de Valenzuela y María Victoria Villaverde, desde distintas perspectivas: por un lado, con una visión amplia se relaciona la vida de estos autores con la de otros intelectuales españoles que tuvieron que huir de España tras la Guerra Civil; por otro, analizando con profundidad las diversas facetas literarias de estos autores; y por último, con una acertada antología de textos sobre los que tratan los estudios del equipo investigador. En efecto, esta obra consta de dos volúmenes: uno impreso con los estudios críticos y otro en formato CD con la antología de textos escogidos sobre los que versan los análisis recogidos en el primer volumen.

La recopilación de los estudios, prologada por el profesor Alonso Montero, demuestra los frutos de una investigación en equipo con una adecuada organización en el tratamiento de los temas, tanto por la reconocible metodología que se aplica en los artículos como por la delimitación temática de los trabajos. El primer volumen contiene una presentación de Carmen Mejía, en que detalla cómo se forjó la ilusión de la publicación de este libro, y continúa con el artículo introductorio de María Jesús Piñeiro Domínguez, en el que trata la narrativa en el exilio del ámbito peninsular, con autores como Max Aub o Ramón J. Sender. María Victoria Navas Sánchez-Élez se ocupa, a partir de una amplia documentación, de la parte biográfica de los autores: los años de activismo político de Ramón de Valenzuela, con

viajes a Cáceres y Barcelona, para huir posteriormente a Francia, donde es detenido y deportado a España; el exilio de María Victoria Villaverde, que viaja de Galicia a Francia, para de allí ir hasta Buenos Aires; su posterior regreso a Vilagarcía de Arousa, donde se casa con Ramón, para partir de nuevo, ahora juntos, a Buenos Aires, y regresar años después, primero a Galicia y luego a Madrid, donde se establecen definitivamente.

La profesora Ana Acuña Trabazo se encarga del estudio de la obra periodística del matrimonio, en la que se pone de relieve la implicación política de Valenzuela en unos textos que Acuña divide en tres etapas —preguerra, guerra y posguerra— y una menor aportación cuantitativa de Villaverde, que escribió mayoritariamente en castellano y fue directora de la revista *Galicia*. A este artículo le sigue un informe clandestino sobre Galicia, rescatado y prologado por Alonso Montero, que Valenzuela preparó para el Partido Comunista en el verano de 1965. En este informe el autor expresa su opinión sobre diversos aspectos de la vida política y cultural gallega, como el Partido Galleguista o la editorial Galaxia, y sobre personas ilustres como el propio Alonso Montero, Leopoldo Nóvoa, Isaac Díaz Pardo, Torrente Ballester o Borobó, entre otros.

Ya en materia propiamente literaria, es Asunción Canal Covelo la encargada del estudio de la narrativa breve de Valenzuela en Buenos Aires y analiza detenidamente los relatos recogidos en *O Naranxo*, algunos de los cuales fueron publicados originariamente en *Galicia emigrante*, revista fundada por Luís Seoane y en la que publicaron relatos, entre otros, Rafael Dieste y Xosé Núñez Búa. Begoña Regueiro Salgado se ocupa de las novelas del autor, *Non agardei por ninguén* y *Era tempo de apandar* —publicadas con más de 20 años de diferencia— y realiza un interesante estudio comparativo sobre los temas, los personajes, el espacio y el tiempo.

Carmen Mejía Ruiz y Ana Acuña Trabazo son las encargadas de abordar la novela *Tres tiempos y la esperanza* de María Victoria Villaverde. Primero, Mejía Ruiz trata los exilios de la autora y se apoya en los textos literarios para fijar su atención en elementos claves en la vivencia de Villaverde, como lo son la casa y el mar. A continuación, Acuña estudia *Tres tiempos y la*



esperanza y analiza la recepción del texto y las consideraciones que ha habido sobre su naturaleza novelística o autobiográfica. Por último, Mejía Ruiz se ocupa del epistolario inédito de la autora para analizar la recepción que tuvo la novela de Villaverde en los años de su publicación.

El siguiente capítulo, realizado también por la doctora Mejía Ruiz, analiza el teatro gallego en Argentina y la relación que mantiene Ramón de Valenzuela. La investigadora explica que se había creado un grupo intelectual que por motivos políticos y culturales vieron en el teatro una forma de reafirmar sus ideales, como Castela, que estrenó *Os vellos non deben de namorarse*. Sin embargo, la muerte de Castela, solo un año después de la llegada a Argentina de Ramón de Valenzuela, hace que este grupo de exiliados pierda a su principal estandarte, si bien es cierto que otros artistas realizaron numerosas iniciativas para promover el teatro gallego. Valenzuela y Villaverde tuvieron una función destacada en el desarrollo del teatro gallego en el exilio y se ocuparon de la traducción y puesta en escena de textos dramáticos de John M. Synge y Lauro Olmo. Valenzuela, además, llevó a cabo la creación de *As bógoas do demo*, obra de teatro que dirigió Eduardo Blanco Amor en su estreno en el Salón Castela del Centro Gallego de Buenos Aires en 1964 y que no se publicó hasta 1996. La investigadora presenta una autocrítica que escribió el propio Valenzuela, hasta ahora inédita, y estudia la obra a través de los diálogos de los personajes.

El libro se cierra con una cuidada bibliografía que recopila María Jesús Piñeiro, indispensable no solo para los estudiosos que dediquen su atención a los autores que son objeto de análisis, sino también para los que se interesen por el exilio peninsular.

En el CD ROM encontramos una antología que pretende escoger muestras interesantes de los distintos campos literarios en los que trabajaron los autores: artículos, relatos, novelas y teatro. Los investigadores seleccionan los textos que consideran adecuados para ejemplificar el análisis que han realizado en el libro, por lo que el lector puede entender con mayor claridad las conclusiones de sus artículos. Se trata, pues, de una acertada antología que permite que el lector se acerque a las primeras ediciones de los textos, algunos de ellos muy difíciles de encontrar en la actualidad.

Dos vidas y un exilio es, en definitiva, una magnífica obra que estudia a fondo dos figuras importantes de la literatura gallega en el exilio. Al buen quehacer de los estudiosos que colaboran en este trabajo, debemos añadir la gran cantidad de material inédito que ve la luz gracias a la consulta de numerosos archivos, sobre todo el de María Victoria Villaverde, quien puso todos sus documentos a disposición del equipo investigador. Esas cartas, textos inéditos e incluso pinturas aparecen en el libro y ayudan a comprender mejor la vida y la obra de estos dos autores que con trabajos tan rigurosos como este no caerán en el olvido.

Javier RIVERO GRANDOSO

MARÍA VICTORIA NAVAS SÁNCHEZ-ÉLEZ, *El barranqueño. Un modelo de lenguas en contacto*. Madrid: Editorial Complutense / Centro de Lingüística da Universidade de Lisboa, 2011, 320 pp. ISBN 978-84-9938-099-5.

En el presente volumen María Victoria Navas realiza un compendio de las investigaciones que ha llevado a cabo durante parte de su carrera académica sobre el barranqueño, variedad lingüística fronteriza hablada en el municipio portugués de Barrancos, situado en el Alentejo, junto a la frontera española, cerca de la localidad onubense de Encinasola.

La obra está compuesta de cuatro capítulos que recogen los principales hechos históricos de la zona estudiada, aspectos lingüísticos del barranqueño analizados desde una perspectiva comparatista, una aproximación específica a las variedades fronterizas, con alusiones al fronterizo uruguayo-brasileño y al propio barranqueño, y por último, una sección dedicada a la literatura oral y a la música popular de Barrancos.

Una primera lectura comprensiva de la obra da cuenta del carácter conciso pero exhaustivo de la misma. En un único volumen podemos reparar distintos aspectos teóricos de la lingüística de contacto aplicados a un caso contexto transfronterizo. Así mismo cabe destacar que la profesora Navas ha sabido entroncar su investigación con las de insignes filólogos como Leite de Vasconcelos, Lindley Cintra y Manuel Alvar, que la precedieron de algún modo en el análisis de las peculiaridades del habla barranqueña.

El capítulo primero, «El espacio geográfico y su historia», sitúa al lector en el contexto geográfico e histórico del municipio de Barrancos, «el más oriental y el más pequeño de la región del Bajo Alentejo» (p. 21). La frontera entre España y Portugal no es, en esta zona, más que una delimitación arbitraria, ya que el paisaje alentejano se prolonga en las provincias de Huelva y Badajoz y, de hecho, los contactos han sido frecuentes desde el siglo xv a ambos lados de la Raya: «los habitantes de esta zona han marcado con su impronta la anulación de frontera, si ésta es entendida como corte, muro, ruptura, límite, entre España y Portugal» (p. 33). Pese a las escasas fuentes documentales disponibles, a finales del siglo xv (1493) aparece por primera vez atestado el topónimo Os Barrancos, aunque

hemos de suponer una existencia anterior de la población, enclavada entre Noudar y Encinasola. Los contactos hispano-portugueses fueron frecuentes a lo largo de los siglos, como consecuencia de las disputas fronterizas y de las guerras entre los dos estados; por ejemplo, se dieron «algunas emigraciones de ricos propietarios andaluces» (p. 45) que se instalaron en tierras barranqueñas debido a las invasiones napoleónicas. Queremos mencionar así mismo el aislamiento que ha sufrido la población de Barrancos respecto al resto de Portugal; un hecho que, en opinión de la autora, ejerce «como factor de mantenimiento del dialecto» (p. 47).

En el segundo capítulo, «Descripción del barranqueño», se estudian los aspectos sociolingüísticos, fonológicos, léxicos y morfosintácticos del habla estudiada. María Victoria Navas resume la situación lingüística de Barrancos de la siguiente manera: «creo que se refleja mejor la realidad lingüística si se dice que en la citada villa se puede oír hablar portugués, español y el dialecto en cuestión» (p. 49). En efecto, el barranqueño presenta una «riqueza de rasgos» (p. 52) que proceden de las variedades alentejana, andaluza y extremeña que lo rodean, y con presencia de arcaísmos, leonesismos y mozarabismos. El artículo, el género del sustantivo, el número, el sistema pronominal, las partículas y el sistema verbal componen la descripción morfosintáctica de esta peculiar variedad lingüística. Cabe destacar, por ejemplo, la preferencia por el pretérito perfecto compuesto en lugar del indefinido, rasgo que diferencia al barranqueño del portugués estándar europeo.

Después se presenta con detalle un rasgo específico del barranqueño, la pérdida de sibilantes en posición final —rasgo que el profesor Zamora Vicente ya había estudiado en otras áreas de la Romania occidental que María Victoria Navas compara con el extremeño, el portugués uruguayo y variedades fronterizas peninsulares, apoyándose, entre otras fuentes, en datos del *ALPI* y del *ALEA*. Numerosos gráficos y porcentajes ilustran el apartado dedicado al efecto del contexto lingüístico en la presencia, aspiración o elisión del fonema /s/ en posición implosiva, que ayudan al lector a hacerse una idea concreta y detallada de la extensión de este rasgo fonético barranqueño, sobre el cual la autora afirma que «es arriesgado tomar una decisión sobre [su] origen» (p. 104).

Otras características que se describen son la concordancia de número en el sintagma nominal, con la debilitación o desaparición de /s/ final y la terminación -EMOS de presente de indicativo de verbos acabados en -AR en relación con el español y el portugués. Reciben especial atención los clíticos, por ejemplo las formas intransitivas acompañadas del pronombre reflexivo o bien el sintagma preposicional «con nós», ya que, en opinión de la autora, «un estudio del barranqueño que puede producir sustanciosos resultados es el del sistema pronominal» (p. 126); y de hecho se compara el paradigma pronominal en barranqueño, gallego, portugués y castellano.

El capítulo tercero se ocupa de las lenguas fronterizas, que son variedades lingüísticas singulares originadas en situación de contacto. María Victoria Navas afirma que este tipo de contextos «tienen un valor considerable pues representan una importante suma de cambios en muy poco tiempo» y, además, «ponen de manifiesto la influencia de un sistema lingüístico sobre otro» (p. 171). La autora repasa las aportaciones de algunos especialistas sobre este tema, como U. Weinreich, Sh. Poplack, R. Appel & P. Muysken, R. Posner o S. G. Thomason & T. Kaufman. A continuación se presentan las analogías que existen entre las hablas andaluzas y las portuguesas meridionales más próximas, centrándose en aspectos fonológicos.

El barranqueño en comparación con el «fronterizo» es el siguiente tema tratado en el volumen. Ambos constituyen casos de variedades de contacto a través de las fronteras administrativas entre zonas hispanohablantes y lusófonas, una en la Península Ibérica y la otra en América del Sur. De este análisis la autora destaca «un aspecto común a estas comunidades de frontera, que se refiere a la actitud positiva, es decir, a la fidelidad que hacia la lengua y cultura de la que proceden manifiestan estas poblaciones» (p. 200).

Cambiando de registro, el capítulo cuarto está dedicado a la literatura oral y tradicional y a la música popular. Esta parte de la obra se ha elaborado gracias al material recogido por la estudiosa en la propia localidad de Barrancos y a otras fuentes hasta ahora inéditas. En primer lugar se analizan paremias y refranes barranqueños, que dan cuenta de la situación de contacto entre portugués y español, si bien «preside una prosodia en la que domina una marca

acentuada del mediodía español» (p. 205). Después la referida investigadora muestra algunos romances tradicionales también presentes en puntos de habla portuguesa y de habla española, como «La virgen y el ciego» o «La hermana cautiva».

En lo que se refiere a la música, se recogen canciones cantadas por los «quintos» de Barrancos, en español, en las que aparecen mezclados «temas de índole militar, con burlescos, jocosos, de ronda, de crítica a las mozas, al pueblo y a sus habitantes en general» (p. 231). En estas composiciones el lingüista puede encontrar transferencias fonéticas y léxicas portuguesas. También menciona María Victoria Navas otros testimonios de música popular, como la actuación de un tamborilero, el «bibo», el 14 de agosto por la tarde, que toca una melodía con flauta y tambor, que se emparenta con composiciones parecidas existentes a ambos lados de la Raya.

En último lugar se añade una valiosa bibliografía sobre el tema de la obra y, como anexos, un ejemplo de los cuestionarios utilizados durante la fase de recogida de datos, así como una serie de tablas en las que se presentan los resultados de dicho proceso. Los distintos materiales y temas tratados en *El barranqueño. Un modelo de lenguas en contacto* constituyen un volumen variado pero cohesionado. La autora no separa los aspectos meramente lingüísticos del origen histórico o de las características sociales de la villa de Barrancos ni tampoco desliga esto de la literatura oral y de la música popular, formas de expresión en la lengua propia de la localidad. El lector puede realizar diferentes acercamientos a esta obra, o bien desde la óptica de las lenguas en contacto, o bien desde los estudios culturales.

Creemos que la labor investigadora de María Victoria Navas sobre Barrancos y el barranqueño —la mayoría publicada en diferentes artículos y compilada en este volumen— merece la atención, no solo de todo aquel investigador que pretenda ocuparse de las variedades de contacto en la Península Ibérica a ambos lados de la frontera administrativa hispano-portuguesa, sino de cualquiera otra persona que desee acercarse a una realidad social, lingüística y cultural relativamente cercana pero desgraciadamente poco conocida, como tantas veces sucede con los asuntos relacionados con nuestro vecino Portugal.

Diego MUÑOZ CARROBLES

FRANCISCO J. QUEVEDO: *Regreso a La isla y los demonios de Carmen Laforet*, Valencia: Aduana Vieja, 2012, 176 pp. ISBN978-84-96846-64-7.

Quizá una de las primeras conclusiones que se extraigan de este estudio del profesor Quevedo sobre la segunda de las entregas narrativas de Carmen Laforet, sea la de que es el fruto no solo del empeño lector de un académico, sino también del esfuerzo de un creador. Marcel Proust sostenía que para leer bien a un poeta o a un prosista, es preciso ser uno mismo no erudito, sino poeta o prosista, y Francisco J. Quevedo practica las dos actividades de investigador y de creador desde hace ya bastante tiempo con un rigor y un acierto que no podemos dejar de reconocerle.

Las 176 páginas que dedica ahora a diseccionar *La isla y los demonios* se leen con el atractivo de descubrir de nuevo el segundo intento fabulador de la gran ganadora de la primera convocatoria (1944) del Premio Nadal, con su proverbial, e imprescindible para la historia de la novela de la posguerra española, *Nada* (tres ediciones el mismo año de su publicación: 1945). En concreto para esa franja tan estrecha de la historia de la novela española en la que Miguel Delibes incluye la *Nada* de Laforet, *La familia de Pascual Duarte* (1942), de Camilo José Cela, y *Mariona Rebull* (1943), de Ignacio Agustí.

Algunos historiadores de esa narrativa española a la que pertenecen estas dos obras aludidas de Laforet: José María Martínez Cachero, Santos Sanz Villanueva y Domingo Ynduráin, sostienen que *La isla y los demonios* viene a ser «algo así como la primera parte o la parte anterior de la vida de Andrea», la protagonista de *Nada*, y no dejan de llevar razón. De tal argumento parte el estudio de Francisco J. Quevedo sobre *La isla y los demonios*, con la ventaja de la condición de ciudadano de Gran Canaria del crítico que ahora se ocupa de explicarnos lo que Laforet intentó en su segunda incursión narrativa.

Regreso a La isla y los demonios de Carmen Laforet es un estudio en profundidad, en cuanto a las fuentes críticas manejadas y a los objetivos perseguidos por su autor, de lo que Laforet pretendió con su novela. Es decir, no es un ensayo de interpretación más, que se desentiende de lo ya aportado por otros investigadores al desciframiento del esfuerzo de la autora novel de

Nada. Francisco J. Quevedo ha revisado toda la bibliografía dedicada a *La isla y los demonios* y la ha entreverado con sabiduría en el acercamiento que él ahora intenta.

El libro de Quevedo sobre Laforet consta de una *Introducción*, donde se nos trasladan con suma claridad las intenciones críticas del trabajo. En primer y destacado lugar, «la fuerte expectativa» que la segunda novela de Laforet había despertado en el público lector y, especialmente, en el mundo de los publicistas y académicos dedicados a estudiar la novela española escrita después de 1939. Los siete años de silencio editorial que transcurren desde el éxito de *Nada* en 1945 hasta la aparición de *La isla y los demonios*, en 1952, alentaron no poca morbosidad acerca de lo que sería o no sería capaz de hacer la autora premiada en el primer Nadal. Esos siete años, también acumularon los temores de la novelista que de nuevo tenía que presentarse ante su público para demostrar que su obra temprana no era producto del puro azar o de musas adventicias.

Tras la citada *Introducción*, el profesor Quevedo aborda en tres capítulos de dimensiones no coincidentes el acercamiento a la obra que se propone darnos a conocer.

En el primero de esos capítulos, «Un libro obligado», Quevedo nos detalla los pormenores de la vida de la Carmen Laforet tras la obtención del Nadal y la publicación de *La isla y los demonios*. Su matrimonio con el escritor y crítico Manuel Cereales en 1946, el nacimiento de sus tres primeros hijos y las consiguientes responsabilidades familiares emanadas de aquellas circunstancias, nada favorables para la práctica de la creación literaria de la que Laforet había disfrutado durante los años anteriores a *Nada*. A pesar de todo, la Carmen Laforet considerada, en virtud de su primera obra, en casi una clásica de la novela española de aquellos años, saca tiempo de sus responsabilidades maternas y fragua esa segunda entrega con Marta Camino como protagonista, un *alter ego* evidente no solo de la autora sino hasta de la misma Andrea, la narradora única del relato y el personaje central de *Nada*, lo que, como ya dijimos, ha llevado a la crítica a concebir a estas dos obras como una primera y una segunda parte de la misma historia personal de su autora, aunque dispuestas en una cronología invertida. A lo largo

de esos años que van desde 1945 a 1952, la libertad, la soledad y la inalterable pasión literaria, se imponen en una Carmen Laforet convertida, de buenas a primeras, en esposa, en madre de familia numerosa y en ama de casa obligada.

El segundo capítulo del libro de Quevedo, «Adiós a la isla», es quizá el que aporta novedades menos esperadas, pues, como ya advertimos, la condición de gran canario de Quevedo le concede ventajas indiscutibles al evaluar lo que esa isla en concreto, con sus paisajes, sus costumbres, su cultura, su historia y su modo de ser particular, influyó en una Carmen Laforet llegada a ese espacio atlántico a sus dos años de edad (en 1923) y alejada de él un día antes de cumplir los dieciocho (en 1939). Infancia, adolescencia, primera juventud, serán etapas decisivas para la vida de una autora que rinde homenaje en su *La isla y los demonios* al escenario donde comenzó su aprendizaje del mundo. En sus dieciséis años de estancia insular, Laforet perderá a su madre, en 1934, y se transformará en una huérfana como lo serán sus heroínas en *Nada* y en *La isla y los demonios*. Como sus otros dos hermanos, sufrirá el desprecio de una madrastra y el desapego de un padre cada vez más ajeno, y terminará por propiciar una huida necesaria de la isla pese al amor que siente por lo que ella misma llama la «fuerza creadora» de esa tierra oceánica. La voluntad primera de rendir un homenaje a un espacio real en el que se ha vivido, la Gran Canaria de sus dieciséis años de residencia, se ve superada en *La isla y los demonios* por la irrevocable vocación narrativa de Carmen Laforet, por el esfuerzo creador de la novelista que llevaba dentro, ese afán por esgrimir personajes que todo narrador de verdad nunca puede evitar.

La Marta Camino de *La isla y los demonios* está muy lejos de ser una mera excusa para celebrar una geografía (un territorio singular, unos mitos, unas leyendas; en el peor de los casos: una simple postal turística...) y termina por alcanzar el rango de una criatura con alma que se enfrenta a un entorno familiar y extrafamiliar que van modelándola como un ser humano en el que el descreimiento en general y la poca fe en la conquista y el disfrute de la libertad personal de la joven se imponen a la felicidad de la niña que ha dejado ya de serlo. Marta Camino es una

muchacha huérfana de padre y con una madre que sufre una enfermedad mental. Marta vive bajo la protección de un hermanastro, José, y de la esposa de este, Pino, con la que Marta no logra entenderse. Esos son, en síntesis, *los demonios* que tendrá que sortear la protagonista. Como señala Juan Luis Alborg, y Quevedo recoge con oportunidad en sus páginas, «la Marta de *La isla y los demonios* tiene también, evidentemente, que enfrentarse con el mundo y las gentes que le rodean, pero su participación es muy activa: es su inquietud la que provoca los acontecimientos, la que azuza las reacciones de los demás y desata buena parte de la peripecia novelesca».

El tercero y más ambicioso de los capítulos del estudio de Francisco J. Quevedo sobre la Laforet responsable de *La isla y los demonios* está subdividido en siete apartados, que van ocupándose sucesivamente de la «Presentación de la isla», de «El mar constante: retención y fuga», de «Otra perspectiva del agua» en la personalidad de Marta Camino, de «La implicación telúrica de Carmen Laforet», de «Los elementos mágicos y [el] aislamiento en *La isla y los demonios*», de «Los escritos de Marta», y de «... el habla y otros componentes culturales» en la segunda de las novelas de nuestra autora.

A lo largo de estos siete apartados, queda de manifiesto una vez más que *La isla y los demonios* no solo ha nacido como un ejercicio de conocimiento del espacio insular, sino como un ejercicio de conocimiento de la condición humana sin más, como un ejercicio de conocimiento de las limitaciones que la moral colectiva dicta a la libertad personal y como el hallazgo del sufrimiento de la doble o triple orfandad padecida por Marta: huérfana de padre, hija de una mujer enajenada y ausente y hermanastro de un hombre que la ignora. Si la Andrea de *Nada* asiste en Barcelona y Madrid a la revelación del derrumbe de una manera de vivir tras la guerra padecida por toda una sociedad, la Marta de *La isla y los demonios* descubre en Gran Canaria los palos que la vida le atraviesa en la rueda de su maduración personal, y, en el entretanto, solo apreciará ráfagas de los efectos colaterales de la contienda bélica de marras, con la llegada de algunos familiares rebotados de la Península y con la marcha al frente de Sixto, uno de los muchachos deslumbrados por nuestra protagonista.

La Andrea de *Nada* es víctima y, sobre todo, describe las dolorosas consecuencias de la historia de un pueblo derrotado a sí mismo en su enfrentamiento fratricida; la Marta de *La isla y los demonios* es víctima de una historia primordialmente personal. Esta distinción tan sustancial es subrayada por Quevedo con palabras muy certeras: «No, Laforet es escritora y no olvida nunca que *La isla y los demonios* es ante todo una novela, en la que sobresale el espacio insular en el que se desarrolla la trama, pero sin perder la perspectiva de que ese espacio va a ser el marco de referencia de sus personajes, los protagonistas de la obra». En esa sutil precaución de la narradora tal vez radique la soberanía alcanzada por *La isla y los demonios* frente a su obligado referente *Nada*, y la superación de la difícil reválida que críticos y lectores le habían impuesto a la segunda entrega de la primera ganadora del Nadal.

Los personajes de *La isla y los demonios* son conciencias que se abren al mundo, lo experimentan en un espacio determinado, lo sufren y lo gozan, y nos dan ejemplos imperecederos de cómo cada mujer y cada hombre enfrenta

su existencia desde coordenadas que solo ellos irán descubriendo en el discurrir del tiempo y a través de sus propios lenguajes, proferidos o interiorizados.

Francisco J. Quevedo ha devuelto una vez más a *La isla y los demonios* el digno lugar que, por méritos propios, le corresponde dentro de la no demasiado extensa producción narrativa de la autora, y en especial en la rivalidad evidente que esa novela siempre mantuvo con su predecesora en el currículum de Laforet. La bibliografía manejada por Quevedo para tal objetivo es completa y las citas —algunas con una extensión no demasiado canónica, pero siempre dilucidadora— de los trabajos de los hijos de Carmen Laforet, Agustín y Cristina Cerezales Laforet, nos suministran claves imprescindibles para acercarnos a la creadora que casi siempre fabuló a través de la mera existencia propia. ¿Cuántos novelistas no han obrado así y nos han legado testimonios insustituibles de la academia de la vida, de conductas que han modificado nuestra manera de pensar y de andar por el mundo?

Juan-Manuel GARCÍA RAMOS



RFULL 31, 2013
RELACIÓN DE REVISORES

Francisco Javier CASTILLO (Universidad de La Laguna)
M.^a Tadea DÍAZ HORMIGO (Universidad de Cádiz)
Antonio DOMÍNGUEZ REY (Universidad Nacional de Educación a Distancia)
Manuel FERNÁNDEZ CASANOVA (Universidad de Barcelona)
José Carlos GONZÁLEZ BOIXO (Universidad de León)
Rosario GONZÁLEZ PÉREZ (Universidad Autónoma de Madrid)
José Ismael GUTIÉRREZ GUTIÉRREZ (Universidad de Las Palmas de Gran Canaria)
Gerda HASSLER (Universidad de Potsdam)
Alberto HERNANDO GARCÍA-CERVIGÓN (Universidad Rey Juan Carlos)
Francisco Javier HERRERO RUIZ DE LOIZAGA (Universidad Complutense)
Antonio HIDALGO NAVARRO (Universidad de Valencia)
Francisco LINARES ALÉS (Universidad de Granada)
Alicia LLARENA GONZÁLEZ (Universidad de Las Palmas de Gran Canaria)
Dámaso LÓPEZ GARCÍA (Universidad Complutense)
José Manuel MARRERO HENRÍQUEZ (Universidad de Las Palmas de Gran Canaria)
Javier MARZAL FELICI (Universidad Jaume I)
Jesús Manuel NIETO GARCÍA (Universidad de Jaén)
Antonio PÉREZ LASHERAS (Universidad de Zaragoza)
Francisco J. QUEVEDO GARCÍA (Universidad de Las Palmas de Gran Canaria)
David ROAS DEUS (Universidad Autónoma de Barcelona)
Fernando RODRÍGUEZ DE LA FLOR ADÁNEZ (Universidad de Salamanca)
María Victoria ROMERO GUALDA (Universidad de Navarra)
Ana María RUIZ MARTÍNEZ (Universidad de Alcalá de Henares)
Andrés SÁNCHEZ ROBAYNA (Universidad de La Laguna)
José Enrique SERRANO ASENJO (Universidad de Zaragoza)
Fernando VALLS GUZMÁN (Universidad Autónoma de Barcelona)

INFORME DEL PROCESO EDITORIAL DE *RFULL* 30, 2012

El equipo de dirección se reunió en la segunda quincena de junio y en la primera quincena de diciembre de 2011 para tomar decisiones sobre el proceso editorial del número 30 de *RFULL*. El tiempo medio transcurrido desde la recepción, evaluación, aceptación, edición e impresión final de los trabajos fue de 8 meses.

Estadística:

N.º de trabajos recibidos en *RFULL*: 23.

N.º de trabajos aceptados para publicación: 18 (78%). Rechazados: 5 (22%).

Media de revisores por artículo: 2.

Media de tiempo entre envío y aceptación: 3 meses.

Media de tiempo entre aceptación y publicación: 5 meses.

Los revisores varían en cada número, de acuerdo con los temas presentados.

NORMAS DE EDICIÓN

La *Revista de Filología de la Universidad de La Laguna* ruega encarecidamente a los autores que sean respetuosos con las siguientes normas editoriales:

1. El documento se configurará con márgenes de 2'5 cm por los cuatro lados y con espaciado interlineal sencillo.
2. Se utilizará como tipo de letra Times New Roman (12 puntos para el texto principal y 10 para notas, citas destacadas y bibliografía). No se admite el uso de la negrita ni del subrayado. El uso de la cursiva ha de limitarse a su mínima expresión dentro del texto: títulos de libros, nombres de revistas o periódicos, obras de arte, palabras extranjeras o que quieran señalarse de modo particular y para lo cual el empleo de la letra redonda entre comillas no bastase.
3. El artículo llevará: título centrado (en MAYÚSCULAS); debajo y también centrado, nombre del autor del trabajo (en letra redonda); en la línea siguiente, y centrado, se pondrá la universidad o institución a la que el autor pertenece (en letra redonda).
4. A continuación, separado por tres marcas de párrafo (retornos), se incluirá el RESUMEN en español y las PALABRAS CLAVE; y seguidamente el ABSTRACT y KEY WORDS.
5. Salvo en los casos en que se indica otra cosa, la alineación del texto deberá estar justificada y no se utilizará la división de palabras con guiones.
6. Las notas se colocarán a pie de página con numeración correlativa e irán a espacio sencillo. Las llamadas a notas han de ir siempre junto a la palabra, antes del signo de puntuación. Se recomienda que sean solo aclaratorias y que se incluyan dentro del texto aquellas en las que se citen únicamente el autor, año y página (Alvar 1996: 325).
7. Las citas intercaladas en el texto (inferiores a tres líneas) irán entre comillas bajas o españolas («...»), sin cursiva. Las omisiones dentro de las citas se indicarán mediante tres puntos entre corchetes: [...]. Si en una cita entrecomillada se deben utilizar otras comillas, se emplearán las altas ("...").
8. Las citas superiores a tres líneas se sacarán fuera del texto, sin comillas, con sangría simple (1,27 cm), en letra de tamaño 10 pt.
9. Las ilustraciones (figuras, gráficos, esquemas, tablas, mapas, etc.) se incluirán en el documento electrónico o en archivos separados (indicando claramente en el texto el lugar en el que deben insertarse). Todas las ilustraciones deben enviarse en formato «jpg», «tiff» o «gif» con calidad suficiente para su reproducción. Los autores de los trabajos serán los responsables de obtener, en su caso, los correspondientes permisos de reproducción.
10. En las recensiones, el nombre del autor de la misma debe ir al final del trabajo, y al principio se incluirán todos los datos de la obra reseñada. Ejemplo:

JOSÉ PAULINO AYUSO: *Antología de la poesía española del Siglo XX, I, 1900-1939*, Madrid: Castalia, 1996, 450 pp. ISBN 84-7039-738-9.

11. Si el texto está dividido en apartados, se utilizará MAYÚSCULA y centrado para el título principal, y para los subapartados, alineados a la izquierda, lo siguiente: 1. VERSALITA; 1.1. *cursiva*; 1.1.1. redonda.
12. Las referencias bibliográficas se colocarán al final del trabajo, separadas del texto por cuatro marcas de párrafo (retornos), bajo el epígrafe BIBLIOGRAFÍA, dispuestas alfabéticamente por autores y siguiendo este orden:

Deberán indicarse en primer lugar los apellidos (en VERSALITA) y nombre (en letra redonda) del autor (en el caso de obras firmadas por hasta tres autores, tras los apellidos y nombre del primero se indicará nombre [en letra redonda] y apellidos [en VERSALITA] de los otros; si la obra está firmada por más de tres autores, los apellidos y nombre del primero estarán seguidos de la expresión *et al.*). A continuación se señalará el año de publicación (entre paréntesis y con la distinción a, b, c... en el caso de que un autor tenga más de una obra citada en el mismo año). Seguidamente, se tendrá en cuenta lo siguiente:

12.1. Si se trata de una monografía, título del libro (en *cursiva*); lugar de publicación y editorial separados por dos puntos. Ejemplo:

CALVO PÉREZ, Julio (1994): *Introducción a la pragmática del español*, Madrid: Cátedra.

12.2. Si se trata de una parte de una monografía, título del artículo (entre comillas españolas «...»); después se reseñará la monografía de la forma descrita en el punto anterior. Ejemplo:

WEINREICH, Uriel, William LABOV y Marvin I. HERZOG (1968): «Empirical Foundations for a Theory of Language Change», en Winfred P. LEHMANN y Yakov MALKIEL (eds.), *Directions for Historical Linguistics*, Austin: University of Texas Press, 95-188.

12.3. Si se trata de un artículo de revista, título del artículo (entre comillas españolas «...»); título de la revista (en *cursiva*), que irá seguido del número del volumen o tomo y las páginas separados por dos puntos. Ejemplo:

ALVAR, Manuel (1963): «Proyecto de Atlas Lingüístico y Etnográfico de las Islas Canarias», *Revista de Filología Española* XLVI: 315-328.

12.4. Si se trata de una publicación o recurso informático, se seguirá lo apuntado anteriormente respecto a autores, fecha y tipo de obra, haciendo constar a continuación el soporte, dirección electrónica o URL y, en su caso, fecha de consulta. Ejemplos:

BOIXAREU, Mercedes *et al.* (2006): «Historia, literatura, interculturalidad. Estudios en curso sobre recepción e imagen de Francia en España», en Manuel BRUÑA *et al.* (eds.), *La cultura del otro: español en Francia, francés en España. La culture de l'autre: espagnol en France, français en Espagne*. Sevilla: Asociación de Profesores de Francés de la Universidad Española, Société des Hispanistes Français y Departamento de Filología Francesa de la Universidad de Sevilla, 33-58. Edición en CD-ROM.

JIMÉNEZ, Dolores (2007): «La anécdota, un género breve: Chamfort», *Çédille, revista de estudios franceses* 3: 9-17. URL: <http://webpages.ull.es/users/cedille/tres/djimenez.pdf>; 14/04/2008.

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA: *CORDE. Corpus diacrónico del español*. URL: <http://corpus.rae.es/cordenet.html>; 25/05/2008.

Los artículos que no se atengan a estas normas serán devueltos a sus autores, quienes podrán reenviarlos de nuevo, una vez hechas las oportunas modificaciones.

ULL | Universidad
de La Laguna

